

Verzeichniß

der Materien, die in diesem ersten Theile vor-
kommen.

Einleitung.

§. 1.	D efinition der Musik.	Seite. 3
§. 2.	Eintheilung der Musik.	3
§. 3.	Absicht dieses Buches.	3
§. 4.	Was die musikalische-Composition ist.	4
§. 5.	Was die Materie der Musik ist, und der Unterschied unter Klang und Ton.	4
§. 6.	Was Melodie und Harmonie ist.	5
§. 7.	Was unter dem Ausdrucke: dem Endzwecke gemäß, zu verstehen ist.	6
§. 8.	Inhalt des ersten Theiles dieses Buches.	6
§. 9.	Inhalt des zweyten Theiles.	8
§. 10.	Inhalt des dritten Theiles.	9
§. 11.	Inhalt des vierten Theiles.	11
§. 12.	Wie ein Anfänger sich prüfen soll, ob er Genie hat? und was für musikalische Schriften er durchstudieren soll; ferner wie er sich dieses Buch nützlich machen, und die Composition selbst daraus studieren soll; ingleichem wie er sich dabey zu verhalten hat, um seinen Zweck glücklich zu erreichen.	13

Erstes Kapitel.

Von den musikalischen Intervallen.

§. 13.	Einleitung in dieses Kapitel.	19
§. 14.	Was Intervallen sind.	20
§. 15.	Von den Hülfintervallen.	20
§. 16.	Was der kleinste halbe Ton ist.	21
§. 17.	Was der kleine halbe Ton ist.	22
§. 18.	Was der große halbe Ton ist.	22
§. 19.	Vom großen ganzen Tone.	23
§. 20.	Beweis des kleinen ganzen Tones.	23
§. 21.	Verzeichniß aller Hülfintervallen, und Tabelle darüber.	25

	Seite
§. 22. Namen der Intervallen, nebst ihren Beynamen.	25
§. 23. Eintheilung der Intervallen in einfache und zusammengesetzte	27
1. Was unter Stufen verstanden wird.	27
2. Vertheidigung der Beynamen.	28
§. 24. Einfache Intervallen :	30
1. Die Prime.	30
2. Die große Prime. Die kleine Prime.	31
3. Die größte Prime. Die kleinste Prime.	32
4. Die kleinste Sekunde.	32
5. Die kleine Sekunde.	33
6. Die große Sekunde.	33
7. Die größte Sekunde.	34
8. Die kleinste Terz.	34
9. Die kleine Terz.	34
10. Die große Terz.	34
11. Die größte Terz.	35
12. Die kleinste Quarte.	35
13. Die kleine Quarte.	35
14. Die große Quarte.	36
15. Die größte Quarte.	36
16. Die kleinste Quinte.	36
17. Die kleine Quinte.	37
18. Die große Quinte.	37
19. Die größte Quinte.	37
20. Die kleinste Sexte.	37
21. Die kleine Sexte.	38
22. Die große Sexte.	38
23. Die größte Sexte.	38
24. Die kleinste Septime.	39
25. Die kleine Septime.	39
26. Die große Septime.	39
27. Die größte Septime.	40
28. Die kleinste Octave.	40
29. Die kleine Octave.	40
30. Die (reine) Octave.	41
§. 25. Die zusammengesetzten Intervallen.	41
31. Die große Octave.	41

	Seite.
32. Die größte Octave.	42
33. Die kleinste None.	42
34. Die kleine None.	43
35. Die große None.	43
36. Die größte None.	44
§. 26. Warum dieses Intervallensystem auch das Telemann- und Scheibische genennet wird. Telemanns willkührliche Anmaßung dieses Systems. Vollständige Intervallentabelle.	44
§. 27. Abmessung der Intervallen, nebst Anmerkungen	48
1. Von den darinn vorkommenden Punkten und Ziffern.	49
2. Vertheidigung der kleinsten, kleinen und großen halben und der kleinen und großen ganzen Töne, wie auch der Commaten; und von der Möglichkeit und Wichtigkeit, sie in der Musik auszudrücken.	49
3. Wegen der Bezifferung; nämlich wie alle Intervalle durch bequeme Ziffern anzuzeigen sind.	52
4. Wegen der Abmessung, und daß sie der Verfasser zuerst angegeben hat.	53
§. 28. Von der Eintheilung der Intervallen in Ansehung ihres Wohl- oder Uebellautes.	55
§. 29. Von den Consonanzen und ihrer Eintheilung. Beweis, daß die Terzen vollkommene Consonanzen sind.	55
§. 30. Von den Dissonanzen u. s. w. Beweis, daß die Quarte so wohl als die Undecime eine Dissonanz ist. Eine merkwürdige hieher gehörige Stelle aus Fuxens Gradus ad Parnassum.	58
§. 31. Von der Terzdecime und dem Accorde derselben, wie auch von andern solchen Dingen.	65
§. 32. Schluß dieses Kapitels nebst zwei Tabellen, deren eine die berechnete Größe der Hülfsintervallen, die andere aber die berechnete Größe aller Intervallen insgesamt enthält.	67
Anmerkung darüber, und wie nothwendig und nützlich diese Art der Abmessung den praktischen Musikern seyn kann und wird.	69
Zweytes Kapitel.	
Vom harmonischen Dreyflange oder Vierflange.	
§. 33. Was unter dem harmonischen Dreyflange verstanden wird; daß er eigentlich von zweyerley Art ist: der eigentliche und uneigentliche oder anomalische.	72

- §. 34. Vom eigentlichen harmonischen Dreyklange und dessen Eintheilung in den weichen und harten, und wenn der Vierklang daraus entstehet. 73
- §. 35. Verschiedene Stellungen des harmonischen Drey- und Vierklanges. 73
Anmerkung wegen einiger alten Terminorum technicorum, den Dreyklang und seine Theile betreffend. 74
- §. 36. Vom uneigentlichen oder anomalischen Drey- und Vierklange. Dessen Eintheilungen. 75
Anmerkung wegen der Namen: der verminderte und der vergrößerte Dreyklang. 78
- §. 37. Wichtigkeit des vollkommenen harmonischen Vierklanges. 1) Er ist der Grund aller möglichen con- und dissonirenden Zusammenstimmungen, u. s. w. 79
- §. 38. 2) Er ist der Grund der Tonleitern aller in der Musik harten und weichen Tonarten, u. s. w. 80
- §. 39. Ursachen, warum ein Anfänger in der Composition den harmonischen Drey- oder Vierklang genau zu studieren hat. 80

Drittes Kapitel.

