

4, Aufbereitung und Fortpflanzung des Laues.

die Luft hat an sich selbst eine starke
Erschütterung. Diese wird durch einen Hörsinn
in Bewegung gebracht, und zwar auf folgende Weise:

Wenn die angeschlagene Trommel wird die
im ihr fesseln befindliche Luft zusammenge-
drückt; unmittelbar ist eine eigene Erschütterung
des sie sich selbst nach gegenseitiger Zusam-
menziehung folgende wieder aus. In dieser Auf-
lösung bewirkt sie die in ihrer Nase befindliche
Luft mit einer so vielen Stärke, als sie vorher
selbst durch den klingenden Trommel bewirkt
war. Diese in der Nase befindliche Luft
wirkt auf eine dritte nahe Luft wieder ab
so, und diese wieder auf eine vierte gleich so

Also ist eigentlich nur die erste Bewegung
des Luft die unmittelbare Wirkung eines
dieser klingenden Trommel; die übrigen alle
abhängen alle das einmal in Bewegung ge-
brachte eigene Elastizität der Luft.

Die Fortpflanzung des Schalls ist also
bloß dieses Elastizität der Luft zuzuschreiben
den, und der elastischen klingenden Trommel
ist bloß die Veranlassung, die eigene Erschüt-
terung der Luft in den Gang zu bringen.

Das deutlichste Bild von dem unerschütterlichen
Zusammenwirken und der Aufhebung des
durch einen elastischen Trommel in Bewegung
gebrachten Luft, geben die Akustik,

Massenallen, die durch das Gummierosion
nicht hindert auszusickern. Daher die
französische *Crouzas* für le beau in univ. d.
deutschem Uebersetzung p. 28. uaf.

In der Bewegung der Luft muß man
sich etwas ähnelndes gedenken; nämlich, daß
sich in der Luft ebenfalls solche Eitel und
Kugeln bilden, wenn eine gewisse Quantität
derselben durch einen Körper in Bewegung
gebracht werden, als in Wasser geschieht,
in welchem man einen Stein wirft.

Erweise davon:

Die Luftkugeln sind zwar nicht wie die
Massenallen sichtbar, weil die Luft selbst
kein sichtbares Körper ist; aber man kann
sie fühlen, wenn man die Hand auf diesen
Körper legt, denn ein Fall wasser ist. Am
besten fühlt man sie, wenn diese diese
Körper sehr sind.

Dieser ist die Wirkung werden diese Luft
kugeln sogar sichtbar.

z. B. Man nehme ein Gefäß mit Wasser
auf einen Tisch, der dem Orte nahe ist, wo
der Fall wirkt, so werden auf der Ober-
fläche des Wassers kleine Kugeln sichtbar.

Ist der Fall sehr, so sind auf diese
Kugeln sehr, und man wird sie wirklich
bleib durch die Fortbewegung, die sie auf

nimm auf sie gefallene Sonnenstrahl von
unseren gerate werden.

Wie mit übrigen der Fall in einem ge-
wissen Zeit wieder können, finden Sie in
selbst angestrichen Dörfern mittelständig
abgeschleht; auf der nämlichen *Crouzas*
hat etwas davon. Diese Materie ist,
wenn sie zu weit gebracht wird zwar
ganz unbrauchbar, für die Musik selbst aber
mit von einigen Nutzen. Wie gesehen
daß zu solchen Materie geht, die
einen unvollkommenen Durchfluß in unsern
Abflüssen haben.

5. Vom Windfall (also) und unter verschiedenen Arten derselben.

Wenn ein also nutzbar soll, so muß
1.) ein dieser Körper so beschaffen sein,
daß er die Luftkugeln, die auf ihn
stoßen, zuweilen weichen kann, ohne in
ihnen einen andern Veränderung zu er-
wecken, als die, die dem Zweckmal
von selbst unvollständig ist, nämlich
den zweckgemäßen Körper an einem
andern Ort anzustößen, als er, ohne
zweckgemäht zu werden, würde zu-
gangem sein.

Moos, Linsensack, modisch Kläber selbst
des meisten werden, sind Verbindungen ab also.

Goethe, Gualter, Fiume, deren Töchter
Lingua die Dinnun in sich zusammen,
und die Fortschritte der Luft vorwärts,
sind am besten zu sehen.

2.) Miß der Körper, welche die Ton zu
rückgehallt, gefällig nachher zeigen, um
den Luftballen, die ihn zusammenbrachte
haben, Zeit zu lassen, zu verschwinden, und
der Umstande gewöhnlich.

Da größer diese Fortschritt ist, desto mehr
Zellen verbindet das Licht.

3.) der Fall daß nicht auf dem unvollständigen
Wagen gewöhnlich, und welche nur zum
gewöhnlichen Körper gegangen ist,
um die vorher Zellen des Licht nicht zu
verändern.

Nicht nur durch die verschiedenen Lager
und Fortschritte der gewöhnlichen Kör-
per, sondern auch durch die immer jedem
derselben neuen Natur, wodurch die man
vielfältigen Gattungen des Licht vorwärts;
selbst die Eigenschaften derjenigen Körper
oder Körper, durch welche sich der Umstand
fall fortgesetzt, trägt nicht dazu bei.
Es ist z. B. nur Licht von einem anderen Ort
man es sich über Wasser fortgesetzt, als
über Salzige und ständige Gegenstände.

Unterschiede wegen zu den verschiedenen Modi-
fikationen des Licht die unvollständigen Umstände bei
und man es nicht anders stark oder schwach, falls
das Licht es der die verschiedenen Arten des
Lichtes zusammenbringen.

6.) Von der Wirkung des Lichts.

Unter Wirkung des Lichts versteht man
immer so gewöhnliche Unterbestimmung, oder ein
so nahe Verhältnis derselben, daß man auch
verschiedene Teile immer anders nachher, und gar
nicht beweisen, zum Mittelbringen bringt.

Diese Wirkung findet sich nicht allein in
Licht an sich, sondern auch gewisse Töne
und andere Körper. z. B. gewisse der
Töne und dem menschlichen Ohr. Hinsichtlich
gewöhnt sich das Volksgelächter, welches nur
an einigen unvollständigen Zusammenstellungen
vor anderen finden.

die Wirkung des Lichts unter sich, ist mancherlei.

1.) findet sie statt, unter einem angegebenen
Ton, und immer nachher, der bloß durch
Unterbestimmung findet Verhältnis in
Bewegung gewöhnlich.

z. B. Man stimmt zwei Teile in der Fülle
und legen auf die immer ein bläuliches Pappier;
man schlägt sodann die ersten Teile an,

so wird sich ab bald das Pappier da und von be-
wegen und freier Bewegung.

Auf diese Art von Organen gründet sich die
Verfassung des Instrumentes, die im neuen
Erasim von nicht sehr starkem Ton zu sein,
sich zu, das Besondere des Tones vor und hinter
dem Organ so einzustellen müssen, daß der Ton
hinter dem Organ, die Octaven des vorderen Tones
mitklingt. Dieses Mittel besteht nicht nur,
sondern vorzüglich auf den Ton zu wirken.

2.) In Tönen für sich allein.

Kein einziger Klang ist ganz einfach, und ohne
eine gewisse eigene Klangfarbe, sondern
jede Note außer dem Hauptton auf noch die
ihm zunächst verwandten Töne mit. Das Mittel-
ton der Quinten, Octaven und großen Terzen
ist am vollständigsten. Auf allen mit denselben be-
zogen Instrumenten, auf selbst auf Clarinetten kann
man sich davon überzeugen.

Auf diese Verhältnisse gründet sich die sogen-
nante Mischung in den Organen, wo jeder einzelne
Ton der vorderen Orgel klingt, gleich einfach, gleich
einfach, zu verstehen das Wort groß und voll,
stimmig folgen soll.

Auf die Verhältnisse des Trompeten, und Klarinetten
und gründet sich auf diese Organen der Ton.
Diese können mit der gemischten Orgel, das

gleich, Töne die in der Orgel geblieben,
oder doch mit ihnen in einem neuen Töne,
nicht so sein, nicht und natürlich gegeben; kein
einziger anderer Ton kann ohne Organ oder
Klang nicht sein, sondern gegeben werden.

Der ganze Grund des Organes der Töne liegt
überhaupt in der Natur des Klanges zu sich selbst.

Das Wesen des Klanges ist nicht anders als das
Gesamte, wobei sich mit die einfachen oder so,
manche Töne abzeichnen, und deutlicher hören
lassen, als die, welche in mehrfachen Tönen,
nicht so sein. Also ist jeder einzelne Ton schon
für sich als eine Mischung zu betrachten.

Bestehen können:

die Töne nicht darzustellen werden, wenn
für einen Ton hervorgehoben soll, alle in
Bewegung gebracht. Da nun diese Töne, auf den
den mit der möglichsten Sorgfalt zu verstehen Töne
dennoch alle hervorgehoben sind, so müssen auf die
verschiedenen Töne durch sie hervorgehoben werden,
die sich bloß dem Hauptton begeben, nach dem
Besondere, in welchem sie mit ihm verwandt oder
ihm ähnlich sind. Sie werden aber sammt und
sonst von ihm verdrängt.

Wenn auf einen Ton im Wasser, so
besteht aus dem Mittelton, wobei der Ton
gefallen, ein großer Töne. Da aber der ganze
Raum, vom Mittelton an, bis zu dem Töne

in Bewegung gebracht worden, so bilden sich inner-
halb des Mittelpunkts und des äußeren Eiskels,
noch eine Menge kleinerer Eiskel, die alle mehr
oder weniger sichtbar sind, je nachdem sie mit
dem Haupteis in Wasser oder ruhendem Was-
ser stehen stehen.

Insade so verhält sich auch mit den Dünne-
gen der Luft, woraus resultiert,

daß ein jedes Ton schon in einem andern
auf ein oder zwei Klänge vertheilt sey.

5.) findet sich die Sympathie statt, zwischen
Tönen und Klängen.

Insamit gehandelt sich der Einfluß der Musik
auf unsere Gemüthsbewegungen so wie auf die
Sinnlichkeit und Gesundheit.

Das menschliche Köpfe ist mit Nerven und
Fibern bezogen, wie ein Instrument mit Saiten.
Man kann sich also leicht ein gewisses Verhält-
niß zwischen den Nerven und dem Köpfe
und den Saiten eines Instrumentes denken.

Wenn das Musik, z. B. die Melancholie finden
kann, so ruft diese meistens außer andern
Ursachen auf das, daß die durch Melancholie
in Unfähigkeit gebracht oder nicht geordnet
Nerven, durch sympathetische Bewegung der Töne
widerum in Bewegung und Thätigkeit gesetzt wer-
den. Grosius erwähnt besonders Alboust de
effectibus musicis in corpus animatum, und

Roger, de vi soni et Musicos in corpus
humanum applicanda zu werden.

Die Gesundheit ist überaus, nach Maffey
Mühsam so musikalisch, daß alle Krankheiten
aus Mitleid andern, als aus lauter Mitleidigkeit,
her und Dissonanzen entstehen.

Auf die sogenannten Stimmtonen (soprano
man die vorzüglich stehen und fallende
Töne zu verstehen hat, die jedes Instrument
mit in besondern Tönen hat, und mit
Veränderung ihrer Plätze sich selbst mit
verändert werden,) müssen auch die Orga-
nen der Töne und der sie umgebenden Körper
verändert werden.

