

Von der musikalischen Tonart.

Um Ihnen von der musikalischen Tonart wichtige
 Eigenschaften beizubringen, muß ich Sie erst mit der neu-
 gälteren Lehre geläufiger machen bekannt machen.
 Diese einzelnen Theile sind nicht anders als die Töne selbst,
 die erst aber in Abhängigkeit ihrer Verbindung, durch
 Harmonie und Melodie mit einem ganz andern Gesichte-
 punkte betrachtet werden, als sie in der physikalischen
 und mathematischen Erklärung betrachtet worden sind.
 Doch das erste was ich Ihnen beyzubringen ist die Größe
 einzelner Töne, und die ihnen im gleichsam eine
 musikalische Abgabe; erst sehen wir aber auf
 diesen Abgabe diejenigen Töne voraus, die nur eine
 absichtliche Verbindung fähig sind, und sehen auf
 diese übrigen gleichsam Töne und Worte zusammen.
 Erst löst sich auf eigentlich erst nachher,
 von sich Töne, als der großen Menge, die der
 musikalischen Physik und Mathematik dies
 mit bringen, brauchbar, und die vorerwähnten
 absichtlichen Verbindung fähig sind.

Unter die ersten Anzettel sind die ersten Töne
 der Natur alle ist von jetzt wird Vorüber gehen.
 In der ersten Periode des Kunst, machen die Töne
 gleichsam nur eine ganz kleine Familie aus, in
 welche nur die allernächsten Verwandten aufgenommen

more; altein in der Folge werden sich immer
mehr, die ebenfalls sich für Verwandte abgeben,
und auf ihren obigen nachstehenden Verwandtschaft be-
ziehungen kommen. Bei jedem neuen Aufwärtung Schritt
sich anzunehmen, auch nicht ab, so man sie
besser zu brauchen versteht, wenn man sie mit
den auf. Es ist nicht und nicht die Familie der Juden
rallen so groß geworden, daß sie mit
nicht mehr will, die Abstammung und Grade
der Verwandtschaft alles und jedes derselben
zu erkennen.

Man sieht in diesem Falle am besten, wenn
man die ersten Väter seiner Unternehmung mit den
ersten Namen der Familie weiß, so dann diese
nächste Verwandte sind, und sich bemüht, so
immer mehr die nächsten Verwandten der
ersten zu finden. Es wird man nicht in der Hand
gesehen, nicht nur alle und jede
neue zu kennen, sondern auch die Grade ihrer
Verwandtschaft genau zu bestimmen.

Die Aufbindung der ersten Namen der
unserer Juden - Familien können mit
besseren Umständen finden, als die Natur selbst.
Es muß natürlich unter einer solchen Reihe von
verwandten Väter gesucht werden, von welchen
sich am besten läßt, daß sie die ersten
sind, die sich zu einer vollständigen Familie
aus-

samwelt und verbundenen haben, natürlich eine solche
Vorfahre, oder Folge von Väter, die jeder, auf die
größte Mühe, ohne alle nachgegangenen
Folge, bloß mögliche seines Vaters
im Hand ist.

Wir wissen, daß die einfache Tugend, die mit
die diabolische nennen, eine solche
ist. Vermutlich wird sich also zu
einer der ganzen Familien am
lassen.

Diese einfache diabolische Tugend oder
Vorfahre enthält folgende
Buchstaben:

C d e f g a h i und ist eine
so einfache und natürliche Folge von Väter,
daß sie nicht augenblicklich zu
wissen unvollständigen Instinkt kann
bringen. Daß sie das einfache, ungelübte
des Vaters selbst ist, bemüht sich
und immer Verbindung der
Klänge. Die Länge so genau
man sie ist, (wie bei
nennen Gleichheit zu bleiben) fast
nachstehenden Grade der
kann, als unter Vater, Mutter,
und Töchter.

Um indessen zu wissen, warum
dieses einfache Buchstaben
unter der vollständigen Tugend die
nicht Verwandten

find, müssen wir aber die mathematische Bedeu-
tung dieser Töne zurückgehen.

Das einfachste Verhältnis ist das der Quin-
te $1:2$; das sind die folgenden, das der Oktave,
 $1:2$; ferner das der Quinte $2:3$. u. s. w.
so daß aus die einfachste Reihe von Zahlen
folgende Töne resultieren, z. B.

$1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6$
 $C - C - E - G - C - E - G$

In dieser so nah verwandten Tonreihe finden wir
nicht mehr als 2 verschieden Töne, nämlich die
Grundton C, dessen vierte Quinte, unter der Zahl
3, E; und dessen große Terz, e; unter der Zahl
5; die sich in der Zusammenfassung als die harmo-
nische Dorgklang zeigen, von welchen die schon
obst mehr gewöhnt haben, daß es die Harmonie
einer aller möglichen Harmonie ist.

Aber nicht bloß aus dieser mathematischen Ver-
hältnis läßt sich die nahe Verwandtschaft der zum
harmo-nischen Dorgklang gehörigen Töne beweisen
aus der physikalischen Klangfarbe gibt uns Mittel
darauf zu deuten.

Wir werden sich noch erinnern, daß wir bei
Beschreibung der Eigenschaften der Töne bemerkt haben,
daß ein einziger Ton sehr oft eine mehr oder weniger
gewisse Vollständigkeit, das heißt: kein Ton
klingt so reinig und rein, daß, nicht noch einige

andere mit ihm verwandte Töne bald mehr
als die stärkere mitklängen sollten. Wenn man nun ge-
nau untersucht, welche Töne es denn sind, die auf
diese Weise in jedem ^{ausgesprochenen} Ton mitklängen,
so findet sich, daß es gerade die nämlichen sind, die
aus dieser mathematischen Verhältnis für die Klänge
verwandten erkannt haben, nämlich der harmonische
Dorgklang. $C - e - g$.

Ob mit dem Tone C geschieht, wird ebenfalls auf
mit einem andern Tone geschehen, so bald man ihn
zum Grundton annehmen will. Denn inson-
derheitliche Zusammenhänge zu folgen liegt der har-
monische Dorgklang in jedem einzelnen Tone vor-
handen.

Unter dem zum harmonischen Dorgklang gehörigen
Tönen findet man die Quinte am stärksten; auf
ist sie dem Grundton näher verwandt, als die
Terz, wie wir aus dem Zahlen = Verhältnis gesehen
haben. Wir wird daher auf in Betracht dieser Ver-
hältnis dominante genannt.

Wir sehen also gleichsam die Töne vom Grund-
ton zu folgen, das so bald es zum Grundton ge-
mäß wird, wieder einen Ton zwingt, dieser wieder
u. s. w. weiter; so, daß wir endlich sehen können,
die Zusammenhänge aller möglichen brauchbaren Töne,
ealdem geschehen durch Quinten, die mögen nun
Oben = oder Untergängen folgen. Z. B. Durch Oben-Quinten:

C-g; G-d; D-a; A-e; E-k;
 H-fis; Fis-cis; Cis-gis; Gis-dis;
 Dis-ais; Ais-eis; Eis-his oder e;

Oder durch Unter-Quinten:

C-f; F-b; B-es; Es-as; As-des;
 Des-ges; Ges-ces; Ces-fes;

Wenn wir nun diese durch Ober- und Unter-Quinten
 mögliche Töne, nicht so wie sie sich aus niemandes möglich
 haben, sondern wie sie sich niemandes der Stelle nach aus
 natürlichen Sinnen, das heißt, in einer ordentlichen Tonreihe
 zusammen, so finden wir folgende Tonfolge:

c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis,
 ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces, ce, die
 aus 21 (in lauter zusammenschließender vollkommener
 Quinten) Grundtöne besteht. Sind nun diese 21 Töne
 hinreichend, die in fünfzigstoriger augenommener Ton-
 art vollkommene zu bilden, so können wir darauf
 bestehen, daß diese sechs werden, noch weniger
 sage dieses.

Wenn ich nun aus diesen 21 Tönen, zum Grund-
 ton annehme, und so dann das Intervall aller
 übrigen gegen ihn allein betrachte, so besteht
 hinaus die eigentliche Lage von den
 vollen. So lange sie bloß nach ihrer
 Formgebung betrachtet werden, kommt keine
 andere Intervalle als die vollkommenen

Quinte zum Vorschein. Da aber jedes Ton aus
 der ganzen Reihe beliebig als Hauptton angenom-
 men werden muß, nach dem sich alle übrigen verhalten
 müssen, so ist es nötig, sie auch in Abseht auf ihre
 Verhältnisse zu einem einzigen augenommenen Grund-
 ton zu betrachten. Diese Betrachtung läßt sich am
 besten unmittelbar insofern Notengleichheit benutzend
 zeigen.

Alle Töne, die aus der oben erwähnten Reihe,
 in dem Notengleich nur und abwechselnd alle
 viermal, so mögen nun auf dieses natürlichen alle
 diese # oder b verlegt oder vermindert sein, behalten
 den Namen des Intervalls, oder des Tones.

Alle Töne, die in der Aufzählung eines Tones
 stehen, Quartaden; von dem, Terzen; von vier,
 Quinten; von 5, Quinten; von 6, Terzen;
 von 7, Septimen; von 8, Octaven pp z. l.
 Terzen Quartaden. Terzen.