Von den Klang- oder Tongeschlechtern.

- §. 40. Man wird sich in diesem Kapitel vornehmlich nach der igtigen Beschaffenheit der Musik richten. Die Nothwendigkeit einer Erläuterung der Klanggeschlechter. 82
- §. 41. Die Griechen betrachteten die Klanggeschlechter nach dem Sprengel eines Tetrachords, wir aber nach dem vollständigen Sprengel einer Octave. 83
- §. 42. Beschreibung dessen, was unter dem Worte: Klanggeschlecht verstanden wird. 84
- §. 43. Eintheilung der Klanggeschlechter, nämlich ins diatonische, chromatische und enarmonische; wie vielerley ferner ein jedes ist. 85
- §. 44. Das diatonische Klanggeschlecht. 85
1. Aufwärts. 85
2. Abwärts. 85
3. Vermischt. 86
- §. 45. Berechnete Größe der Stufen des 1. aufsteigenden, 2. absteigenden, 3. vermischten Geschlechts. 87
- §. 46. Verzeichniß der im diatonischen Geschlecht befindlichen Intervallen. Anmerkungen darüber. Betrachtung über den Ursprung desselben, und den Namen der Intervallen. 90

- §. 47. Das chromatische Geschlecht wird beschrieben: 1. Aufwärts; 2. Abwärts; 3. Vermischt. Seite 92
- §. 48. Berechnete Größe der Stufen des auf- und absteigenden und vermischten chromatischen Geschlechts. Des letzten, als des vollständigen, allgemeiner Gebrauch; dessen eigenthümliche Klangstufen für sich selbst und deren berechnete Größe. 95
- §. 49. Verzeichniß der Intervallen dieses Geschlechts. 99
- §. 50. Anmerkungen über dieses Geschlecht, insonderheit wegen der wesentlichen und zufälligen Töne desselben. 100
- §. 51. Das enarmonische Geschlecht wird beschrieben: 1. Aufwärts. 2. Abwärts und 3. Vermischt oder vollständig. 101
- §. 52. Berechnete Größe der Klangstufen aller dieser Arten des enarmonischen Klanggeschlechts. 105
- §. 53. Anmerkung über die zufälligen und wesentlichen Töne des enarmonischen Geschlechts und Verzeichniß der wesentlichen Töne desselben nebst ihrer berechneten Größe. Verzeichniß der eigentlichen enarmonischen Intervallen. 110
- §. 54. Ausführliches Verzeichniß aller in ein jedes Geschlecht gehörigen Intervallen und Anzahl derselben. 113
- §. 55. Nothwendigkeit der Kenntniß der Klanggeschlechter. 116
- §. 56. Besondere Betrachtung des diatonischen Geschlechts und zwar 1. des einfachen, 2. des vermischten oder vollständigen, und zwar des auf- und absteigenden; vorzüglich in Ansehung des Ursprungs der harten und weichen Tonleitern, u. s. w. 117
- §. 57. Besondere Betrachtung des chromatischen Geschlechts. 1. Die beyden ersten Arten kann man am besten das chromatisch-diatonische Klanggeschlecht nennen. 122
- §. 58. 2. Die dritte Art wird das vermischte chromatische Klanggeschlecht genennet. Dessen wesentliche Beschaffenheit wird umständlich untersucht, insonderheit wegen der Tonarten und ihrer Ausweichungen, nebst einigen andern Anmerkungen. — Ein vom Michael Prätorius angeführtes Schema dieses Geschlechts wird beygebracht und beurtheilet, u. s. w. 124
- §. 59. Betrachtung des enarmonischen Klanggeschlechts. Man findet darinn alle im Intervallensystem befindliche Intervallen. Die aufsteigende Art dieses Geschlechts kann man das diatonisch-chromatisch-enarmonische Geschlecht nennen, so wie man die andere und absteigende

- Art das chromatisch-enarmonische nennen kann. Ursachen von beyderley Benennungen. Es ist der praktischen Musik nicht vortheilhaft, daß man sich allzusehr nach eingeschränkten Instrumenten richtet. S. 129
- §. 60. Betrachtung der dritten Art, nämlich des Vermischten oder vollständigen enarmonischen Geschlechts. Hauptanmerkung über alle drey Klanggeschlechter. Reichthum an Tönen, insonderheit vermöge dieses vollständigen enarmonischen Geschlechts durch die Vergleichung aller Töne und Intervallen durch alle Octavensprengel. Gränzen, die man der übermäßigen Anzahl der Töne und Intervallen setzen soll, und Grundsatz in diesem Falle, u. s. w. 133
- §. 61. Allgemeine Betrachtung über die Musik alter und neuer Zeiten, als der Griechen, der Hebräer, u. s. w. und was die Klanggeschlechter insonderheit zur Verbesserung und Erweiterung der Melodie und so gar auch zur Erfindung der Harmonie beygetragen haben. Wobey zugleich erwiesen wird, daß die Klanggeschlechter vornehmlich zur Verbesserung der Melodie erfunden worden. 138
- §. 62. Nutzen, den wir durch die Klanggeschlechter in der Musik überhaupt erlangen können, und daher die Nothwendigkeit, sie genau zu studieren. Die alten Componisten vor hundert und mehr Jahren haben solches gethan. 142

Viertes Kapitel.

Von den Tonarten.

