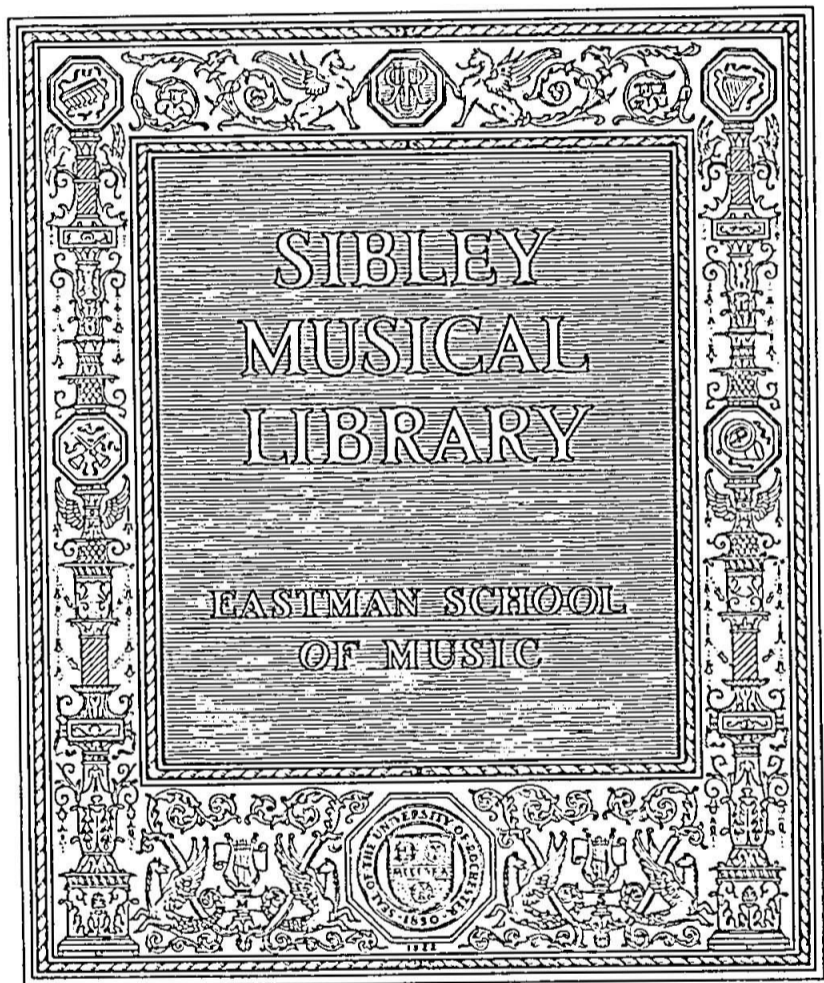


10-





Musicalischer
UNTERRICHT
 herausgegeben
 von
 Ernst Wilhelm Wolf
 Herzogl.ⁿ Capell-Meistern
 zu Weimar.
 Dresden,
 In P. C. Hilschers Music-
 Verlage.

Wenzel sc.

Vault
 MT
 40
 W 853

Musikalischer U n t e r r i c h t.

Vom Ton; von den Tonleitern; von den kon- und dissonirenden Tönen; denen daraus entstehenden Akkorden u. s. w.; von den Fortschreitungen der Töne und Akkorde; von ihren Ausweichungen, Auflösungen und den daraus entstehenden verschiedenen Kadenz-
gen; vom Takt, und was dahin Bezug hat; vom Tempo; von der Melodie, ihren Eigenschaften und Charakter, und von der Modulation der Melodie; von der harmonischen Begleitung der Melodie, vom Generalbaß, und von der harmonischen Modulation; vom Kontrapunkt; von den Bindungen; vom doppelten Kontrapunkt; von der Nachahmung; von der Bewegung in Rücksicht der Nachahmung; von der Fuge, und Doppelfuge,

Alles

durch praktische Beispiele

erläutert;

vom Ausdruck, und Etwas von der Einrichtung musikalischer Tonstücke;

für

Liebhaber und diejenigen,

welche die Musik treiben und lehren wollen;

besonders aber

für die, denen es an mündlichen musikalischen Unterricht fehlet,

geschrieben und herausgegeben

von

Ernst Wilhelm Wolf.

Dresden,

im Hilferich'schen Musikverlage

1788.

V o r b e r i c h t.

Das Genie, worinne derjenige Funke von himmlischem Feuer verborgen liegt, welcher den Musikum zum Ausbruch leidenschaftlicher Töne, zum schönen Gesange und schöner Harmonie entflammt, wird zur Erlernung der Musik, zur Hervorbringung musikalischer Produkte, als angebohren vorausgesetzt.

Ohne Genie wird nie Jemand vorzüglich singen oder spielen lernen — wird nie mit wahren Ausdruck komponirt werden können.

Der menschliche Verstand und Wiß haben Alles, was das Genie je geleistet hat, in Regeln gebracht und die Musik zur Kunst und Wissenschaft geschaffen.

Ob nun gleich die höchste Vollkommenheit dieser Kunst nur einen gewissen Grad bestimmet, welchen der Mensch erreichen kann: so hat doch die Erfahrung gelehret, daß ein Genie, welches sich nach den einmal festgesetzten, und als wahr erkannten Regeln bildet, es darinnen leicht weiter bringet, als der nur ohne Weg und Steg dabey herum irret, und am Ende nicht weiß, wohin er einschlagen soll.

Ich bin demnach nicht Willens, durch diesen Unterricht einen Jeden zum vollkommenen Musiko zu machen, weil dieses außer der menschlichen Sphäre liegt; sondern kürzlich nur das, was der angehende Musiker und Liebhaber bey seinem Genie und Talent zu wissen nöthig hat, ohne Zurückhaltung anzuzeigen, um ihm dadurch zu Erlangung höherer Vollkommenheiten einen Leitfaden zu geben.

Viele Musikbücher sind so dunkel geschrieben, daß man sie kaum, oder gar nicht verstehen kann. Ich bin dadurch gereizt worden, einen deutlicheren Versuch darüber zu liefern, womit ich mich meinen Herren Lesern zu beständiger Gewogenheit bestens empfehle

Weimar,
1788.

Der Verfasser.

I. K a p i t e l.

T o n.

Es ist bekannt, daß jeder in Bewegung gesetzter Körper gewisse Schwingungen erhält, welche die Luft erschüttern.

Wenn nun irgend ein Körper dergestalt in Bewegung gesetzt wird, daß die, durch seine Schwingungen, verursachte Erschütterung der Luft unserm Ohr auf eine unbestimmte Art fühlbar wird; so nennen wir diese Empfindung: Geräusch; wenn aber dieses Geräusch von unserm Organ auf eine so bestimmte Weise empfunden wird, daß wir in demselben die Erschütterung der Luft deutlich wahrnehmen, so nennen wir diese anderweite Empfindung: Schall.

Die Grenzen des Geräusches und des Schalls zu bestimmen, ist das Werk des Physikers. Der Tonkünstler begnügt sich, den Schall als die Wirkung in Bewegung gesetzter sonorer (schallender) Körper zu betrachten, und unterscheidet ihn in dieser Rücksicht durch Stärke und Schwäche, Dauer und Kürze. Die ersten beiden Eigenschaften erhält er durch die Beschaffenheit der sich schwingenden Körper; ihre Schwere, oder Leichtigkeit, ihr größeres oder kleineres Umfang sind der Maasstab der Stärke oder Schwäche des Schalles; die Kraft aber, mit welcher diese Körper in Bewegung gesetzt werden, bestimmt seine Dauer, so wie die Beschaffenheit der Luft, durch welche ihre Schwingungen sich bis zu unserm Ohre fortpflanzen, in so fern ihre Wirkungen nicht durch fremde Gegenstände unterbrochen werden.

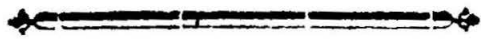
Derjenige Schall aber, welcher sich von einem andern Schalle auf eine bestimmte Weise unterscheidet, wird Ton genennet; und der Ton selbst unterscheidet sich wiederum durch Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Reinigkeit und Unreinigkeit u. s. w.

Schwere sonore Körper, in gleichem Zeitmaas und mit gleicher Kraft bewegt, geben demnach tiefe, leichte Körper aber hohe Töne.

Werden feste und lockere sonore Körper mit gleicher Kraft bewegt, so geben die festen Körper stärkern Ton, als die lockeren.

Sonore Körper, deren Masse so beschaffen ist, daß jeder innerliche und äußerliche Theil derselben bey ihrer Bewegung sich untereinander gleichmäßig schwingen kann, geben reine Töne; hingegen geben Körper, deren Masse sich nicht mit gleichem Maase zu schwingen vermag, unreine Töne.

Man hat daher reine und unreine Glocken; reine und unreine Saiten; auch reine und unreine Menschenstimmen, u. s. m. und je reiner die schallenden Körper sind, je sonorer sind auch ihre Töne.



Je gleichmäßiger nun die Schwingungen verschiedener Körper sind, je übereinstimmender sind die verschiedenen dadurch entstehenden Töne.

Je übereinstimmender aber die Töne sind, je angenehmer ist das Gefühl, das sie, im Ohr, und durch dessen Organ in unsern Nerven erregen.

Diejenigen Töne, welche ein so angenehmes Gefühl erwecken, werden daher konsonirende — die aber, so unangenehm wirken, dissonirende Töne genannt.

Die konsonirenden Töne erhalten wir durch richtige arithmetische Verhältnisse der Schwingungen der Körper gegen einander. Denn je weiter der Abstand dieser Verhältnisse gegen einander ist, je mehr dissoniren die Töne.

Tonleiter.

Die Tonleitern sind verschiedenen Veränderungen unterworfen gewesen, ehe sie zu der jetzigen Form gebracht worden sind. Wer die Gvidonischen sechs Sylben: ut, re, mi, fa, sol, la, nebst den Tonreihen und Tongevierten der Alten kennen lernen will, der wird sie in Voglers Tonwissenschaft und Tonsekkunst, die in Mannheim 1776 in der kurfürstl. Hofbuchdruckerey gedruckt ist, in einer Tabelle finden; ausserdem kann man in Marpurgs kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsäße der alten und neuen Musik, oder in D. Karl Burney's Abhandlung über die Musik der Alten, vom Hrn. Professor Eschenburg aus dem Englischen übersetzt u. s. m. sich Rath's erhalten. Ich will nicht weiter untersuchen, in wie ferne die Töne durch Arithmetik gereiht worden sind, oder ob es das gesunde Ohr gethan hat; sondern mich damit begnügen, die Tonleitern hier so anzuzeigen, wie sie jetzt durchaus im Gebrauch sind. Es giebt deren dreye, wovon die erste, die natürliche oder diatonische genannt wird, und aus folgenden Tönen bestehet:

c	$\frac{d}{\frac{9}{8}}$	$\frac{e}{\frac{4}{3}}$	$\frac{f}{\frac{3}{4}}$	$\frac{g}{\frac{2}{3}}$	$\frac{a}{\frac{3}{2}}$	$\frac{h}{\frac{8}{3}}$	$\frac{c}{\frac{1}{2}}$	
$\frac{c}{\frac{1}{2}}$	$\frac{d}{\frac{4}{9}}$	$\frac{e}{\frac{2}{3}}$	$\frac{f}{\frac{3}{8}}$	$\frac{g}{\frac{1}{3}}$	$\frac{a}{\frac{3}{10}}$	$\frac{h}{\frac{4}{15}}$	$\frac{c}{\frac{1}{4}}$	&c.

Die zwote nennet man die chromatische: als

c cis d dis e f fis g gis a b h c

Die dritte: die enharmenische

c cis d dis es e f fis ges g gis as a ais b h c.

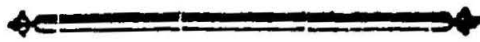
Allen diesen Tönen nun große und kleine Terzen anzuweisen, gebühren uns noch die Töne: eis his des fes doppel eis doppel ces u. s. w.

Intervall.

Den Abstand der arithmetischen Verhältnisse jedes Tones nennen wir Intervall. Daher heißt der Abstand von c — d, ein Intervall von einer Sekunde; der Abstand von c — e, ein Intervall von einer Terz u. s. w. Da es nun große und kleine Terzen giebt,
und

und alle Intervallen von grösserem und kleinerem Abstände sind: so erhalten wir, vermöge aller drey Tonleitern, folgende Intervalle:

- 1) $c - cis$, Ein Intervall von einem kleinen, oder chromatischen halben Tone, als übermäßige Prime;
- 2) $c - des$, = = von einem grossen, oder diatonischen halben Tone, oder kleinen Sekunde;
- 3) $c - d$, = = von einem ganzen Tone, oder grossen Sekunde;
- 4) $c - dis$, = = von einer übermäßigen Sekunde;
- 5) $c - es$, = = von einer kleinen Terz;
- 6) $c - e$, = = von einer grossen Terz;
- 7) $c - eis$, = = von einer übermäßigen Terz;
- 8) $\underline{cis} - \underline{es}$, = = von einer verminderten Terz;
- 9) $\underline{c} - \underline{f}$, = = von einer grossen Quarte;
- 10) $\underline{c} - \underline{fis}$, = = von einer übermäßigen Quarte;
- 11) $\underline{cis} - \underline{f}$, = = von einer kleinen Quarte;
- 12) $\underline{c} - \underline{ges}$, = = von einer kleinen oder falschen Quinte;
- 13) $\underline{c} - \underline{g}$, = = von einer grossen oder reinen Quinte;
- 14) $\underline{c} - \underline{gis}$, = = von einer übermäßigen Quinte;
- 15) $\underline{c} - \underline{as}$, = = von einer kleinen Sexte;
- 16) $\underline{c} - \underline{a}$, = = von einer grossen Sexte;
- 17) $\underline{c} - \underline{ais}$, = = von einer übermäßigen Sexte;
- 18) $\underline{cis} - \underline{as}$, = = von einer verminderten Sexte;
- 19) $\underline{c} - \underline{b}$, = = von einer kleinen Septime;
- 20) $\underline{c} - \underline{h}$, = = von einer grossen Septime;
- 21) $\underline{cis} - \underline{b}$, = = von einer verminderten Septime;
- 22) $\underline{c} - \underline{c}$, = = von einer reinen Oktave;
- 23) $\underline{c} - \underline{cis}$, = = von einer übermäßigen Oktave;
- 24) $\underline{cis} - \underline{c}$, = = von einer kleinen Oktave;
- 25) $\underline{c} - \underline{des}$, = = von einer kleinen None;
- 26) $\underline{c} - \underline{d}$, = = von einer grossen None;
- 27) $\underline{c} - \underline{dis}$, = = von einer übermäßigen None;
- 28) $\underline{c} - \underline{es}$, = = von einer kleinen Decime;
- 29) $\underline{c} - \underline{e}$, = = von einer grossen Decime;
- 30) $\underline{c} - \underline{eis}$, = = von einer übermäßigen Decime;
- 31) $\underline{c} - \underline{f}$, = = von einer grossen Undecime;
- 32) $\underline{c} - \underline{fis}$, = = von einer übermäßigen Undecime;
- 33) $\underline{cis} - \underline{f}$, = = von einer kleinen Undecime;



- 34) c — ges, ein Intervall von einer kleinen Duodecime;
 35) c — g, = = von einer grossen Duodecime;
 36) c — gis, = = von einer übermässigen Duodecime;
 37) c — as, = = von einer kleinen Terzdecime;
 38) c — a, = = von einer grossen Terzdecime;
 39) c — ais, = = von einer übermässigen Terzdecime;
 40) cis — as, = = von einer verminderten Terzdecime.