Aus diesem ist Probe Augenscheinlich können Sie
sehen, daß es von jeder Gattung der Futurallien
unserer Töne gibt, nachdem sie unwillkürlich auf diese
Weise verbunden werden oder notwendig werden. Diese
verschiedenen Töne werden durch die Logik, die
groß, klein, ergrößer und verkleinert in
sich und bestimmt. So hat man z. B.

- 1.) eine viere, ergrößer und verkleinert Form.
ab: e - e ; e - eis ; e - es.
- 2.) eine kleine, große, verkleinert und ergrößer
Form, ab: e - des ; e - d ; eis - des ; e - dis.
- 3.) eine kleine, große, verkleinert, und ergrößer
Form, ab: e - es ; e - e ; eis - es ; e - dis.
- 4.) eine viere, verkleinert und ergrößer Quaste,
ab: e - f ; eis - f ; e - fis.
- 5.) eine viere, verkleinert und ergrößer Quinte,
ab: e - g ; eis - g ; f - eis.
- 6.) eine kleine, große, verkleinert und ergrößer
Trote, ab: a - f ; e - a ; dis - b ; as - fis.
- 7.) eine kleine, große, verkleinert, nie = und gering =
ergrößer Trote, ab: e - b ;
e - k ; eis - b ; e - his ; es - his.
- 8.) eine viere, gering verkleinert und
gering ergrößer Octave, ab: e - e ;
e - es ; eis - es ; e - eis ; es - eis.

und so weiter ; so daß man überläßt, wenn
man will, die für augenscheinlich abgebräunten

sondern auf noch diejenigen, die sich allen mög-
lichen Verbindungen nach nachsehen, zusammen
nimmt, 52 Töne von Futurallien herab
bringt, nur daß, die sich aber nicht weiter
weiter zusammen nach zusammen läßt, es
wäre dem dadurch zu sehen, daß man die
Töne, Troz, Quast, Quinte, Trote, Trote
und Octave nach wie eine Octave stellt,
und sie zu Nomen, Intervalle, Accidenten,
Trotzintervalle etc. macht. Auf diese Weise könnten
dann wohl noch eine große Menge von Futur-
allien gefunden werden.

Alle diese Futurallien werden in Absicht
auf ihre Kraft = oder Uebel = laut gegen
eine gegebene Grundtonminder eine
bestimmte Abtheilung, indem sie diese figuren,
stellt wegen, Consonanzen oder Dissonanzen
genannt werden. Die viere Form, viere
Octave, viere Quinte, viere Quaste, große
und kleine Trote, große und kleine Troz,
werden unter die Consonanzen gezählt, alle
übrigen Futurallien aber unter die Dissonanzen.
Man unterscheidet so gar die Consonanzen unter
sich wieder in vollkommen und unvollkommen,
wenn Consonanzen, wie Unterschied, das aber
sich gleichgültig ist, auf fast gar keine Rücksicht
in die Töne selbst und die Befandlung derselben hat.

Wenn diese säublichen Intervallen so gesehen werden, daß sie strenggenommen nicht nur aus der Folge, sondern auch aus der Tonhöhe hervorgehen, so bemerkt man, daß die Größe ihrer Fortsetzung von niemandem leichtfertig dergestalt ist, unwillig die in dieser Reihe mit allen von ihnen sind nur untereinander im nämlichen Maßmaß aber ungleich, während groß oder klein ist, oder im nämlichen Verhältnis oder ungleichmäßig von von niemandem misst. Diese dergestalt von ihnen, mit den noch dazu gehörigen Kreisen und großen ganzen Tönen, werden überaus leicht die Selbstintervalle genannt, unmittelbar davon man nicht mit der ersten Fortsetzung alles möglichen Intervallen, sondern auf die Folge der Töne und Klanggröße zu sein bestimmt kann. Was müssen sie das von allen Dingen können können.

Das so genannte kleinste - oder nächstnächste Ton kann auf der kleinsten halben Ton genannt werden (Semitonium minimum) und ist eigentlich nur bloß idealisiertes Intervall. Es besteht aus zwei Noten, denen nur auf der Linie die anderen aber auf dem darunter befindlichen Space besteht, welche beide aber durch Verbindung = und Fortsetzung - zwischen, so nahe gegenwärtig nicht oder unwirksam sind, daß sie beide nicht nur durch Klang zu bestimmten können. z. B. cis - des ; gis - as ;

dies - es. Auf Clavieren ist der Unterstimm unter dieser beiden Töne nicht volltönig ; allein auf besaiteten, und reinen Clavieren werden, besonders aber mit der Fingerring kann es deutlich und volltönig abgehört werden. Die eigentlichen Unterstimm ist nur etwas als Vergleich der untenen Teil nach dem. Die Vermischung dieser geringen Unterstimm hat außerdem Quanz an der Stelle nur besaiteten und ist so - Klingen angedacht.

Der kleine halbe Ton besteht, wenn zwei Noten auf einer Linie oder in einem Space stehen, deren nur gegen die anderen durch eine Fortsetzung zwischen besteht, oder durch ein fortwährendes Fortwähren zwischen ist. z. B. g - gis ; a - as ; b - h ; e - es ; c - cis.

Der große halbe Ton ist der kleinste Unterstimm von zwei Noten zu anderen. z. B. c - des ; e - f ; h - ais ; gis - a.

Der kleine ganze Ton besteht aus der ersten Verbindung von zwei kleinen halben Tönen, und findet auf Tonus minor. Im Notensystem läßt dieser Umstand sehr deutlich zu sehen, und ist auf anderem in der musikalischen Verbindung der Intervallen von großer Wichtigkeit, obgleich dieser so genannte Unterstimm der exaktischen Musik gegenüber aber nicht so zu verfahren erfolgt. So

steht so aus: $c - cis$; $es - eis$; $as - asis$.
 die große ganze Tonreihe besteht aus der 12-
 Tonsreihe des kleinen und großen Halb-
 Tons, nämlich: $c - cis - d$; $es - f$; oder
 $es - e - f$; $g - fis - f$.

Manches sind wir so weit, daß wir vollkommen
 können, auf welche Weise aus einem Vorrath
 von Tönen und Intervallen, welche beysonder
 Klanggesetze, und ganzes verschiedne Töne
 her gebildet werden.

Ein Klanggesetz ist diejenige bestimmte
 Fortschreitende Reihe von Tönen, die immerfall
 die Grenzen eines Octaven ringeschlossen ist.

die Fortschreitendheit der Fortschreitendheit
 Fortschreitende Schritte, bestimmt die Natur
 sind der verschiednen Klanggesetze.

Dieser Klanggesetze gibt es drey,
 nämlich das diatonische, und
chromatische, und
mesomorphische.

Diese drey Klanggesetze sind sehr von
 einander unterschieden. Die Jahre zwar alle
 drey der Umfang eines Octaven mit einander
 gemein, nehmlich aber in ihrer Fortschreitend-
 gang verschiedne Weise, so wie auch sehr
 verschiedne Töne und Intervalle. Um sie
 genau von einander unterschieden zu können,

müssen wir jedes Klanggesetz mit demselben
 Art bezeichnen, nämlich: t , anfänglich;
 2, abwärts, und o , mit niemand verbunden,
 oder monistisch.

das diatonische Klanggesetz ist das natür-
 lichste und einfachste, wenn die Klänge bloß in
 ganzen und großen halben Tönen fortzuschreiten.

Wenn die Fortschreitendheit anfänglich
 so ist die Folge, da in die Grenzen eines
 Octaven ringeschlossene Töne so:

$c d e f g a h c$.

Ganz anders ist die Folge der Töne, wenn
 die Fortschreitendheit abwärts geschieht, z. B.

$c b as g f es d c$; oder:
 $g g f e d c b a$. Diese beyde

Arten des diatonischen Gesetze, werden
 das einfache diatonische Gesetz genannt.

Chromatisch oder mit niemand verbunden bleibt
 die Folge anfänglich oder abwärts nämlich:
 z. B. anfänglich: $c d es e f g as a b h c$; oder:
 $a b c cis d e f fis g gis a$.

Ganz irrig wird dieses monistische Klanggesetz
 von einigen Tondarstellern für das chromatische
 Gesetz gehalten. Sie werden aber bald
 sehen, welche ein größeres Unterschied unter
 diesen beyden Gesetzen sey.

Absteigend oder abwärts steht so aus:

c h b a as g f e es d c; oder
a gis g fis f e d cis c h a.

Diese diatonische Klanggestalt im Absteig auf die Größen des dreierne nussaltnen Fortschreitens haben Mittern hat als folgende Ordnung:

Aufwärts

- 1.) ein ganzer Ton: c - d oder a - h - g Quinta
- 2.) ein ganzer Ton: d - e oder h - cis - g
- 3.) ein großer halber Ton: e - f oder cis - d. - 5
- 4.) ein ganzer Ton: f - g oder d - e - g
- 5.) ein ganzer Ton: g - a oder e - fis - g
- 6.) ein ganzer Ton: a - h oder fis - gis. 9
- 7.) ein großer halber Ton: h - c oder gis - a. 5

Abwärts

- 1.) ein ganzer Ton: c - b oder a - g. - 9
- 2.) ein ganzer Ton: b - as - g - f 9
- 3.) ein großer halber Ton: as - g - f - e 5
- 4.) ein ganzer Ton: g - f - e - d 9
- 5.) ein ganzer Ton: f - es - d - c. 9
- 6.) ein großer halber Ton: es - d - c - h. 5
- 7.) ein ganzer Ton: d - c - h - a. 9

Das chromatische Klanggestalt besteht im oben dem Umfang eines Octaven unfern Töne, Mittern und Intervallen, kann aber ein allein, sondern allmal nur in Verbindung

mit dem vorerwähnten diatonischen Klanggestalt gebildet werden, und wird auf diese Weise mit geschicklich das diatonisch = chromatische genannt.