- §. 63. Von den Tonarten überhaupt und Beschreibung derselben. 144
- §. 64. Es sind zweyerley Tonarten; woraus sie entstehen, und wodurch wir ihre Leitern kennen lernen; von der Nota characteristica derselben. 146
- §. 65. Die Terz des harmonischen Dreyklangs bestimmt, ob wir aus einer Dur- oder Molltonart setzen oder singen und spielen sollen. Woraus wir ferner die Beschaffenheit der Durtonleiter beurtheilen sollen. 147
- §. 66. Von der Molltonleiter, und was davon besonders zu merken ist, insonderheit wegen des großen oder natürlichen halben Tones der Tonart. 148
- §. 67. Von dem regulirten Ambitus der Tonarten, nämlich von der Ordnung der Ausweichungen; als von den ordentlichen und außerordentlichen 1. der harten Tonarten, ferner 2. der weichen Tonarten. 151
- §. 68. Ob diese Rangordnung eben die beste sey? Und ob es wohl erlaubt sey, sie zu verändern? welches dargethan wird. 154

- §. 69. Was Ambitus naturalis oder der natürliche Ambitus ist? Dieses wird auf und absteigend auf zweyerley Art gezeigt, und zwar 1. abgekürzt in den harten Tonarten. S. 160
- §. 70. Ferner in den weichen Tonarten. 162
- §. 71. Zweitens vollständig in beyderley Tonarten. Hierbey wird untersucht, wie es gekommen, daß der obere Theil der aufsteigenden Molltonleiter sich nach der Durtonleiter zu richten scheint? 165
- §. 72. Hier wird bewiesen, daß dieser natürliche Ambitus nicht aus der Harmonie entstanden sey, sondern als Melodie selbst seine eigene Harmonie erfordert; er mag nun in der Ober- oder Unterstimme stehen. Von der Unterstimme ist es schon im vorigen gezeigt worden, und hler wird es auch von der Oberstimme dargethan. Nebst Exempeln. 170
- §. 73. Der charakteristische Ambitus wird beschrieben. 173
- §. 74. Vorstellung der Töne mit ihren Beynamen nach diesem Ambitus; erstlich nach der auf- und absteigenden diatonischen Octave. 175
- §. 75. Ferner nach der auf- und absteigenden chromatischen Octave. 177
- §. 76. Erläuterung dieser Vorstellungen und dieses Ambitus. 1. Nach der harten Tonleiter. 179
- §. 77. 2. Nach der weichen Tonleiter. 182
- §. 78. Welche die Chordae essentiales, die Chordae necessariae, die Chordae naturales, die Chordae elegantiores und peregrinae sind, und ihre Charaktere. 184
- §. 79. Verzeichniß aller dieser charakteristischen Töne nach ihren besondern Klassen. 185
- Vier Anmerkungen zur Erläuterung des Nutzens dieser charakteristischen Kenntniß der Töne. 187
- §. 80. Nachricht wegen Mattheson diese Materie betreffend. 189
- §. 81. Beschluß dieses Kapitels von den Tonarten. 190

Fünftes Kapitel.

Von der äußerlichen und innerlichen Beschaffenheit der Taktarten und ihrer Theile, wie auch von der Cäsur, und von den Arten des Transitus.

- §. 82. Nothwendigkeit einer Abhandlung dieser Materien, und Verbindung derselben mit einander: Eintheilung dieses Kapitels in drey Abschnitte. 191

Erster Abschnitt.

Vom Takte und dessen verschiedenen Arten.

- §. 83. Was unter dem Worte Takt verstanden wird. Beschreibung des Taktes. S. 193
- §. 84. Diese Erklärung oder Beschreibung wird erläutert; erstlich in Ansehung der Dauer der Noten, und also was die Noten betrifft. 194
- §. 85. Und dann in Ansehung des Zeitraumes; wodurch wir die Verschiedenheit der Taktarten erkennen. 195
- §. 86. Von den Taktarten überhaupt und ihrer Eintheilung. 195
- §. 87. Erste Klasse. Die an sich selbst geraden Taktarten. 1. Der große Allabrevetakt oder vielmehr der Semibreventakt. Sein Charakter und seine Regeln. 196
- §. 88. 2. Der Zweyweytheiltakt, oder der kleine oder gemeine Allabrevetakt. Sein Charakter. 202
- §. 89. 3. Der Zweyviertheiltakt. Sein Charakter. 204
- §. 90. 4. Der schlechte, ganze oder Bierviertheiltakt. Sein Charakter. Wenn er eigentlich der Bierviertheiltakt heißen sollte. 204
- §. 91. Zwote Klasse. Die an sich selbst ungeraden Taktarten. 1. Der Dreyweytheiltakt. Sein Charakter. 206
- §. 92. 2. Der Dreyviertheiltakt. Sein Charakter. 207
- §. 93. 3. Der Dreyachttheiltakt. Sein Charakter. 208
- §. 94. Von den zusammengesetzten Taktarten überhaupt. 209
- §. 95. Die zusammengesetzten geraden Taktarten. 1. Der Sechsviertheiltakt. Sein Charakter. Kritische Beurtheilung desselben, insonderheit wegen der Cäsar; auch wegen des Unterschiedes von dem Dreyweytheiltakte. 209
- §. 96. 2. Der Zwölfviertheiltakt. Sein Charakter. 215
- §. 97. 3. Der Sechsaachttheiltakt. Sein Charakter. 216
- §. 98. 4. Der Zwölfachttheiltakt. Sein Charakter. 217
- §. 99. Die zusammengesetzten ungeraden Taktarten. 1. Der Neunviertheiltakt. Sein Charakter. Kritische Beurtheilung desselben, vornehmlich wegen seiner Cäsar. 218
- §. 100. 2. Der Neunachttheiltakt. Sein Charakter. 221
- §. 101. Nachlese einiger nicht angeführten, doch aber zu jeder Klasse gehörigen und wenig gebräuchlichen, Taktarten. 221

Zweyter Abschnitt.

Von der innerlichen Beschaffenheit der großen und kleinen Takttheile und vom Durchschnitte.