Der Vater Mosmann dessen Libri Harmoni-
corum unter den Vorklängen über diese Ma-
terie angeführt worden sind, hat von der
Wirkung dieser Sympathie der Töne auf eine
sehr bewundernswürdige Weise, eine so große Mei-
nung gefaßt, daß er sogar den Umstand
der Mäusen zu Irdisch dadurch hat vollkommene
vollkommen.

7.) Künstliche Klänge.

Unter künstlichen Klängen hat man sich
solche sonderbaren Töne im Klange zu ver-
stehen, die selten vorkommen, und in ihrer
Bildung und Beschaffenheit von den gewöhn-
lichen und bekannten Gesetzen abweichen,

sich sonst die Eigenschaften des Klängs vollkommener lassen. Sie sind darum nicht weniger natürlich, als die bekannten; ihre Ursachen liegen uns nicht abstrakt tief, sondern, und werden der Natur selbst überlassen.

Wie schon unter einer großen Anzahl künstlicher Klänge, die im Violon, Violoncelle, Viola u. s. w. nachgelassen werden können, sind folgende einige:

I.) Was es kommt ab, daß das unwillkürliche Instrument, wenn in einem Tone besser klingt, als in einem andern?

Von der Uebereinstimmung der Saitenlänge, die sich gewöhnlich den Tönen nach Instrumenten und den kleinen Saiten nicht könnend findet.

Es kann auch von dem unvollkommenen Instrumente ab, wenn es nicht dem andern Tone zukommen. Ich nehme an, daß jede Saite des Instrumentes sich nach und nach gleichsam davon gewöhnt, nicht von dem Töne des Instrumentes, sondern in Beziehung zu stehen, so wird in diesem Falle diejenige Saite, welche ihre eigene Saitenlänge am stärksten bevorzugt hat, immer einen besseren Ton geben, als diejenige, die ihre Saite des Instrumentes, dem nicht bevorzugt.

2.) Was es kommt ab, daß der Tonfall bei Nachspiel deutlich zu hören ist, als am Tage?

In der Nacht wird der Klang durch verschiedene

Ursachen nicht so geschwächt, als am Tage. Wenn man verschiedene Töne in einem Klänge mischt, so mischt man einen klaren Ton, dessen jeder sich aber weniger absondert, als wenn es allein gesungen wäre.

3.) Durch die Anwesenheit dieses Tones wird der Klang verstärkt.

Ursache: Man spiele in der Mitte eines Instrumentes eine Violine auf 2. Tage, und einige Tage nachher auf, so wird sie ganz mit einem außerordentlichen Gesangsähnlichkeit, ihr Klang wird aber kaum gestört werden können, wenn man nicht das Ohr unmittelbar an einem von den beiden Tagen hält.

Dieses läßt sich auf alle Arten von Tönen, z. B. auf auf Klänge aus Klänge u. s. w. anwenden. Man kann jedoch auch vollkommener,

4.) Warum die besagten Instrumente mit einem Instrument- oder Klangboden versehen werden müssen.

Es wird unwillkürlich dadurch unvollkommen Luft in Bewegung gebracht, und dadurch ein starker Ton erzeugt, als ohne das gesagte würde. Da der Instrumentboden also zur Verstärkung und Uebereinstimmung des Tones dient, so muß es nicht nur aus sehr elastischen Holz bestehen, sondern auch so abgegründet werden, daß die Töne desselben leicht in Bewegung gebracht werden können.

Als dieses nachfolgende Aussehen dieses und
klugheits Körper bei der Prozessierung besteht,
von Klänge, löst sich auf nach folgenden:

5.) Wasser in einem tagzweiher Nähe die Musik
müß so gut klingt, als in einem gewöhn-
ten Saal. Und

6.) Wasser müß auf einem Lande, wofl aber
in bewegten Gegenden nie sehr zu hören ist.

7.) die Töne woflure abnat von der Natur
des dieses Körpers an, von welchen sie immer
das sind und ihre Stärke woflure.

So klingt ein z. B. andrer, wenn sie von un-
bekannt Körpern umgeben sind, und andrer,
wenn sie folgenden oder nach anderen Körpern
nie sie hören befinden.

Wenn man in einem Zimmer zwei kleine Töne
aneinander schlägt, so klingt es sehr dumpf; ist
aber Silbergeschloß oder andrer Metall in die-
sem Zimmer, so wird der Fall auf einmal hell
und hellen.

8.) Woflure kommt es, daß nie und unbekannt
Tone von einem Mann und von einem Quaken
angegeben, woflure klingt?

Wenn der Quake z. B. die Tone T klingt,
so müß er seinen Hals nicht, nie Maue aber
ange machen.

9.) Von der Töne = Köfere.

Unter Töne = Köfere versteht man solche Töne,
welche durch einen Töne mit einem Töne
gleichsam woflure gebildet und festhalten gemacht
werden können. So wie man durch Töne des Töne
spezifische Gegenstände des Töne woflure bringen
und festhalten machen kann, so geschieht auch
dieses mit Tönen, durch Töne künstliche Töne
herzustellen.

So wie die Lichter, wenn sie in gelbten
und glatte Instrumente eingefangen werden, ihre
Wirkung woflure und woflure, so werden auch Töne
woflure, wenn sie in glatte Köfere oder Töne
eingefangen werden. Man hat woflure zu glauben
daß, wenn man einen Töne in einem Mittelraum
Köfere einfangen könnte, es anstatt nur 24. Töne
gehört zu werden, 1000. Töne mit woflure
gehört werden.

In den alten woflure Woflure woflure
sich Köfere befinden haben, die dieses woflure
bis zur Töne woflure. Köfere woflure
auf woflure die woflure, woflure es in einem
alten Manuskript gefunden haben will, und dieses
sich Abgandes bedient haben soll, nie sich auf
die beiden woflure woflure woflure
woflure zu machen. So woflure woflure
dieser Köfere auf woflure woflure, so ist
daß seine woflure woflure woflure

Matrizen fast zu nehmern. Man wird leicht
das Klaffen von den falschen absondern können,
und noch ungenügend viel sandrebaort, mit Klaffen
in der Natur gegeneinander übrig behalten.

Ursprung der Musik.

Zwanztes Kapitel.

Von der mathematischen Klänge.

Der große Quell der physikalischen Klänge
auf natürlichen Musik ist sehr vielwehrend, und
dass auf ihm nie bestanden worden. Die ma-
thematischen Klänge aber hat man auf ganz
zu Weise ihrer Nutzen sehr häufig absondern
müssen. Wenn die Kunstwissenschaften und Mathematik
so wie die Naturwissenschaften in ihrer gewöhnlichen
galtigen, und man nicht so sehr in der
auf so gar die Art und Weise, wie menschliche
Lebensweisen durch Maladie und Jambonie sich
zweideln sind, absondern und absondern
so werden vielleicht über ihre mathematischen
in der natürlichen Kunst eine Wichtigkeit
nachstehen. Aber, weil sie in der Meinung
stehen, ob sie alle in der ganzen Natur
nach Zahl, Maß und Gewicht gemacht, so sind
sie an, nicht bloß in der Körperlichkeit, sondern
auch in der Geistlichkeit, sich für unerschöpflich

Gefühlgebot zu halten, das heißt: sie wollen,
da in der Wissenschaften und Künsten nicht bloß
die Körperlichkeit geben, wo alles materiell und
körperlich ist, folglich befristet und gemessen
werden kann, sondern auch in der Seele und seinen
Theilen, wo mit der unerschöpflichen Empfindung und
Gefühle des Geistes Gefühlgebot sehr können.

Diese große Kunst der Seele hat aus dieser
Weise der mathematischen, dessen Fortschritt von
ihnen die betrieblischen Tadeln zugeführt, wodurch
das, daß der Tadel der Fortschritt, durch die
ausstehende Unwissenheit, sich durch ihre Millionen
von Tadeln überarbeiten zu können, übersteigt
von der ganzen Fortschritt so nutzlos, augenscheinlich
und nicht weniger als an sich die Tadeln betrieblischen
Fortschritt zugeführt worden, nach der
größte ist.

Wie es zugegangen, so, daß die unglückliche
Meinung, die sie im Tadel die ganze unglückliche
Ursache des Bösen, Unwohl fassen und sich so
viele Tadeln finden in der Seele und
Gültigkeit behalten konnte, ist schwer zu begreifen
da unter findet solcher Kunstwissenschaften sich keine
einmal einen gefunden hat, das durch geistliche
Ausscheidung seiner Zerstörung der Seele
sich notwendig machen können, daß, seine
Befreiung nach sie. Tadeln hat es die

Erklärung von jenes bestätigt, daß grade die
Anstalten und allgemein beliebtesten Konzerte
vom Etwas ganz und gar nicht verstehen.

Unter den Menschen hat sich besonders Milzner
als Fasstiker des musikalischen Etwas ge-
zeigt. Er mag im Manne von sehr wenig eigent-
lich musikalischen Gefühl und Talent, und würde doch
dieser Umstände in die Notwendigkeit gesetzt, von
Musik und musikalischen Dingen zu schreiben;
was konnte er ihm klügeres thun, als sich
in die Dunkelheit des Etwas einzufallen, und
aus seiner Dunkelheit mit seiner Stimm-
führung zu führen, so wie im inneren Geistes-
des musikalischen Mißverständnisses? Was
konnte durch so viele Zahlen und algebraische
Formeln überwinden, um zu sehen, ob es auf
irgendwas was ist?

Indessen haben ich zu seiner Zeit doch so viel
Mathematen als Rechnen in seinem Verstand
aufgebracht, und das Etwas die Verbindung mit
geteilt, sein gewöhnliches Geistes- so nicht
als eine Dunkelheit, düngliche Ziele, in welche
mit der Leben und atmen müssen, das
mehr als zu sehr schmerzlichen Blößen nicht aus
Luft kommen dürfen.

Die müssen indessen aus dem augenschein-
lich sehen, daß die Mathematik in der

Musik ganz und gar keine Nutzen haben.
Die ist, so wie in den meisten Wissenschaften
und Künsten, also auch in der Musik eine
nützliche Aufklärungskraft. Die ist nach Matthäus
seiner Meinung nicht nur sich gewöhnliche
Instrumental - Disziplin, und Stütze in der
Harmonik, als einem Teil der Musik, auch
in der Notwendigkeit, bei Geltung der Stimme
und beyer Zeichen, sondern bey der Fest-
gung musikalischer Instrumente, und der Ein-
richtung derselben, zur Verstärkung des Sinfals
und Umdrehfalls, so viel die äußerliche Form
betriefft, ungleichmäßig fast solche Dinge
als etwa die Einrichtung und Einrichtung zu
schreiben in der ganzen Galtesamkeit. Recht
ist nicht geübt, ob es schon im Betracht
des Ganzen nur ein Rein ist.

Aber noch weniger müssen die gläu-
ben, wie mit vorerwähnter Milzner faßt
Gefühl in den meisten Zeichen hat an sich,
den wollen, daß die Mathematik das Ganz
und die Wahrheit der Musik ist; daß alle
Gemüthsbewegungen, die durch Musik erzeugt
werden, bloß in den Profunden äußeren
Verhältnissen der Töne ihren Grund haben.
Man kann aber so wohl ohne Mathematik
ein gutes und liebliches Composit

sagen, als man ohne dieselben gut zu und
göndliches Bedenken oder dinstes sagen kann.