Endlich erscheinen noch die Intervallen, welche wir idealische Intervallen, oder enharmonische Rückfungen nennen, und auf dem Klaviere auf einerlei Tasten gegriffen werden:

- 41) h — ces,
 42) cis — des,
 43) dis — es,
 44) eis — f,
 45) e — fes,
 46) fis — ges,
 47) gis — as,
 48) ais — b,
 49) his — c,

und durch die grossen und kleinen Terzen derselben noch:

- 50) doppel cis — d,
 51) = dis — e,
 52) = fis — g,
 53) = gis — a,
 54) = ais — h,
 55) = des — c,
 56) = es — d,
 57) = ges — f,
 58) = as — g,
 59) = b — a,
 60) = ces — b, u. s. w.

Tonart.

Da jeder Ton zu einem Grundtone angenommen werden kann, und es darauf ankommt auf welchem Intervall eine Tonart anheben soll, bey dieser Versetzung der Grundtöne aber verschiedene Folgen der Intervallen entstehen müssen; so entstanden bey den Alten durch diese Versetzung der Grundtöne 12 Tonarten, von welchen die 6 ersten authentische — die übrigen aber plagalische Tonarten nenneten.

Jene stiegen vom Grundton zur Quinte, und Oktave; diese hingegen huben bey der Quinte des Grundtones an, und stiegen zur Oktave und Duodecime auf.

Hier sind die authentischen Tonarten:

- 1) die jonische Tonart: c d e[—]f g a h[—]c.
- 2) die dorische: d e[—]f g a h[—]c d.
- 3) die phrygische: e[—]f g a h[—]c d e.
- 4) die lydische: f g a h[—]c d e[—]f.
- 5) die mixolydische: g a h[—]c d e[—]f g.
- 6) die aeolische: a h[—]c d e[—]f g a.

und hier die plagalischen:

- 1) die hypojonische: g a h[—]c d e[—]f g, a h[—]c d.
- 2) die hypodorische: a h[—]c d e[—]f g a, — —
- 3) die hypophrygische: h[—]c d e[—]f g a h, — —
- 4) die hypolydische: c d e[—]f g a h[—]c, — —
- 5) die hypomixolydische: d e[—]f g a h[—]c d, — —
- 6) die hypoeolische: e[—]f g a h[—]c d e, — —

Wir sehen hieraus, daß der Unterschied dieser Tonarten besonders in der verschiedenen Lage des Intervalls vom halben Tone besteht. Denn bey der jonischen Tonart findet man dasselbe von der dritten zur vierten — und von der siebenden zur achten Stufe, wie diese Striche — anzeigen; bey der dorischen aber von der zwoten zur dritten, und von der sechsten zur siebenden u. s. w.

Unsere neuere Systematiker haben dieses Intervall nur auf zweyerley Art versetzt, und dadurch jene zwölf Tonarten in zwei zurück gezogen, aber auch dadurch vielleicht der feierlichsten Modulirungsart geschadet.

Von diesen zwei Tonarten wird die erste, bey der sich das Intervall vom halben Tone, in steigender Linie, von der dritten zur vierten, und von der siebenden zur achten, in fallender Linie aber von der achten zur siebenden, und von der vierten zur dritten Stufe findet, die harte (dur) Tonart genannt. Die zwote hingegen, woben der halbe Ton in aufsteigender Linie von der zwoten zur dritten, und von der siebenden zur achten, in fallender Linie aber von der sechsten zur fünften, und von der dritten zur zwoten Stufe anzutreffen ist, nennet man die weiche (moll) Tonart. Als:

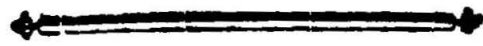
Harte Tonart:

c d e[—]f g a h[—]c.

Weiche Tonart.

a h[—]c d e fis gis[—]a.

Die Tonstufen der harten Tonart sind steigend und fallend dieselben; unser Gefühl aber lehrte bey dem Absteigen der weichen Tonart eine Folge der Intervallen, die sich in Rücksicht der 6te und 7time von der aufsteigenden Linie unterscheidet:



Absteigende weiche Tonart:

a g f e d c h a.

So sind diese zwei Tonarten bisher bey der Komposition gebraucht worden. Die weiche ist augenscheinlich aus der harten mit zusammen gesetzt, und weil, wenn man aufwärts die kleine Terz gesungen und gehört hat, die folgende grosse Sexte nicht leicht reine zu fassen ist; so haben die meisten Tonsetzer im langsameren Zeitmaass die kleine statt der grossen Sexte genommen. Da alsdann aber die grosse Septime gegen die kleine Sexte — oder umgekehrt die kleine Sexte gegen die grosse Septime, im Gesange und auf einigen Instrumenten auch Schwierigkeiten verursacht, so hat man diese Tonart im Aufsteigen noch auf folgende zwei Arten gebraucht: davon die eine schwer: **A** die andere leichter: **B**.

Abwärts findet man sie aber auch mit der grossen Septime: **C**.

Obgleich die weiche Tonart so verschieden gebraucht wird, so behält sie doch ihr Hauptunterscheidungszeichen von der harten, durch die, vom Grundton gerechnet, aufwärts liegende kleine Terz, so wie die harte Tonart sich durch die grosse Terz unterscheidet.

Die grosse Terz tönt männlich und hart: daher die Benennung harte Tonart. Die kleine aber erregt das Gefühl von Zärtlichkeit und Weichlichkeit: daher die Benennung weiche Tonart. Da nun diese zwei Terzen auf alle Intervalle gesetzt, und jeder Ton zu einem Grundtone genommen werden kann: so können auch beyde Tonarten auf allen Intervallen anheben, und wir erhalten daher: c dur, a moll; d dur, h moll; e dur, cis moll; f dur, d moll u. s. w. endlich aber so viele versetzte Tonarten, als es Töne giebt.

II. K a p i t e l.

Von den konsonirenden und dissonirenden Tönen, den daraus entstehenden Akkorden, und was dahin Bezug hat.

Die Worte Konsoniren und Dissoniren verbinden einen relativen Begriff, und ist kein Ton, an und für sich, weder kon- noch dissonirend; sobald aber Töne gegen einander angeschlagen und verglichen werden, entstehen unter denselben kon- und dissonirende Töne, und durch deren Zusammenstimmung kon- und dissonirende Akkorde.

Akkord.

Drey und mehr verbundene Töne zugleich angeschlagen, heist Akkord.

Wir empfinden bey dem Anschlag einer blossen Terz, als: $\frac{e}{c}$ einen Mangel, der durch die Quinte ersetzt wird, zwei übereinander gesetzte Terzen aber geben uns den vollkommensten Quintenakkord, oder den vollkommensten reinsten harmonischen Drenklang: $\left[\begin{array}{c} \frac{e}{c} \\ \frac{g}{c} \end{array} \right]$. Betrachtet man diesen Akkord nach seinen Intervallen, so wird man leicht gewahr, daß die unterste Terz: $\frac{e}{c}$ eine grosse, die oberste $\frac{g}{c}$ aber eine kleine Terz ist; woraus deutlich erhellet,

hellet, daß alle vollkommene Quintenakkorde aus zwei dergleichen Terzen, also übereinander gesetzt, bestehen müssen.

Setzt man aber die kleine Terz unten, und die große darüber, so befdmmt man einen Quintenakkord, der wegen der alterirten Terz minder konsonant ist, als der Vorige, und den wir den Quintenakkord mit der kleinen Terz nennen.

$$\text{Als: } \begin{bmatrix} e \\ c \\ a \end{bmatrix}$$

Da der erste Quintenakkord der Grundakkord der harten Tonart ist, so wird er auch der harte harmonische Dreyklang genennet; und weil der zweyte der Grundakkord der weichen Tonart ist, so nennet man ihn den weichen harmonischen Dreyklang. Auch die einzelnen Töne dieser beyden Akkorde haben ihre besondere Benennungen: der unterste, als Grundton, heist Basis, oder Tonika; der mittlere, als Terz, Mediant; der oberste, oder die Quinte, Dominante.

Zwei kleine Terzen übereinander gesetzt geben keinen konsonanten, sondern einen dissonanten Akkord, den wir den kleinen Quintenakkord, oder den mangelhaften harmonischen Dreyklang nennen: $\begin{bmatrix} f \\ d \\ h \end{bmatrix}$.

Diese drei Quintenakkorde finden sich wesentlich in der harten und weichen Tonart. Der vollkommenste steht in der harten Tonart auf der Tonika: $\begin{bmatrix} e \\ c \\ a \end{bmatrix}$; auf der Quarte $\begin{bmatrix} c \\ a \\ f \end{bmatrix}$ und auf der Dominante $\begin{bmatrix} d \\ h \\ g \end{bmatrix}$.

In der weichen Tonart hingegen steht er auf der Terz, auf der kleinen Sexte, und auf der kleinen Septime.

Der minder konsonante Quintenakkord befindet sich auf der Tonika der weichen Tonart, als: $\begin{bmatrix} e \\ c \\ a \end{bmatrix}$; ferner auf der Quarte $\begin{bmatrix} f \\ d \\ h \end{bmatrix}$, und auf der Quinte $\begin{bmatrix} h \\ g \\ e \end{bmatrix}$. In der harten Tonart aber steht er auf der Sekunde, Terz, und Sexte. Der mangelhafte Dreyklang befindet sich in der harten Tonart nur einmal, und zwar auf der Septime: $\begin{bmatrix} f \\ d \\ h \end{bmatrix}$; in der weichen hingegen dreymal, und zwar erstlich auf der Sekunde, und wegen der, in steigender Linie, enthaltenen großen Sexte und Septime, auch noch auf diesen beyden Intervallen, als: $\begin{bmatrix} c \\ a \\ f \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} d \\ h \\ g \end{bmatrix}$.

Nicht zu vergessen, daß, wegen der großen Sexte und Septime, der vollkommene Quintenakkord in der weichen Tonart auch manchmal auf die Quarte und Quinte gesetzt wird. Als: $\begin{bmatrix} a \\ f \\ d \end{bmatrix}$, $\begin{bmatrix} h \\ g \\ e \end{bmatrix}$.

Diese Tonart giebt uns auch noch einen übermäßigen Quintenakkord, der auf der Terz derselben zu Hause ist, als: $\begin{bmatrix} g \text{is} \\ c \\ e \end{bmatrix}$, und wegen der alterirten Quinte nicht völlig konsonirt, wegen der großen Terz aber erträglich wird.

Wir haben also in der diatonischen Tonleiter wesentlich viererley Quintenakkorde: 1) den vollkommenen, 2) den mit der kleinen Terz, 3) den mangelhaften, oder kleinen,



kleinen, und 4) den übermäßigen Quintenakkord, wovon die zween ersten konsonant, die zween letzten hingegen dissonant sind.

Drey Terzen übereinander gesetzt, geben den Septimenakkord. Weil es nun grössere und kleinere Terzen, grössere und kleinere Quinten, und grössere und kleinere Septimen giebt; so entstehen daher sechserley Septimenakkorde, die wegen des Verhältnisses der umgekehrten Sekunde alle dissoniren.

Hier sind sie:

- | | | |
|--|--|---|
| <p>1) Der grosse Septimenakkord:</p> $\left\{ \begin{array}{l} h \\ g \\ e \\ c; \end{array} \right.$ | <p>2) Der grosse, mit der kleinen Terz:</p> $\left\{ \begin{array}{l} gis \\ c \\ e \\ a; \end{array} \right.$ | <p>3) Der kleine, mit der grossen Terz, und reinen Quinte:</p> $\left\{ \begin{array}{l} f \\ d \\ h \\ g; \end{array} \right.$ |
| <p>4) Der kleine, mit der kleinen Terz:</p> $\left\{ \begin{array}{l} g \\ e \\ c \\ a; \end{array} \right.$ | <p>5) Der kleine, mit der kleinen Terz, und kleinen Quinte:</p> $\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \\ d \\ h; \end{array} \right.$ | <p>6) Der verminderte Septimenakkord:</p> $\left\{ \begin{array}{l} f \\ d \\ h \\ gis. \end{array} \right.$ |

Hier von findet sich der grosse in der harten Tonart, auf der Tonika und Quarte; in der weichen aber auf der Terz und Sexte;

Der grosse mit der kleinen Terz, nur in der weichen Tonart auf der Tonika;

Der kleine mit der grossen Terz und reinen Quinte, in der harten Tonart auf der Dominante; und in der weichen auf der kleinen Septime, und auf der Quarte und Quinte;

Der kleine mit der kleinen Terz, in der harten Tonart auf der Sekunde, Terz und Sexte; in der weichen: auf der Tonika, Quarte und Quinte;

Der kleine mit der kleinen Terz und kleinen Quinte, in der harten auf der Septime, und in der weichen auf der Sekunde;

Der verminderte Septimenakkord aber befindet sich nur in der weichen Tonart auf der grossen Septime.

Vier Terzen übereinander gesetzt, geben einen Nonenakkord,

$$\text{als: } \left\{ \begin{array}{l} d \\ h \\ g \\ e \\ c; \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} a \\ f \\ d \\ h \\ g; \end{array} \right.$$

Fünfe über einander gesetzt, einen Undecimenakkord:

$$\left\{ \begin{array}{l} f \\ d \\ h \\ g \\ e \\ c. \end{array} \right.$$

Sechs Terzen, oder welches einerley ist, die ganze diatonische Tonleiter in Terzen übereinander gesetzt, geben einen Terzdecimenakkord,

$$\text{als: } \left\{ \begin{array}{l} a \\ f \\ d \\ h \\ g \\ e \\ c. \end{array} \right.$$

Diese

Diese drey letztern Akkorde erhalten, wegen der verschiedenen Intervallen von Terzen, Quinten, Septimen ic. und der zweyerley Tonarten, eben so verschiedene Modifizirungen.

Da nun durch Benziehung der chromatischen Tonleiter, durch die Verwechslung oder Versetzung der Töne, durch das Zusetzen und Abnehmen derselben wiederum sehr verschiedene Akkorde entstehen, es aber zu weiterschweifig seyn würde, über jeden Akkord dergleichen Erklärung geben zu wollen: so folgt hier lieber eine Tabelle aller brauchbaren Akkorde und ihrer Verwechslungen.