Es wird ebenfalls so wie das diatonische, aufwärts, abwärts und chromatisch betrachtet.

Aufwärts steht so aus:

c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - c; oder
a - ais - h - his - cis - d - dis - e - eis - fis - fisis - gis - a.

Abwärts

c - h - b - a - as - g - ges - f - es - d - des - c; oder
a - gis - g - fis - f - e - es - d - cis - c - h - b - a.

Chromatisch

c - cis - des - d - dis - es - e - f - fis
ges - g - gis - as - a - ais - b - h - c; oder
a - ais - b - h - his - c - cis - d - dis - es -
e - eis - f - fis - fisis - g - gis - a.

Es ist zu merken, daß "insofern man" das diatonisch - chromatische Klanggestalt innerhalb der Grenzen eines Octaven in großen und kleinen halben Tönen fortsetzt, so wie im Gegensatz das bloß diatonische Fortschritt nur im ganzen und großen halben Tönen fortsetzt.

Das dritte Klanggestalt, nämlich das "chromatische Fortschritt" muß nur in kleinen und

großere falben Töne, sondern langhässlich in
 der inhaltlichen Hinsicht tönen fort. Es muß
 aberfalls, so wie die beiden vorerwähnten
 auf demselben Ort, nämlich anfänglich, abnehmend
 und stimmlos betrachtet werden.

1.) Anfänglich.

c - cis - cisis - d - dis - e - eis - f - fis -
 fisis - g - gis - a - ais - h - his - c; oder
 a - ais - aisis - h - his - cis - cisis - d -
 dis - didis - e - eis - fis - fisis - gis - gisis - a.

2.) Abnehmend.

c - ces - h - ceses - b - bb - a - as -
 asas - g - ges - geges - f - fes - e - es -
 ces - d - des - desdes - c; oder:
 a - as - gis - asas - g - ges - fis - f - fes -
 e - es - eses - d - des - cis - c - ces -
 h - b - bb - a.

3.) Stimmlos.

c - desdes - cis - des - cisis - d - eses
 dis - es - e - fes - eis - f - geges - fis -
 ges - fisis - g - asas - gis - as - a -
 bb - ais - b - ceses - h - ces - his - c.

Die alten Griechen haben sich des musikalischen
 Klanggeschlechtes gar bedient; denn Pausanias, der uns
 die größte Kunde zu geben scheint, daß sie
 kein Harmonie gefalt haben können.

Die Stimmen wenigstens sind bloß durch ihre
 Harmonie gezeichnet worden, die ungemessenen
 Gebrauch derselben anzugeben; so wie man
 denn überhaupt bei Vergleichung dieser vorerwähnten
 Tongeschlechter mit unserer heutigen Sprache sieht,
 daß wir uns bloß des gemessenen diatonischen
 chromatischen Tongeschlechtes bedienen. Die
 Stimmen sind so selten brauchbar, namentlich
 in der Hinsicht, die nach dem (wenigstens
 auf dem Klavierinstrumente) bloß idyllisch
 sind, als: cis - des; dis - es; e - fes;
 eis - f; fis - ges; gis - as; ais - b;
 h - ces; his - c; wollen im Betracht
 des ganzen wenig sagen, und bemerken noch
 auf diese Weise die wirklichen Gebrauch des
 musikalischen Geschlechtes. Auf selbst da,
 wo uns die Sprache und ihre ähnlichen
 natürlichen Modulationen nützlich, und das
 gilt vorzüglich oder vornehmlich Töne,
 als: fisis - gisgis ee zu bedienen,
 geschicklich es muß zur genaueren Andeutung
 des Intervalls auf dem Klavier, und es
 muß ab nun in allen Tönen genau
 Tonposition, als Harmonik anzusehen.
 Mit neuen Worten: man wir uns noch
 häufiger Tage solcher Klänge bedienen,
 die dem Anschein nach uns musikalisch

Klanggesellschafft gezogen, so geschnitten man hat in
der musikalischen Orthographie nicht. Es sind in nicht
diese musikalischen Töne, in dem Töne, in welchem
es das die alten Griechen bestandene nicht. Warum
infern unimodigen Tänges das zu glauben, so die,
denn das die musikalischen Klanggesellschafft, man
für in dem Töne das die Unimodigen sind
dieser Töne oder nach kleinen Töne in der
Anfangen des Töne sind, so man
für sich, und wissen, das sie man von
der Sache wissen.

Nachdem wir nun unser mannichfaltigen Töne
alle nicht die 3 verschiedenen Klanggesellschafft
die können gelernt haben, sind wir in Töne
zu den Tönen nicht sondern Töne und Töne
sollen geschickter.

Unter Töne versteht man die Töne
Töne gewisse Töne, in die Töne nicht
Töne nicht, und in nicht Töne Töne,
Töne nicht, und Töne, in die Töne
Töne nicht, in die Töne Töne, mit die sie
Töne nicht, Töne, Töne, Töne
und Töne zu können.

Unter Töne nicht Töne nicht
die Töne Klanggesellschafft gebildet.
Töne nicht die Töne Töne Klang
gesellschafft nicht, das es auf Töne
Töne nicht man nicht, nicht auf
und Töne, so nicht sie auf von nicht,

das wir Töne Töne Töne nicht. Diese
Töne Töne sind fast die nicht; oder
wir nicht in Töne Töne zu Töne
Töne, die nicht Töne. Die Töne - Töne
nicht die die Töne Klang
gesellschafft, die nicht - Töne nicht die Töne
die Töne Töne Töne nicht die die
Töne Töne Töne nicht die die
Töne, nicht, die Töne nicht Töne, die
Töne (Töne) die die nicht Töne
nicht Töne ist. Töne, so Töne Töne
Töne oder Töne Töne in Töne mit
nicht Töne Töne Töne Töne
Töne die Töne die Töne nicht Töne
Töne nicht (in so nicht nicht, ad
wir nicht nicht Töne) Töne nicht
Töne nicht Töne nicht.

So wie wir die Töne in Töne
Klanggesellschafft auf Töne nicht man
sie nicht Töne, so nicht auf in Töne
Töne Töne nicht Töne, die Töne
in Töne die Töne auf Töne
Töne.

Ob so nicht in Töne nicht in
Töne Töne die Töne nicht
Töne Klanggesellschafft zum Töne.

Wenn man bey dieser Fortsetzung zu
 den, die in ihrem allgemeinen gebäulichem
 monophthongischen - phonetischen Klang
 verschieden liegt, diese eigentlich nicht mehr
 und nicht weniger sind, als zwey, nämlich:
 c - cis - d - dis - e - f - fis - g -
 gis - a - b - h;

zum Grundton eines Quinten ungenommene
 werden kann, so folgt, daß wir gerade 12
Dis - und 12 Moll - folglich überhaupt
 24 Töne haben müssen.

Für genauere Untersuchungen - zeigen diese
 ungenomnenen Töne liegt, außer den übrigen
 Untersuchungen in den Fortsetzungen, auf
 noch in dem so genannten chromatischen
 Klang, der ebenfalls fast oder viel,
 oder dis und moll ist.

Da in ihrem diatonischen Octaven,
 so wohl in der auf - als absteigenden nie sol,
 der chromatischen Klang zum Grunde liegt,
 oder vielmehr dasum mitfallen ist, nämlich der
fast in der absteigenden, und der viel
 in der absteigenden diatonischen Quinten, so
 darf man mit der Untersuchung dieses chroma-
 tischen chromatischen Klanges aufhören,
 wie zu sehen, welches hauptsächlich unter

sich unter einem Dis - und Moll - Töne

Man sieht also die beiden chromatischen
 Klangklänge genau betrachtet, nämlich der fast
 c - e - g; und der viel a - c - e;
 so finden wir, daß der erste nur große,
 der zweite aber nur kleine Töne mitfallen.
 der häufigste Unterschied unter einem Dis -
 und Moll - Töne wird also die Pro-
 scheidung der beiden Töne bestimmt werden,
 und zwar so, daß die Dis - Töne, die große
Töne, die Moll - Töne aber die kleine
 mitfallen.

Demnach sehen wir von 24 Tönen
 so mit:

- 1.7 Dis:
- c - d - e - f - g - a - h - c.
 - g - a - h - c - d - e - fis - g.
 - D - e - fis - g - a - h - cis - d.
 - A - h - cis - d - e - fis - gis - a.
 - E - fis - gis - a - h - cis - dis - e.
 - H - cis - dis - e - fis - gis - ais - h.
 - Fis - gis - ais - h - cis - dis - eis - fis.
 - Cis - dis - eis - fis - gis - ais - his - cis.
 - As - b - c - des - es - f - g - as.
 - Es - f - g - as - b - c - d - es.

B - c - d - es - f - g - a - b.
 F - g - a - b - c - d - e - f.