Indessen, da sie ein Theil des musikalischen The-
ors ist, in so fern sie dem Tonkünstler die Ma-
triaten zuebnen hilft, die so zu An-
bring seiner Kunst bezieht, so habe ich geglaubt,
sie nicht ganz übersehen zu dürfen, um Ihnen
nicht übersehen einen richtigen Begriff von ihrem
maßen Nutzen in der eigentlichen Tonkunst
beizubringen, sondern mich insbesondere zu bemü-
hen, wo, wie und auf welche Art sie auch
Nützen bringen kann.

Die ganze musikalische Mathematik zusammen-
genommen, wird mit ihrem eigentlichen Kunst-
namen Canonik genannt. Man könnte sie
auch deutsch, die Stimmführung = Lehre der Stänge
nennen.

Man muß aber diese Stimmführung bloß nach
dem äusseren Maas und Verhältniß verstehen,
in welchem ein Klang mit dem andern steht.
Die Hülfsmittel, deren man sich zu diesem Fin-
führung bedient, sind Größen und Linien, um
die verschiedenen Klänge nach ihrer abgemessenen
Größen damit vorzustellen, oder sie zu
zeichnen, wie groß die Klänge sagen können,
wenn man sie sehen, und die möglichen Hörsen
abmessen könnte. Ubrigens aber bleibt sie

einzig und allein dem Gesöhr überlassen,
von dem Klaff = oder Unbilligkeit derselben ein
gutes Gefühl und seinen Nutzen zu fällen.

Die in Größen und Linien vorzustellenden
Intensitäten sind also jene die Matroie; ihrer
abgemessenen Größe ist die Stimmführung,
und der Klaff = oder Unbilligkeit ist der Canon,
wischer Stimmführung, den aber die Canonik selbst
nicht zu bestimmen oder festzusetzen vermag.
Dafes mich, wenn dieses Stimmführung vorliegt ist,
die Stimmführung nicht mehr Canonik heißt, sondern
Canonik genannt wird, wobei aber immer
bloß allein der Gesöhr der Stimmführung in dem
mannichfaltigen Stimmführung der musikalischen
Klaff = oder Unbilligkeit bleibt.

Die musikalischen Intensitäten und Töne
lassen sich übrigens abmessen am besten
durch Größen und Linien vorstellen, weil
die Größen zur Stimmführung immer jener
Größen überhaupt fast unentbehrlich sind, die
Linien aber nicht besonders Ansehnlichkeit mit
den Stimmführung haben, so daß man durch ihre
Gebrauch am leichtesten vornehmen kann, wie
sich die Stänge in ihrer Form und Gestalt
gegen einander verhalten können, wenn
sie wirklich Stimmführung Stänge können.

Um nun Verhältnisse genau zu bestimmen, wobei man mit einem andern möglichem Zahl oder Linie steht, muß man erst die Verhältnisse sehen von Verhältnissen können lernen. Ammer ist ein Verhältnis entweder gleich oder ungleich.

Das gleiche Verhältnis heißt keine Abtheilung in mehreren Gattungen, es kann nur einfach sein; das ungleiche Verhältnis aber theilt sich in verschiedenen Arten von Ungleichheit ab, davon aber nur zwei gemeinlich gebräuchlich werden, nämlich das viere, übertheilige und übertheilende Verhältnis des Ungleichheit.

Das viere Verhältniß wird mit dem mathematischen Kunstnamen ratio multiplex genannt, und heißt davon, daß eine große Zahl oder Linie, die kleinere, mit welcher sie verglichen werden soll, nicht nur einmal, sondern mehrmals ganz in sich begreift. So muß also fast alles vier angegeben, und nichts übrig bleiben.

Das übertheilige Verhältniß, ratio superparticularis ist, wenn eine Zahl oder Linie eine kleinere einmal ganz, und noch überdem einen besondern Theil derselben in sich theilt. Nach der Größe dieses besondern

Theils, bekommt das Verhältniß seinen besondern übertheiligen Namen. Entweder das Übertheilige genau die Hälfte, so heißt es ratio sesqui altera; Entweder es nur die Hälfte von Ganzen, so heißt es ratio sesquitercia; Entweder es aber nur ein Viertel, ratio sesquiquarta.

Das übertheilende Verhältniß heißt, ratio superpartiens, deswegen, weil nach der Theilung mehr als ein Theil übrig bleibt; z. B. Wenn eine größere Zahl oder Linie, die kleinere ganz, und noch mehrere Theile derselben in sich begreift, wie etwa, wenn ich die Zahl 5 mit 3 vergleichen will, so ist die 3 in der 5 nicht nur ganz, sondern noch zwey dritte derselben theilnehmend. Dieses Verhältniß heißt sodann in der Kunstsprache ratio super bis partiens tertias.

Um Ihnen diese Gattung des übertheilenden Verhältnisses noch etwas deutlicher zu machen, will ich Ihnen noch ein Beispiel aufgeben: z. B. Wenn ich 8 mit 5 oder 16 mit 10 vergleichen will, so ist die kleinere Zahl in der größeren nicht nur einmal ganz, sondern auch noch 3 fünftheile darüber theilnehmend. Diese ratio wird mit dem lateinischen Worten:

ratio super tri partiens quintas, ausgedrückt. Solche Einteilungen können überaus schön mit gebunden, und außerordentlich moralisch modisch, in der musikalischen Mathematik sind ihnen aber doch von der Natur gewisse Beschränkungen bestimmt, über welche sie nicht gehen können. Dieses Beschränken aber anzugehen, müssen Sie doch selbst eine Übung der Vernunft in der Musik ausüben, davon uns folgende genau wissen:

- 1.) Was eine Ration, Proportion und Progression ist;
- 2.) Was für verschiedene Arten und Gattungen von Ration man hat; müssen
- 3.) Die Verhältnisse addition, subtraction, multiplication, division und anquisition kennen, daß es in der That eine Beschäftigung wird, die viele Arbeit und Mühe kostet.

Um ihnen aber von dem Verfahren selbst, wie man Klänge abzumessen hat, einen Begriff zu machen, will ich uns die Probe mit einigen wenigen Intervallen machen. Gehen wir voraus wie aber nun so genanntes Monochord, welches sonst auf noch einfacheren Klängenmesser *pp* genannt wird.

Wenn ich nun wissen will, was es eigentlich heißt, wenn man sagt, der Fiedler musalt sich wie $t-t$, ungleich gleich, so theilt man die Saite des Monochords in genau gleiche Theile, und stellt auf den Mittelpunkt der Theilung den linken Nag, welches unter der Saite des Monochords die und für gegeben werden kann. Nach dieser Operation darf man uns die gaffeln Saite auf beiden Seiten des Nagels aufschlagen, so wird man finden, daß beide Theile übereinstimmen. der Fiedler stellt also

in ratione aequali $t-t$. $2-2$. $3-3$. etc. $t-t$.

Wollen Sie eine Probe mit einem vierten Theilung machen, so theilen Sie die Saite des Monochords in 3 Theile. Zuerst von diesem Theile lassen Sie hang, und schreiben den Nag an demjenigen Ort, wo der dritte Theil anfängt, unter die Saite, so werden die beiden aufschlagen beide finden die Octave $t-t$ hören, davon Verhältnisse dieser Abtheilung zu folgen $t-2$. folgt muß. So wie sich nun $t-2$ verhält, so verhalten sich $2-4$, $4-8$, $8-16$ etc. diese letzteren multiplicirten Verhältnisse heißen eigentlich Progressionen oder Progressionen, und werden in der musikalischen Sprache *rationes multiplices* genannt.

Zur Erläuterung der musikalischen Kunst,
sollte ich Ihre Maßregeln Anfangsgründe der
theoretischen Musik, besonders Ausführung der
Rational = Kunst, und Umkunst Hodegum
curiosum etc., in solchen Worten, die absichtlich
bloß für diese Materie geschrieben sind
die sich in aller Absicht fühlend werden
lassen können können.

Die Umschaltungen aller möglichen Intervalle
sind anzuführen, nicht nur das zu mittelmäßig
sagen, zumal da sie mit notwendiger im
Capitel von der Harmonie alle angeführt
werden müssen, was nicht nach ihrer Umschaltun-
gen, sondern nach ihrer Anwendung.

In Absicht auf die Nutzen und die Ausnu-
tung der musikalischen Lehre überläßt,
müß aber noch angeführt werden, daß sie auf
alle Umschaltungen der Instrumente der größten
Nutzen haben; für die nicht Umschaltungen
läßt das nicht auf bloßen Umschaltungen,
(Umschaltungen) hin. Man drucke z. B.
nicht Regelbauern, so wird man sich nicht
verstellen können, daß es ohne fühlend
Umschaltungen von der Lehre = und Umschaltungen,
nicht wohl grob werden kann. Die Umschaltun-
gen der gehörigen Umschaltungen und Umschaltungen,
Regelbauern, ihre notwendigen Umschaltungen,

der notwendigen Umschaltungen, der Größe der
Lehre und Umschaltungen, der notwendigen Umschaltun-
gen der Umschaltungen, sind laute Umschaltungen, die
angeführt und angeführt werden müssen. Nicht
angeführt muß die Umschaltungen auf Umschaltungen,
das Umschaltungen der Umschaltungen auf Umschaltungen,
Umschaltungen notwendig und angeführt werden.

Aber auf selbst für die Instrumente
Umschaltungen für ihre Umschaltungen nicht bloß im Umschaltun-
gen auf dem Umschaltungen der Instrumente, sondern
auch ganz notwendig in der Umschaltungen der Umschaltun-
gen der Umschaltungen fast alle musikalischen Umschaltun-
gen so viel als möglich zu Umschaltungen, ohne
alle Umschaltungen auf die Umschaltungen, die not-
wendig Umschaltungen, daß, wenn wir die Umschaltungen
in ihre notwendigen Umschaltungen Umschaltungen,
sich am Ende der Harmonie - Umschaltungen nicht Umschaltun-
gen. Um Ihre Umschaltungen nach Umschaltungen zu Umschaltun-
gen, muß ich Ihre Umschaltungen, daß alle Harmonie
oder Umschaltungen, alle musikalischen Umschaltun-
gen in ihre Umschaltungen Umschaltungen oder
Umschaltungen Umschaltungen sind, z. B. c-g; g-d;
d-a; a-e; e-h; h-fis; fis-cis;
cis-gis; -gis-dis; dis-ais; ais-cis
Möchte man nun in dieser Umschaltungen
der Umschaltungen Umschaltungen, so Umschaltun-

von F. wieder mit C. gefen, und die Eitel
noch einmal machen müssen. Bei der Stimmung
harmonischer Instrumente kommt es also darauf
an, daß diese Quinten - Eitel zutreffen, das heißt,
daß die letzten Quinten F, mit dem im Anfang
gestimmten C in dem richtigen Verhältnisse der
Quinten stehen. Wenn man nun eine jede Quinte
von C an, bis auf jede so viele stimmt,
wie es dieses O. zu erlangen scheint, so
findet sich, daß am Ende des Fortschritts die letzte
Quinte gegen die erste zu sehr gemindert ist.
Die Ursache dieses zu großen Schwächung nennt man
die Quinten - Leere. Um nun diesen Quinten -
Leere zu vermeiden, muß man vom Anfang
des Fortschritts an, nicht jede Quinte von einer
vollen Reinigkeit abnehmen, und diese
Verfahren nennt man temperieren. Wird die
Leere Leere so vertheilt, daß jede von den 12
Quinten gleich viel verliert, so heißt es gleich
vertheilt temperieren; ist aber die Vertheilung
so beschaffen, daß nicht einige aus der Reihe
der 12 Quinten, etwa die, welche am viel
mehr gebraucht werden, an einer vollen Rei-
nigkeit abnehmen, so wird die Tempera-
tur ungleichvertheilt genannt. Die gleich
vertheilte Temperatur ist sehr immer gleich,
und es kommt dabei nicht darauf an,

die Größe des Fortschritts genau zu bestimmen,
und aber so genau in 12 Theile zu verthei-
len. Bei der ungleichvertheilten Temperatur
aber, finden sich schon mehrere Unterschiede
kitten. Es will das eine diese Quinten,
doch nie zugleich nicht anders abnehmen
ohne ja mit niemandem übereinzukommen, auf
welche Quinten die Vertheilung regelmäßig fallen,
und wie viel nicht jede genau von einer
vollen Reinigkeit abgenommen werden
müßte.