- §. 102. Betrachtung dieser Materie überhaupt. S. 225
- §. 103. Vom Niederschlage und Aufschlage. Allgemeine und besondere Betrachtung darüber, insonderheit wegen der geraden und ungeraden Taktarten. 226
- §. 104. Von den anschlagenden und durchgehenden Noten. Ihre Namen und Eigenschaften überhaupt. 229
- §. 105. Was es damit für besondere Beschaffenheit hat; und zwar 230
- §. 106. Zuerst wegen der geraden Taktarten, mit Exempeln und Anmerkungen; 234
- §. 107. Hiernächst wegen der ungeraden Taktarten, auch mit Exempeln und Anmerkungen; 237
- §. 108. Ferner wegen der zusammengesetzten geraden Taktarten. 242
- §. 109. Noch etwas, wegen der schon §. 95. angemerkten unrichtigen Vergleichung des Dreyzweythelakttes, mit dem Sechsviertheilakte, die innerlichen Theile dieser Taktarten betreffend. 244
- §. 110. Wegen der zusammengesetzten ungeraden Taktarten und Beschluß. 246
- §. 111. Von der Cäsur oder dem Durchschnitte. Was überhaupt dadurch verstanden wird, und worauf man dabey zu sehen hat. 248
- Als:
- §. 112. 1. Wie die Cäsur beschaffen ist. Sie ist männlich und weiblich. Kritische Anmerkungen darüber, insonderheit wegen der Taktarten. 248
- §. 113. 2. Auf welche Note oder auf welchen Takttheil die Cäsur 1. in den geraden Taktarten zu stehen kommen kann oder muß. 250
- §. 114. Insbesondere im eigentlichen Bierviertheilakte. 255
- §. 115. 2. In den ungeraden Taktarten. 258
- §. 116. Die Endigungs- oder Finalclauseln, ungeachtet sie mit der Cäsur verknüpft sind, müssen besonders abgehandelt werden; denn der Schlußfall oder das Ende einer Periode ist von den Abschnitten oder Einschnitten sehr unterschieden. 259
- §. 117. Allgemeine Anmerkungen über die Cäsur oder über die Durchschnitte, die ein Componist jederzeit vor Augen haben soll. 260

Zusatz wegen einer hieher gehörigen Stelle in Sulzers Theorie der schönen Künste, und Beurtheilung derselben. S. 263

Dritter Abschnitt.

Vom Durchgange und dessen verschiedenen Arten und Beschaffenheit.

- §. 118. Nothwendigkeit einer Betrachtung und Beschreibung dieser Materie. Sie gehöret in dieses Kapitel. 266
- §. 119. Womit der Durchgang zu thun hat. Eintheilung desselben. 267
- §. 120. Auf welche Art von Noten nach den verschiedenen Taktarten es dabey ankommt. 268
- §. 121. Beschreibung des regulären Durchganges, und Anmerkungen darüber mit Exempeln. 269
- §. 122. Der irreguläre Durchgang oder der Wechselgang wird beschrieben. Anmerkungen darüber mit Exempeln. 283
- §. 123. Dritte Art des Durchganges, nämlich der hüpfende Durchgang, Transitus saliens. Beschreibung desselben; mit Exempeln erläuterte Anmerkungen darüber. 291
- §. 124. Vom Takt schlagen. 297
- §. 125. Von der Taktbewegung, oder von der Bewegung. Sie kann besser empfunden als beschrieben werden. Mittel, sie nicht leicht zu verfehlen. 299
- §. 126. Eine die Bewegung oder das Mouvement betreffende Stelle aus einem nicht sehr bekannten französischen Tonlehrer wird angeführet, und damit dieses Kapitel beschloffen. 300

I.

Betrachtung der vom Herrn Rameau erfundenen, von denen Herren D'Alembert und Marpurg erklärten Hypothese von der Erzeugung der Töne und Intervallen.

Erste Abtheilung.

- §. 127. Einleitung. 305
- §. 128. Hieher gehörige Auszüge aus den D'Alembertischen und Marpurgischen Schriften, das System des Rameau betreffend. 306
- §. 129. Fortsetzung. 309
- §. 130. Fortsetzung. 310
- §. 131. Fortsetzung. 311

- §. 132. Fortsetzung. S. 312
- §. 133. Fortsetzung. 314
- §. 134. Fortsetzung. 315
- §. 135. Fortsetzung. 317
- §. 136. Fortsetzung und Beschluß. 320
- §. 137. Auszüge aus Herrn Marpurgs Handbuche, die Grundaccorde betreffend. 321
- §. 138. Anfang der Wiederlegung oder Beurtheilung der angeführten Auszüge, und Eintheilung derselben. 325
- §. 139. I. In Ansehung der Erzeugung der Dur- und Molltöne oder Accorde. Die angeführten Erfahrungen, worauf sich dieses System gründet, sind zweifelhaft, und dann beweisen sie auch das nicht, was sie beweisen sollen. 326
- §. 140. Untersuchung der Frage: wie lange oder seit wann die Dur- und Molltöne in der Welt bekannt gewesen sind? 328
- §. 141. Von den Tonleitern und Octavengattungen der Alten. Wegen der alten griechischen Musik; Ob die Griechen die Harmonie gekannt und gebraucht haben. Neue Erläuterung einer Stelle des Melians des Platonikers. 330
- §. 142. Deutlichere Erklärung derselben nach ihrer wörtlichen Uebersetzung. 335
- §. 143. Anführung und Erklärung einer Stelle aus dem Cicero. 336
- §. 144. Herr Rameau kommt mit seiner Erfindung zu spät. Die Tonleitern sind nicht aus der Harmonie noch weniger aus einem Grundbasse entstanden; denn sie sind unendlich alt und vor dem Ursprunge der Harmonie erfunden gewesen. 337
- §. 145. Die Melodie ist zuerst vorhanden gewesen. Alle Harmonieen und folglich alle Intervallen müssen in dem Bezirke der Octave erzeugt werden und ihren Grund darinn haben. 339
- §. 146. Einem Einwurfe wird begegnet. 341
- §. 147. Wie die Töne und Intervallen entstanden sind, und vom Alter derselben. 343
- §. 148. Die Theorie des Herrn Rameau ist ohne Nutzen, weil der Ursprung der Dur- und Molltöne aus ganz andern Quellen herzuleiten ist, als aus neuern unbestimmten Erfahrungen, welche überdieß nichts beweisen, sie mögen wahr oder falsch seyn. 346
- §. 149. Fortsetzung und von der erzwungenen Verwandtschaft des F moll mit dem A moll. 349