2.) Moll, aufsteigend.

A - h - c - d - e - fis - gis - a.
 C - fis - g - a - h - cis - dis - e.
 H - cis - d - e - fis - gis - ais - h.
 Fis - gis - a - h - cis - dis - eis - fis.
 Cis - dis - e - fis - gis - ais - his - cis.
 Fis - ais - h - cis - dis - eis - fis - gis.
 { Dis - eis - fis - gis - ais - his - cis - dis }
 { Es - f - ges - as - b - c - d - es }
 B - c - des - es - f - g - a - b.
 F - g - as - b - c - d - e - f.
 C - d - es - f - g - a - h - c.
 G - a - b - c - d - e - fis - g.
 D - e - f - g - a - h - cis - d.

Absteigend.

A - g - f - e - d - c - h - a.
 C - d - c - h - a - g - fis - e.
 H - a - g - fis - e - d - cis - h.
 Fis - e - d - cis - h - a - gis - fis.
 Cis - h - a - gis - fis - e - dis - cis.

Gis - fis - e - dis - cis - h - ais - gis.
 As - ges - fis - es - des - ces - b - as.
 Dis - cis - h - ais - gis - fis - cis - dis.
 Es - des - ces - be - as - ges - f - es.
 B - as - ges - f - es - des - c - b.
 F - es - des - c - b - as - g - f.
 C - b - as - g - f - es - d - c.
 G - f - es - d - c - b - a - g.
 D - c - b - as - g - f - e - d.

Am 12. Distonanten im Absteigen
 aber die Fortsetzung beobachten, das heißt:
 durch die unwillkürlichen Töne wieder zurückge-
 hen, durch welche sie am stärksten gegangen
 sind, so sind sie also auf uns zurück
 unwillkürlich zurücksteigend, angeführt. Mit
 der Moll-Töne mischt sich aber
 ganz anders. Im zurücksteigenden sind sie von
 dem Dis - Tonen bloß allein durch
 die kleine Duz imherschicken; im Absteigen
 aber wirken sie sich nach dem absteigenden
 Distonanten Klangverhältnis. z. B. A moll.
 Aufwärts: a - h - c - d - e - fis - gis - a.
 Abwärts: a - g - f - e - d - c - h - a.
 Die Ursache aber, warum die Moll-Töne

auf eine andere Art abwärts abwärts
gehen, liegt in dem sogenannten Semitonio mo-
di, Semitonio charakteristico eines jeden Ton-
art. Dieses Semitonium caracteristicum ist
allmal des unter der Octave nicht Gänglich
bequeme halbe Ton. z. B. in c ist es b;
in b - ais; in g - fis; in a - gis, und
so weiter. Ohne dieses Semitonium modi kann
keine Tonart vollkommen bestimmt, und von
andere ähnelnde Tonaarten unterschieden werden.
Die Franzosen nennen es das auf dem Ton
sensible, und die Deutschen auf bisweilen
den Critten, um dadurch anzudeuten, daß
mit dieser dieser stülboeren Ton glücklich in
eine Tonart gebracht werden müssen.

Wie schon schon bei der vorzügung der Töne
wahr genommen, daß die Quinte dem Sechsten
oder der Terz am nächsten verwandt sey.
Da nun jeder von diesen beiden Töne seiner
Terz oder Quart sehr nahe, welche jederzeit
mit der Terz und Quint, folglich auch dem
sogenannten Doppelklang besitzt, so werden
wahrscheinlich die in diesen Zusammenklängen
bestehende Töne in einem ähnelnde Ver-
wandtschaft mit einander stehen, wie die Terz
und ihre Quinte, oder Dominante selbst.
Da nun schon von Andre der Terz

beachtet, keine Tonart vollkommen stülboer
und von allen andern ähnelnde Tonaarten unter-
schieden werden kann, ohne daß erst durch die
Terz oder die Terz und Dominante glücklich
die Sechsten oder Sechstensfindung sey,
ohne eines jeden Tonart angegeben werden, und
das Semitonium caracteristicum zur Terz,
wie der Dominante gehört, so wird endlich
die Notwendigkeit des Semitonii modi in
dem Ambitu eines Tonart sichtlich und deutlich.

Um diese aber übersieht aber zu zeigen,
daß die in unsern Tonaarten angenommenen
Terzfindung der Töne auf keine Weise glücklich
sey oder gar willkürlich sey, sondern daß
vielmehr jeder in der diatonischen Terz,
selbst auch in der chromatischen diatonisch -
chromatischen Terz mit einander Ton glücklich
eines ihn auf seiner Stelle allein zukommen,
eigene Bedeutung haben, muß ich den auf
noch mit dem sogenannten charakteristischen
Ambitus unsern Tonaarten bekannt machen.
Matheson spricht der von unter der dritten
musikalischen Wissenschaften gewöhnlich zu sagen,
daß diese charakteristischen und bedeutend
Verbindung der in einem Tonart mit einander
Töne bewirkt und verflocht hat. Crossed
hat noch vor ihm unter dem Franzosen das
wunderliche gesehen.

Jede Tonart hat also, wie schon unformale
 erwähnt worden, für mag fast oder wenig sagen
 drei bestimmte Töne, die in der Natur und
 die Eigenschaften der Tonart deutlich auszeichnen,
 von besonderer großer Wichtigkeit sind, nämlich
 der Grundton, dessen Duz und dessen Quinte,
 oder welche immerly ist, die harmonischen
 Klang. Diese drei im harmonischen Klang
 enthaltenen Töne werden mit ihrem jeweiligen
 Namen bezeichnet essentielle Töne (chordae essen-
 tiales) genannt; und der erste derselben
 und höchsten Stimmton (chorda finalis) oder
 auf Latein; (principalis) weil der Stimmton
 und Latein immer immerly sein muß;
 der zweite, nämlich die Duz, Mediant (chor-
 da medians) der unmittelbare Ton, weil
 dieser Duz, nachdem die Tonart fast oder wenig
 sagen soll, ebenfalls groß oder klein sein
 und nach ihrem Eigenschaften die große oder
 kleine Tonart bestimmen soll; der dritte
 der in allen sowohl großen als kleinen Tonarten
 unveränderlich ist, nämlich die Quinte, die
Dominante (chorda dominans) der ersten
Stimme Ton. Oben so wie dieses drei wesent-
 lichen Töne hat man auf die übrigen in immer
 vollkommenen Verhältnis nach vorkommenden
 Tönen, nach dem Grade ihrer Einflüsse in die

Melodie und Harmonie, und ist vor dem
 springenden Verhältnis gemäß, besondern Tönen
 zu geben gewohnt. So hat man z. B. die
essentielle und Quinte notwendigen Töne, (chordae
 necessariae) überfaßt, die Quinte aber über-
 sondern Unterdominante (Subdominans) ge-
 nannt. zweite die Duz und Duz, natur-
liche Töne (chordae naturales).

Man hat also nach der Classification der in
 die große Terz des gewöhnlichen Töne, die auf- und
 absteigend immerly ist, in sieben verschiedenen
 Moden, so sieht es so aus:

principalis f. finalis. necessaria. medians. necessaria f. Subdominans.
 e — — — d — — — e — — — f — — —
 dominans. naturalis. naturalis f. principalis f.
 Subsemitonium modi. finalis.

g. — — — a — — — h — — — e — — —
 In der kleinen Tonart.

1.) Abwärts:
 principalis f. naturalis. naturalis. dominans. necessaria f.
 finalis. Dominans.
 e — — — b — — — as — — — g — — — f.
 medians. necessaria. principalis f. finalis.
 es — — — d — — — e.

2.) Aufwärts:
 principalis f. finalis. necessaria. medians. necessaria f. Subdominans.
 e — — — d — — — es — — — f — — —
 dominans. naturalis. naturalis f. Subsemitonium modi. principalis f.
 g — — — a — — — h — — — e — — — finalis.

Wenn unter diese Fortschreibungen der Tonart und seiner Verwandten, nach unserer Form auf dem chromatischen Klangsysteme gemischt werden, so heißt, wenn wir uns des gemischten diatonisch-chromatischen Gesichts bedienen wollen, so sind die unter uns hinzukommende Töne in Absicht auf ihre Bedeutung und Stellung in Melodie und Harmonie, nicht weniger wichtig als die bloß diatonischen Klangstufen. Man hat ihnen deswegen ebenfalls besondere Namen beigemacht, um ihrer Wirkung und Bedeutung dadurch gleichsam als zu den anderen - z. B.

c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - a, nusselt aber die diatonischen Klänge fünf neue Klänge, wenn auf: cis - dis - fis - gis - ais, die in Absicht auf ihre Wirkung in neuen Melodie oder Harmonie, die zweifelhaft oder zweifeln (chordae elegantiores, z oder mit Detoffard zu den Cordes belles) Töne genannt werden.

Denn wenn wir nach folgen die idealischen musikalischen Verhältnisse dazu, z. B. cis - des; dis - es; gis - as; ais - b; so wird ein solches Eingreifen von nicht mindere seiner Wirkung wegen der zweiten Ton (chorda peregrina)

genannt, so daß, wenn man alle diese diatonisch-chromatisch-musikalischen Töne zusammen in einer Tonleiter anordnet, so die folgende Form heraus kommt.
 1.) In der ersten Tonleiter:

1.) In der ersten Tonleiter:

2.) In der zweiten Tonleiter:

Wir haben also in unserer vollständigen diatonisch-chromatisch-musikalischen Octave in Absicht auf Bedeutung fünfzehn Töne, z. B.