Die Quinten würde dieses O. dabei ge-
winnen, wenn keine Temperatur nötig wäre,
wenn alle Quinten bei einer vollkommenen
Reinheit verbleiben würden könnten. Da
dieses nie aber einmal möglich ist und sehr kaum,
so kommt es nicht darauf an, auf welche
Theile der Fortschritt der ungleichvertheilung
vertheilt werden kann; ob es am besten
sei, alle Intervalle zu temperieren, oder
nicht einige. Die Meinungen darüber sind
unerschöpflich verschieden.

Einige, die nicht jede Ton nicht be-
sonderer eigenschaft in Abtast auf die
zufinden, sind der Meinung, daß, wenn
die Töne in einer Reinigkeit nicht gegen
einander abnehmen, es unmöglich sei, die

gegen niemand abzufinden. Cindusfaher
und Gemüthsreinigung aus zu werden: Dann nach
Ansehen nach, haben diese nicht ganz unecht.
Wenn man aber dagegen wieder übersieht, daß
selbst diese ungleichförmigen Temperaturen
sich vorfinden sind, und das nur eine, das
andere aber doch etwas abzufinden, oder zu
halten will, so steht man nicht ein, daß
für diese folgende doch nicht vorzuziehen können,
z. B. Wenn eine Composition, die so com-
poniert ist, daß sie auf einem Instrument
von einem gewissen Temperatursystem
spielen kann, auf einem andern Instrument
vorzutragen würde soll, welches auf einem
andern Ort temperiert ist, geht ad idem
nicht diese ganze gefasste Absicht verloren?
Was es überigens gesünder, daß bei einem
ungleichförmigen Temperatursystem jedes Ton
seiner eignen Bedeutung haben, so müßte auf
ein und abzu dasselbe Stück auf einem Ton
leichtig, und auf einem andern Ton beidseitig
klingen.

Einzigem, welche das die gleichförmigen
den Temperatursystem, das heißt, wenn alle zwölf
Halbe Töne in gleichem gewöhnlichen Proportion
von niemand unterschieden sind, und folglich
alle Intervallen, die man die Namen geben,

gleich viel auf oder abwärts spielen, die
Vorzug geben, diesem auf alle Weise einzu-
nehmen. Man zu sagen. Sie haben wenigstens
den Vorzug, daß es doch nie ganz unecht zu
hören einmal vorzüglichste ist, nicht gleich die
auf doch nie ganz unecht wieder auf
unvergleichlich beiläufig wird; daß sie also
eine allgemeine Annehmlichkeit fordern
können, und endlich nicht der Unannehmlich-
keit ausgesetzt sind, bald eine solche, bald
eine andere Temperatursystem anzuführen, mit welcher
Unannehmlichkeit unvorhersehbar auf einmal eine
andere und verschiedene Annehmlichkeiten ist ein
Stück erfinden zu sagen müßte.

Indessen, da selbst die gleichförmigen Tem-
peratursystem, ist ein längere Vorzüge vor die
ungleichförmigen ungleichheit, dennoch nach einer
Unannehmlichkeiten für ein und wieder hat,
wenn z. B. in einem vollkommenen Musik
die Flügel gleichförmigen temperiert ist, und
daß die Violinen für die Töne g - d - a - e
im Verhältnis der vollkommenen einen
Quinte stimmen, so muß notwendig, wo
nicht in der Intervallen nicht jedem Instrument
wahr zu sein, daß in der Zusammenstim-
mung der verschiedenen Instrumente selbst,
eine große Unmöglichkeit nachher, so hat

man immer Mithlung vorzuziehen, nämlich
den Gebrauch eines fast-gleichförmigen, oder
fast-ungleichförmigen Tempus. Man hat
sich wohl nicht erst die oben bei der gleichförmigen
den Tempus der besten Unregelmäßigkeit zu
erwähnen geglaubt, sondern auf das wohl zugleich
zu bestehen gesucht, in der vorfindenden Tonart
auch vorfindenden Gewalt, vorfindenden
Ausbau zu bringen.

Von diesem Art sind die unvollkommenen Musik
und Reinbegriffe vorzuziehen Tempus
vorzuziehen vorzüglich die der letzten beizubringen
zu sagen scheint, nicht allein der vorfindenden
Vollständigkeit wegen, sondern auch, weil sie sehr
leicht, und ohne große Schwierigkeiten ange-
wandelt werden kann. Die Schwierigkeit sind die
Töne der selben Töne die selbst im Anfang
zu sein Kunst der vollen Töne nachher,
sind nicht so zu mittelmäßig sagen, aber
gefällig mit niemand zu sagen, und nicht
zu lange von Matroine zuwendet, die
nicht in allem Betracht mit möglichem und
vollständigen sind, als diese hingewendet
sich in der Unregelmäßigkeit der Töne,
nicht und Tempus.

Thema der Musik.

Drithes Theil.

Von der musikalischen Grammatik.

Erstes Abschnitt.

Von der musikalischen Grammatik.

Was haben wir durch die beiden vorhergehenden
Theile unserer Thematik die Materialien der Kunst,
nämlich die Töne, physikalisch und mathematisch
geordnet gebracht, alle unsere künftigen Regeln
müßte man auf eine kluge und zweckmäßige Anwendung
dieser selbst setzen, das heißt, wir müssen sie
nicht nur auf alle ihre Vortheile so zusammen setzen
wissen, daß aus ihrer richtig bedienten Anwendung
Töne, und zuletzt ganze Töne gebildet werden.
Es ist aber zu diesem Zusammenfassung selbst
gesehen können, müssen wir unsere physikalisch und
mathematisch bewiesenen Töne nicht aufzuführen können,
das heißt, wir müssen gewisse Töne kennen können,
sonnentlich malen wir nicht nur alle Töne an sich
selbst, sondern auch so gar ihre unendlich mannich-
faltigen Modificationen und ausserdem figuren
auf unsere Augen kommen, und darüber zugleich
daß sie selbst und bleibendes machen können, so
sie anzuwenden sagen würden. Es ist diese Kunst
müßte man nicht sehr langsam, oder vielmehr
nicht, alle mögliche Zusammenstellungen der Töne
kennen, untersuchen und vergleichen können;

mit müde das auf aben so langsam einen
gewissen Grad von Vollkommenheit in der Aus-
bung und Anwendung dieser Zusammenfügung
erwerben können. Kurz, alle die Vorkün-
de die Vorbereitung inlängbar des Gedächtnisses
gebraucht hat, bringt auf die musikalische Vorbereit-
kung, oder die Kenntniß der musikalischen Zeichen
lesen, der Fertigkeit. So wie doch die Mitteilung
unserer Gedanken an andere Menschen und
Völker, im Gesprächstil ist, so führen auf
die Musik durch ihre Notwendigkeit andere
Menschen und Völker in der Welt, ihre vorfinden
Melodien und Töne zu hören, und
abzuhören, als sie gedacht und komponiert sind.

Diese ganze Kunst mit allem was ich anfangs
sagte mit einem musikalischen Kunstnamen
Quintessenz, auf deutsch die Notwendigkeit.

Wie die Völker in Europa wissen ihre Musik
anzuschreiben. Obgleich in anderen Welttheilen
auf jedes Volk seine eigene Musik hat, so
hat doch noch keine derselben, so viel aus
den Reinschreibungen und anderen Nachrichten
bekannt ist, das Nachdenken bis zur Befindlich-
gewissen Zeichen geben, wodurch sie ihre
Musik anzuschreiben könnten. Unmöglich ist
so viel gewiß, daß weder die Araber, noch
Chinesen, die beyden Völker, bey welchen die Wissen-
schaften am meisten u. hochsten geblieben worden,

Ergriffen diese haben. Die Profan haben zwar die
48. Töne ihrer Musik, die Namen der Töne ihrer
Laute, oder der Töne des menschlichen Hörsinn,
indem sie z. B. einen aus einem Ton in einen
andern übergegangen werden soll, sagen: Gese
von dieser Note zu jener; oder, gese von jener
zu einer anderen; nichtähnliche Zeichen aber,
wie diese Klänge auf dem Fagott vorzustellen,
haben sie nicht, sie müßten denn, um einen ge-
wissen Ton anzudeuten allemal die Form ihrer
Note, oder die Töne ihrer Hörsinn machen.
Was die Chinesen betrifft, so findet man bey
F. de Galde, daß sie sich sehr mühen, als
sie von den Jesuiten ihre chinesische Melodien
zu manieren vorzulegen, oder vorzulegen, anzuschreiben
und soviel von Clavir bey ihnen. Was uns
unserer Mr. de la Barde in seinem Essai
sur la Musique von der Sprache der Araber
gesagt hat, kommt sie ihre Musik anzuschreiben
ist ganz unbekannt, aber bey welchem noch nicht sie
wissen, so wie eine vordemliche abgebildete
und vollkommenen Notwendigkeit zu halten. Die
bedeuten sich mit zur Befindlich gewisse
Methode in ihrer Musik der Buchstaben ihrer
Alphabete, und stellen sie so vorzubereiten haben
niemand, daß alle ihre geschriebenen Musik in
Formen von Eseln und Quaden vorfindet:
Es ist unmöglich, mit einem so beschränkten und
stumpfen Manier, alle die mannigfaltigen Klänge
von und Singen anzudeuten, denn jedes Instrument

ordentlich und bedruckte Gesang vollständig
flüchtig lesen muß.

Die alten Griechen bedruckten sich in ihrer Musik,
so wie wir in der Arithmetik; die Buchstaben sind
Alphabete. Aber anstatt, daß sie sich bei dieser
Verbindung auf eine kleine Anzahl musikalischer
Anzeigen setzen müßten, wählten sie eine große Menge derselben, und versetzten
dadurch ihre musikalischen Notizen außerordentlich
lang. Anstatt daß in unsrer Schreibweise nur ein
ziges Zeichen zugleich die Höhe und Tiefe, nicht
das Saure nicht Töne anzeigen, müßten sie die
Andeutung dieser Dinge unsern Zeichen geben.
Daher kam es auf daß die 24 Buchstaben ihrer
Alphabete zur Bezeichnung aller ihrer Töne und
der ihnen anfängigen Significationen in Abseht
auf Höhe oder Saure, nicht hinreichen wollten,
und wegen der ihre Buchstaben auf bald verdoppelt,
verdoppelt, bald verdoppelt, bald verdoppelt,
verdoppelt, bald verdoppelt und verdoppelt
ganz gebrauchen müßten. Da auf diese Ver-
stärkung nach nicht hinreichen wollten, so
machten sie dies vorfinden einen Querschnitt,
oder schrieben eine grammatische Atonat dar-
über, und endlich schrieben sie sich so gar die
ganzmengen dieser grammatischen Atonate
allein zu gebrauchen, das heißt, außer der
Verbindung mit Buchstaben, als besonders für
sich allein gültigen Zeichen.