- §. 150. Eben so erzwungen ist auch das, was Herr D'Alembert von dem Ursprunge der Klangstufen in den harten und weichen Tonarten saget. Daß es sehr sonderbar ist, wenn so gar die diatonischen Leitern der Griechen aus einem Grundbasse hergeleitet werden. Die Griechen wußten davon nicht das geringste, und doch sind ihre diatonischen Leitern noch der Grund und die Regel unserer Tonleitern, ja fast eben dieselben. S. 351
- §. 151. Herr D'Alembert bringt unrichtige Tonleitern zum Vorschein. Ein Beweis gegen ihn selbst. 354
- §. 152. Fortsetzung. 356
- §. 153. II. Von den so genannten Grundharmonieen; wie auch von der vorgeblichen Erzeugung der Con- und Dissonanzen. Wir haben nur eine Grundharmonie. Die übrigen des Herrn D'Alemberts sind keine Grundharmonieen. 359
- §. 154. Der Septimenaccord ist keine Grundharmonie. Dieses wird bewiesen, aus folgenden Ursachen: 360
- §. 155. 1. Die Septime ist nicht die erste und vornehmste Dissonanz. 361
- §. 156. 2. Die Septime ist nicht die Quelle aller Dissonanzen. 363
- §. 157. 3. Die wahre Quelle aller Con- und Dissonanzen, ist mit Recht der große vollkommene harmonische Dreyklang; und die Terz ist der Septime vorzuziehen. — 363
- §. 158. 4. Die Septime kann nicht die einzige dissonirende Grundharmonie seyn. Alle zusammengeschobene so genannte Grundaccorde werden als Grundaccorde verworfen. 368
- §. 159. 5. Es können alle mögliche Harmonieen, so vielstimmig sie auch sind, oder seyn könnten, im Grunde doch nicht mehr, als vierstimmig seyn; denn alle mögliche Intervallen gehören in dem Bezirke einer Octave zu Hause. — Die None entstehet keinesweges aus der Septime. Sie ist nichts anders als die durch die Octave erhöhte Sekunde. Damit stimmen alle alte Tonlehrer überein. — 370
- §. 160. Es ist gewiß, daß die Dissonanzen aus keiner so paradoxen Zeugung entstanden sind, und sie müssen auch nicht darnach betrachtet werden. 375
- §. 161. Das System des Rameau ist uralt und also nur vorgeblich neu. 376
- §. 162. Anmerkungen darüber, nebst einigen Erfahrungen, die dieses bestätigen, und zugleich das Rameauische System widerlegen. 378
- §. 163. Fortsetzung. 379
- §. 164. Fortsetzung. 380
- §. 165. Fortsetzung. 380

- §. 166. Fortsetzung. S. 380
- §. 167. Erläuterung der zuletzt angeführten Erfahrungen. 380
- §. 168. Es ist falsch, wenn vorgegeben wird, weil die Oberduodecime und Unterduodecime theils mit erklingen, theils mit erzittern: so könnte man daraus einen aus den beyden Duodecimen bestehenden Gesang formiren: wie auch daß daraus hernach die Tonleitern der Dur- und Molltöne erzeugt werden sollten. Dieses wird bewiesen. 382
- §. 169. Daß durch die berufene dissonirende Grundharmonie, nämlich durch den Septimenaccord, alle andere dissonirende Accorde erzeugt werden sollten; dieses ist auch nichts neues; denn es gründet sich auf die alte und vor langen Zeiten bekannt gewesene Verwechslung der Accorde oder der Harmonie, welche schon seit einigen Jahrhunderten der Grund der doppelten Contrapunkte u. d. g. ist, 383
- §. 170. Eine hieher gehörige Stelle, den Nameau betreffend, wird zuletzt aus Herrn Sulzers Theorie der schönen Künste angeführet. Schluß dieser Betrachtung. 383

II.

Betrachtung über die Tonarten, Moden und Octavengattungen der Alten, in so fern jene noch jetzt unter dem Namen der Kirchentöne gebräuchlich sind, und Nutzen schaffen können.

- §. 171. Einleitung in diese Materie. Die vornehmsten musikalischen Schriftsteller darinn. 387
- §. 172. Vom Choralgesange überhaupt. 389
- §. 173. Vom Figuralgesange. 391
- §. 174. Wie viel Moden zum Choralgesange und dann zum Figuralgesange gehören; wie daher die Moden eingetheilet werden. 392
- §. 175. Von dem Unterschiede der authentischen und plagalischen Moden. 392
- §. 176. Wie die Lage der beyden großen halben Töne der diatonischen Leiter in Ansehung dieser alten Moden beschaffen, und was davon zu bemerken ist. Noch etwas von dem Namen dieser Kirchentöne. Mizler be-
gehet darinn einen Fehler. 394
- §. 177. Der erste Ton oder der Dorische Modus wird beschrieben. 396
- §. 178. Der zweyte Ton oder der Hypodorische Modus wird beschrieben. 396
- §. 179. Beschreibung des dritten Tones oder des Phrygischen Modus. 399
- §. 180. Beschreibung des vierten Tones oder des Hypophrygischen Modus. 400
- §. 181. Welches der fünfte Ton oder der Lydische Modus ist, und dessen Beschreibung. 403