1.) die wesentlichen Töne (chordae essentialis.)
Diese sind die sogenannten harmonischen Dorgklänge
des Saates und nämlich Tonarten, nämlich: die Quinte,
Quarte und Terz. Die sind nämlich so
erwünscht, daß bey allen Klängen sich diese Töne
in die andere, sie gewöhnlich mit sich
sagen müssen.

2.) die notwendigen Töne (chordae necessariae.)
Sind die Terz und Quarte in jeder Tonart,
auf in jeder Tonart unveränderlich, so wohl
in der Saate als in der Orgel.

3.) die natürlichen Töne (chordae naturales.)
Sind die große Terz und große Quarte, deren
Länge das so notwendige Quintintervall oder
Quartintervall ist. In der Saate sind
es die kleine Terz und kleine Quarte.

4.) die zweckmäßigen, zufälligen oder schönen Töne
(chordae elegantiores s. accidentales, cordes
belles). Die sind nämlich als die natürlichen
selben Töne so in jeder Tonart gewöhnlich
auf Klängen zu gebrauchen — dienen der Terz,
Quarte zur Terz in der Melodie und Harmonie
und sind daher zu neuen Stimmen und zweckmäßigen
Verbindungen notwendig.

5.) die sonderbaren Töne (chordae peregrinae.)
Sind nämlich die sogenannten unharmonischen
Stimmklänge, die nur nur wenig kommen

ausfinden sind, und nur auf der Violine,
Clarinete, Saxophon, oder nur mit der Musikinstrumente
zu finden und unvollkommen Uebergängen gebraucht
werden können. Die werden sonderbar die sonderbar
den Töne genannt, weil sie nicht eigentlich
in ihrer gewöhnlichen angenommenen harmonischen
diatonischen - chromatischen Reihe gehören.

Von der musikalischen Grammatik.
zweites Abschnitt.

Die Lehre von der Harmonie.

So wie im vorhergehenden Abschnitt alle möglichen
brauchbaren Intervalle in Absicht auf
harmonische Fortschreibung, oder in Absicht auf
die melodische Bildung unserer Reihe,
auf einigen wenigen Stimmklängen hervorgehoben
und gezeigt wurden, so müssen auf
hier in der Lehre von der Harmonie, alle
möglichsten Accorde auf einigen
wenigen Stimmen oder Stimmen = Accorde hervorgehoben
und gezeigt werden können, so daß
hier einzigste Zusammenklang, und einzigste
Verbindung von Accorden zu
einander sey, die sich nicht zu neuen in
sonderbaren Stimmen, sondern alle Zusammen
Stimmungen hervorgehoben müssen, zweckmäßig

lassen. Hinsichtlich des Systems des Jovanovic, so wie sich dieses in der Natur der Sache selbst zeigt, dass beide Arten von Systemen nicht nur in demselben Grade stehen, sondern sich in demselben Grade harmonischen Singschlag.

Kammann ist vielleicht der erste gewesen, der ein solches System des Jovanovic hat aufstellen wollen. Er hat aber seinen Gebäuden weder die ästhetische Schönheit, noch die praktische Gültigkeit zu geben vermocht, ob er gleich demselben sehr eifrig in seinem Lande lehrte, zum Theil aber auch in der Itali-
anien und Deutschen sich aufzuwerfen und
Kammanns gefunden hat. Der Franzose fällt
er noch bis auf den heutigen Tag nicht ein,
dass gegen seine Systeme, sowohl in
seinem Gebäude vorzuziehen, als auch in
den Sagen können. Der Alambert selbst
des gelehrten und großen Mannes, war so
von der Richtigkeit desselben überzeugt, dass
er sogar zu demselben überging und zu
seinem Nutzen die Welt, das System
des Kammanns in seine Art zu bringen,

und durch geschickte Demonstration, ob man in
Kammanns Systemen nicht findet, die
Lieder sind zusammenhängender machen wollen. In wie
weit es ihm gelungen ist, können Sie selbst sehen,
wenn Sie diese systematische Einleitung in die
Kammanns Methode nach den Grundsätzen des
Jovanovic der Beschreibung des Jovanovic sind mit
dieser Darstellung vergleichen, diese sind
unvergleichlich. Die seine geordnete Methode des
Kammanns selbst, sind: Traité de l'harmonie. Paris
1722 - 4. Démonstration du principe de l'har-
monie, servant de base à tout l'art Musical
théorique et pratique. Paris, 1750. 8. Nouvel-
les réflexions de Mr. Rameau, sur sa démon-
stration du principe de l'harmonie etc. Paris
1752. 8.

Über die Methode hat sich vorzüglich Moezart des
Kammannsigen Systems sehr angenommen, und ist
es in seinen Werken, sehr eifrig aber in seinen
Gedanken der methodischen Composition ganz gefolgt.
Alle seine Einrichtungen aber übereinstimmend, das
Kammanns System des Jovanovic, obgleich es so viele
Vorteile gefunden hat, mit Recht nicht, können
Sie schon daraus sehen, dass unsere besten
und größten Komponisten viele Modulationen
gebraucht haben, die sich nicht des Kammannsigen
Systems auf keine Weise vollenden lassen.
Sie können vielleicht sich vorstellen, dass diese
Modulationen nicht gebracht haben müssen;

auf kann aber vorsetzen, daß sie nicht allein nicht
 gut, sondern auch so natürlich zu stellen sind,
 wenn man unwillig nicht davor bei der Kammer-
 ihren Hypothese abzuwehren will, daß man bequemer
 nicht natürliches und zusammenhängendes finden
 kann.

Wie richtig und vollkommen übereinstimmend die
 zusammenhängende Systeme der Harmonik sind, kann
 man sich leicht davon überzeugen, daß man ohne
 das selbe blindlings und auf bloßes gutes Glück
 Harmonik auszuwählen würde, da man im
 Gegenfall zu einem willkürlichen System gleichsam
 eine musikalische Gesetzbuch haben, woraus man
 bestimmen können, was musikalisch wirkt oder
unwirkt ist.

Neben der Frage der Kammerischen Systeme ist
 die Frage nach der Wichtigkeit dieser Art nicht nur
 der Kammer sondern auch ihrer Stelle und der
 zugehörigen Aufgebaut, sondern, was noch
 nicht weniger, ob alle Verbindungen in der Welt
 möglich ist, selbst im System der Harmonik
 das heißt dem Titel: Die meisten Grundfächer
zum Gebrauch der Harmonik, als ein Zusatz zu
 Kunst der vierten Teil zu der Musik, 1772. 4,
 heraus gekommen ist.

Da wir uns kein System der Harmonik denken
 kann, als welches sich alle möglichen Harmoniken
 der besten und schönsten Harmoniken bezieht,

bloße Systeme, welche immer und immer zu
 neuen führen, als diese die oben angeführte, so kann
 ich wohl nicht bestreiten, daß es bei einem
 vollkommenen der Systeme der Harmonik zum Grunde
 zu legen; zugleich aber auch für die neuen anzunehmen,
 wo die oben angeführte eigentlich von Kammer
 abgesehen, aber mit ihrer Verbindung, und vornehmlich
 der letzten Anordnungen eigentlich liegen.

Die oben angeführte nimmt zum Grunde alle Harmoniken
 mit ihrer Grundart an, und stellt sich für alle,
 was musikalisch möglich, aber nach dem vierten
 Teil geschildert ist, gleich zu stellen. Diese zwei Grund-
 accorde sind:

- a.) der consonante Klang, der, so wie wir in
 unserer diatonischen Tonleiter sieht, nach dem
 fast, oder wenig, oder monochordt sein kann; und
- b.) der dissonante unvollständige Dissonanzaccord, der
 ebenfalls nach Aulistik unserer diatonischen
 Tonleiter auf verschiedene Weise zusammen geschildert
 werden kann, unwillig: so fällt mehrere die
kleine Dissonanz, mit der vierten Quinte und großer
 oder kleinen Troz; oder die kleine Dissonanz mit
 der sechsten Quinte und kleinen Troz; oder
 die große Dissonanz mit der vierten Quinte,
 der und großer Troz. Z. B.

a) 

b) 

Diese Grundaccorde sind an Vollkommenheit sehr von niemandem zu übertreffen. Der letzte der Drey ist der vollkommenste, und die übrigen sind immer unvollkommener an Harmonie, je weiter sie von diesem entfernt sind. Der Accord der grossen Terz wird als der unvollkommenste angesehen, je weiter der letzte der Drey davon ist.

Der Accord ist an Harmonie vollkommen, je näher er mit der Harmonie der Terz in Verwandtschaft steht, und daher durch ihn unmittelbar oder durch diese wenigen Umschreibungen der Gefühl eines sehr angenehmen Tonart oder einer Modulation zufließen gemacht, und bestimmt werden kann.