Daß sich diese vorfinden Bestandtheile
der Buchstaben eine vorläufige Menge von
Zeichen nachsehen müßten ist leicht zu be-
greifen; nicht aber eben so leicht ist es einzusehen,
weshalb die Griechen sie alle können zu
brauchen haben. Ich muß Ihnen das sagen, daß
bei den Griechen

1.) nicht allein die Vocalstimm, sondern auch
die Instrumentalstimme ihre besondere Note hatte.
Manne das nicht nur die Instrumental - sondern
auch die Vocalstimme über einem Satz sollte ge-
schrieben werden, so bediente man sich zweier
Zeichen von Noten, wovon eines für die Vokal-
stimme, die andere aber für die Instrumental-
stimme war.

2.) Nicht allein jedes Modus, sondern auch
jede Klanggeschlecht wurde bei den Griechen
mit besonderer Note geschrieben.
Obwohl diese Vorrichtung der Zeichen, da
ein Modus von dem andern nicht unterschieden,
sondern nur eine bloße Versetzung (Transpositio)
war, muß man sich am meisten wundern.
Die Tonkünstler unter den Griechen mußten die
zugehörigen Zeichen gut verstehen, indem
die Klänge ihrer Zeichen, die sich in Abseht
auf die Noten, womit bloß allein die
Klanggeschlechter geschrieben werden, schon allein
auf 620. belief, die Erlernung und Ausübung
der Musik außerordentlich beschwerlich machen mußte.
Die ganze Anzahl der griechischen Zeichen
zu finden, muß man das annehmen, daß jedes

Klanggröße nicht aus 15 Tönen bestehend, sondern
daß jede Tonart 18 Töne habe, davon jedes Ton
großes, kleines, nimmal für die Klangstimm, und
zweimal für die Instrumentalstimme haben müßte,
so daß jede Tonart 36 Töne bekäme. Wenn man
nun diese 36 Töne mit den 15 Tonarten, und die für
auskomme Töne mit den 3 Klanggröße
multipliziert, so kommen 1620 Töne heraus, was
die sich auf ganz genau beyne Agypten, die ich über
diese Materie als die einzige Schriftsteller, die
und noch darüber Auskunft geben kann, nachsehen
wollen, finden. Die finden das Wort des Agypten
unter dem von Maiton herausgegebenen Scripto-
ribus antiquae Musicae unter dem Titel: Pro-
ductio musicae.

Erst muß man sich auf vorstellen, was ein
Klang nicht für ein Ding ist, daß die jüngere
Leute zu sehr auf die Musik verfallen, und
ihnen nicht mehr als 3 Jahre dazu zuwenden,
sondern abzugeben, weil sie also darauf kommen,
dabei Zeit und Mühe anwenden, daß kann
in Hand kommen, die unbedeutendsten Dingen
vornehmlich zu überwinden, die nicht selten die
Händen mit der Beherrschung der Musik verbunden
sind. Aber in 3 Jahren kommt man schonlich
abwärts nicht viel lernen, nicht mehr, als aber
ein wenig Leiden zu unterstützen, und nicht wenig
mit Logos zu accompagnieren. Was haben und
weniger Absicht und zu vermeiden, daß die
jüngere Generation in 3 Jahren von ihnen nicht so
viele Fertigkeiten erlernen Musik nicht

viel lernen, als vielmehr darüber, daß ungenügend
infort nicht begreifen und lernen Art, die Musik
zu lernen mehr unter und in 3 Jahren nicht mehr, und
kann so viel lernen, als die Gelehrten bey allen ihren
Fertigkeiten haben.

Die Römische Schule ist der geistlichen Kunst und
Lernen ungeachtet 500. Jahre nach Christi Geburt noch
bedeut haben, bis auf die Zeiten des Constantin,
der die Noten und Töne in seiner Zeit noch
nach Art der Gelehrten beschränkt. Die müssen folglich
bei seiner Zeit noch gewöhnlich gewesen seyn.
Als aber nachher Italien anfang, ganz mit dem
überzogen zu werden, und dadurch die Wissenschaften
und Künste überfüllt in Verfall gerathen, ist auch
die Musik, mit den musikalischen Dingen der alten
Zeiten, und verliert auf andere Völker, die davon etwas
erfahren haben, beynahe gänzlich zu Grunde gegangen.
Weniger muß man 2 ganze Jahrhunderte
hindurch, nämlich von 500 nach Christi Geburt an
bis 700 dem Jahr von ihm zu finden, bis im Jahr
725 Johannes Damascenus aus Syrien, ein Mönch,
anfang, die Musik auf eine neue Art zu setzen,
und anstatt der von ihm gewöhnlichen geistlichen
Töne, andere und andere vorsetzte, davon jedes
nicht nur die geistlichen mit einem bloßen Klang
sondern mit ganzem Instrumental ungenügend. Diese Töne
aber sind ihrer großen Fertigkeiten wegen
abwärts nicht allgerade zu vermeiden, wie
Maiton in seiner dem alten geistlichen
Schriftstellern vorgesetzten Vorrede bewilligt hat.

Nach des Quint hat man ausgefangen, fünf des rothen
15 Buchstaben des lateinischen Alphabets zu bedürfen,
nämlich die rothen Octaven: a b c d e f g i
und die grünen: k l m n o p. Als aber
nicht lauge darauf das Gongovianische muthete, daß die
Buchstaben k l m n o p. nicht anders als neue
Anordnungen der 7 rothen, und nicht neue Octaven
seien, so veränderte er sie auf die 7 rothen Buchstaben
des Alphabets über, und glaubte, daß sie
gleich gegenwärtig, die 7 ursprünglichen Töne der Musik
damit zu bezeichnen. Man hat aber doch nachher
noch die alten Buchstaben für gut gehalten, um
dies b von dem k zu unterscheiden. Die rothen Octaven
bezeichnete man mit großen Buchstaben, und die
grünen mit kleinen. Da man in dieser Zeit
nicht leicht über die Grenzen jener Octaven
hinaus ging, so war dieses Unterscheid
genug. Auf diese Art sind alle gongovianischen
Tonsatzungen geschrieben, jedoch ohne Zeichen
der Quantität, nämlich:

d e k e d e f e d e d. e k e.
It nomen domini benedictum in saecula.

Auf dieser Weise finden wir auf noch fünf
Tagen in einem musikalisch - theoretischen
Buch aus neuer entdeckten Quellen, alle
griechischen Gesänge auf diese Art angeordnet,
geschrieben oder gedruckt.

Setzte man die Quantität der Töne oder Buchsta-
ben durch darüber gesetzte Zahlen an,

nämlich neue ganze Töne durch 1, neue halbe
durch 2, neue Viertel, durch 4, Neunzehntel
durch 8 - 16 etc. und auf diese Weise nie jedes
Tonspiel, nicht bloß in Absicht auf Höhe und Tiefe,
sondern auch auf Dauer, vollständig gemacht, so
könnte man nicht einsehen, diese Art von Notenschrift
könnte schon für ziemlich vollkommen zu erklären.
Aber gewöhnlich versteht man bey solchen Umständen
den die einfachsten und leichtesten Mittel zur
Vervollkommnung insonderheit. Indessen
konnte man in jenen Zeiten auf diese Mittel
keine Rücksicht nehmen, weil die ganze Musik
fast nur allein, in dem so genannten Canto
firmo bestand, wobei die Dauer des Tones
fast ganz unbedeutend ist, weil sie schon sehr
lang, durch die Länge und Breite des im
bestimmten Takte nachhaltenden Tylbes,
bestimmt wird.

Die des folgen hat man die 7 Töne auf 7
Linien vorzustellen gesucht. Einige glauben die
siebenseitigen Tische, die damals sehr im
Gebrauch war, habe hierzu Gelegenheit gegeben.
Man brauchte hierzu Punkte. Endlich geschah
im 11. Jahrhunderte, nämlich im Jahr 1024, ein
Benedictiner Mönch, Namens Guido Acontius,
Musikdirector eines berühmten Klosters zu Compostela im
Königreiche von Leon, ein ganz neues Notensystem
zu schaffen die 7 Linien ab, und besetzt diese
mit 5 Buchstaben, wobei nur die Punkte nicht bloß auf

die Ciuna, sondern auf gewisse Weise auf
die patria geht. Die Bewegung dieser Note
wird nicht nur durch den Gesang, sondern auch durch
das Instrument zu hören, als wenn das Instrument
und nicht nur sich selbst vocem clamantis in
deserto quaeuit, und die Einsamkeit
festigt halten, unwillig.

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Faculi tuorum
Solve polluti Labii reatum
Sancte Ioannes.

Diese Art, Musik zu schreiben, oder vielmehr,
die Form der Musik zu bewegen, heißt die
Guidonische Solmisation. Da sie so viel Nutzen
hat in der Kunst gelehrt, und sich so viele Jahre
hindurch bewährt gehalten hat, man sie auch
vollständig beschreiben muß, um alle musikalischen
Begriffe lesen zu können, so halte ich es für
nützlich und nützlich, Ihnen meine Bemühungen
zu zeigen davon anzubringen. Wollen Sie sich
überhaupt auf ein oder andere dieser Punkte
begeben, so folgen auf Ihnen folgende Worte von

- 1.) Sethi Calvisii Musicae artis praeccepta
nova et facillima, per septem voces
musicales.
- 2.) Ejusd. Exercitationes musicae duae.
- 3.) Olto Gibalini, Compositio, jedoch gründlicher
weist von den Vocibus musicalibus.

4.) Joh. Linc. Trithemius ut mi sol, re, fa, la,
tota musica et harmonia aeterna, und

5.) das Organ geschriebene so quaeuit beschriebene
Organ von Mattheson.

Diese manigfaltigen (man hat über diese Materie
nicht ungeschicklich gesagt) werden hierdurch
Ihre Neugierde zu befriedigen, und Sie von
allen den Umständen, die sich durch eine Zeit von
ungefähr 600 Jahren mit dieser Forderung zugehen
zu haben, unterrichten können. Ich werde das
in meinem Vorwort dieser Materie im 2ten
Theil zeigen können.