Alle Dreyklänge werden Vierklänge, wenn die Oktave vom Grundtone beygefügt wird.

Der harmonische Vierklang oder vollkommene Quintenakkord, und zwar:

- 1) Stammakkord, dur, **A**; moll, **B**.
- 2) erste Verwechslung desselben, wenn man die Terz in den Bass stellet, oder Sextenakkord, **C**.
- 3) zwote Verwechslung desselben, wenn man die Quinte in den Bass stellt, oder Quartseptenakkord, **D**.

Der mangelhafte Vierklang, und zwar:

- 1) Stammakkord, oder der kleine Quintenakkord, **E**.
- 2) erste Verwechslung desselben, wenn man die Terz in den Bass stellt, oder der grosse Sextenakkord mit der kleinen Terz, **F**.
- 3) zwote Verwechslung desselben, wenn man die Quinte in den Bass stellt, oder der grosse Quartseptenakkord mit der übermäßigen Quarte, **G**.

Der übermäßige Vierklang, und zwar:

- 1) Stammakkord, oder der übermäßige Quintenakkord, **H**.
- 2) erste Verwechslung desselben, wenn man die Terz in den Bass stellt, oder der kleine Sextenakkord mit der grossen Terz, **I**.
- 3) zwote Verwechslung desselben, wenn man die Quinte in den Bass stellt, oder der kleine Quartseptenakkord mit der verminderten Quarte, **K**.

Der große Septimenakkord mit der grossen Terz:

- 1) Stammakkord, **L**.
- 2) erste Verwechslung desselben, wenn man die Terz in den Bass stellt, oder der kleine Terzquintseptenakkord mit der kleinen Terz und reinen Quinte, **M**.
- 3) zwote Verwechslung desselben, wenn man die Quinte davon in den Bass stellt, oder der grosse Terzquartseptenakkord mit der grossen Terz und grossen Quarte, **N**.
- 4) dritte Verwechslung desselben, wenn man die Septime in den Bass stellt, oder der kleine Sekundenakkord mit der grossen Quarte und kleinen Sexte, **O**.

Der große Septimenakkord mit der kleinen Terz und reinen Quinte:

- 1) Stammakkord, **P**.
- 2) erste Verwechslung desselben, wenn man die Terz in den Bass stellt, oder der grosse Quintseptenakkord mit der grossen Terz und übermäßigen Quinte, **Q**.



- 3) zwote Verwechslung desselben, wenn man die Quinte in den Baß stellt, oder der kleine Terzquartsextenakkord mit der großen Terz und grossen Quarte, **R.**
- 4) dritte Verwechslung desselben, wenn man die Septime in den Baß stellt, oder der kleine Sekundenakkord mit der kleinen Quarte und kleinen Sexte, **S.**

Der kleine Septimenakkord mit der grossen Terz und reinen Quinte:

- 1) Stammakkord, **T.**
- 2) erste Verwechslung desselben, wenn man die Terz in den Baß stellt, oder der kleine Quintsextenakkord mit der kleinen Terz und falschen Quinte, **V.**
- 3) zwote Verwechslung desselben, wenn man die Quinte in den Baß stellt, oder der große Terzquartsextenakkord mit der kleinen Terz und grossen Quarte, **W.**
- 4) dritte Verwechslung desselben, wenn man die Septime in den Baß stellt, oder der große Sekundenakkord mit der übermäßigen Quarte und grossen Sexte, **X.**

Der kleine Septimenakkord mit der kleinen Terz und reinen Quinte:

- 1) Stammakkord, **Y.**
- 2) erste Verwechslung desselben, wenn man die Terz in den Baß stellt, oder der grosse Quintsextenakkord mit der grossen Terz und reinen Quinte, **Z.**
- 3) zwote Verwechslung desselben, wenn man die Quinte in den Baß stellt, oder der kleine Terzquartsextenakkord mit der kleinen Terz und grossen Quarte, **A a.**
- 4) dritte Verwechslung desselben, wenn man die Septime in den Baß stellt, oder der grosse Sekundenakkord mit der grossen Quarte und grossen Sexte, **B b.**

Der kleine Septimenakkord mit der kleinen Terz und falschen Quinte:

- 1) Stammakkord, **C c.**
- 2) erste Verwechslung desselben, wenn man die Terz in den Baß stellt, oder der grosse Quintsextenakkord mit der kleinen Terz und grossen Quinte, **D d.**
- 3) zwote Verwechslung desselben, wenn man die Quinte in den Baß stellt, oder der grosse Terzquartsextenakkord mit der grossen Terz und übermäßigen Quarte, **E e.**
- 4) dritte Verwechslung, wenn man die Septime in den Baß stellt, oder der grosse Sekundenakkord mit der grossen Quarte und kleinen Sexte, **F f.**

Der verminderte Septimenakkord:

- 1) Stammakkord, **G g.**
- 2) erste Verwechslung desselben, wenn man die Terz in den Baß stellt, oder der grosse Terzquintsextenakkord mit der kleinen Terz und falschen Quinte, **H h.**
- 3) zwote Verwechslung desselben, wenn man die Quinte in den Baß stellt, oder der grosse Terzquartsextenakkord mit der kleinen Terz und übermäßigen Quarte, **I i.**
- 4) dritte Verwechslung desselben, wenn man die Septime in den Baß stellt, oder der übermäßige Sekundenakkord mit der übermäßigen Quarte und grossen Sexte, **K k.**

Der grosse Septimenakkord mit der grossen Terz, reinen Quinte, und grossen Septime.
Stammakkord, **L l.**

Der grosse Nonenakkord, wenn man von vorigem die Septime wegnimmt, **M m.**

Der Sekundterzquintenakkord ist mit dem grossen Nonenakkord einerley, wird aber anders aufgelöst, als: **N n**, da hingegen der grosse Nonenakkord so aufgelöst wird, **O o**.

Der grosse Septnonenakkord mit der grossen Terz, reinen Quinte, und kleinen Septime, auf der Dominante in der harten Tonart, **P p**.

Der kleine Septnonenakkord mit der grossen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, auf der Dominante in der weichen Tonart, **Q q**.

Der kleine Nonenakkord, wenn man von vorigem die Septime wegnimmt, auf der Dominante in der weichen Tonart, **R r**.

Der kleine Septnonenakkord mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, auf der Terz der harten Tonart, **S s**; ohne Septime, **T t**.

Der grosse Undecimenakkord mit der grossen Terz, reinen Quinte, grossen Septime und grossen None; Stammakkord auf der Tonika der harten Tonart, **V v**. Durch die Auflösung dieses Akkords entsteht der Decimenakkord, **W w**.

Der grosse Sekundquartquintseptimenakkord mit der grossen Sekunde, Quarte und reinen Quinte, wenn man von vorigem die Terz wegnimmt, und die None und Undecime eine Oktave tiefer setzt, **X x**, auf welche Weise, wie man hier sieht, durch dessen Auflösung ein Oktavenakkord entsteht.

Der grosse Sekundquartseptimenakkord, mit der grossen Sekunde und grossen Quarte, wenn man nächst der Terz auch die Quinte wegnimmt, **Y y**.

Der kleine Undecimenakkord mit der kleinen Terz, reinen Quinte, grossen Septime und grossen None; Stammakkord auf der Tonika der weichen Tonart, **Z z**.

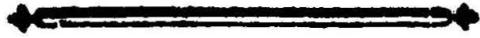
Der grosse Terzdecimenakkord mit der grossen Terz, grossen oder reinen Quinte, grossen Septime, grossen None und grossen Undecime; Stammakkord auf der Tonika der harten Tonart, **A a a**, durch dessen Auflösung der Duodecimenakkord entsteht, **B b b**.

Der grosse Sekundquartsextseptimenakkord mit der grossen Sekunde, grossen Quarte und grossen Sexte, wenn man von vorigem Terz und Quinte wegnimmt und die None, Undecime und Terzdecime eine Oktave tiefer setzt, **C c c**, wird in den Oktavenakkord aufgelöst, **D d d**.

Der kleine Terzdecimenakkord mit der kleinen Terz, reinen Quinte, grossen Septime, grossen None und grossen Undecime; Stammakkord auf der Tonika in der weichen Tonart, **E e e**.

Der grosse Sekundquartsextseptimenakkord mit der grossen Sekunde, grossen Quarte und kleinen Sexte, wenn man von vorigem die Terz und Quinte wegnimmt und die None, Undecime und Terzdecime eine Oktave vertieft, **F f f**.

Nun hat man noch einen mangelhaften Quintenakkord mit der grossen Terz, **G g g**, davon ist die zwote Verwechslung, der übermäßige Quartsextenakkord mit der übermäßigen Quarte, brauchbar, **H h h**; ferner einen kleinen Septimenakkord mit der grossen Terz und kleinen oder mangelhaften Quinte, **I i i**, davon ist ebenfalls die zwote Verwechslung, der übermäßige Quartsextenakkord mit der grossen Terz und übermäßigen Quarte, am brauch-



barsten, **K k k**; endlich einen verminderten Septimenakkord mit der verminderten Terz und kleinen Quinte, wenn man dem Grundtone des kleinen Septimenakkords mit der kleinen Terz ein Zeichen der Erhöhung giebt: *** LII**. Hieraus entsteht durch die erste Verwechslung der übermäßige Quintsextenakkord mit der grossen Terz und reinen Quinte, **M m m**.

Der Undezimen- und Terzdecimenakkord kommen zwar wenig vor, sie liegen aber, wie wir gesehen haben, eben so in der Natur der Zusammensetzung der Töne, als alle übrigen Akkorde.

In vielstimmigen Chören, und auf der Orgel thun sie ihre Wirkung.

Die vollkommene Kenntnis der Akkorde leitet nicht allein auf die Erhaltung des vollkommenen Wohlklanges, sondern auch auf die stärkste Kraft des wahren Ausdrucks.

Der angehende Musiker hat sich daher fleissig darinnen zu üben, auf die verschiedenen Wirkungen derselben Acht zu haben, und sich dieselben eigen zu machen, um musikalisch denken und empfinden zu lernen; sie ist dem Musikus das, was dem Arzt Anatomie ist. Kein Virtuoso auf irgend einem Instrumente kann diese Wissenschaft entbehren, weil sie sowohl zur Reinigkeit im Gehör, als zur Sicherheit in Ausübung aller Art von Passagen und Manieren das Ihrige beiträgt.

Wie konnte Georg Benda ehemals die Arien, für eine Astrea gesetzt, so schön melodisch verändern, wenn er nicht die Akkordfolge davon einsah? — Wie hätte Franz Benda dem schmelzenden Gesange seiner Violinsolos so mancherley Führung geben können, wenn ihm die Kenntnis der Akkorde nicht den Stoff dazu dargereicht hätte? — Und wer wollte, wie Bach, seine simplen Klavierstücke so tausendfach koloriren, ohne ihren innern Charakter zu verdunkeln, der nicht Meister der Harmonie wäre? —

Gewiß wußte Punto, wie der Ton f auf dem Horne, als Quarte gegen c, als kleine Terz gegen d, als kleine Septime gegen g u. s. w. klingen mußte; gewiß wußte er, warum er einen Ton aus diesem oder jenem Akkorde so stark, und einen Andern wiederum so schwach anschlug. —

Die Kenntnis der Akkorde und des Klanges derselben giebt dem Gehör das gehörige Maas von Spannung.

Man wird also nicht übel aufnehmen, daß mehrere Akkorde von mir hier angemerkt stehen, als bey Andern; daß ich etwas weitläufiger dabey gewesen bin.

Man hat mir manchmal Melodien gebracht, und mich gebeten, einen Bass darunter zu setzen; da sie aber keiner Begleitung fähig, weil sie sich nicht auf Akkorde und deren natürliche Folge gründeten, und daher nur so Etwas waren, das kein menschlicher Organ auf dieser Erde fassen, sondern vielleicht nur in einem sehr abgelegenen Planeten verstanden werden kann: so war ich außer Stande jene Bitte zu gewähren.

So gewiß es ist, daß uns ein himmlischer Feuerfunke zu Hervorbringung der schönsten, rührendsten Melodie beselen kann; so wahr ist es auch, daß dieser Funke nur da zündet, wo fattsame Materie vorhanden ist.

III. K a p i t e l.

Von den Fortschreitungen der Töne und Akkorde; von ihren Ausweichungen, Auflösungen und den daraus entstehenden Kadenz.

Dohne mannigfaltige Bewegung der Töne ist keine Musik möglich. Man halte einen Ton an, so lange man will, und Niemand wird sagen können, er höre Musik.

Die Musik besteht vielmehr in einer, nach gewisser Ordnung und gewissem Entzweck, abgemessenen Bewegung der Töne unter sich.

Da uns nun die Erfahrung lehret, daß jeder Ton sich auf einen Akkord, und jeder Akkord sich wiederum auf gewisse Töne gründet; so ist es natürlich, daß die Bewegung sowohl unter einzelnen Tönen, als unter Akkorden geschehen kann.

Die Bewegung unter einzelnen Tönen nennen wir melodische Bewegung; die unter Akkorden aber harmonische Bewegung.

Die zweyerley Bewegungen lassen sich wiederum in drey Arten eintheilen: geschieht die Bewegung bloß in der Tonleiter oder Tonart, worinnen ein Stück komponirt ist; so wird sie Fortschreitung genennet, welche wieder in die melodische und harmonische zerfällt.

Sobald bey dieser Fortschreitung aber ein Ton ergriffen wird, der nicht wesentlich in der Leiter liegt: so heißt dieses Ausweichung.

Auf die Ausweichung folget nach der Natur allemal ein Uebergang in eine fremde Tonart, und diesen Uebergang nennen wir Auflösung.

Anwendung dieser drey Lehren auf einzelne Töne und Akkorde:

- 1) in Betracht melodischer Fortschreitung, **A.**
- 2) in Rücksicht harmonischer Fortschreitung, **B.**
Mittelt der chromatischen Tonleiter erhalten wir noch eine durchgehende Fortschreitung, a) in Betracht der Melodie, **C.**
b) in Betracht der Harmonie, **D.**

Zum Unterschied dieser Fortschreitung nennen wir jene die wirkliche.

- 3) in Rücksicht melodischer Ausweichung, **E.**
- 4) in Rücksicht harmonischer Ausweichung, **F.**
- 5) in Rücksicht melodischer Auflösung oder Kadenz, **G.**
- 6) in Rücksicht harmonischer Auflösung, **H.**

Unter **E** und **F** stehet die Ausweichung unter diesem Zeichen auf der letzten Note \times . Unter **G** und **H** aber befindet sich die Ausweichung unter diesem \times , und die Auflösung unter diesem Zeichen: \smile

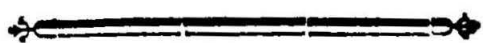
Dissonanzen werden in Konsonanzen aufgelöst, und Auflösung der Dissonanz wird Kadenz, wovon ein Mehreres gesagt werden wird.