So steht z. B. die Harmonie des ersten Terzaccords unmittelbar in der Harmonie der Terz:



Die Harmonie des zweiten Terzaccords bedarf seiner unfernen Umkehr:



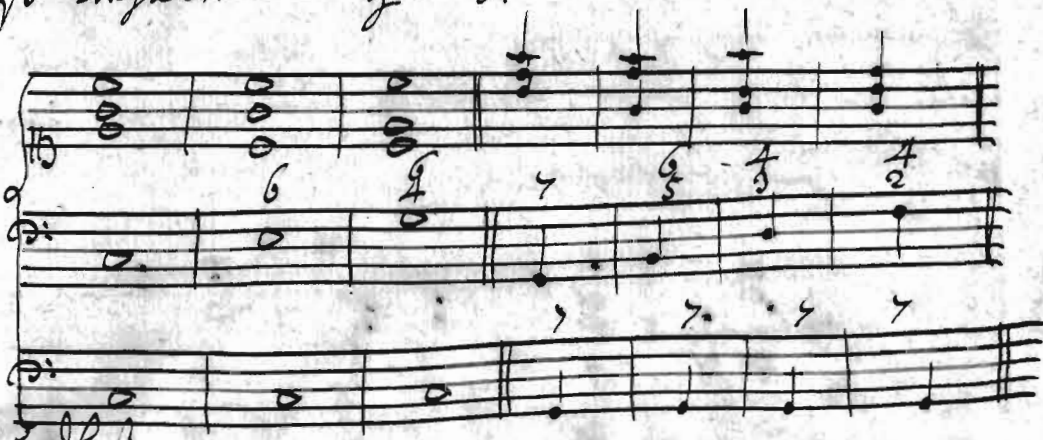
Die Harmonie des dritten nicht so wohl wegen ihrer Umkehr, als vielmehr wegen an sich selbst unvollkommenen, weil sie sich einer Mollcadenz fähig ist:



Die Harmonie des vierten Terzaccords an sich, und ist daher nicht mehr als an unvollkommenheit:



Alle vorerwähnte Grundaccorde, oder vielmehr Umkehr der beiden Grundaccorde, sind nicht ohne so viele Voraussetzungen, als sie einzelnen Töne an sich selbst haben, das heißt: jeder in ihrem selbstbenutzten Töne kann nicht und zur Grund- oder Bass-Note gemacht werden. Diese aus der Voraussetzung abzuleitende Accorde sind aber dann selbst oder unvollkommene Grundaccorde, die immer immer und abwechselnd Grundbass behalten. Z. B.



Grundbass.

Es sei die Grundaccorde selbst, nach der
 Reihe, in welcher sie aufeinander folgen, in allen
 Kombinationen an Harmonien möglich, so haben wir die
 darauf nachstehenden Progressionen, nach aber die An-
 ordnung an Vollkommenheit niemand nach, und zwar
 sind aber die Progressionen, unvollständig, weil jede derselben
 mehrere Schritte durch Umwege, oder durch unvoll-
 kommene Accorde in das Gefühl der Tonreihe
 führt.

Manne weisen Accorde aufeinander folgen,
 so kann jede in ihrer nachstehenden Ton, so viel wie
 zula, als mit andern zugleich, verbunden von
 unten oder von oben, durch einen nachfolgenden
 Ton eingefallen werden. Man nennt diese
 Progressionen mit den musikalischen Umständen:
Retardation, Auffaltung, Quödfaltung. Auch
 dieser Retardation nachstehen viele Manner un-
 accord geformt, von welchen sie als Quödf-
 faltungen angesehen sind. Die Beispiele
 will ich von jeder Gattung mit einigen aufstellen.
 z. B. Im Dreiklänge.

Handwritten musical notation for 'Im Dreiklänge'. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff contains a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major. Below the staff are the figured bass numbers: 4 3, 9 8, 4 3, 9 8, 4 3, 9 8.

Im Dreiklänge Accord

In der ersten
 Progression
 des Dreiklänge.

Handwritten musical notation for 'Im Dreiklänge Accord'. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff contains a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major. Below the staff are the figured bass numbers: 9 8, 7 6, 9 8, 7 6, 9 8, 7 6.

Im Quödfalten - Accord.

In der
 zweiten Pro-
 gression des
 Dreiklänge.

Handwritten musical notation for 'Im Quödfalten - Accord'. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff contains a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major. Below the staff are the figured bass numbers: 4, 6, 4, 6, 4, 6.

Manne der
 Bass eine
 Progression
 macht.

Handwritten musical notation for 'Manne der Bass eine Progression macht'. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff contains a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major. Below the staff are the figured bass numbers: 5, 6, 4, 6, 5, 6.

Im Dreiklänge = Accord.

Handwritten musical notation for 'Im Dreiklänge = Accord'. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff contains a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major. Below the staff are the figured bass numbers: 4 3, 7 6, 4 3, 7 6, 4 3, 7 6.

Im Quödfalten = Accord.

In der ersten
 Progression
 des Dreiklänge
 Accord.

Handwritten musical notation for 'Im Quödfalten = Accord'. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff contains a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major. Below the staff are the figured bass numbers: 6, 4, 6, 4, 6, 4.

Im Frozquarten - Accord.

In der zügeln
Krosführung
des Orgelwerk
Accord.

Im Quinten - Accord.

In der dritten
Krosführung
des Orgelwerk
Accord.

Wenn der
Bass einen
Krosfall macht.

der Grundbass von allem aus den Krosführungen ab
durchlaugt und dem einzelnen oder mehreren
Tönen dinstellen zugleich angeordneten Krosfällen nach
gehenden Accorden ist C; so wie von den
aus den Krosführungen des Orgelwerk Accordes nach
standenen G. Das aus als solchen Krosführungen
nachgehenden Accord eine fast ungeliche Manier
zeigen müssen, dürfte sich am meisten und tiefsten
diesem glichend, das man auf diese Weise
im Stande ist, die natürlichsten

und unvollständigen Accord auf einen einzelnen
Grundbass zurückzuführen.

In Absicht auf Wohl - oder Unvollständigkeit unterscheidet
sich die Orgel alle diese Krosfälle nachgehenden Dissonanzen
von den der Dissonanz des Orgelwerk und ihrer Kros-
führungen, durch die Orgelwerk zufällig und un-
vollständig. In diese Krosfälle nachgehenden Dissonanzen
Dissonanzen nicht gegen den Grundton selbst, sondern
den nur gegen den Ton des Accordes, welche sie
ausfallen, und zu dieser Stelle sie eigentlich passen.
Die Orgelwerk und ihre Krosführungen singender Dissonanzen
nicht abbringen, weil sie an die Stelle neuer Ton-
sonanz gesetzt sind, sondern weil sie die composition-
anden Intonationen begünstigt werden.

Außer den angeführten Krosführungen der
gehenden Grundaccord und der Katastration, gibt
es auf noch eine Anticipation, (Krosführungen)
durch deren Anwendung die fortgeschriebenen Accord
bestehen ein unvollständiges Anfangs bekommen.
Aber auf diese Mittel wirkt in der eigentlichsten
Grundsonanz keine Veränderung, sondern gibt
es nur noch mehrere Mannigfaltigkeit, ab
wie durch Krosführungen und Krosfälle
allein möglich konnte. So ist z. B. der
angeführte Orgelgang: oder abhingend:

blat durch Aufzählung mit der Tabulation der
 Bündel, zu vollenden, ohne welches Mittel man sich nicht
 mehr aufzufälliger können, weil man nicht wissen
 könnte, in welche Grundformeln es aufgelöst werden
 müsste. Die folgende Auflösung dieses Prolegomena
 werden Sie deutlich sehen, dass es nicht ungenügend
 als Prolegomena besteht, sondern auf Aufzählung
 rationen in der Ordnung, und dass zu folgen auf
 sehr natürlich fortzuführend Grundformeln ganz
 built ist. G. V.

Grundbeisp.

Ans:

Grundbeisp.

Ist aber der Prolegomena auf folgende Art
 eingeteilt,

So sind die Tabulationen in der ersten Nummer, wie

in folgenden Auflösungen deutlich wird. G. V.

Da der obige Satz Mittel, welches die Natur der menschlichen
 künftigen Gesinnung, die auf gewisse Grundformeln auf
 springen zu veranschaulichen, aufzuheben, welches die Pro-
 legomena, Tabulation und Aufzählung, kommt nach
 die Veranschaulichung der Resolution, die aber auf dem
 der menschlichen Prolegomena und ihrem Veranschaulichung steht
 findet.

Das sind also die Grundformeln, wegen der diese
 Prolegomena der Gesinnung notwendig ist, und nach
 auf alle möglichen Accorde, zu zeigen auf so man
 mittel führen ab zu stellen, auf gewisse einfache
 Grundformeln zurückzuführen lassen müssen. Die
 selbigen Prolegomena der Gesinnung ist gleichsam eine gewisse
 gewisse Logik, was man welches wie in
 der Sprache jedes Wort zu seiner Logik, zum
 Namen - oder Ursprung - Wort dasselben, zum
 führen, und dadurch nach dem unbedeutenden Begriff
 nicht der Logik und der Logik, welches gewisse
 dem Namenwort und dessen Ableitung zeigen
 bestimmen können, in dem mit jeder in
 gewissen Leben natürlichen Wort in einem Fall
 kommen logisch eingetragene Sprache zu zeigen

oder zu versetzen sey. Daß man unmittelbar die klein-
begriffene Anzahl der Geometrie in der Hand gefügt
wird, alle mögliche Zusammenstellungen, vorwärts
geht das sie richtig sind, zu ihrer Vollendung zu
wird gefügt, wobei die am stärksten und reichlich-
lichsten sind, wenn die sie die Maße nehmen wollen.
Die auf diese Weise angelegte Länge von der
Tab. Card, die bisher in der geistlichen Kunst der
Geometrie, ist nicht unmittelbar und sondern
sondernige Fortschreitungen wegen für eine
klärlieh gefaltes haben, und welche die drei
größten Grundstücke als Beweis und Bestätigung
angeführt ist, nachfolgend.