Guido Arbentis scheint gemeint zu haben, daß
die Quinte des Organs durch Fretarbeit oder
Quarte abgetheilt halten, in welcher (unwillig
in der Quarte) das Tritonium abwechselnd unterlag.
Sie konnten auf dem Organ ihre Abtheilung dieser
Fretarbeit mit recht bey dem Ton Gygath Gygath
oder bey ihrem zu empfangen, ob sie gleich noch
höheren Ton halten. Weil es nun aber keine
Einteilung von unteren Ton sein des Organs an
fangen wollte, unwillig von G, so mußten
es auf eine andere Eintheilung drücken. So
mußte das Orgelwerk die Einrichtung, daß es durch
den Ton von Quarte gebe, unwillig:

- 1.) wo das Tritonium, das in jeder Quarte
enthalten ist, unter liegt i. z. d. von k - e.
- 2.) wo das Tritonium oben liegt, als: e - f.
- 3.) wo es in der Mitte liegt, als: d - g.

und daß alle diese 3 Töne des Quarten, in ni-
 mer Töne vereinigt sein müßten, wenn man sie so
 ordnete, daß das erste Intervall das Quintum
 oben, das zweite in der Mitte, und das dritte
 unten fälle. So nennt sich dieses Verfaß seine
 Einteilung Organoordnum, und heißt das ganze
 System in sieben solchen Organoorden, so daß das
 erste in G anfing, nämlich:

- 1.) G A # C D E
- 2.) C D E F G A
- 3.) F G a b c d.
- 4.) G A h t d e.
- 5.) c d e f g a.
- 6.) f g a b c d.
- 7.) g a h t d e.

So wie sich aber die Kenntniß der Musik wohl
 erobert, und man überfährt anfing, den
 neuen Zusammenfang musikalischer Dinge zu
 benutzen, fing man an zu gedenken an die
 Ungleichheit und Unbegreiflichkeit dieses
 Systems und Einwirkung zu benutzen und
 zu führen.

Für die neue Unbegreiflichkeit desselben was
 die sogenannte Mutation, oder die Entdeckung
 Name, die man alle Augenblicke neu und
 aber dieselben Noten geben müßte, so bald die
 Grenzen des Gesangs nebeneinander setzen ab la,

oder tiefer ab ut einzunehmen. Neben solchen Neu-
 ständen müßte man oft neue Noten ut erfinden,
 die neue Augenblicke neuer la gefahren fälle.
 Sie können sich nicht wohl vorstellen, welche Kenntnis
 wenig dieses Verfaß haben muß, und ob ein
 gewisses berühmtes Mann ab vorigen Jahres
 ich glaube es was Leonard, Unruft gefalt hat,
 diese Mutation, wenigstens in Absicht auf Guido,
crux tenellorum ingeniorum zu nennen.

Die zweite Unbegreiflichkeit war, daß man
 dieses dem b können einzigen formatischen
 Ton fälle.

Die dritte Unbegreiflichkeit lag in dem was
 zu nächstgeordneten Anfang dieses Systems. Nicht
 man aufnahm hat, wie man schon Timotheus
 zu komponieren, die unter sich komponieren muß
 sein, können wir so wenig mit dem 2 Octaven
 des Alten, als mit dem von Guido nach fünf
 gefalteten 6 Tönen aus.

Die vierte und größte Unbegreiflichkeit war,
 daß alle Noten des Guido'schen Systems, die aus
 bloßen Punkten bestanden, nirgendy Schrift
 fälle. Guido war also im Grunde nach sechs
 wenig mehr gekommen, als seine Vorgänger
 in dem musikalischen Vorbringen, Johannes
Damasianus, und der Schrift Gorgonius, denen es
 endlich gelungen abzufallen wie die Töne und
 Töne, nicht aber die Länge der Klänge andeuten
 zu.

Um allen dieser Unthun abzuhelfen, fing man
also an, auf Verbesserungen zu denken, denn noch damals
bestand, daß man, weil man fand, daß im diatonischen
Klangverhältnis nicht mehr und nicht weniger als 7 Gänge
sind, die sich nur von Octaven zu Octaven fast bis
ins Unendliche wiederholen, den 6 Quintessenz Tönen
nicht hinreichend befugte, nämlich 5, wodurch man in
den Tönen gefehlt würde, alle Grade nicht Octaven
abzählend, oder nicht in denselben andrer zu
nehmen, als in nicht andern.

Um den Mangel der chromatischen Töne abzuhelfen,
hielt man alle ganzen Töne in gleicher Höhe, so daß
jeder jede Octave aus 13 Tönen, 12 Intervallen
oder 12 halben Tönen besteht, nämlich aus 8 diatonischen
und 5 chromatischen.

Um den zu geringen Umfang des alten Systems
abzuhelfen, und mehrere verschieden Töne zu be-
kommen, gab man nach und nach die Anzahl derselben
bis auf 29 diatonische und 20 chromatische vermehrt;
so daß man nun anstatt des 4 Intervalle des
Quintessenz, die nur 2 Octaven umfaßten, oder die
7 Gänge des Quinto & Intervalle, oder 4 Töne
aus diatonischen und chromatischen Tönen zusammen
gesetzte Octaven bekam. Diese 4 Octaven waren
der gewöhnlichen Umfang unserer Orgeln aus, denn
sich weniger, so wenig als oben, ist überflüssig.
Auf alle Clavieren und Flügel, die noch vor
unserer 60 bis 80 Jahren gemacht worden sind,

haben keinen größeren Umfang. Wie mit uns
jetzt in unsern Zeiten über die Gänge dieses
Umfangs hinaus gegangen sind, wissen Sie selbst.

Schließlich, um mit den Tönen des Quintessenz nicht
bloß die Höhe und Tiefe, sondern auch die Dauer
des Klangs zu vermindern, weil man nun immer mehr
gerade nicht, daß in nicht geben Misset die manich
faltigen Verbindungen und Verbindungen in gleich ge-
trudelt haben nicht Gängeflügel, sondern die
mischelartigen Töne auf noch diese nicht verstehen,
sich Verbesserung. Man schreibt für gewöhnlich
nicht Doctor zu Paris, Namur Jasquant de
Musis (dean de Metz) zu, der für im 1330-
33 gemacht haben soll. Es ist aber nicht unbewusst,
daß die Verbindung schon vor ihm, schon im 11^{ten}
Jahrhundert, als in oben dem Jahrhundert, in welchem
sich Quinto gelobt hat, gemacht war. Diese ersten
Verbindungen und Verbesserungen dieses Quintessenz nicht
verunglückt, sind Franto und haben gegen das
Ende des 11^{ten} Jahrhunderts in Lüttich. Der Beweis
ist ein Manuscript, welches man gefunden hat
unter dem Titel: Magistri Francois ars de
musica mensurabili. Dieses Manuscript findet sich
so wohl in der Kaiserlichen Königl. Bibliothek, als
auch in der Bodleianischen in England. Noch ein
anderer Beweis dieses Befundes hat sich in
unsern andern Handschriften, unter dem Titel: pro
aliqua notitia de Musica habenda gefunden,

in welchem nicht anders einmal heißt: « non enim erat Musica tunc mensurata, sed paulatim crescebat ad Mensuram, usque ad tempus « Francionis, qui erat Musicae mensurabilis & primus autor approbatus. »

Dieses ist ungefähr die Geschichte unserer Musik. Unsere Sprache = Dichtkunst, wenigstens die, davon man weiß, bis auf uns gekommen ist. Diese Sprache nach der letzten Verbesserung werden auf noch jetzt von allen europäischen Völkern gebraucht, mit dem Unterschied, daß sie in der Melodie und Harmonie in Europa verschieden sind. Die Sprache ist in Europa verschieden, auch die Dichtkunst nach und nach. Die Entwicklung der Töne bediente sich noch jetzt die Franzosen, Italiener und Engländer des Guido'schen Sylbens, jedoch mit dem Zusatz des siebensten Sylbens. Bloß die Deutschen und Holländer sind davon abgegangen; die Deutschen durch ihre alte Melodie des Sylbens gewisse Buchstaben, c, d, e, f, g, a, h etc., die Holländer aber durch Benützung anderer Sylben. Diese nahmen wohl auf den Guido'schen Sylben ut, re, mi, etc. Die Sylben bo, ce, di, ga, lo, ma, ti au, die aber nichts in gewisser M. - Zeichen mehr abgeben, sind dagegen solche Buchstaben, die mit dem Vortrage unserer Buchstaben eine gewisse Ansehnlichkeit haben, nämlich:

Das a namnte so la — b be — c — ce, d — de, e — me, f — fe, g — ge. So hiesse sich bald mehr aufwärts, und nahm die Guido'schen Sylben nach einmal an, jedoch mit dem Zusatz des Sylbens ni, und anstatt ut, do, und noch das l mognommen. Zu der ersten Töne aber noch so unser Sylben, namlich: di — ti — ma — fi — si — lo — na, so daß also die 12 Töne eines Octaven nach der damaligen Art statt c — cis d dis . e eis do — di re ri ma mi

f fis g gi a ais b h c
la li lo li lo la na ni do.

gesungen und ausgesprochen werden. Dieses diese angeführten Veränderungen sind Veränderungen sind in damaligen Zeiten nach und nach wohl sehr viele andere zum Vorschein gekommen aber fast immer besser als die bald mehr oder weniger worden, als sie ankamen. So lang die Kunst selbst in ihrer Vollkommenheit begriffen war, und mehr oder weniger Veränderungen. Dies auf unserer Mannichfaltigkeit auszuweisen, müßte natürlichweise die davon abgesehenen Notwendigkeiten der einfachsten Veränderungen im Voraus zu geben. Daß dieses nicht selten die Umstände jedoch man immer ihre Verbesserungen hervorgebracht, um zu dem allgemeinen Wohlfühlen der Kunst auf ihrem Fortschritte nach

besten Besondere zu lernen, ist gar nicht zu
erwähnen. Aber das Beste muß man sich billig
wundern, daß selbst in den untern Schulen, wo
sich alle Kunstgesetze mit der dazu gehörigen
Notwendigkeit bestimmt waren, so alle auf dem
Punct der Kunst stand, daß bey uns zu sehen
war, diese gar nicht mehr zu sehen war, noch nicht
ganz so sind, die sich einfallen lassen, zu sehen
so vollkommen ausgebildete Zinnschulen anzusehen
sich, und dagegen nur eine ungenügende
Anstalt anfang, für seine gewöhnliche Schulen
zu verstehen, oder als nach immer ungenügend
die Kunst eines gewöhnlichen und bloß, was es
nach einem geistig, welche Schulen in der
Schlag gebracht werden; als aber die im An-
fang willkürlich gewählten Schulen mit der Sprache
selbst nach und nach in einen gewissen festen ge-
samtenfang gebracht waren, so daß man nicht
sich aber die Verhältnisse, Verwandtschaften und
Abweichungen erkennen konnte, die unter den
Moth und Sprachen selbst, man es gewisse
große Musik, nach auf Abänderung und
gänzliche Veränderung zu verfallen. Demnach haben
wir an unserer Notwendigkeit gewisse der Jahre
1720 - 30 in England nie solches Beispiel
wahr.

Ein gewisses Land da la Land, der die Name
nach ein französisch zu sagen heißt, gab 1725 zu

London ein Brief geschick, und nannte es a new
system of Music. In diesem Werke hat er den
Vorschlag statt c - d - e - f - g - a - b - c - d - e - f - g - a - b - c
zahlen 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12
so würde die Erlösung der Musik ungemein so
leichter. Es bedachte aber nicht, daß jede Taste
auf einem Instrumente doch nicht und gebracht werden
muß, daß es folglich auf einem Instrumente 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12
haben müßte, und daß diese die Unmöglichkeit
wäre die Natur nach dem Verhältnis der Töne
untereinander begreifen werden könnte.

Das merkwürdige ist, daß es seine Bestimmung
bei dem Generalbass für sich brauchbar fällt.
Es spricht von 12 Klängen, davon es aber so
viele Tasten als Chromastichen geben will, und
bedenkt nicht, oder weiß nicht, daß in unsern
ein Jahr Zeit schon überall bekannt und
eingesetzte formatisch - musikalische Noten
nicht 12 sondern vielmehr 24 Klänge aufstellt.