Aus diesen Bewegungen entstehen nun noch drey andere:

- 1) die Bewegung aufwärts, **I.**

D

2) Die



2) die Bewegung abwärts, **K.**

3) die Bewegung seitwärts, **L.**

Endlich kommt noch eine stufenweise und sprungweise Bewegung zum Vorschein, als:

Melodisch 1) stufenweise, **M.**

2) sprungweise Bewegung, **N.**

Harmonisch 1) stufenweise, **O.**

2) sprungweise Bewegung, **P.**

Bei mehreren Stimmen entspringen noch:

1) die gerade Bewegung, **Q.**

2) die Gegenbewegung, **R.**

3) die Seitenbewegung, **S.**

Wenn nun bei stärkeren Kompositionen diese Bewegungen alle unter einander vorkommen, so heißt es die gemischte Bewegung. Es giebt auch noch verschiedene Arten von kanonischen Bewegungen, von welchen zu seiner Zeit gehandelt werden wird.

Einsichtsvolle Tonsetzer haben, in Betracht der Harmonie, hierbey eine Regel gefunden und beobachtet, die so tief in der Natur der Musik gegründet lieget, daß bey Vernachlässigung derselben kein vollkommener Wohlklang erhalten werden kann, und welche deswegen eine ewige Regel bleiben wird. Sie heißt:

„Du darfst weder in Mittel- noch äußern Stimmen zwei vollkommene Quinten, noch Oktaven in gerader Bewegung auf oder nach einander folgen lassen.“

Bei der Gegenbewegung ist diese Regel am leichtesten zu befolgen; weswegen sie auch am gebräuchlichsten, und bey dem Kontrapunkt am sichersten ist.

Einige Beispiele von dieser Regel müssen dem, der Talent zur Komposition hat, sehr willkommen seyn. Hier sind sie, und die dabey vorkommenden Striche / oder \ zeigen den verbotenen Gang der Quinten und Oktaven, als: **T a** falsch, **b** recht.

Strenge Harmoniker leiden auch nicht gern zwei auf einander folgende Quinten und Oktaven in der Gegenbewegung, als **V a** falsch, **b** recht.

Es giebt dann auch versteckte und durchgehende Quinten, die man meiden muß; als: **W a** versteckte, **b** durchgehende, deren rechter Gebrauch aus dem Exempel **X a** und **b** zu ersehen ist.

Ungleich, wenn nach einer kleinen eine große Quinte in gerader Bewegung folgt, als: **Y**, so ist es falsch; wenn aber nach einer großen Quinte eine kleine folgt, als: **Z**, so ist es recht.

Diejenigen, die da sagen: es sey diese Regel eine bloße Possen und Eigensinn, (so wie ich sehr vielmal gehört habe,) man müste, um sie zu beobachten, oft den schönsten Gedanken vorbeigehen lassen, haben wohl ganz Unrecht — denn da sich alle musikalische schönste Gedanken auf reine Harmonie gründen; so ist ja das Gegentheil davon viel-

mehr

mehr unrichtiger, als schönster Gedanke — und dafür haben wir ja auch das ungemeyn beliebte Sprichwort: *Cacatum non est pictum.* —

Doch weil keine Regel in der Welt ohne Ausnahme ist; so finden sich auch hier zwey Beispiele von Ausnahme, wovon sich das erste **Aa** von C. Ph. E. Bach herschreibt, das zweyte aber **Bb** mir selbst eingefallen ist.

Bei diesen Fällen wird das Ohr gleichsam in eine Verlegenheit gesetzt, so, daß man nicht sagen kann: es klingt übel; sondern: es mag gelten. Bach hatte dieses sein Beispiel mit Fleiß in einer, unter sechsen in Nürnberg gestochenen Klavierfonaten angebracht. Das Meinige ist in einer andern Verwechslung der Töne ohne Fehler bekannt; so aber von mir, wie ich nicht anders weiß, zum erstenmale aufgesetzt, oder doch zum wenigsten als B. S. hier angeführt.

K a d e n z.

Das Wort Kadenz kommt vom lateinischen *cadere* (fallen) her, und bedeutet demnach einen Fall, Sprung, und im engeren Verstande, einen Schluß.

Da man nun auf sehr verschiedene Weise von einem Tone zum andern, aus einem Akkord in den andern fallen, springen, und darinne schliessen kann: so entstehen daher auch so verschiedene Kadenzen als dergleichen Fälle möglich sind.

Die gebräuchlichsten davon theilt man 1) in vollkommene; und 2) unvollkommene; 3) in einfache; 4) doppelte, und 5) dreifache; 6) in Mittel- und Finalkadenzen; 7) in halbe; 8) betrügerische; 9) vermiedene; 10) in Fermaten oder Ruhepunkte; 11) in Orgelpunkte; und, in so fern man auch mit der Ausrufung und Frage ein Stück endigen kann, 12) in Ausrufungen und Fragen.

Vollkommene Kadenz.

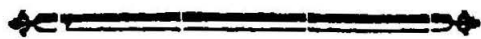
Die Kadenzen unterscheiden sich in Rücksicht ihrer Vollkommenheit und Unvollkommenheit durch das dadurch entstehende Gefühl mehrerer oder weniger Zufriedenheit und Beruhigung im menschlichen Gemüthe.

Wenn aber eine Kadenz die stärkste Beruhigung in unserm Gemüthe hervorbringen soll, so, daß wir nichts weiter erwarten, sondern vollkommen befriedigt seyn sollen; so ist nöthig, daß das Gemüth vorher beunruhiget werde, weil, ohne vorhergegangene Unruhe, die Ruhe nicht das ihr eigenthümliche Angenehme und Befriedigende haben kann.

Weil nun die Konsonanzen beruhigen, die Dissonanzen aber beunruhigen; so folget hieraus, daß die vollkommenste Kadenz in der Auflösung derjenigen Dissonanz bestehe, welche den vollkommensten Grad der Beruhigung bewirkt.

Wir finden diese Wirkung in der Auflösung des kleinen Septimenakkords mit der grossen Terz und reinen Quinte, so wie er auf der Dominante des Tons zu Hause ist, und von da sich in den Grundton auflöset. Als: 1) vollkommenste Kadenz, **Cc**.

Bermöge der Verwechslung der Töne kann diese Kadenz noch in folgenden zwey Gestalten erscheinen, als: 2) minder vollkommen, **Dd**; 3) am mindesten vollkommen, **Ee**.



Im a moll sieht sie so aus: **F f.**

- 1) vollkommenste, **a**; 2) minder vollkommene, **b**; 3) am mindesten vollkommene Kadenz, **c**.

Wie geschiehet die Auflösung des Septimenakkords?

Die Auflösung des Septimenakkords geschiehet im Durton: a) wenn der Bass eine Quinte herunter fällt, wie dieser Strich \ zeigt, b) oder eine Quarte hinauf steigt, welches durch diesen Strich / bezeichnet ist; c) wenn die zum Septimenakkord gehörige Terz einen halben Ton aufwärts tritt, / und dann beim Schlußakkord zur Oktave wird; d) die Septime aber einen halben Ton herabsteiget \ und beim Schlußakkord die Terz ausmachtet; e) wenn die Quinte einen ganzen Ton fällt, \ und dann auch zur Oktave wird; f) wenn die hinzugesetzte Oktave des Grundtones in dem nämlichen Tone stehen bleibt, wie dieser Strich — zeigt, und beim Schlußakkord zur Quinte wird.

Im Mollton unterscheidet sich die Septime in ihrer Bewegung bloß dadurch, daß sie, statt einen halben Ton, einen ganzen herabsteigt, die übrigen Töne aber auf gleiche Weise, wie beim Durton sich bewegen.

Diejenige Kadenz nun, woben die Oberstimme in der Oktave vom Basse schließt, wie bey 1), ist unter den vollkommenen Kadenzen die vollkommenste. Schließt die Oberstimme in der Terz, wie bey 2), so ist sie minder vollkommen; und wenn die Oberstimme in der Quinte schließt, am mindesten vollkommen, wie bey 3).

Nicht alle Septimenakkorde lösen sich in den Grundton auf, daher sind ihre Kadenzen auch nicht alle so vollkommen, wie vorhergehende. Sie haben nicht alle ihren Sitz auf der Dominante, und also auch nicht das zur vollkommenen Kadenz gehörige Maas von Dissonanz.

Die große Septime dissonirt zu stark, als daß sie nach ihrer Auflösung sogleich vollkommene Befriedigung für unser Gemüth erwecken könne. Sie braucht vielmehr noch den Durchgang mehrerer Septimenakkorde, bis sie zum kleinen Septimenakkord mit der großen Terz und reinen Quinte geführt wird, und durch dessen Auflösung jenen Zweck erreicht. Als: **G g.**

Der kleine Septimenakkord mit der kleinen Terz und kleinen Quinte thut nicht mehr, als voriger. **Z. B. H h.**

Der verminderte Septimenakkord führt zwar auf den Grundton, dissonirt aber zu wenig, als daß man nach seiner Auflösung nicht noch etwas Weiteres erwarten sollte. Als: **I i.**

Also nur der kleine Septimenakkord mit der großen Terz und reinen Quinte behauptet unter den vollkommenen Kadenzen den ersten Platz, und kann sowohl beim Schluß eines jeden Perioden, als am Ende des Tonstücks gebraucht werden.

Welches sind unvollkommene Kadenzen?

So wie aus der Verwechslung der Töne eines vollkommen konsonanten Akkords unvollkommen konsonirende Akkorde entspringen, so entstehen auch aus der Verwechslung der Töne vollkommener Kadenzen, unvollkommene Kadenzen.

Stellet man demnach die Terz des kleinen Septimenakkords auf der Dominante in den Bass, und den Bass in den Diskant; so erhält man durch die Auflösung des daher entstehenden Quintsextenakkords folgende unvollkommene Kadenz, welche durch die weitere Verwechslung der Töne dreyerley Gestalten erhält: **K k**, und wovon die erste Gestalt am vollkommensten ist, weil Bass und Diskant in den Grundton schliessen; die beyden andern Gestalten aber minder vollkommen sind, weil in der zwoten nur der Alt, und in der dritten der Tenor mit dem Bass in den Grundton treten.

Die Quinte jenes Septimenakkords in den Bass und den Bass wiederum in den Diskant gestellt, giebt folgende unvollkommene Kadenz: **L l**, und die Verwechslung der Septime, auf nämliche Art, folgende: **M m**.

Diese letzte Kadenz ist unter den unvollkommenen Kadenzen die Unvollkommenste, weil sie im Bass nicht in den Grundton schließt. Es kann also damit gar nicht geschlossen werden, sondern sie wird nur bey kleinern Abschnitten der Perioden gebraucht, die z. B. die Ausrufung bey der Rede bestimmen, oder ihr ähnlichen; dahingegen mit den zwey vorher angezeigten Kadenzen Mittelperioden geschlossen werden können.

Alle diese Kadenzen werden einfache Kadenzen genennet.

Doppelte Kadenz.

Füget man dem Schlußakkord der einfachen Kadenz wiederum eine kleine Septime bey, löst sie auf, und schreitet sodann wieder in den Grundton zurück; so bekommt man eine Doppelkadenz. Z. B. **N n**.

Dreifache Kadenz.

Sie entsteht, wenn nach der zwoten Auflösung des Septimenakkords die erste wiederholt wird. Als: **O o**.

Auf der Orgel kann sie in folgender Gestalt erscheinen: **P p**.

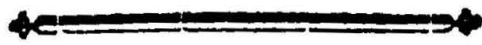
In grossen Chören werden sie am Ende, so wie auf der Orgel bey dem Ende einer Fuge oder einem Vorspiel mit vollem Werke gebraucht, und thun da die beste Wirkung.

Was sind Mittel- und Finalkadenzen? und welches ist ihr Gebrauch?

Kadenzen, die vollkommen schliessen, werden am Ende der Tonstücke gebraucht, und deswegen Finalkadenzen genennet; die aber nicht vollkommen schliessen, werden in der Mitte der Tonstücke gebraucht, und daher Mittelkadenzen genennet.

Halbe Kadenz.

Die halbe Kadenz hat die Eigenschaft, daß sie auf der Dominante des Tons ihren Stillstand nimmt, und gehört also zu den Mittelkadenzen. So sieht sie aus: **Q q**
 und



und hat die Auslassung des Quintsextenakkords zum Grunde, wie folgendes Beispiel zeigt: **R r.**

Die Franzosen haben eine halbe Kadenz, die sie *cadence irrégulière* nennen, als: **S s**, und welche die Auslassung des kleinen Septimenakkords, der die vollkommene Kadenz vorbereitet, zum Grunde hat, als: **T t**, bey uns Deutschen aber auf verschiedene Weise gebraucht wird. Als: **V v.**

Betrügerische Kadenz.

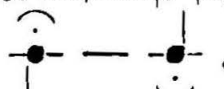
Ist, wenn durch den kleinen Septimenakkord das Verlangen zum Schlußakkord erweckt ist, und durch die Folge eines unerwartenden Akkords unterbrochen wird. Als: **W w.**

Sie kann sowohl in der Mitte als am Ende eines Tonstücks gebraucht werden; im letzten Fall aber muß man eine vollkommene Kadenz darauf folgen lassen. Als: **X x.**

Vermiedene Kadenz.

Eine Kadenz wird vermieden, wenn man den Schlußakkord eine Septime beifügt, die die Erwartung noch etwas Mehreres zu hören, nothwendig hervorbringen muß: denn mit einer Dissonanz kann nicht geschlossen werden. Z. B. **Y y.** Sie kann weiter fortgeführt werden; als: **Z z.** Weil man aber nicht damit schliessen kann, so wird sie nur in der Mitte der Perioden gebraucht.

Fermate, oder Ruhepunkt.

Wenn uns das Gefühl dahin führt, bey irgend einem Abschnitt länger auf einer Note oder einem Akkord zu verweilen, als es der Takt erlaubt, so wird dieses Verweilen *Fermate* genannt. Der Komponist setzt über oder unter die Note, auf welche die *Fermate* fällt, dieses Zeichen: . Am gewöhnlichsten kommt sie bey der Ausrufung vor, und die Melodie wird nach heutiger Manier meistens vom Sänger oder Spieler dabey mit verschiedenen kleinen Zierrathen geschmückt. Als: **A a a.** Ausserdem kommt sie bey der halben und betrügerischen Kadenz, auch sonst vor, so wie das Gefühl den Komponisten leitet.

Zur Ausübung dieser Ausrufung gehören noch, wie zur Frage, die besondern Akzente, womit der leidenschaftliche Ton bejelt wird: denn jede Leidenschaft, jeder Grad derselben gebiehet besondere, eigene Akzente, die der Tonschreiber nicht anmerken kann.

Orgelpunkt.