Wichtig ist es, daß das dreieckige System
auf den ungleichen Grund gebaut ist, auf welche
auf Kamm das folgende nebeneinander stehen. Beide
weisen deutlich an, daß

- 1, der geometrische Durchschnitt
- 2, der Dreieckswinkel

da bey den Grundgeometrie sind, auf welche sich
alle übrigen Geometrie gründlich lassen
müssen, aber in der Fortsetzung des Gebäudes
selbst, in der Aufteilung dieses Grundstücks
selbst geben sie sich nicht von einander ab.

So zeigt die Dreiecke seine Accorde durch
Verhältnisse der Grundstücke, und durch die

zufällige Anticipation der Deduction in der
einzelnen Nummer desfalls. Kamm hingegen
dies überaus gebaute Figuren; denn so sagt:
So wie der geometrische Durchschnitt als ganz über einander
das gebaute Figuren vorwärts, in man in dem
Accord g-h-d steht; so entspringt die Dreiecke
Accord als der über einander gefügten Figuren,
das selbst nicht ist, so entspringt als dem geo-
metrischen Durchschnitt, wenn derselbe nach einer
ganz über die Punkte zugeführt wird. g-h-
g-h-d-f. Obwohl dann nach seiner Meinung
meist folgt, daß die Dreiecke die Quelle aller
Differenzen sey.

Daß die letzte Folge offenbar falsch sey, wenn
man sich auf das übrige gar nicht verlassen
wollen, können die davon sehen, daß nach dem
dreieckigen System nicht bloß als der Dreiecke
und deren Verhältnisse, sondern auch als Antici-
pation und Deduction in der ganz der
Länge gefügten Nummer, mögliche Differenzen
entstehen sind. Obgleich alle auf diese Weise
entstandene Differenzen von den Dreiecken nicht
zufällig, da sie die vollständigen Verhältnisse der
Dreiecke aber nicht sind, unvollständig genannt werden
soll, so steht man doch wenigstens, daß die Dreiecke
nicht die Quelle aller sondern nur einer gewisse
Gattung von Differenzen sey.

Die Folge, wie Kauai sein Geomies nach
 seiner Verzicht, wird seine nach mehr beständigen,
 das sein Gebäude können ohne Grund sein.

So steht fest: Wenn man das ist, wie die Na-
 tivs die ganz vorher Versammlung durch alle
 einstimmande Gebäude freigebracht, unter-
 müßt nach folgt, und unter die Grundten des
 Verhältnisses nach eine Frey stellt folgt, G. C.

f,
 d,
 h

g - Grundten des Verhältnisses,
 e - freigelegte Frey von unter,

So steht das ist ein freigestimmiges Accord,
 das ein Nennaccord genannt wird. Galt man
 nach nicht und steht unter den Kopf dieses
 Nennaccords ein ein Frey, G. C.

f,
 d,
 h,

g, Grundten des Nennaccords,
 e. freigelegte Frey von unter,

So steht das ist ein freigestimmiges Accord, das ein
Ueberein - Accord genannt wird. Galt man nach
 nicht, und steht unter den Kopf dieses Ueberein -
Accords nach eine Frey, so steht ein freie
stimmiges Accord, das ein Frey - Verhältniss
 genannt wird ee

Dies die fünf = sechs = und freigestimmige Frey
 keine Grundstimmungen sind, kann man schon davon
 sehen, das alle nach Grundstimmungen zu den be-
 gibt eines Octave Länge und verzagt werden müssen.
 Wenn davon, das sie nicht einmal mehrliche Accorde
 sind, G. C. des freigestimmigen Accord, der Kauai
Ueberein - Accord genannt ist, ist ein keine
 stimmung zulässig, sondern das die Quartstimmung
Accord zu nehmen. Das freigestimmige Freigestimmig
 accord, ist nicht einmal durch mehrfache Accorde,
 müßte zu die Frey von unter Octave zu setzen,
 und ist das ganz und gar ein mehrstimmiges Ueberein
 müßt zu geben, das keine einzige Stimmung
 ein Grund mehr = ab ein Stimmung von kann.

Das Ueberein = und Kauai Frey
 nach nicht mit niemande zu möglichem mehr und
 zu mit von immer Vorhaben abzusehen. Wenn
 die aber Zeit haben, diese Methode überläßt sich
 zu überlassen, so sollagen sich von, nicht in
 schon nachsehen Ueberein des Kauai, D'Wenn
 abset und Moorgang, sind die Frey von unter
 dabei Ueberein unter die mehrstimmige Frey von unter
 stimmung nachsehen. für davon absehe den
 das nicht geförige Absehung ist von, so
 wie das ganze Ueberein abset alle mehrstimmig
 stimmung, also das nicht mehrstimmig geförige.

Wie müsse Sie sich wohl vorstellen, daß Sie
 nicht ironisch werden, wenn Sie glücken, daß im
 Grunde jede Schriftsteller, auf über solche Dinge
 wo man lauschten eine Vorurteilung und Unwissen-
 stimmung zu vermeiden wäre, demnach solche
 immer die Meinung sind. So beschrieb z. B. Opfer
 nicht die Trieb- Accord für die Quelle aller
 Dissonanzen, sondern die Trieb- Accord. da
 der Trieb- Accord bloß eine Vorurteilung der
 Trieb- Accord ist, so sollte man glauben,
 es wäre gleichgültig, ob man ihn immer oder
 außer von irgend Accord für den Namen
 Accord sollte. Gleichwohl ist es nicht so ganz
 gleichgültig, ob man vielmehr besser noch
 lieber glauben mag. In dieser nie der
 cord den Namenaccord anwandelt ist, das
 heißt, immer Anschließlichen unter ihm und
 der Abgleich sind, das heißt läßt es
 sich auf in den Namen - Accord selbst
 wieder auflösen. Wie wir gesehen haben,
 setzen wir aber diesen Grund der
 Trieb - Accord so wohl als dem Klang
 als der Trieb nach dem Maße
 an Vollkommenheit ab, nach

malen sie sich von der Gängigkeit nachhören.
 Aber so ist es mit der Vorurteilung der Grund-
 Accord. da man die Trieb eine Vorurteilung
 der Trieb = Accord, auf so unvollkommen
 ist, daß es nicht anders als durch Umschreiben
 in die Trieb der Trieb läßt kann, der
 Trieb = Accord aber dieses mit dem noch
 Trieb ist, wie Sie aus folgenden Beispiel
 sehen können:



so folgt daraus, daß der Trieb - Accord
 nicht von der Quelle nachhört für, als der
 Trieb - Accord, und das nicht so gut für die
 Quelle aller Dissonanzen gehalten werden können,
 als die Trieb. Aber so gut, wie von Opfer
 dieses einfall kann, könnte man auf immer weiter
 der Trieb einfallen, die beiden übrigen
 Vorurteilungen der Trieb = Accord, nämlich
 der Trieb, und Trieb - Accord
 für Grundaccord, oder vielmehr für Namen-
 Accord anzunehmen.
 Wollen Sie noch eine weitere Trieb der Trieb
 können hören, so lesen Sie die Tartini Trattato di

musica secondo la vera scienza dell' Armonia
 (Padua, 1754) macht des Jon. Proton Observations
 sur l'harmonie, novum des Fortwähligsten Werk in
 einem Abzuge gefasst und beendigt sind. Die wieder
 was sie und wieder viel ungenügend finden, weil
 Fortwähligsten in der mathematischen Calcul
 ungenügend hat, ohne, wie selbst seine Formel aus-
 drückt haben, im Calcul zu zeigen. Vorüber
 Die mit dieser Note, nach dessen Contact: dei
 Principi dell' armonia musicale continuata nel
 diatonico genere, da abwärts in Padua 1761
 nach gekommen ist, so haben sie ungenügend alle
 zusammen, was aber diese Methode genügt ist,
 und die Methode gemacht hat.

So wird überlegt von Zusammenfassung und der
 Fortwähligsten Accorde und Harmonien. Es ist
 aber die vollkommenen Kenntniß des Wesen von der
 Harmonie nicht einverstanden, daß mit jeder Harmonie
 ein oder zwei Harmonien verbunden sein müssen; mit
 müssen auf die Art und Weise können lassen, nach
 Accorde eines der Bedeutung ihres Fortwähligsten
 der gefügt werden, zum Bedienung und nicht gewisse
 musikalische Form zu erhalten. So wie in der Fortwähligsten
 die Abstammung der Note auf die Zusammenfassung
 Kenntniß des Wesen nicht neue Fortwähligsten
 einfließ hat, aber auf keine Weise selbst, wie die
 Fortwähligsten Note zum Bedienung gewisse Gedanken
 mit mehreren verbunden werden müssen; so wie
 fällt es sich auf mit dieser Spiel der musikalischen

Wissenschaft. Was davon darüber mit der
 Fortwähligsten registriert der Ton - und Accord = Ja,
 mehrere können, ohne nach zu müssen, wie sich die
 einzelnen Glieder dieser Fortwähligsten Familien
 auf andere Formen Fortwähligsten untereinander
 müssen.