- §. 182. Beschreibung des sechsten Tones oder des Hypolydischen Modus. S. 404
- §. 183. Beschreibung des siebenten Tones oder des Mixolydischen Modus. 406
- §. 184. Der achte Ton oder der Hypomixolydische Modus wird beschrieben. Melodie einer alten Hymne in diesem Modus. 406
- §. 185. Der neunte Ton, oder der Aeolische Modus wird beschrieben, ingleichen 410
- §. 186. Der zehnte Ton, oder der Hypoäolische Modus. 411
- §. 187. Beschreibung des elften Tones oder des Ionischen Modus, und endlich 413
- §. 188. Des zwölften Tones oder des Hypoionischen Modus. 413
- §. 189. Besondere Betrachtung dieser Moden in Ansehung ihrer Ausweichungen. 415
- §. 190. In Ansehung der deutlichen Kenntniß dieser Moden und des Gebrauchs derselben; dazu gehören folgende Anmerkungen. 417
- §. 191. 1. Von der Modulation und der damit verbundenen Transposition dieser Moden. 418
- §. 192. 2. Von der Zusammenziehung oder von der Unmöglichkeit einiger derselben, nämlich der plagalischen. Jupens Urtheil hierüber. 422
- §. 193. Ferner, 3. Bedenken über die Eigenschaften dieser Moden in Ansehung der plagalischen u. s. w. 424
- §. 194. Die Abschaffung der plagalischen Moden oder wenigstens der Eintheilung in die authentischen und plagalischen ist zur bessern Kenntniß und zum richtigern Gebrauche dieser Moden sehr nützlich. 425
- §. 195. Vorschlag zu einer Veränderung dieser Moden, in Ansehung ihrer Ordnung und der Verbindung beyderley Arten derselben. 426
- §. 196. Offenbarer Beweis, daß sich die Alten an die Höhe oder Tiefe des diesen Moden vorgeschriebenen Ambitus wenig gekehrt haben. Exempel der Finalclauseln dieser Moden nach dem Berardi. 428
- §. 197. Anmerkung über diese Exempel; woraus erhellet, daß viele unter den Alten sich nicht jederzeit nach den Regeln gerichtet haben. 435
- §. 198. 3. Von ihrem besondern charakteristischen Ambitus nach §. 70. 80. 437
- §. 199. Charakteristischer Ambitus aller sechs authentischen Moden. 439
- §. 200. Erläuterungen der Vorstellungen dieses Ambitus in den sechs Hauptmoden. 440
- §. 201. Fortsetzung dieser Erläuterungen. 442
- §. 202. 4. Von der Anwendung dieser Moden zu unsern Zeiten, nämlich wo und in welcher Gattung von Musik sie annoch mit Nutzen zu gebrauchen sind u. s. w. Hier wird zugleich von ihrem Verfall geredet. Sie gehören in die Kirche und müssen nicht abgeschaffet, aber wohl ver-

- bessert werden. Anmerkung unten bey dem Schlusse dieses §. Nachricht von zweyen alten und seltenen Gesangbüchern mit Originalmelodien. S. 445
- §. 203. §. Einige allgemeine und historische oder Nebenbemerkungen über diese Moden, insonderheit nach dem Glarean, Artusi und Tevo. Dieses letztern Vorstellungen derselben. 449
- §. 204. Vorstellung dieser zwölf Moden nach dem Merseune. Von dem Unterschiede der Kirchentöne und der übrigen Moden auch nach dem Merseune. 452
- §. 205. Der Vorschlag nach dem §. 195. zur Verbesserung dieser Moden wird wiederholet und weiter erklärt. 455
- §. 206. Fortsetzung. 458
- §. 207. Die Frage, welche unter diesen Tonarten die erste sey, ist nicht der Mühe werth. Mizler hat durch die vermeynte Entscheidung derselben verrathen, daß er nichts von der ganzen Sache verstand. 459
- Zum Schlusse wird Nachricht von zweyen prächtigen und sehr alten Missalbüchern gegeben. Dieser Nachricht ist beygefüget die Originalmelodie in vier Stimmen von dem Liede: Allein Gott in der Höh sey Ehr ꝛc. nach einer 200 jährigen Abschrift. Anmerkungen darüber. 460
- Ueber die Solmisation.
- §. 208. Einleitung. 464
- §. 209. Man kann die Solmisation nicht beurtheilen, ohne in die Zeiten ihrer Erfindung zurück zu gehen. 465
- §. 210. Ungewohnte Beschaffenheit der Musik vor und um die Zeiten des Gvido von Arezzo, des Erfinders der Solmisation. Etwas von der Beschaffenheit der alten Notencharakteren; worauf Gvido bey der Einführung der Solmisation gesehen. Beschreibung seiner Hexachorde und Regeln derselben. 465
- §. 211. Wie Gvido seine Syllben erfunden hat. 469
- §. 212. Weitere Nachricht und Erläuterung der Hexachorde und besondere Eintheilung derselben. 470
- §. 213. Von den Notensystemen vor und nach des Gvido Zeit und von seiner Verbesserung derselben. 472
- §. 214. Die Solmisation ist nicht zu verachten. Die so genannte Mutation der Syllben hat ihre Schwierigkeiten, die schwer zu erläutern sind. 473
- §. 215. Merseune hat sich darüber sehr gut erklärt. Prinz noch besser. Des letztern Regeln wegen der Mutationen werden angeführet, wobey auch Nachricht von den Hammerianischen und Belgischen Syllben ertheilet wird. 474

- §. 216. Weitere Nachricht und Erläuterung der Mutation der sechs Syllben nach dem Buttstedt und andern. E. 478
- §. 217. Diese Materie von der Mutation ist sehr weitläufig, und schwerlich zu erschöpfen. Die Buchstaben sind älter und lange vor der Solmisation gebräuchlich gewesen. Beyde sind nicht noch in verschiedenen Ländern gebräuchlich; aber beyde sind bey Erlernung der Vokalmusik nicht sehr gut zu gebrauchen. Herrn Marpurgs Bedenken und wohlgeprüf-tes Urtheil darüber. 482
- §. 218. Dessen Vorschlag zu neuen Syllben oder zu einer so genannten Damenisation, deren Erfindung vom seel. Graun herkommt. 484
- §. 219. Vortheile der Damenisation und weitere Beschreibung derselben. 485
- §. 220. Fortsetzung. 486
- §. 221. Diese Graunischen Syllben verdienen eingeführt zu werden; sie sind die besten, die man erfinden könnte. 486
- §. 222. Schluß dieser Materie. 487

III.