Wenn das Pedal, entweder auf der Dominante irgend einer Tonart, oder auf dem Grundtone so lange aushält, daß beyde Hände unterdessen einen aus verschiedenen Akkorden bestehenden harmonischen Gang ausführen, oder bey dem Ende der Fugen verschiedene Zergliederungen und Reperkussionen des Hauptsatzes u. s. m. anbringen können, die gegen den aushaltenden Ton im Pedale keinen Fehler machen, und dem Gehör nicht unangenehm werden: so nennet man dieses einen *Orgelpunkt*, weil das Pedal durch das lange Halten einen Ruhepunkt macht.

Die

Die ächten Organisten fangen bey dem Gottesdienst ihr erstes Präludium damit an, indem sie dadurch immer etwas Grosses, Erhabenes ankündigen, das die menschlichen Gemüther auf würdige, dem Gottesdienst angemessene Gedanken und Gegenstände führt; und schliessen es zu mehrerem Eindrücke wieder damit.

Es gehören aber sehr gute Orgeln und wohlklingende Pfeifen dazu, wenn diese Wirkung hervorgebracht werden soll: denn auf Dudelsäcken und Leierwerken, womit viele Kirchen fein possirlich geziert sind, könnte wohl eher das beste Gemüth zu einem spöttischen Lachen, als zu erhabenen Gedanken und zur hohen Andacht bewegt werden.

Ein Beyspiel vom Orgelpunkt wird dem angehenden Musiker, der sich dem Orgelspiel widmen will, hier zu sehen, nicht unangenehm seyn. Hier setze ich deswegen eins her:

1) Orgelpunkt auf dem Grundtone, **B b b.**

2) Auf der Dominante nebst der Kadenz, **C c c.**

Am gewöhnlichsten geschehen sie, wie hier, in gebundenem Stil, von welchem zu seiner Zeit Erklärung gegeben werden soll.

Kadenz zur Ausrufung.

Diese Kadenz besteht in der Auflösung des Quintseptenakkords, und gehört also mit unter die oben angezeigten unvollkommenen Kadenzen, die anderweit auch nur Stimmsprünge genennet werden. Sie leidet, wie alle Kadenzen, verschiedene Modifizierung, wovon folgende Beyspiele Beweis geben: **D d d.**

Auch die Auflösung des grossen, und übermäßigen Septenakkords giebt uns die Kadenz zur Ausrufung: **E e e.**

Ferner ist die Auflösung des kleinen Septimenakkords auf der Dominante manchmal Ausrufung. Als: **F f f.**

Nicht minder ist es die Auflösung des davon abstammenden Sekundenakkords: **G g g.**
Und auch die Auflösung des Terzquartseptenakkords gehört hieher: **H h h.**

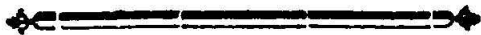
Kadenz zur Frage.

So wie nun hier die Melodie der Ausrufung sich in der Terz oder Oktave endiget, und steigend und fallend ausgerufen werden kann, nachdem es der Grad von Empfindung und der Wortverstand darbieten; so muß hergegen bey der Frage sich die Melodie allezeit aufwärts endigen.

Die Fortschreitung des Septenakkords giebt hierzu die schönste Gelegenheit. Z. B. **I i i.**

Und wegen der verschiedenen Septenakkorde leidet die Frage auch verschiedene Modifikationen. So bezeichnet die Auflösung des übermäßigen Septenakkordes den stärksten Grad zärtlicher Leidenschaft. Als: **K k k.**

Dieses sind die zwei vollkommensten Fragen. Ist die Frage zweydeutig oder wandernd, so wird sie doch allemal durch steigende Bewegung der Töne in der Melodie ausgedrückt, der zum Grunde liegende Akkord sey welcher er sey.



Alle diese hier angezeigten Kadenzen haben die Eigenschaft, daß der letzte Ton entweder im Niederschlage des Takts, oder doch in dem nämlichen Akkorde, wie bey'm Niederschlage, vorkömmt: und dieses ist die gewöhnlichste Art von Kadenzen, welche, in so fern sie sich mit dem Tone, der auf den Niederschlag des Takts fällt, endigen, sehr viel Aehnlichkeit mit dem, was man im Vers den männlichen Abschnitt nennt, haben. Z. B.

Die Treiber treiben durch den Wald
zu regen auf das Thier ꝛc.

Kömmt aber der vorletzte Ton in den Niederschlag zu stehen; so ähnlicht die Kadenz dem weiblichen Abschnitte:

Freunde, nie dem Glück sich beugen,
heisset zu den Göttern steigen.
(Wie oben: Ach, welche Quaal!
und
Beliebte Schöne!)

Zu der letzten Art von Kadenzen gehören vorzüglich noch diejenigen, bey welchen der letzte Ton nicht allein im Aufschlage des Takts vorkömmt, sondern auch einen, vom vorletzten Ton verschiedenen Akkord zum Grunde hat. **LII.**

Ich füge nun noch diejenigen Abschnitte bey, die wir in der Rede Komma; Semikolon; und Kolon, in der musikalischen Komposition aber Stimmsprünge, oder wie auch in der Rede: Einschnitte nennen, die aber, sie mögen heißen wie sie wollen, immer mit zu den unvollkommenen Kadenzen gerechnet werden können.

Was für Kadenzen erfordern das Komma, Semikolon, und Kolon?

Sie werden in der Komposition so sehr mit einander verwechselt, daß es schwer ist, einer jeden eine besondere Bestimmung für sich geben zu wollen.

Die Partituren der besten Meister, und das reine Gefühl sind hierbey die sichersten Lehrmeister.

Doch wäre ohngefähr alles, was man darüber einigermaßen bestimmen könnte, dieses: das Komma erhält seinen nothwendigen Stillstand in dem nämlichen Tone, worinnen der Periode seinen Anfang nimmt, oder auch in der Terz desselben. Als:

1) Bey'm männlichen Abschnitt im Vers: **M m m.**

2) Bey'm weiblichen Abschnitte aber fällt die letzte Sylbe eine Quarte in der Melodie: **N n n.**

Hiernach begreift das Komma nur einen einzigen Akkord in dem nämlichen Tone.

Um nun das Semikolon und Kolon davon zu unterscheiden, und so, wie in der Rede, weitere Erwartung damit zu erwecken, würde ich die Fortschreitung in die Dominante dazu bestimmen, und den Stillstand des Semikolons auf deren Terz, den Stillstand des Kolons aber auf deren Quinte stellen. Als: **O O O.**

Diese beyden Einschnitte unterscheiden sich von den Vorigen noch besonders dadurch: daß der vorletzte Ton bey dem Semicolon einen halben, bey dem Kolon aber einen ganzen Ton fällt, welches Erstere in der harten, in der weichen Tonart aber bey beyden geschieht.
Als: **P p p**.

Wie nun das Punktum allezeit mit einer vollkommenen Kadenz bezeichnet wird, die Ausrufung und Frage aber mit halben Kadenzen oder Stimmsprüngen; so wären in folgendem kleinen Tonstück Komma, Semikolon, Kolon, Ausrufung, Frage und Punktum richtig und vollkommen von einander unterschieden. **Q q q**.

Da aber in größern Tonstücken zu viel dergleichen Einschnitte vorkommen, als daß sie nicht, alle in dieser Form, eine Art von Monotie hervorbringen sollten: so mußten nothwendig ausser der Frage, der Ausrufung, ausser dem Punkte u. s. w. noch mancherley Kadenzen möglich seyn, welche das Komma, Semikolon, und Kolon ausdrücken.

Was ist harmonische und melodische Kadenz?

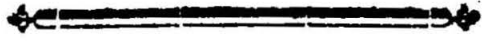
Die harmonischen Kadenzen betreffen die Bewegung der Akkorde, wie wir hier gesehen haben; die melodischen aber nur die Melodie. Ich bin hier noch die Erklärung der Wörter Harmonie und Melodie schuldig. Daher folgt sie: „Eine Reihe verbundener fortschreitender Akkorde, heißt Harmonie, und eine Reihe verbundener fortschreitender einzelner Töne, heißt Melodie.“

Die Alten brauchten bey der vollkommenen Kadenz nicht immer die Septime wie wir, sondern sie schlossen auch manchmal ihre Stücke nur durch den Quintenfall im Basse mit dem darüber gesetzten gehörigen harmonischen Dreyklange. Z. B. **R r r**, und waren dabey beruhiget; unser mehr abgestumpftes Gefühl aber mußte erst durch den Septimenakkord, also durch die Dissonanz geschärft werden, ehe es befriediget werden konnte, daher wurde die Septime bey dem Vorbereitungsakkord zur Kadenz nothwendig.

Nimmt man nun die Töne dieser beyderley Akkorde, so wie ältere Tonsetzer, einzeln; so erhält man dadurch vier verschiedene melodische Kadenzen, wovon die in der Oberstimme, **S s s**, die Diskantkadenz, lat. *cadentia cantizans*; in der zwoten Stimme, **T t t**, Altkadenz, *cadentia altizans*; in der dritten Stimme, **V v v**, Tenorkadenz, *cadentia tenorizans*; und die im Baß, oder der vierten Stimme, **W w w**, die Baßkadenz, *cadentia bassizans*, genennet wurden.

Man hat hernach diese Kadenzen unter einander verwechselt und versetzt, und manchmal die vom Diskant in den Tenor, und umgekehrt die vom Tenor in den Diskant, die vom Alt in den Diskant u. s. w. genommen, daher trifft man jetzt in den Diskant-Arien oft folgende Kadenzen: **X x x**.

Um das Verlangen nach Ruhe sehr lebhaft zu machen, hat man bey dieser Kadenz allerley Zierrathen erfunden, und sie deswegen figurirte Kadenz genannt, worüber Agricola, in seinen Anmerkungen über Tosis Anleitung zur Singekunst, sich folgendermaßen herausläßt:



„in den alten Zeiten wurden die Hauptschlüsse nur so ausgeführet, wie sie dem Takte
 „gemäß geschrieben worden; auf der vorletzten Note wurde ein Triller gemacht.
 „Hernach fieng man an auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche
 „Auszierung anzubringen; wenn nämlich, ohne den Takt aufzuhalten, Zeit da-
 „zu war. Darauf fieng man an, diese Aufhaltung durch allerhand willkührliche
 „Passagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz, was nur für Figuren den
 „Stimmen auszuführen möglich sind, auszusmücken. — Diese werden jetzt
 „vorzugsweise Kadenzgen genennet. Sie sollen zwischen den Jahren 1710 und
 „1716 ihren Ursprung genommen haben, u. s. w.

Leute von wahrem Geschmack sind diesen figurirten Kadenzgen nicht gewogen. Un-
 terdessen halten sie, als Modekadenzgen, gleich allen andern Moden, ihren Perioden aus.

Ueber oder unter die Note, woben die Aufhaltung geschieht, wird heutiges Tages
 das Zeichen der Fermate \frown oder \smile gesetzt.

Um völliger Deutlichkeit wegen, will ich eine dergleichen, doch nicht übertriebene
 Kadenz hierher setzen: **Y y y.**

IV. K a p i t e l.

Vom Takt, und was dahin Bezug hat.

Ordnung ist das erste Gesetz der Natur. Dies beweiset die Bewegung der Schöpfung.
 Die ersterschaffenen Ursachen der Bewegung, die Sonnen, geben ihren Sternensystemen
 den Gang einer gesetzmäßigen Ordnung; der ganze unendliche Himmel ist Ordnung.

Unsere Seele, als Tochter des Himmels, empfindet darinnen Ruhe und seliges
 Vergnügen. Kein Wunder also, wenn die mit der Seele verschwirte Musik Ordnung
 erfordert. —

Wir bleiben kalt, wenn einzelne Töne ohne Ordnung nach einander angeschlagen
 werden, ob gleich der Ton an und für sich etwas Reizendes für unser Ohr haben kann.

Sobald aber eine Reihe verbundener Töne in einer gewissen Ordnung nach einander
 gehört werden; so werden wir dabei aufmerksam, es assoziiren sich mehrere angenehme
 Eindrücke und Ideen in unserer Seele, und jeder Ton wird uns interessant.

Diese Ordnung in der Bewegung nennen wir **Takt**.

Sie läßt sich entweder aus der Bewegung der ganzen Schöpfung, oder aus dem
 Pulschlage des gesunden Menschen erklären.

Wir bemerken von einem Pulschlage zum andern einen abgemessenen Zwischenraum,
 den wir **Pause** nennen, und der sich mit dem Zwischenraum von einem Taktschlag zum
 andern sehr genau vergleichen läßt.

Soll diese Pause nun durch Ton angefüllt werden: so muß entweder der beym Taktschlag angegebene Ton bis zum folgenden Taktschlag ausgehalten, oder es müssen bis dahin mehrere Töne nach einander angeschlagen werden.

Im ersten Fall heißt ein solcher Ton: ein ganzer Takt, und wird so geschrieben: $\text{—} \text{○} \text{—}$; im zweyten Fall aber, wo die Geltung dieses ganzen Taktes durch Wiederholung des Anschlages dieser, oder verschiedener anderer Noten hörbar gemacht wird, ist der ganze Takt in Glieder getheilt.

Da wir nun aus der Lehre der Bewegung wissen, daß, wenn ein Körper, (angenommen) von einem Pfunde, mit angemessener Kraft bewegt, in dem Zwischenraum von einem Pulsschlag zum andern 4 Schwingungen verursache; ein Körper von einem halben Pfunde, mit nämlicher Kraft bewegt, 8, und ein Körper von $\frac{1}{3}$ Pfund, 12 Schwingungen verursachen müsse: so folget hieraus: a) daß man die Zahl Eins in gerade und ungerade Theile, b) in Anwendung auf die Musik, die Ausfüllung des Zwischenraums von einem Taktstriche zum andern, entweder in gerade oder ungerade Taktglieder theilen könne, und daß c) zu jedem Takt eine gewisse Zeit gehöre, die sich in verschiedene, entweder gerade oder ungerade kleinere Zeiten, nach Verhältniß jener Schwingungen, eintheilen lassen müsse.

Es entstehen daher aus den geraden kleinern Zeiten: der halbe Takt $\text{—} \text{P} \text{—}$, das Viertheil $\text{—} \text{Q} \text{—}$, das Achttheil $\text{—} \text{R} \text{—}$, das Sechzehnthheil $\text{—} \text{S} \text{—}$; das Zween- und dreysigtheil $\text{—} \text{T} \text{—}$, u. s. w.; aus den ungeraden kleinern Zeiten: die Triole $\text{—} \text{U} \text{—}$, die Quin- tole $\text{—} \text{V} \text{—}$, die Sextole $\text{—} \text{W} \text{—}$, die Septole $\text{—} \text{X} \text{—}$ und dergl.

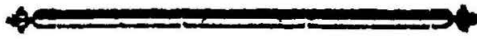
Taktart.