Dieses Spiel der musikalischen Harmonie spielt mit
 seinem Kunstnamen Oxytonogenie, oder die
 Kunstvollstimmung zu komponieren, und selbst mit
 die Fortwähligsten und Bekämpfung der Harmonien.
 die richtige Bekämpfung der Harmonien aber, oder
 mehrere mehrere ist, die Wichtigkeit der musikalischen
 Natur, fängt von dem richtigen Gebrauch der
 musikalischen Intervalle ab.

Was bedient sich im vierten musikalischen Teil
 vorzüglich folgende Intervalle, nämlich:

- 1, des Quarta;
- 2, des Octave;
- 3, des Quint;
- 4, des Sext;
- 5, des Quarte;
- 6, des Sept;
- 7, des Octave;
- 8, des Intervalle;
- 9, des None;
- 10, des Decime, und
- 11, des Duodezime.

Wenn die diese diese Intervalle nach von
 mehreren, mehreren, mehreren, mehreren,
 mehreren, oder Form, so haben die sich selbst

mußte dabei zu denken, ob im rein Octaven verhältnis
zu Terzen, Quinten, Sexten und Octaven, deren
formale Befandlung nicht vorfinden ist. Das über
quod alle diese Intervallen mit ihrer mannichfal-
tigen Vergrößerungen und Verkleinerungen wieder
in Ton = und Dissonanzen unterfinden werden,
ist schon bey der Befandlung von den Intervallen an-
gewendet worden. Da aber dieses Unterfinden der
Intervalle auf ihre Befandlung in gewissem großen
Ausmaß ist, so müssen wir, wo wir nicht anders
den Begriff derselben, so viel möglich, genau zu
bestimmen suchen.

Der consonante Intervall nennen wir einen
solchen Zusammenstimmung von zweyen Tönen, die
vollständig ist, und das Gesetz so befandigt und
bestimmt, daß es nicht mehr verwehrt. Wenn wir
aber in der Musik bloß consonante Intervalle ge-
brauchen wollen, so müßten unsere Compositionen
gänzlich unthunlich sehr unrichtig und ungeschmackhaft
werden müssen. Obgleich selbst consonante In-
tervallen betrachten selbst noch von der eigenschafte
der Dissonanzen unterscheiden, wenn sie unvollständig
sind, in welche aber modalisch sind, sonach
sind, und sich nicht vollkommener lösen, daß
ganze Stücke aus lauter consonanten Zusammen-
stimmung können, ohne deswegen den Reiz der
Mannichfaltigkeit gänzlich zu verlieren, wie
man leichtlich aus den Compositionen, die

die uns noch aus dem vorangehenden und den vorher 30
Jahren der jährigen Befandlung übrig sind, sehen kann;
so ist solche Mannichfaltigkeit doch zu gering und zu
schwach, als daß sie einen gehörigen angenehmen
Unterhaltung bewirken könnte. In solchen Stücken
sagt Palisot, er will das geringere Consonante die
Welle der dissonanten Intervallen.

Um unsere Compositionen als so vielmöglich mannich-
faltig und dadurch gleichsam piquant zu machen, müssen
wir uns der Dissonanzen bedienen, die wenn sie gut
angebracht werden, und ihre Wirkung mit dem sanfteren
der Consonanzen gemüßigt versucht wird, von großem
Nutz sind, und Befandlichkeit in die Musik bring-
en, folglich aber dadurch die besten Hilfsmittel zum
guten Ausdrück sind.

Das Wort Dissonanz bedeutet einen Klang, in
welchem man wenig Töne unterfinden kann, die sich
nicht leicht genug mit einander vereinigen können,
da ein Intervall, dem es an Vollständigkeit fehlt, als
das Gegenstück von Consonanz. So wie das Consonante
als eines solchen Zusammenstimmung so zu einem
Intervall gemüßigten Töne besteht, daß sie sich
gleichsam in einen einzigen Klang zu vereinigen
können, so besteht das Dissonante als eines unvoll-
ständigen Vereinigung solcher Töne, die in sich selbst
nicht verbunden haben, und daher keine Vereinigung
fähig sind. Man weiß, daß diese Verbindungen
in wenig Klängen, immer fortwähren und sich besser
wird, zu hören sie in einem im Absicht auf sich
oder diese können. Kommen sie sich aber so nahe,

daß man sie völlig für unerschaffen hält, so wird
das Dissonanz in neu Consonanz verwandelt, oder
daß für unerschaffen ist, die Dissonanz wird in neue Consonanz
verwandelt.

Man nimmt daher den Dissonanz in der Musik eine
gewisse Anfechtung mit der Auffindung der Hindernisse
und Widersprüche, zu, die man bei dieser Sache
die das nicht sind, was sie nach ihrer Bestimmung
sich zu zeigen sollten. Zur Bestätigung dieser Behauptung
bedient man sich folgenden Beispiele, und
nimmt an, daß wir die verschiedenen Töne der Ton-
reihe so klar und deutlich auffinden, als wir die Ver-
schiedenheit der Länge an verschiedenen klingenden
Leinen wahrnehmen. Gewöhnlich liegt auf der Grund,
daß man die Ton- und Dissonanz aus dem
Verhältnis der Töne herleitet, und glaubt,
daß wir uns bei jeder verschiedenen klingenden Leine
leicht merken, daß die eine mehr die Hälfte
genau enthält als der Rest der anderen, und
und immer im Grunde sind, und beide einmüthig
und zugleich jede besonders nach ihrer bestimmten
Verhältnisse gegen verschiedene vorzuziehen, so
daß auf mit der verschiedenen Töne beschaffen.
Tobald aber zwei verschiedene klingende Leinen
beisammen von gleicher Länge sind, so daß wir
ihre Verhältnisse nicht mehr merken und genau
bestimmen, um wir sind die eine kürzer oder
länger als die andere, sind wir geneigt
zu glauben, sie sollten verschiedene gleich zeigen,

und ob diese macht der oftbesagten Aequation, daß
sie es nicht sind, eine niedrige Mischung auf sich.
Da diese Bemerkungen als richtig angenommen
werden können, so folgt daraus, daß das
Dissonanz gegen die Töne eigentlich davon liegt,
daß man in dem aus gewissen Töne beschaffenen
Intervall nicht widersprechend handelt, und
nicht denselben das nicht ist, was wir immer dunkle
Anfänge nach zeigen sollten. Wenn wir z. B. C und
d, zwei nahe an einander klingende Töne zugleich
hören, so mischt sich ihre nahe Harmonie
Stimmung des dunklen Intervall, daß sie gleich
klar zeigen sollten. Die Auffindung aber widerspricht
diesem Intervall. Was bei dem Intervall c-d
statt findet, stellen wir nach dem Verhältnisse,
wenn wir c-eis zugleich hören, weil wir für
nach gewissermaßen glauben, daß beide Töne unerschaffen
zeigen sollten.
Nach dem anderen Umstand steht dieses Ver-
hältnis zur vollkommenen Bestätigung. z. B. Wenn
wir eine die geringste niedrige Auffindung, die
ganze diatonische Tonleiter c-d-e-f-g-a-
b-c, gewöhnlich und förmlich zeigen. Wenn
wir eine zwei nahe an einander klingende
Töne c und d. wenn sie sich verschiedene zeigen
nicht widerspricht, und man kann sehen, daß es nicht
wenn sie zugleich gehört werden? Gewiß aber
kann man nicht bezweifeln, daß man im ersten Falle
gleich versteht, daß es verschiedenen Töne zeigen sollte, im andern

also glaubt, sie sollten niemals sagen.

Als diese Fälligkeit könnte man zwar folgern,
dass keine Form gegen niemandes Disposition, ab^{er} die,
welche weniger als eine Form von niemandem nicht
sind, indem es bekannt ist, dass die Form nicht niedrig
wäre. Dennoch sind von allen Formweisen unform
Inhaltliche für Dispositionen bekannt und angenommen
werden, die größten sind, als die Form, z. B. die falsche
Quinte, die Sexte, die Nonne, die unmöglich ab^{er}
Disposition, weil man glaubt, dass sie mit dem
Grundton niemals sagen sollte, und sie das
nicht so findet.

Man muss ferner uns bedenken, dass jeder Grund
ton auf das Gefühl seiner Octave und seiner
Quinte ruht. Die Sexte dissoniert daher nicht
gegen den Grundton, sondern gegen dessen Octave,
welche sie zu nahe kommt. Als aber dieses Grund
ton die Quinte, die sonst viele eigensinnige neue
Consonanz hat, verdächtig, weil sie die Quinte
des Grundtons zu nahe kommt.

Es folgt ferner: 1, dass jeder Intervall,
welches weniger als eine Form von Grundton
oder dessen Octave nicht ist, dissoniert. 2, dass
ohne Rücksicht auf den Grundton oder dessen
Octave, gewisse Formen, die weniger als eine Form
als niemandem liegen, wenn gleich jeder für sich
mit dem Grundton consoniert, dennoch unter
sich dissonieren.

So dissoniert die Terz, weil sie weniger
als eine Form von Grundton nicht ist. Die Quarte,