Zusätze zum ersten und dritten Kapitel zur Erläuterung der Materie von den Intervallen und Klanggeschlechtern. Nachricht von der Theorie des berühmten Tartini.

- §. 223. Nachricht von einem in Engelland bekant gemachten besondern System, dessen Erfinder oder Herausgeber sich Warren nennet. 491
- §. 224. Beschaffenheit und Beschreibung desselben, nach seinen eigenen Worten. 492
- §. 225. Fortsetzung. 494
- §. 226. Fortsetzung. 500
- §. 227. Fortsetzung. 501
- §. 228. Fortsetzung. 503
- §. 229. Was daran auszusetzen ist. 504
- §. 230. I. In Ansehung der Tonleiter von 32 Tönen, welche gleichwohl unvollkommen und ohne Zusammenhang ist. 504
- §. 231. Seine angeblichen neun chromatischen Töne sind nicht inßgesamt chromatisch; die chromatischen Töne sind nicht gehörig von den diatonischen unterschieden. Seine Viertelstöne taugen nichts, die doch enarmo-nisch seyn sollen. Das ganze System hat theils zu viel, theils zu wenig Töne; denn es hat nicht diejenigen Töne, die es haben sollte u. s. w. 506
- §. 232. Unordnung und Unrichtigkeit der Intervallen; deren nach der Verschie-denheit der Tonarten bald zu wenig bald zu viel sind. 509
- §. 233. Es ist voller Widersprüche, 511

- §. 234. und also ganz unbrauchbar und daher gänzlich zu verwerfen. S. 513
- §. 235. Gleichwohl sind die Einsichten und der gute Wille des Herrn Warren mehr zu loben als zu tadeln. 513
- §. 236. Ein besonderes Klanggeschlecht wird aus dem Mersenne und Kircher angeführt und beurtheilt. Es gründet sich auf Viertelstöne. 515
- §. 237. Andere Fehler desselben. Man kann es das enarmonische nennen. Es ist sowohl als ein anderes eines gewissen Fabio Colonna, dessen auch Mersenne und Kircher gedenken, zu verwerfen. Warren seines ist jenem alten Systeme vorzuziehen; doch hatten jene auch vor diesem einige Vorzüge. 516
- §. 238. Ein anderes seit langen Zeiten bis anist bekanntes Modensystem, dessen man sich insgemein bedienet hat, und Mattheson insonderheit beschreibt, wird beurtheilet. Es ist gewissermaßen allen diesen ist angeführten Systemen vorzuziehen, ungeachtet einige wichtige Mängel darinn sind. 518
- §. 239. Von einigen andern alten Systemen, doch nur im Vorbeygehen. Noch eins wird aus dem Mersenne angeführt und beurtheilet. Bey welcher Gelegenheit des oben § 58. aus dem Pratorius angeführten gedacht wird. In einer Anmerkung unten findet sich eine Nachricht von den Musikschulen der Alten bis auf die Zeiten des Tevo, wobey eine merkwürdige Anekdote, den Marenzo betreffend, beygebracht wird. 520
- §. 240. Von den Klanggeschlechtern der alten Griechen nach dem Mersenne und Aquaviva und zwar von dem diatonischen 522
- §. 241. und chromatischen, 524
- §. 242. hiernächst auch von dem enarmonischen. Hierbey werden noch ein paar berühmte italienische Tonlehrer angeführt. 525
- §. 243. Beurtheilung der alten griechischen Geschlechter, insonderheit des enarmonischen. Herr Marpurg wird hierbey angeführt, und zwar wird seine Vorstellung dieser drey Geschlechter der Griechen eingerückt und einigermaßen beurtheilet. 526
- §. 244. Anmerkung wegen der musicalischen Berechnung nach den Commaten, deren ich mich in meinem Intervallensysteme bediene; nebst einer Tabelle, zur Erläuterung einiger bisher gebrauchten und in manchen hiehr gehörigen Schriften vorkommenden kleinen und großen Intervallen. 530
- §. 245. Eine, meiner Abmessuna nach den Commaten, sehr ähnliche, Abmessung nach dem Don Nicola Vicentino, wird angeführt; welcher scheint sich eben dieser Methode bedienen zu haben. 533

598 Verzeichniß der Materien, die in diesem ersten Theile etc.

- §. 246. Letzte Beschäftigungen Telemanns, bestehend in einer musikalischen Klang- und Intervallentafel, mit Erläuterungen. Diese kleine Schrift wird eingerückt und beurtheilet. S. 524
- §. 247. Noch ein anderes neues Intervallensystem wird angeführet, vorher aber werden einige Sätze des Verfassers derselben beurtheilet, 525
- §. 248. hernach wird dieses neue System selbst geprüft. 547
- §. 249. Noch ein anderes mangelhaftes wird ebenfalls beurtheilet und die Fehler desselben angezeigt. 552
- §. 250. Kurze Wiederholung aller dieser angeführten Systeme und Vergleichung mit meinem Intervallensysteme. 559
- §. 251. Daß die mathematischen oder geometrischen Berechnungen den Musikern unnützlich sind, weil es so wenige giebt, die sie verstehen, und denen sie dienlich seyn können. Die Berechnungen müssen praktisch seyn. Nicht alle und nur die wenigsten haben Gelegenheit die Mathematik und Geometrie zu studieren; denn sie können weder dem Componisten, noch dem Ausführer etwas helfen. 561
- §. 252. Abhang wegen der Theorie des berühmten Tartini; nach einem fremden theils französischen theils deutschen, aber umfanglichen Auszuge, mit Anmerkungen. Urtheile der Verfasser dieser Auszüge über diese Theorie. 563
- §. 253. Andere Anmerkungen über diesen Traktat, wie auch über Tartini, theils von Burney, theils von Rousseau, und Erinnerung dabey. 564
- §. 254. 255. Bedenken über die Ursache der Dunkelheit, die in dem Tartinischen Traktate befindlich ist, u. s. w., ingleichen über den Doktor Burney. 575 579

Druckfehler und Verbesserungen.