Aus diesen verschiedenen Zeiten entstehen wiederum verschiedene Taktarten, worinnen die Tonstücke komponirt, und vorgetragen werden; und welche am Anfang des Notensystems durch dazu bestimmte Zeichen vorgeschrieben stehen müssen.

Eine Zeit, worinnen die vorzutragenden Taktglieder eine gerade Zahl ausmachen, wird gerader Takt genennet; dahin gehöret der Vierviertheil — oder der sogenannte schlechte Takt, welcher also vorgezeichnet wird: **C** oder **C**. Ferner: der Zweenviertheiltakt, $\frac{2}{4}$, der halbe — oder alla breve Takt: **♩** u. s. w.

Wenn diese Zeit aber in ungerade Glieder getheilt wird, so nennet man dieses ungeraden Takt. Als den Dreyviertheil: $\frac{3}{4}$, Sechsviertheil: $\frac{6}{4}$, Neunviertheil: $\frac{9}{4}$, Dreyachttheil: $\frac{3}{8}$, Sechsaachttheil: $\frac{6}{8}$, Neunaachttheil: $\frac{9}{8}$, Dreyzweentheiltakt: $\frac{3}{2}$, u. dergl. m. Den Sechsviertheiltakt hält man sonst auch für geraden Takt. Ich glaube aber, daß es dabey auf Rythmik ankommt, nemlich, wenn zween Takte nach einander folgen.

Weil nun die Taktglieder nach gerader und ungerader Zahl eingerichtet werden können: so sind sowohl ein Fünfviertheil = als Zweenviertheil = sowohl ein Siebenviertheil = als Vierviertheiltakt und so mehrere möglich.



Tempo, im eigentlichen Verstande.

Da jede Art von Takt, als Takt, eine langsamere und geschwindere Bewegung erhalten kann: so können diejenigen Taktglieder, welche halbe Takte genennet werden, zu bestimmter Zeit eben so geschwinde, als zu einer andern Zeit die Viertheile; die Viertheile eben so geschwind als die Achttheile; die Achttheile eben so geschwind als die Sechzehnthteile u. s. f. vorgetragen werden.

Das Wort *Tempo* bedeutet also die Zeit, in welcher eine gewisse Anzahl Taktglieder in langsamerer oder geschwinderer Bewegung vorgetragen werden soll. Man bedienet sich hierzu verschiedener bekannten Wörter, welche die längere oder kürzere Zeit des *Tempo's* andeuten.

Largo, ist das langsamste Zeitmaas;
 { Adagio, langsam;
 { Lento, langsam;
 { un poco adagio, ein wenig langsam;
 { un poco lento, ein wenig langsam;
 Larghetto, weniger langsam als largo;
 Grave, ernsthaft;
 Maëstoso, prächtig;
 Andante, gehend;
 Andantino, etwas langsamer gehend;
 Andante con moto, etwas eilig oder mit Bewegung gehend;
 un poco andante, ein wenig gehend.

Prestissimo, ist die geschwindeste Bewegung;
 Presto, geschwind;
 Molto allegro, sehr munter;
 Allegro, munter, frisch;
 Allegro assai, munter genug, so wie es das Stück leidet;
 un poco allegro, ein wenig munter;
 Allegretto, weniger munter als allegro;
 Allegro moderato, mäßig munter;
 Allegro con brio, munter mit Geräusch;
 { Vivo, lebhaft;
 { Vivace, lebhaft.

Zu den langsamen *Tempo's* kommen noch die Wörter:

con grazia, angenehm;
 con tenerezza, mit Zärtlichkeit, u. m.

Zu den geschwindern *Tempo's* aber:

commodetto, nach Bequemlichkeit;
 furioso, heftig, u. s. w.

Alla breve bedeutet eine Taktart, wo die Zweyviertheilsnoten, oder die halben Takte, in der Zeit, wie bey dem Allegro moderato die Vierteltheile vorgetragen werden; sie hatte im Anfange nur zwey Taktglieder von diesem Werthe, weswegen sie auch Halbertakt genennet wird; diesen zwey Taktgliedern wurden aber bald kürzere Taktglieder untergeordnet.

Bey dem Andante werden die Achttheile in der Geschwindigkeit als bey dem Allegro die Vierteltheile vorgetragen; bey dem Adagio die Achttheile, wie bey dem Andante die Vierteltheile, u. s. w.

Ich muß hierbey aber erinnern, daß alle diese Worte das Tempo nur ohngefähr anzeigen, und daß man die wahre Bewegung aus dem innern Charakter des Tonstücks ziehen muß. —

Aus der Eintheilung der Taktglieder in gewisse Zeiten erhalten wir noch: einen Zweydrittheil = $\frac{2}{3}$, Vierachttheil = $\frac{4}{8}$, Zwölffsechzenthelstakt $\frac{1}{12}$, und mehrere Taktarten, die zwar nicht mehr im Gebrauch sind, aber zu Lebzeiten des Joh. Sebastian Bach sehr üblich waren.

Beym Schlage des Pulses fühlet man ein Gewicht, das während der darauf folgenden Pause vermißt wird.

Eben so fühlet man bey dem Takt auf der Note des Niederschlags ein Gewicht, das der darauf folgenden Note fehlet.

Aus diesem Grunde wird die Note, so auf den Niederschlag fällt, die Gewichtsnote, (thesis,) die darauf folgende aber die leichte Note (arsis) genennet.

(Was Auf- und Niederschlag bey dem Takt schlagen sey, ist ja wohl so bekannt, daß man eine Erklärung davon sparen kann.)

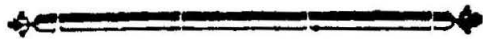
Da nun die Noten in der Musik sich sehr wohl mit den Sylben in der Rede vergleichen lassen, und man in der Rede lange und kurze Sylben hat: so werden daher die Gewichtsnoten auch lange — die leichten aber kurze Noten genannt.

Im geraden Takt von vier Gliedern erhält die erste und dritte Note das Gewicht; die zweite und vierte aber bleiben leicht. Als: $(-\bullet- \bullet- \bullet- \bullet- ||$ Im ungeraden Takte hingegen hat die erste Note das Gewicht, und die zwey folgenden Noten sind leichte Noten. 3. B. $\frac{3}{4} -\bullet- \bullet- \bullet- | -\bullet- \bullet- \bullet- || \&c.$

Durch diese Gewichtsnote und leichten Noten entstehen die stärkern und schwächern Akzente, wovon man sich in der Vorrede zu meinen affektvollen Sonaten, Leipzig bey Breitkopf und Sohn, 1785, vollkommen informiren kann.

Man sagt auch bey zwey Noten von gleicher Dauer, als: $-\bullet- \bullet- |$ daß die Gewichtsnote, die hier mit dem \bullet bezeichnet ist, innerlich und äußerlich — die leichte Note aber, mit $-$ bezeichnet, nur äußerlich lang, und innerlich kurz sey.

Nicht alle Tonstücke fangen mit der Gewichtsnote an, wie auch nicht alle Reden mit der langen Sylbe anheben; es können bey einem Musikstücke vielleicht eine, zwey,



drey und mehrere leichte Noten vor der ersten Gewichtsnote hergehen, als: $\frac{2}{4}$ | ||
 | || | || | || u. s. w.

Daß mehrere auf einander folgende leichte Noten auch verschiedene stärkere oder schwächere Anschläge, oder Akzente bekommen können, lehret uns die Natur.

Die verhältnismäßig auf einander folgenden schweren und leichten Taktglieder, so wie sie einen Wohlklang, Sinn, eine Ordnung fühlen lassen, und einen Abschnitt erfordern, heißen: **Numerus** und **Rhythmus**; das Wort **Numerus** begreift die Quantität der Taktglieder und **Rhythmus** die Quantität der Takte selbst von einem Abschnitt zum andern. Daher giebt es kurze und lange Nummern; kurze und lange Rhythmen; Nummern von 8 — 10 — 16 u. m. Taktgliedern; Rhythmen von 2 — 4 — 6 u. m. Taktten. Ist der Sinn aber geendet; so heißt dieses ein **Periode**.

P a u s e.

Die Schweigezeichen oder Pausen dürfen hier nicht vergessen werden. Es giebt deren so vielerley, als es Taktglieder giebt. Auf dem Notensystem werden sie also bezeichnet: **A**.

Die Schweigezeichen begreifen also die Zeit, in welcher die Noten vorgetragen werden. Weil es nun Noten von mehreren Taktten giebt, so hat man auch Pausen von mehreren Taktten, wovon die Anzahl der Takte immer durch Ziffern darüber oder darunter, um der Bequemlichkeit willen angezeigt wird. **3. B. B.**

V. K a p i t e l.

Von der Melodie, ihren Eigenschaften und Karakter, und von der Modulazion der Melodie.

Das Wohlbefinden reizet den Menschen, dasselbe durch gewisse fröhliche Töne zu erkennen zu geben; die Dürftigkeit hingegen gebietet mißvergnügte Töne.

Durch den Ausbruch dieser Töne entstunde fröhlicher und trauriger Gesang, fröhliche und traurige Melodie.

Sowohl der fröhliche als traurige Gesang aber haben beyde den Zweck eines angenehmen Interesse für die Empfindungen des Menschen.

In so fern wir aber diesem Zwecke uns nähern wollen; so müssen die Töne in gewisser Ordnung hintereinander verbunden werden. Denn eine Reihe zu gewissem Zweck und in gewisser Ordnung hintereinander verbundener Töne geben uns eben die Melodie, wie wir sie in der Musik brauchen; das heißt: wie sie Empfindung und Leidenschaften erregen und ausdrücken soll.

Diese Verbindung aber geschieht entweder bloß mit konsonanten Intervallen, oder sie geschieht zugleich mit untermischten Dissonanzen.

Weil nun Konsonanzen leichtfaßliche, Dissonanzen aber schwerfaßliche Töne sind; so entstehen daher leichte und schwere Melodien. (Es ist hier aber ein Unterschied zwischen Singstimme und Instrument zu machen: denn was der menschlichen Stimme schwer, ist vielleicht etwas leichtes auf dem Instrumente, und umgekehrt.)

Das Intervall von der Terz und Quinte ist demnach leichter, als die Intervalle von der Sekunde, Quarte, Sexte und Septime, weil diese gegen jene dissoniren. Man nehme z. B. die Tonart c, und singe: c, e, g; nun aber c, d, f, a, h; so wird man fühlen, was hier gesagt ist. Je stärker nun die Dissonanz ist, je schwerer finden wir das Intervall. So ist das Intervall der übermäßigen Quarte schwerer, als das der grossen Quarte; das Intervall der grossen Septime schwerer, als das der kleinen; u. s. w.

Das wir daher durch Beziehung der chromatischen Tonleiter immer schwerere Intervallen erhalten, läßt sich leicht erachten; und so sind die übermäßige Quinte, die übermäßige Sexte, übermäßige Sekunde und ihre Umkehrungen schwere Intervallen, u. s. w.

Wie entsteht die Mannigfaltigkeit der Melodie?

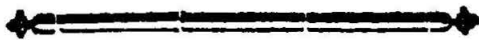
In so ferne nun eine Reihe Töne, sekundenweise verbunden, auch Melodie seyn kann; so ist jede Tonleiter an und für sich auch schon Melodie; und man erhält daher so vielerley Melodien, als es Tonleitern giebt. Ferner geben die Tonarten, die Bewegung, die verschiedenen Taktglieder und Taktarten, die Nummern und Rhythmen; die verschiedenen Perioden, Ausweichungen, Auflösungen und Kadenzen u. dergleichen der Melodie so verschiedene Mannigfaltigkeiten, als Melodien möglich sind.

Was bezeichnet ihren Charakter?

Aus diesen Mannigfaltigkeiten der Melodie entstehen nun eben so verschiedene Veränderungen in den Charakteren, als es verschiedene Melodien geben kann. Besonders aber bezeichnen die zwei Tonarten, die wir unter den Namen der harten (dur) und weichen (moll) Tonart brauchen, die zween Hauptcharaktere der Melodien. Die harte bestimmt die fröhliche und freudige Musik, die weiche Tonart hingegen die zärtliche und traurige. Diese zween Hauptcharaktere leiden aber durch die verschiedene Art von Modulation, durch die Veränderungen im Ton, verschiedene Bewegungen der Taktglieder, durch die verschiedene Stärken und Schwächen im Vortrage, eben so viel Modifikationen, als darinnen möglich sind. Und so können in Molltönen auch fröhliche, und in Durtönen traurige Melodien komponirt werden.

Wie unterscheidet sich Gesang von Melodie?

Wenn es wahr ist, daß nur die menschliche Kehle singen kann; die Instrumente hingegen derselben nur unvollkommen, und manche gar nicht nachahmen können, weil sie nicht alle im Stande sind, die Töne, wie an einen Faden, ohne Lücke zusammenziehen zu können; wenn jede Reihe nacheinander verbundener Töne Melodie ist, Gesang aber zusammenhängende Töne erfordert: so versteht es sich von selbst, daß nur fest aneinander



sich schliessende, wegen des mehrern Interesse mit Worten verbundene Töne, oder Alles, was auf diese Art musikalisch ausgeübt wird, Gesang ist.

So wie nun aber irgend ein Instrument der Singstimme nachahmt, (denn Franz Benda hatte sein Violinspiel, wie er mit Vergnügen gestunde, bloß der Nachahmung guter Sängers zu verdanken;) so geschiehet es auch, daß in den jetzigen Zeiten die Singstimme den Instrumenten nachahmet, und zwar nicht ohne die beste Wirkung: denn wenn Madame Sarti die Töne vom f bis b mit dem schönsten Effekte, wie Silberglocken, aetherrisch rein anschlug; so konnte man das doch nicht mehr Gesang, sondern Nachahmung irgend eines Instruments nennen.

Nun entsteht aber die Frage, wenn es auf Bewegung ankömmt, welche Bewegung, oder welchen Gang man einer Melodie geben müsse, wenn sie faßlich und leicht seyn soll? —

Die Natur geht einen langsamen Gang, den wir Simplizität nennen, und schön finden, weil er Deutlichkeit verursacht. Eben so finden wir eine Melodie schön, wenn wir sie deutlich verstehen; wenn sie sich nach dem natürlichen Gange bewegt, wie der hohe Choral.

Wir erlangen diesen Gang entweder durch langsame Taktbewegung, oder durch Taktglieder von längerer Dauer. Im heutigen Allegro ist die Zweenviertelsnote dasjenige Taktglied, welches in Rücksicht der Bewegung mit dem Viertel im Andante übereinkömmt, und den natürlichen Gang des Menschen bezeichnet.

Verbindet man nun Taktglieder von dieser Dauer nacheinander; so kann die daher entstehende Melodie, mit Recht, die natürliche genennet werden, der man anderweit den Namen Cantus firmus (fester Gesang) beygeleget hat.

Dieser natürlichen Melodie werden durch die Kunst kürzere Taktglieder untergeordnet, welche derselben zur Verschönerung und zur Zierde dienen können.