Es wäre wohl so auf unsern Klavierschlüssel
(Claves figuratas) abzugeben, und sie mit
einer Menge unter und über unsern 5 ge-
wöhnlichen Linien gezogen und der Linie so
gehört. Allein die Menge von Linien würde fast
den Notendruck unproduktive Unmöglichkeit
und Verwirrung. Durch lange Besichtigung hat
man gefunden, daß die Anzahl der Linien nicht mehr
und nicht weniger als 5 sein dürfen. Man hat

langen von der Laute der Probe mit 2-3-4-
5 bis 10 und 12 Linien gemacht, aber bald gründer
gefunden, daß man ihnen nicht mehr und nicht mehr
groß als 5 Linien, wie man sich die zu Tische zu
nominieren Klangschlüssel der ganzen Umfang, in
Töne von der unteren Taste an bis zur höchsten Taste
damit zu bezeichnen. Über 5 Linien haben gerade
zu viel Umfang, als eine gemessene Manschriptschreibe,
eine oder zwei einzelnen Linien unter oder über
ihnen, wenn die gemessene Manschriptschreibe den Um-
fang derselben einmal überschreiten sollte, macht
noch keine Verwirrung, weil sich die Stimme allmählich
am meisten in der Mitte anstellt, als auf Grund
zu Tische mittel und selbst nötig macht. Dieser all-
mähliche gemessene Umfang verfährt nicht nur eine
vollkommene Octave, und noch einen Ton darüber,
sondern auch zwei Quinten über irgend etwas,
so daß dadurch die verschiedenen Töne eines
Octavenintervalls, oder eines Doublers am liebsten
zu erkennen werden können, und am deutlichsten
in die Augen fallen. Das meiste Linien verfährt
sich, so wie sich allmählich Untertöne, Verwirrung,
und bei geringem Mangel.

Um jede Wissenschaft, sagt Matteson in seinem
vollkommenen Capellmeister, hat ihre bestimmte
Vorforderungen, die man nicht ändern muß,
noch ändern kann, man nicht leicht ändern
kann und die Übung für sich selbst zu voll-

Als in jeder jährigen Zinszahlung, oder die sogenannte
nominale Zinszahlung, die auf noch ihre Töne
hat, nicht mit Aufmerksamkeit betrachtet, das
gibt man sich nicht so leicht, und fünf
dieses Miststück, daß ihm die Lust zu verbessern
nicht mögen wird, so wie man, daß es
Lust hätte, ein Zinsen Ballon, das das
a b c, anzuzeigen wollte, sich anzuzeigen zu lassen.

Die meisten von den nachgeforderten Tönen
gesprochen der unvollständigen Zinszahlung, daß
sich in Jahr 1024 die fünf Linien vorkommen, und
ihnen Noten oder einzelnen Töne nicht bloß auf
die Linien, sondern auch zwischen denselben, auf
die Töne folgen. Das nämliche 5 Linien
bedeutet mit sich noch ein oder zwei Töne, wie
mit dem Untertönen, daß mit anderen Zinsen
dieses folgen.

Es ist nicht allein bedürftig aber diese 5 Linien
noch nicht gut, und wir können von ihnen
derselben gerade zu sagen, daß eine auch denselben
gehörte Note diesen oder jenen Ton bedürftig.
Um das ihre Bedeutung zu bestimmen, folgt
man an den Anfang eines jeden Tones von 5
Linien ein gemessenes Zinsen (Schlüssel) und
nicht nur die Linien, sondern auch die dazwischen
befindlichen Töne ihre gewisse Bedeutung
noch erhalten.

Violino Quinto giacit ad d'organo, Roba
 oder geneta, d'omni j'nde sich m'ndes in m'osfinden
 Unt'wasche s'f'ult. Die f'rische auf Claves sig-
 natae.

Das erste dieses S'f'ult ist ad g S'f'ult. &
 Das zweite ad e S'f'ult, & und
 Das dritte ad f S'f'ult. &

Das 4 S'f'ult dient vornehmlich zu f'achen
 Timpanen, hat aber auch dem Kobuslan m'osna
 Thellon. Die erste Thellon ist auf der unteren
 oder rechten Linie, und f'uhrt die Ton s'f'ulten
 m'osna von g bis auf e und m'itro f'urter. z. B.



Es wird vornehmlich der franz'os'ische S'f'ult ge-
 nannt, weil es zu den in frank'os'isch f'urzig ge-
 br'uchlichen Instrumenten, ad Labon, Flote, Clavi-
 ent pp am bequemsten ist, das f'urzt, alle T'one
 die in dem Umfang der vorerw'ahnten Instrumenten
 liegen, dasse sich ohne Anst'and d'uber und
 darunter gezogen Linien dr'ucklich und in d'erg
 fallend vorstellen.

Die zweite Thellon dieses S'f'ults ist auf der zwe-
 ten Linie von unten auf, wo es die T'one s'f'ulten
 die nicht mit von g f'urter ~~ad~~ auf e f'urden
 auf dr'ucklich und m'itro f'urter fl'oset. z. B.



Man nennt ihn insbesondere den d'utsch'igen S'f'ult
 weil man sich desselben in d'utschland zu f'urter
 auf der Violina, Violoncello, F'agotto, Taborn,
 Floten pp bedient.

Das 5 S'f'ult hat eine vornehmliche Thellon
 und wird f'urter zu f'achen Timpanen geb'raucht,
 die nicht zu hoch und nicht zu tief gehen. Die
 Linie, auf welcher es steht, f'urzt allemal e;
 hat es die zweite Thellon auf der ersten oder unter-
 en Linie, so wird es insbesondere der d'utsch-
 S'f'ult genannt.

Hat es die zweite Thellon auf der zweiten Linie
 von unten, so f'urzt es die zweite d'ist'ant,
 oder der f'ache alt-S'f'ult.

Auf der dritten oder mittleren Linie, nennt
 man ihn das Altyinson. Und nachlich
 auf der vierten, Quors'f'ult - z. B.
 d'ist'ant. ^{Quors'f'ult} alt. Quor.



Das dritte Genus von S'f'ulten ist ad f
 S'f'ult. Es wird f'urter zu f'achen Bass-
 Timpanen geb'raucht, und auf dem d'organo
 Bass-S'f'ult genannt. Es hat eine
 Kobuslan d'org vornehmliche Thellon.

1.) Auf der vierten Linie von unten, und
 die Linie, auf welcher es steht, f'urzt alle,

mal f. Auf diese vier Linien sieht man sehr
ung der Bass - Schlüssel.

2.) Ob es auf die mittlere Linie geschaut, so
sieht man die französische, oder jene Bass - Schlüssel.

3.) Auf der fünften oder obersten Linie, wird
es das niedrige Bass - Schlüssel genannt.

Diese sind alle Schlüssel, die in der musikalischen
Geschichte vorkommen. Damit sie sich aber
nicht vollkommen begreifen von ihren, von ihren
Ursachen, Wirkungen und ihrem Ursprung machen
können, müssen Sie wissen, dass alle diese
verschiedenen Schlüssel notwendig sind, weil es
keine Nummer von ersten, mittleren, und niedrigen
Umfängen gibt. Je tiefer man eine solche
Linie oder eine solche Schlüssel auf der fünften
Linie stellt, je tiefer Töne werden dadurch
angedeutet; je höher je tiefer es stellt, je tiefer
geben die dieselbe andeutende Töne. Alle zu
sammen haben also ihren Ursprung mit der Bass -
Schlüssel des Mensuriums; die der Umfang
des niedrigen Bass, der anderen weniger Bass, und nach
ihnen werden diese Töne verteilt. Ich will
ihnen die ganze Sache noch etwas deutlicher zu
machen suchen.

Ob die Natur, nur die drei Hauptgattungen,
in welche die menschlichen Stimmen in Aufassung

ihren Größe oder Tiefe eingeteilt sind, ist die
höchste, und wird nur von Kindern, Frauen,
Jünglingen, oder Soprano genannt.

Die Umfang erstreckt sich gewöhnlich von \bar{c}
bis ins \bar{a} , oder höchstens bis ins \bar{e} , so dass es
zwar viele Octaven in sich begreift.

Um nun diesen ganzen Umfang der Diskant's bequemer
auf unserer fünften Linie bezeichnen zu können,
setzt man seinen tiefsten Ton, nämlich das \bar{c}
auf die höchste Linie unter Notengleichheit. Auf
diese Weise werden die gewöhnlichen Töne dieses
Stimmes, oder die, welche am häufigsten gebraucht
werden, nämlich \bar{c} bis \bar{g} mit der größten
Deutlichkeit bezeichnet und abgedeutet. Auf selbige
Weise, wenn es sich zeigt, dass ganz oder doch
höherer Töne vorkommen, finden die wenigen
zugesetzten Linien, durch die deutliche und ins
Blicker fallende Beschriftung nicht. Setzt man den
höchsten Ton der Diskant's auf die dritte Linie
setzen wollen, so wären unter ganz ganze Linien
dann gelassen, weil es fast nie weiter fortwähret
als ins \bar{c} geht, und oben hätte man nur ganz
wenige Notizen zu setzen müssen, um die höchsten
Töne damit anzudeuten. Dieses aber müste nicht
mit der Natur des Notens individuell gemacht, son-
dern auf gewisse Unbegreiflichkeiten im Notens
verhältnis haben, nicht zu gedulden, dass man
zu C. bei einem Fortissimo, oder auf ein bei

die immer sich Elatinge abgefahren Tonstück,
wo mehrere Notensysteme unter und über einander stehen,
da wird über die Notengänge gestrichelt Linien gezogen
dass viele Räume fäher haben müssen, um die Noten
der verschiedenen Linien nicht in einander zu vermischen
zu lassen.

Das Alt ist eine Stimme in der Musik die in
Abseht auf Gese dem Diskant am nächsten kommt.
Es ist eine Art von Mittelstimme, aber sehr weich,
und kann nur von einem vornehmlichen Quaden,
oder von Euphorie gesungen werden. Dieser Part
gibt man in seiner höchsten Ausbildung den Ue-
fang von dem C bis zum E. Die
Quaden hat es auf der dritten Linie der Noten,
stark, und so wird, wie man schon gesehen
haben, mit dem E schlüssig bezeichnet. Vorher
sah die die Form eines Ue-fangs mit
der Stellung eines schlüssig, und die werden
nicht ohne die Begleitstücke in der Beglei-
tung desselben finden, als ich schon bei der
Begleitung des Diskants gezeigt habe.

Das Tenor, das ebenfalls noch unter die Mittel-
stimmen gehört, aber doch schon mehr tiefes
als das Alt ist, und männlicher klingt, hat seinen
Namen von dem lateinischen Worte Tenore, fäher
abgeleitet, weil man solche Stimmen am häufigsten
sah, immer von abgeleitet, und eine Melodie
zu führen. Die ist auf der vierten Stimme gemein-

gesungen wird gesungen, was man sie auf sich
wird in der so genannten Motetten, und andere
so viel Division = als Kammer - Musik, die
Liedmelodie, der ersten Gesang, (Cantum fix-
tum) den Eufal, den Eufal der ganzen
Stück fäher. Die schon gesagt, wie und was,
wie ich seine Name gegeben worden.