(Die Leser werden ersucht, folgende Verbesserungen sich bekannt zu machen, ehe sie, das Buch zu lesen, anfangen.)

Vorrede. S. XLVI. Zeile 6. anstatt des undeutlichen Zeichens, das fast wie ein O ansieht, soll der Buchstabe b stehen.

— — LI. 3. 4. nach Componisten lese hinzu: keinesweges.

— — — 3. 7. von unten an statt: wenig oder gar nicht l. nicht gebdrig.

— — LIX. 3. 6. von unten an statt hteit l. hat.

— — — 3. 5. von unten nach 1757 lese hinzu: Petersburg verlassen; denn im Jahre 1737.

Ferner im Buche selbst:

S. 15. 3. 5. für Scacchi und Bononini l. Scacchi und Bononcini.

— — 12. für welches l. welche.

— — 13. nach sollen, ist noch einzuschalten: die kritischen Briefe über die Tonkunst, die in Berlin heraus gekommen sind, wie auch.

— — 18. an statt der Künste l. der schönen Künste.

— — 16. 3. 1. an statt o. l. so.

— — 22. Das Verkettenzeichen vor der zweiten Note in der ersten Notentreihe sollte bläsig gedruckt seyn, und oben ein kleines Häkchen haben, damit es von dem gewöhnlichen runden h unterscheidender würde. Ich merke dieses hier einmal für allemal an, weil dieses neue


und große runde Be h überall nicht unterscheidend genug gerathen ist. Der Leser hat daher auf alle solche Stellen, worinn es vorkommt, genau zu merken, damit dadurch kein Mißverständnis entstehen möge. Auch die Tabellen sind von dieser Anmerkung nicht ausgenommen.

- S. 22. Z. 2. in der zwoten Spalte der Anmerkung für aber l. auch
- 36. ist in der letzten Notenreihe der Bogen über den Noten f und g vergessen worden.
- 37. Bey Num. 19. ist in der zwoten Zeile statt der 5 zu setzen 3
- 39. Num. 26. Z. 3. an statt: Stufen l. Stufen.
- 40. Z. 4. nach erklärte ist noch einzurücken: Den Beweis davon kann man in seinem vollkommenen Kapellmeister und zwar hinten im Postscript sehen; denn die darselbst angeführten, zur Erläuterung der größten Septime und der kleinsten Nonne gehörigen, Exempel mußte ich ihm auf sein Verlangen aufschreiben.
- 40. in der dritten Notenreihe soll vor der zwoten Note ein großes rundes Be h stehen, wie auch vor den beyden letzten Noten in eben dieser Notenreihe.
- 41. Num. 30. Z. 2. soll es heißen: zweene große halbe Töne.
- 42. Z. 3. an statt musk. l. musikal.
- — zwote Notenreihe. Die Ziffer 3 soll heißen 3
- 62. Z. 13. von unten an statt: verneynliche l. vermeyntliche.
- 87. ist in der vierten Notenreihe der Bogen unter den beyden letzten Noten wegzustreichen.
- 99. Z. 4. an statt * c soll es heißen * d
- 107. Bey Num. 3. nach kleinster halber Ton soll es heißen * c, b d, bey Num. 4. nach Deficiens soll es heißen b d, x c,
- 111 und 112. Num. 3. 6. und 8. sehe nach §. 144. hinzu: Man könnte dieses Intervall vielleicht am besten Semiton. Minim. duplex nennen.
- 115. Z. 4. soll das Zeichen der größten Nonne so 2 aussehen.

- 119. sind in der dritten Notenreihe die achte und neunte Note also $\frac{3}{\text{O}} \frac{5}{\text{O}}$ zu ändern:

Ueber der siebenten Note der fünften Notenreihe ist die 3 wegzustreichen und über diese Notenreihe in die Mitten zu setzen; ingleichen ist die 4 über der fünften Note der siebenten Notenreihe wegzustreichen und ebenfalls über diese Notenreihe in die Mitten zu setzen; denn diese Ziffern zeigen, wie man in folgenden sehen wird, nicht einzelne Noten an, sondern die Notenreihen selbst, über welche sie gehören. Dieses muß man auch auf der folgenden Seite mit der 5 thun, welche, nicht über die Note, sondern über die ganze Notenreihe gehöret.

- S. 120. Z. 3. nach der zwoten Notenreihe ist das Wort vermischten wegzustreichen.
- Z. 11. von unten an statt: diese vermischte l. die erste unvermischte.
- 136 Z. 1 an statt machen l. annehmen.
- 136 Z. 14 und 15 von unten an statt: nach der l. die
- 144 Z. 3 an statt: Sachi l. Scacchi
- 155 Z. 11 von unten an statt: die l. der
- 162 Z. 7 an statt: Septenaccord l. Sertenaccord
- 164 Z. 8 von unten findet sich derselbe Fehler
- 165 Z. 3 an statt: aröfien l. aröfen
- 169 Z. 4 soll nach) ein Comma stehen
- — Z. 2 von unten an statt: größerer l. größerr
- 187 Z. 3 von unten nach Klasse setze hinzu: der Töne
- 198 Z. 5 an statt: Zweysemibreventakt l. Zweysemibreventakt
- 218 §. 99 Z. 3 an statt $\frac{2}{4}$ setze $\frac{9}{4}$
- S. 224 Z. 11 an statt: Dreysemibreventakt l. Dreysemibreventakt
- 247 Z. 2 an statt: Hauptstück l. Hauptstück
- — Z. 14 und 16 von unten an statt: zweyte und zweyte lies zwote
- 256 in der dritten Notenreihe sollten in dem letzten Viertel beydemal die Noten

also  verändert werden



- 258 in der ersten Notenreihe ist die Note a in die Note b zu ändern.