Ehe wir aber zur künstlichen Melodie gelangen können, müssen vorher einige Beispiele der natürlichen gegeben werden, um beyde von einander gehörig unterscheiden zu können. Z. B. Terzenweise Verbindung der Töne hinter- oder nacheinander mit Sekunden gemischt: **A.**

Diese Reihe nacheinander verbundener Töne wird, da sie eine gewisse Anzahl Takte enthält, Rhythmus oder Satz genennet. Und so formiren diese Töne einen Satz von acht Takten. Jeder kürzere Satz leidet eine Verlängerung, und jeder längere eine Verkürzung.

Soll dieser Satz verlängert werden; so kann es durch Verbindung mehrerer Terzen und Sekunden also geschehen: **B.** verkürzt aber so: **C.**

Giebt man den Sätzen erforderliche Interpunktzion, oder Abschnitte: so entstehen daher die Perioden; als: **D.**

Man siehet hier, daß der Periode aus verschiedenen kleinen Sätzen besteht, die sich auf die Einheit einer Tonart gründen, und deren Sinn erst am Ende errathen werden kann.

Dieses

Dieses ist ein Periode von zween Abschnitten. Folgender aber hat drey Abschnitte: **E.**

Da nach vorhergegangenen Kapitel jeder Abschnitt eine gewisse Anzahl von Taktgliedern enthält; so sind also letztere Abschnitte Nummern von drey und sieben Klangfüßen, oder Taktgliedern. In Rücksicht der Anzahl von Takten aber werden es Rhythmen von zween oder vier Takten, oder Zweyer und Vierer genennet. Da es nun längere und kürzere Perioden giebt, so können auch in jedem mehrere und weniger, längere und kürzere Nummern und Rhythmen enthalten seyn.

Und so wie man einen Satz in Abschnitte theilt, können Abschnitte auch wieder zusammen gezogen werden. Als: **F.**

Diese zween Abschnitte bekommen, zusammen gezogen, folgende Gestalt: **G.**

Mich dünkt die Lehre von der Rhythmik liege so aufgedekt in der Natur, daß Jeder, der nur einiges Gefühl und Ohr hat, sich von selbst darinnen unterrichten könne. Unter dessen wird der Wohlklang dadurch sehr befördert.

Riipel hat von der Rhythmik besonders gehandelt.

Ich schreite wieder auf die Verbindung der Töne.

In dieser eingeschränkten Verbindung der Töne lassen sich zwar Melodien verfertigen, die Aufmerksamkeit erregen und angenehme Wirkung thun, wie das Lied eines Rousseau von drey Tönen (air aux trois notes) davon Beweis giebt. Da der musikalische Genius aber nicht gerne Zwang leidet, sondern lieber in freyem Felde arbeitet: so halten wir uns lieber an die freye oder gemischte Verbindung der Töne, bey welcher bald Sekunden, bald Terzen, Quarten, Quinten u. s. m. auf einander folgen können.

Da sich alle Melodie auf Akkorde gründet; so setze ich den Grundton eines jeden Akkords hierunter: **H.**

Dies sey genug von der natürlichen Melodie.

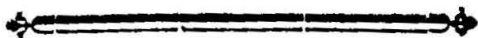
Wir nehmen nun die nothwendigere Betrachtung vor, wie sie durch die Kunst verschönert werden, und mehr Interesse erhalten kann.

Es würde eine ewige Monodie herauskommen, wenn alle Melodien bloß aus Taktgliedern von längerer Dauer zusammen gesetzt werden müsten; die Aufmerksamkeit würde sich dabey bald verlieren, und die Musik würde ihren Zweck nur kurze Zeit erreichen können. Die Nothwendigkeit melodischer Veränderungen und Verzierungen liegt also in der Natur der Sache selbst, obgleich jene natürliche Melodien ihren hohen Werth haben, wie der Choral eben beweist.

Wenn nun der Gang der natürlichen Melodie, vermöge des Takts, der Rhythmik u. s. w. Ordnung ist, und alles, was schön seyn und gefallen soll, Ordnung seyn muß: so muß bey der künstlichen Melodie selbst nicht minder auf Ordnung gesehen werden.

Hier ist nicht die Rede vom Ausdruck. Denn da kann sowohl das Unordentliche als Ordentliche dargestellt werden.

(Man sehe die Sinfonie aus der Iphigenie en Aulide von Gluck, am Ende des Gewitters, wie Alles konfus wird, wie unordentlich die Stimmen durch einander herfahren,



wie sich die Taktordnung selbst verwirrt, daß, wer nicht recht feste ist, selbst leicht konfus werden kann.)

Was ist Ordnung?

Die Aehnlichkeit des Mannigfaltigen in der Folge auf- und neben Einander, heist Ordnung.

Wodurch erhalten wir Ordnung bey Verzierung der Melodie?

Wir erhalten diese mannigfaltigen Aehnlichkeiten bey der Melodie:

- 1) durch Wechselnoten, und durchgehende Noten;
- 2) durch verschiedene melodische Figuren, als da sind:
 - Halbzirkel;
 - Wakzen;
 - Ueberschläge;
 - Unterschläge;
 - Schwärmer;
 - Tiraden, u. s. w.
- 3) durch Spiel- und Sezmanieren; das sind:
 - Vorschläge;
 - Triber;
 - Mordenten, u. dergl.
- 4) durch chromatische Tonstufen-Folgen;
- 5) durch das verschiedene Zeitmaas und Tempo;
- 6) durch die Tonverziehung; (tempo rubato)
- 7) durch Auslassung verschiedener Töne, u. s. w.

Wechselnoten.

Das Kennzeichen einer Wechselnote ist dasjenige: wenn man, statt die Hauptnote ihre völlige Zeit fortklingen zu lassen, ihr etwas davon abbricht, dafür eine andere Note hinzusetzt, und nach solcher die Hauptnote wiederholet.

Man kann zur Wechselnote die über- oder unter der Hauptnote liegende, auch wohl eine mit der Hauptnote konsonirende oder dissonirende Note gebrauchen, je nachdem es der zum Grunde liegende Akkord erlaubt. Als: **I**.

Die Wechselnoten können auch vor der Hauptnote stehen. Als: **K**, zu mehrerer Deutlichkeit sind hier die Wechselnoten mit diesem Strichelchen , gezeichnet.

Durchgehende Noten.

So wie die Wechselnote durchaus wieder nach ihrem Anschlage die Hauptnote hören läßt, wenn sie diesen Namen tragen soll: so wird sie hingegen zur durchgehenden Note, wenn sie zu einer andern Hauptnote fortschreitet. Es können daher aber auch mehr, als eine durchgehende Note neben einander stehen, ehe wieder eine Hauptnote eintritt, welches bey der Wechselnote nicht angeht. Z. B. Hauptnoten, **L**, mit durchgehenden Noten verändert, **M**.

Hier zeigen diese Striche / \ die durchgehenden Noten, und diese Pünktchen die Hauptnoten an.

Halbzirkel.

Diese melodische Figur entsteht durch zwei verschiedene, zunächst an der Hauptnote liegende Wechselnoten. Wenn nämlich nach der Hauptnote einmal die zunächst darunter liegende, und das anderemal die nächst darüber liegende Note angeschlagen wird. Als: Hauptnoten, **N**, durch Halbzirkel verändert, **O**, oder verkehrt, **P**.

Walze.

Wenn nach der Hauptnote die zunächst darüber liegende zuerst, und die darunter liegende zuletzt angeschlagen wird; so entstehet die Walze von oben. Als: **Q**.

Wird aber die zunächst unter der Hauptnote liegende Note zuerst, und die darüber liegende zuletzt angeschlagen; so ist dieses die Walze von unten. Als: **R**.

(Walze und Halbzirkel ist also fast einerley.)

Wegen Weitschweifigkeit höre ich auf die Hauptnoten hinzusehen, und zeige nur die Figur an.

Ueberschlag.

Der Ueberschlag gründet sich, wie alle melodische Figuren, und wie alle Melodien auf einen gewissen Akkord. Ist dieser Akkord der harmonische Dreyklang, als: $\begin{matrix} b \\ c \\ c \end{matrix}$, so wird sich die Figur des Ueberschlags dabey ohngefähr so ausnehmen: **S**. Ist es aber der Septimenakkord, als: $\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ e \end{matrix}$, so bekömmt der Ueberschlag folgende Gestalt: **T**.

Seine Kennzeichen sind: wenn ein konsonirender Akkord zum Grunde liegt; so wird nach der Hauptnote, (wie bey **A** zu ersehen,) ein konsonirender Ton, nach diesem die zunächst darüber liegende Wechselnote, und dann jener konsonirende Ton wieder angeschlagen.

Oder es werden die Töne des Dreyklanges (wie bey **b**) aufwärts nur wechselweise berührt.

Liegt ein dissonirender Akkord zum Grunde; so muß in der Figur die Dissonanz (wie bey **C**) mit berührt werden; liegt aber die Dissonanz (bey einem mehrstimmigen Satz) schon in einer andern Stimme, oder sie wird auch nur im Generalbaß gegriffen; so kann sie (wie bey dem ersten Viertel unter **d**) in der Stimme, die den Ueberschlag machen soll, auch weg bleiben.

Unterschlag.

Die Figur ist das Gegentheil von der Vorigen. Die Noten, so bey dem Ueberschlage aufwärts stehen, stehen hier unterwärts: **V**.

Schwärmer.

Der Schwärmer begreift eine Reihe Noten auf einer Linie, oder in einem Tone in äußerster Geschwindigkeit nach einander angeschlagen. Er kann daher auf der Geige am



bequemsten ausgeübt werden, und man kann damit entweder stufenweise, oder auch, je nachdem es der einmal gefasste Gedanke erlaubt, auf verschiedenen Intervallen auf- und abwärts fortfahren. Als: **W.**

Tirade.

Diese Figur gleicht, auf dem Pappiere, einer aufsteigenden Rakete, und kann in steigender und fallender Linie gebraucht werden. **X.**

Spiel- und Seßmanier.

Wenn sich eine Spielmanier bequem in den Takt mit einrücken läßt, so wird sie dadurch eine Seßmanier.

Der Vorschlag ist eine Spielmanier, wenn die darauf folgende Note auf dem Pappiere ihre völlige Gestalt behält; setzt man denselben aber in den Takt: so verliert die folgende Note entweder die Hälfte, oder zwey Theile ihres Gehalts, und wird dadurch zur Seßmanier. Als: **Y.**

Folgt nach dem Vorschlage eine Note mit einem Punkte hinter sich; so gilt der Vorschlag zweyen Theile und die Note einen Theil: **Z.**

Dieses nennet man veränderliche Vorschläge.

Es giebt aber noch verschiedene Vorschläge, als da sind: der Doppelvorschlag, der dreysache und viersache Vorschlag, wovon sich wohl der Doppelvorschlag in den Takt setzen läßt, die übrigen aber wegen der Geschwindigkeit, in welcher sie ausgeübt werden müssen, nicht wohl. Denn ihr Anschlag geschieht zwar nacheinander, aber in solcher Geschwindigkeit, daß die Manier und Hauptnote dem Ohre nur als ein Schlag vorkömmt. Diese nennet man unveränderliche Vorschläge. Als: **A a.**

Man sieht hier, daß ihre Gestalten verschieden sind, je nachdem es der Grundakford erlaubt.

Auch giebt es noch einen unveränderlichen Vorschlag, der immer den Werth eines Sechzehnthels — von einer längern Note, auch wohl nur den Gehalt eines Zwey und dreysigtheils bekommt. Als: **B b.**

Der wahre Virtuos weiß im langsamen Zeitmaaß auch diese Manieren zur bessern Wirkung zu verändern. Doch das gehdrt zum Vortrage.

Doppelschlag.

So wie der Doppelvorschlag aus zwey verschiedenen Wechselnoten, vor der Hauptnote, besteht; so besteht auch der Doppelschlag aus zwey verschiedenen Wechselnoten, nur mit dem Unterschiede, daß die Hauptnote noch zwischen den beyden Wechselnoten eingeschoben, und nach der letzten Wechselnote wiederholt wird, und daß die Wechselnoten allemal die zunächst über und unter der Hauptnote liegenden seyn müssen.

Er ist zweyerley: der Doppelschlag von oben, der Doppelschlag von unten. Dem von oben giebt man dieses ∞, und dem von unten dieses Zeichen: ∞. **C c.**

Der Doppelschlag von unten wird auch der verkehrte Doppelschlag genennet.

Mer:

Mordent.

Der Mordent besteht in der wechselweisen Anschlagung der Hauptnote mit der nächst drunter liegenden Wechselnote, und hat bey kurzen Taktgliedern dieses: ♯ , bey länger daurenden aber dieses Zeichen: ♯ . Als: **D d.**

Sein Gebrauch ist, wie dieses Beyspiel lehrt, meistens auf der Note nach dem Vorschlage von unten hinauf, oder auf der ersten Note eines Klavierstücks; kann übrigens aber nach Bequemlichkeit willkürlich gebraucht werden.

Pralltriller.

Diese Manier ist das Gegentheil von der vorigen, und besteht also in dem wechselseitigen Anschlagen der Hauptnote mit der nächst drüber liegenden Wechselnote. Sie wird auf der Note nach dem Vorschlage, von oben herunter, gebraucht, und auf einer kurzen Note hat sie dieses: ♯ , auf einer längern aber dieses Zeichen: ♯ . 3. B. **E e.**

Sonst nennet man den Pralltriller auch Schneller, weil bey dessen Ausübung auf dem Klavier die beyden letzten anzuschlagenden Noten gleichsam abgeschneilt werden.

Prallender Doppelschlag.

Ist eine Zusammensetzung von Doppelschlag und Pralltriller, so, daß der Pralltriller zwischen die Hälfte des Doppelschlags zu stehen kommt. Sein Zeichen ist dieses ♯ , und er wird vorzüglich bey halben Kadenzen und dergleichen Abschnitten gebraucht. Als: **F f.**

Schleifer.

Ist eine Spiel- und Setzmanier, die darinnen besteht, daß die zwey drunter oder drüber liegenden Noten vor der Hauptnote in äußerster Geschwindigkeit angeschlagen werden. Als: **G g.**

Es kann aber auch kommen, daß diese Manier bloß die, zum unterliegenden Akkord, konsonanten Töne ergreift. Als: **H h.**

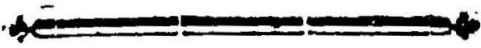
Stehet der Schleifer vor langen Taktgliedern, d. i. vor halben- oder ganzen Taktnoten; so behält er, wie vor, dennoch die äußerste Geschwindigkeit bey der Ausübung, und wird auch wie vorher durch zwey kleinere Nötchen angezeigt. Als: **I i.**

Triller.