Die Umfang ist von c bis g, und die
Stelle eines Quaden auf der vierten Linie von
unter. Auf sich stünd die höchste Begleitung
eines Ue-fangs, auf dem fünf Linien stark,
wie die bei unserer Aufzeichnung nicht selbst
bezeichnen werden.

Das Bass ist die tiefste unter den Musikstimmen,
oder die tiefste Stimme wird Tonstück abgeleitet, und
hat seinen Namen von dem gleichnamigen Worte Bass.
Die Umfang ist von g bis zum e.

Man bedient sich zur Begleitung eines Ue-fangs
des F schlüssig, und fäher es, damit alle Töne
bequem und deutlich, aber so wie bei den schon
erwähnten Stimmen, abgedrückt werden können,
auf der vierten Linie von unter - die noch übrigen
beiden oben, nämlich der erste und niedrigere Bass,
denn Quaden auf der dritten und vierten Linie
geleitet werden, sind bei uns noch gebräuch-
lich. Auf so gar in Frankreich, wo man sich
bis jetzt immer des ersten Bass schlüssig bedient
hat, braucht man jetzt die drittel.

Mit dem noch übrigen 9 Pfeiffeln findet im
 Absicht auf Willkür und bequeme Zierfingern
 des Umfangs derselben, das unwillkürliche, was
 schon von f- und e. Pfeiffeln vornehmlich worden.
 Was man nun schon oben schon besprochen
 haben, wie natürlich und notwendig der Gebrauch
 dieses Pfeiffels sey, wie die Zierfingern aller
 möglichen Laute und tiefen Stimmen mit dieser
 zweifelhafte 5 Linien auszukommen, und diesem
 nach Befehl der Stimmen schon angewiesenen
 Bedeutung zu geben.

Von dem Figuren der Noten und Zeichen, die
 man auf diese mit einem von den angeführten
 Pfeiffeln bezeichnen 5 Linien gesetzt werden,
 bedarf es zwar wohl nicht viel zu sagen. Die
 können sie, oder können sie doch auf jeder Linie
 Anweisung zu den Anfangsbuchstaben der Musik
 können lassen. Obgleich von dem Unterscheid
 des in diesem Klangsysteme selbst zu machen
 durch Octaven, muß ich erst annehmen, daß die
 erste Octave dieses Tonleibes die große Octave
 genannt, und dahingegen zweifelhafte mit großen
 schon Buchstaben geschrieben wird; die zweite folge
 c-h heißt die kleine; die dritte die niedrige
stimm, die vierte die geringstimmige, und
 das noch darüber, oder noch tiefer geht, die
 die höchststimmige; die Töne, welche noch unter
 die große Octave gehören, werden
Contrabass genannt.

zu 6.
 Die große Octav. Die kleine Die niedrigstimmige.
 c d e f g a h c d e f g a h c d e f g a h

diese Anweisung schneidet mir nun so viel nöthiges
 zu sagen, zumal darauf ankommen wird, daß die
 diese Unterscheid bey den Pfeiffeln, die man in den
 künstlichen Händen bekommen werden, müssen.
 Anders als angeführten Reihe von Tönen findet
 sich aber noch eine andere Reihe, die man schon
 Töne, (Semitonia) nennt, die die mit auf in
 ihrem Naheliegen können Platz nicht haben, weil
 alle Linien und Töne schon von den Tönen c
 d e f g a h angefüllt sind.
 diesem Mangel nun abzuwehren, hat man zum
 diese beiden geringstimmigen Figuren sind in der
 musikalischen Notenschrift von dem geringen nöthigen
 Bedeutung, und werden so stark gebraucht
 daß keine eine ordentliche Melodie in der Welt
 zu finden sagen wird, wenn sie nicht vorkommen.
 Sie werden überaus häufig in der Musik gebraucht,
 und diejenige Note, welche sie angefüllt werden,
 wird durch sie in eine schon schon Töne unter

wosst oder wuindigat. Das # wosst und das
 b wuindigat. Jauch wird das in Absicht auf diese
 Wirkung beschränkt zu sein, dieses aber wuindigat
 genannt. Man hat außer diesen beiden wuindigaten
 wuindigat zu sein noch andere von ähnlicher
 Beschaffenheit, wie mit dem Uebersetzende, daß sie
 dazu dienen, einen schon im einen halben Ton
 wosst oder wuindigat Ton, noch im einen
 halben Ton zu wosst oder wuindigat. Die sieben
 das einfache + oder das große oder doppelte b etc.
 die wosst Gebraue dieses beiden wuindigat wosst
 die können lauten, wenn wir von der Tonhöhe
 und Klanggeschwindigkeit handeln.

Wenn man nun das # einen von den sieben
 Lautstärken, nämlich c d e f g a h wosst
 so wird der Ton, dem es vorgesetzt ist, die
 Dylbe es angehängt. So wird z. B. wenn man
 c ein # setzt cis; vor d - dis; e - eis;
 f - fis; g - gis; a - ais; h - his;

die Namen der durch ein b wuindigat
 Ton werden durch die angehängte Dylbe es
 gemacht, man jedoch eine kleine Ausnahme nicht
 übersehen ist, nämlich bei e - h und a,
 welche Töne eigentlich nach der Regel ces
 hes und aes heißen müßten, die man aber
 es - b und as nennt, z. B.

c d e f g a h
 ces des es fes ges as b

Wenn in einem Tonstück viele dergleichen wosst
 oder wuindigat Töne vorkommen, so hat man sich einen
 Besondere Vortheil dadurch, und setzt die wosst
 halbe wosst auf die Linie und diese Dylbe, gleich
 hinter die beschränkten Tasten, damit der Spieler
 durch im Lauf der Melodie durch die wosst
 kommenden wosst nicht verwechselt und gleich die Note
 sofort selbst nicht verwechselt und zu sehr verwechselt
 werde. Diese wosst die Tasten gleich # oder b
 behalten ab dem ersten wosst und Wirkung dieser die
 ganze Linie, und werden gewöhnlich bei jeder halben
 der Linie wieder wosst. Oft gehen sie auf zwei
 ein ganzes Tonstück, wenn es dem Besonderen ohne
 zu lang ist, sie auf jeder beschränkten Linie
 wieder zu wosst.

Wenn nun jede Linie und jede Dylbe fertig ist,
 eine solche wuindigat oder beschränkt anzunehmen
 wodurch nicht nur die Namen, sondern auch die
 Dylbe der Töne wosst werden, so müssen
 auf Mittel wosst setzen, wodurch jene wosst
 die wieder angehängt werden können, d. heißt
 wodurch jedem Ton seine wosst und wosst
 eigenschaft wieder gegeben wird. Zu dieser Absicht
 hat man eine beschränkte wosst wosst, welches
 wosst = wosst genannt wird. Dieses ist
 das wosst b welches auf h quadratum
 oder cancellatum genannt wird.

findet sich dieses b auf einer Linie oder auf einer
 Dylbe, vor einer Note, die wosst durch ein # wosst,
 oder durch ein b wuindigat wosst, so zeigt es die

Wiederholung desselben in einem andern Platz, au.
 Da diese Quersie bloß dazu bestimmt ist, die Töne,
 welche mit # oder b versetzt oder verändert sind, wieder
 in ihrem vorigen Stand zu setzen, so folgt von selbst,
 daß es ordentlichweise nicht sein # und b auf dem
 Notenplan findet die Schlüssel gesetzt werden kann.
 Aufserordentliches mußte geschehen, es aber dennoch bis
 nicht, wenn z. B. ein Fortschritt mit A der geht,
 wo D # vorgezeichnet sind, und man die Modula-
 tion auf einmal mit A moll über will, so
 werden die D # durch A oder so viele und an A
 die Stelle gesetzt, b auf einmal aufgesetzt, ad:

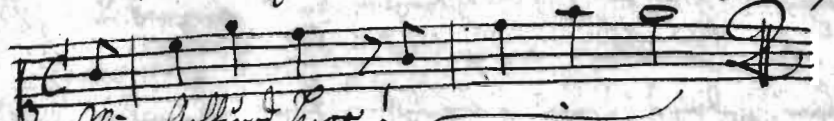


Außer diesen augensichtlichen Quersien bedient man
 sich in der musikalischen Notation auch noch vieler
 anderer Quersien zu verschiedenen Absichten, die alle
 entweder die richtige Darstellung musikalischer
 Gedanken, oder auf die Bestimmtheit des Ton-
 bes zu Grunde gehen.
 Die richtige Darstellung musikalischer Gedanken
 geschehe nach der Auffindung über die Noten
 gesetzten Quersien, Legen und Rückquersien.
 Die Bestimmtheit des Schreibens aber die
Wiederholungsquersien, der Rückwärts und der Erstob.
 Von Wiederholungsquersien hat man ganzgroß
 Art, die groß und die klein.

Das große Wiederholungsquersien :: deutet an, daß
 der vorgezeichnete Teil eines Stückes noch einmal
 gesungen oder gespielt werden soll.
 Das kleine Wiederholungsquersien |: ist zu
 verstehen, daß es nur die Wiederholung einiger Takte
 mit einem ganzen Stücke andeutet, z. B.



Bestimmten schreibt man auf das Weitere bis
 dazu, welches aber unnötig ist.
 Die Tugenden kommt noch ein andres Wiederholungs-
 quersien vor, nämlich das große Dreifach mit einem
 zweiten und drittens gesetzten Punkt: — — —
 welches anzeigt, daß man die vorgezeichnete Zeit
 noch einmal, aber zu andern Tönen singen soll. z. B.



Wem Gott und Grot!
 Dieses Quersien geßet man zu Bestimmtheit des
 Schreibens, ad zur genaueren Darstellung des Gedan-
 kes. Es ist eine Absonderung.
 Der Rückwärts ist ein Quersien, wodurch man von
 der Note, wo welches man steht, auf eine vorge-
 zeichnete, die ebenfalls damit bezeichnet ist, zurück-
 wird. Es steht so aus: S, und wird außer andern
 Orten auch in Legen und canonischen Compositionen
 gebraucht, wo es Anwendung giebt, bei welchem
 Note so, welches man vorher nachsingt oder spielt,
 anfangen und aufhören soll.

der Luft brennt am Ende eines Notens, die rechte Note der folgenden Notens, und ist unentbehrlich als aber die Ursache in der Musik nicht genommen worden, als welche so in andern Wissenschaften gebraucht wird. Die Zeichen ist w.

Die Bohre, welche bald über bald unter die Note gesetzt werden, drüben an, daß man in Tingsarten mehrere Noten auf einen einzigen Sylbe ziehen soll manchmal mehrere auf 2 Noten, die auf einen Ton oder auf einen Tactus setzen, dieses einen Bohre zusammen gefügt, so: $\text{q} \text{q} \text{q}$; im mehrere Falle als eine Bindungszeichen heißt, und andeutet, daß die ganze Note nicht wieder ausgegeben, sondern gehalten werden soll. In Instrumentalarten ziehen sie an, daß eine Notens, über welche eine Bohre steht, geschritten und gezogen werden soll. Die Punkte oder Striche über den Noten beduten, daß sie abgestoßen werden sollen. Das Rückzeichen C wird zu verschiedenen Absichten gebraucht.

- 1.) zur Formate oder Taktung damit anzugeben;
 - 2.) eine Länge; und
 - 3.) die gänzlichen Abschluß eines Stückes.
- In letztem Falle heißt es das Abschluß oder Endigung = Zeichen, und wird so gemacht.