Der eigentliche Triller unterscheidet sich vom Pralltriller dadurch, daß er sich allemal mit einem Doppelschlag endet; manchmal mit einem Doppelschlag von oben, oder von unten anfängt, und daher die Namen: der Triller von unten, und der Triller von oben, erhält.

Von oben wird er so: ♯ , von unten aber so: ♯ angezeigt; oder man schreibt über die Note, worauf er stehen soll, die Buchstaben A^2 und überläßt die Ausübung dem Virtuosen.

Am gewöhnlichsten wird er auf der Verbreitungsnote zur Kadenz gebraucht; außerdem aber auch auf haltenden Noten, besonders wenn das Instrument nicht die Eigen-



schaft hat, lange Noten aushalten zu können, wie der Flügel u. m. Ob es gleich bey der Singstimme, und bey verschiedenen Instrumenten höhere Schönheit ist, wenn eine langhaltende Note mit gleicher oder zunehmender Stärke ausgehalten wird, oder wenn sie von der größten Schwäche bis zur höchsten Stärke angetrieben, und wieder bis zur Schwäche nachlassend angehalten wird.

Es ist zwar willkürlich, wo man den Triller von unten, oder den von oben sehen will; bey einigen Fällen aber scheint mir doch einer vor dem andern schicklicher zu seyn, obgleich die Gewohnheit im Geschmak dabey in Betracht gezogen werden kann. Ich würde in einigen Fällen, wenn die Note vor dem Triller tiefer steht, als die, mit dem Triller, den Triller von unten, und umgekehrt, den Triller von oben nehmen. **z. B. K k.**

In folgenden Fällen, und vielleicht in mehreren, würde ich aber den Triller von unten nehmen, obgleich die Note vor demselben höher stünde, als die mit dem Triller selbst. Als: **L l.**

In Noten werden diese Triller so vorgestellt, z. B. Auf dem Tone d, Triller von oben: **M m**; auf dem Tone a, Triller von unten: **N n**.

Es ist mir manchmal im Spielen noch eine Art Triller entwischt, die bey Personen von Geschmak Beyfall gefunden hat. Man hängt nämlich am Ende desselben einen dreysfachen Vorschlag zur Schlußnote an. Als: **O o.**

Ich muß dabey anmerken, daß dieser dreysfache Vorschlag in der Geschwindigkeit des Trillers ausgeübt werden muß.

Will man ihn aber bey figurirten Kadenzzen anbringen, so kann er langsamer gemacht, und den Akkompagnisten bey Konzerten, Arien u. dergl. zur Aufforderung dienen. Als: **P p.**

Veränderung der Melodie durch chromatische Tonstufen. **Q q.**

Veränderung der Melodie durchs Zeitmaas oder Tempo.

Wenn Melodien durchs Tempo verändert werden sollen, so müssen sie vom Tonsetzer besonders dazu eingerichtet seyn, sonst würde manche Melodie dabey sehr viel von ihrer Schönheit verlieren; ist jenes aber geschehen, so wird das Allegro in Andante, und umgekehrt das Andante in Allegro verwandelt, oder man läßt das Andante allmählig bis zum Presto wachsen, und nach und nach wieder ins vorige Tempo zurücktreten. Bey Pantomimen können dergleichen Fälle Statt haben; auch brachte sie *Jomelli* in Sinfonien an.

Converzierung. (Tempo rubato.)

Diese Manier besteht sowohl im Vorausnehmen, als im Aufhalten der Töne. Sie wird meistens als Sekmanier gebraucht. Nur geschickte Virtuosen, Sängler, oder Spieler, bringen sie mit gutem Erfolg als Sing- oder Spielmanier da an, wo die Töne des zum Grunde liegenden Akkords von der Begleitung nur in Noten von gleicher Dauer angeschlagen werden.

Gesetzt man will folgende Melodie: **Rr**, durch die Tonverziehung verändern; so wird es durch das Aufhalten der Töne so: **Ss**, durch das Vorausnehmen derselben aber ohngefähr also geschehen müssen: **Tt**.

Hierzu können die ungeraden Taktglieder gerechnet werden, als: **Vv**.

Die Quintole thut bey folgenden Fällen gut: **Ww**.

Diese Manier, so wie sie hier zuletzt vorkommt, wird auch als Spielmanier gebraucht. Man giebt ihr den Namen Rolle und bezeichnet sie mit einem unveränderlichen Vorschlage auf der Linie der Hauptnote, und mit dem Zeichen des Doppelschlags von oben drüber oder drunter. **Xx**.

Das * unter dem Zeichen des Doppelschlages bedeutet: daß man, wie oben unter a) zur untern Wechselnote im Doppelschlage nicht f, sondern fis nehmen müsse.

Wird aber die obere Wechselnote erhöht; so setzt man das * über das Zeichen des Doppelschlages. Als: ♯; sollen diese Wechselnoten um einen halben Ton vertieft werden: so wird dem Zeichen des Doppelschlages, je nachdem entweder die obere oder untere Wechselnote vertieft werden soll, auch das Zeichen der Vertiefung entweder drüber oder drunter beygefügt. Als: ♭ ♯; oder auch: ♯ ♭. — Daß hierbey der Doppelschlag auch verkehrt gebraucht werden kann, ist leicht begreiflich, und dann wäre das Zeichen so: ♯ ♭ u. s. w. Es ist noch anzumerken, daß die Rolle bey jedem Zeitmaas in der äussersten Geschwindigkeit ausgeübt wird; die Quintole aber sich nach dem Zeitmaas und Takt richtet.

Bey folgendem Fall und bey ähnlichen Fällen ist die Septole mit Vortheil zu brauchen: **Yy**.

Dergleichen ungerade Taktglieder kann man am rechten Orte, statt der Hauptnote, setzen, singen und spielen, so viel die Dauer der Hauptnote erlaubt; man kann einen und mehrere Takte damit anfüllen, wie meine, und Bachs Klavier-sonaten, auch einige Violin- solo's von Franz Benda beweisen.

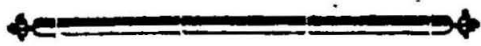
Zu mehrerer Deutlichkeit setze ich ein Beispiel hierher, das zugleich mit chromatischen Tonstufen-Folgen geschmückt ist: **Zz**.

Das Auslassen der Töne. (Ellipsis)

Diese melodische Veränderung kann sowohl als Sckmanier, als auch Spielmanier zu gehöriger Zeit, die jeder Virtuoso fühlen muß, mit guter Wirkung gebraucht werden.

Man läßt z. B. dabey die Hälfte der ersten Note weg, und ersetzt deren Werth durch eine Pause. Als: **Aaa**. Oder man läßt die erste, dritte, fünfte Note u. s. f. ganz weg, setzt dafür eine Pause, und verbindet die ausgelassene Note mit der darauf folgenden durch kürzere Taktglieder: **Bbb**.

Ferner läßt man von der zwoten, vierten, sechsten Note die Hälfte weg, u. s. f. und setzt dazwischen eine Pause. Als: **Ccc**.



Auch von jeder Note kann die Hälfte aufgehoben, und diese Zeit mit einer Pause ausgefüllt werden. Als: **D d d**; und diese Manier nennet man sonst auch: das Tonverbeissen.

Koloratur und Läufer.

Koloraturen und Läufer sind zusammengesetzte melodische Figuren, und mehr im Allegro, als im Adagio zu brauchen. Z. B. die Melodie, **E e e**, durch Koloratur und Läufer verändert: **F f f**.

Das Wort Koloratur kommt her, von Colore, (Farbe) und bedeutet hier soviel, als mit Farben geschmückt. Das Wort Läufer aber, kommt vom Deutschen laufen; daher müssen die Läufer immer in einer gewissen Geschwindigkeit vorgetragen werden.

Auch giebt es noch punktirte Noten, die zu gewissen Ausdrücke und Veränderungen der Melodien erfunden sind. Als: **G g g**.

Dies kann von Veränderung und Verschönerung der Melodie hier genug gesagt seyn, um den angehenden Musiker von Talent auf weiteres Nachdenken zu führen. Wir schreiten daher zur

Modulation.

So viel nun auch Veränderungen und Verschönerungen durch die melodischen Figuren, Satz- und Spielmanieren, durch die Akzente, durch piano und forte in die Melodie gebracht werden können, so viel Mannigfaltigkeit sie dadurch erhalten mag; so würden doch die darinnen enthaltenen Ähnlichkeiten durch öftere Wiederholung endlich für unsere Sinnen gleichgültig werden, und sie nicht mehr als das tägliche Gesicht reizen können, wenn sie immer nur auf einer einzigen Tonleiter herumkriechen müßte, und in keine andere ausweichen könnte.

Es ist also Nothwendigkeit, daß die Melodie in mehrere Tonleitern und Tonarten ausweiche, und am Ende wieder in den Hauptton zurück geführt werde. Die Art aber wie dieses geschieht, nennen wir Modulation.

Und also bezeichnet uns die Modulation die Kunst, wie man vermöge schicklicher Fortschreitung, Ausweichung und Auflösung die Melodie durch Nebentonarten durchführen, und von denselben wieder in den Hauptton, worinnen das Stück geschlossen werden muß, zurück leiten kann.

Sie ist zweyerley: die melodische — und harmonische Modulation. Wir haben es hier mit der Melodie zu thun, und betrachten diese Lehre also, so viel als möglich, blos von dieser Seite.

Es fragt sich aber hierben in welche Nebentonarten modulirt, oder nicht modulirt werden darf, und wie man das bewerkstellige?

Der besondere Charakter, den jede Melodie für sich haben soll, giebt dem Tonsetzer die Richtung der Modulation.

Bei dem Charakter der Fröhlichkeit, werden, wie oben gesagt worden ist, die harten Tonarten, und bei dem Charakter der Zärtlichkeit und Traurigkeit die weichen Tonarten erfordert.

Diese zween Hauptcharaktere der Musik erhalten nun durch die vielfältige Art der Melodie und Harmonie, durch die besondere Abwechslungen der zweyerley Tonarten u. s. w. so verschiedene Modifikationen, daß man wohl behaupten könnte, es ließen sich alle Arten menschlicher Gemüthsverfassungen und Charaktere in der Musik ausdrücken.

Wenn nun jede Melodie ihre Abschnitte und Perioden haben muß, und, in Nebentonarten geführt, auch da nicht ohne dergleichen seyn kann; Perioden aber ohne vollkommene Kadenz nicht geschlossen werden können: so folget hieraus, daß, obgleich nicht allemal in jeder Nebentonart der Periode geschlossen werden muß, dennoch in keine Nebentonart modulirt werden darf, in der die vollkommene Kadenz nicht Statt findet.

Wir wissen, daß, (in so fern zu der Melodie ein Bass gesetzt wird,) bei der vollkommenen Kadenz der Bass allemal eine vollkommene Quinte fallen, oder eine grosse Quarte steigen muß.

Diesen vollkommenen Quintenfall aber finden wir in der harten Tonart, auf dem Grundtone, auf der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, und auf der Sexte. Als: **H h h**. Aber nicht auf der Septime: denn **I i i** ist keine vollkommene Quinte, und umgekehrt **K k k**, auch keine grosse, sondern übermäßige Quarte, also auch keine Kadenz.

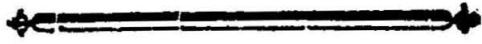
In der weichen Tonart aber findet sich der vollkommene Quintenfall auf dem Grundtone, auf der Terz, Quarte, Quinte, kleinen Sexte, und auf der absteigenden Septime. Z. B. **L l l**. Aber nicht auf der Sekunde, weil hier die Sekunde das ist, was dort die Septime war.

Demnach also kann eine Melodie, in der harten Tonart komponirt, vom Grundtone in die Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, und Sexte geführt, und von da, oder auch von jedem dieser Intervallen, nach jeder Ausweichung, je nachdem das Stück kürzer oder länger seyn soll, wieder in den Grundton zurück geleitet werden. In der weichen Tonart aber erstreckt sich die Modulazion vom Haupttone in die Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime.

Es hat also jede Tonart wesentlich fünf Nebentonarten, worinnen Perioden geschlossen werden können.

Da aber Tonstücke nicht allemal von solcher Dauer oder Länge seyn können, daß dabey die Melodie durch alle fünf Nebentonarten durchgeführt werden kann: so hat der Tonsetzer in diesen Fällen, nach Beschaffenheit des zu bezeichnenden fröhlichen oder traurigen Charakters und der besondern Modifizirung desselben, in der harten Tonart lieber eher die harten Nebentonarten, als die weichen — und in der weichen Tonart lieber eher die weichen Nebentonarten, als die harten zu ergreifen.

Die harte Tonart hat zwei harte Nebentonarten in der Leiter. Z. B. Bei c dur, findet man f — und g dur; hingegen drey weiche Nebentonarten, als: d moll, e moll, und a moll.



Bey der weichen Tonart aber finden sich zwei weiche Nebentonarten, als bey a moll, \flat — und e moll; hingegen drey harte Nebentonarten, als: c dur, f — und g dur.

(Die bisherigen Tonstücke unserer berühmtesten Komponisten überführen uns zwar nicht alle von dieser obigen Regel, aber doch manche; schon seit geraumen Jahren habe ich indessen davon Gefühl gehabt und hier und da mit Ueberzeugung und Nutzen Gebrauch davon gemacht.

Wie werden diese Modulazionen bewerkstelliget?

Es ist nicht einerley auf welche Art diese Modulazion geschehe. Das Gemüth muß auf jede Nebentonart vorbereitet, und von jeder gleichsam gesättiget werden können.

Man verbinde nun aber die Töne einer harten oder weichen Tonart sekunden — terzen — quarten — quintenweise u. s. auf was Art und wie lange man will in der größten Ordnung nach einander; so wird unser Gefühl dennoch immer die nämliche Richtung behalten, und weder zu einer Nebentonart vorbereitet, noch davon gesättiget seyn.

Es muß also ein Intervall geben, welches das Gefühl einer Nebentonart bey uns rege machen kann, und uns den Uebergang dahin eröffnet. Dieses Intervall finden wir in der grossen Septime jeder Tonart, oder, welches einerley ist, in dem unterhalben Tone (sub semitonium modi) des Grundtones derselben, und in der Quarte eines jeden Tones. Die Septime führt aufwärts in den Ton selbst; die Quarte aber abwärts nur in die Terz des Tones, und überzeugt uns daher nicht so vollkommen von demselben als jene Septime. Man richtet sich hierinnen nach der Vorzeichnung, die am Anfange des Notensystems jede Tonart bestimmt. Z. B. G dur wird auf dem System mit dem Zeichen der Erhöhung * vor der Note f bestimmt, und unterscheidet sich also von C dur durch den Ton fis, welcher in c nicht wesentlich vorhanden war, und welcher eben der Unterhalbeton von g ist. Will man nun von c dur in g übergehen; so ergreift man, nachdem die Melodie sich nach unserm Gefühl in c lange genug aufgehalten hat, den Ton fis, der in uns die Empfindung von g erregt.

F dur unterscheidet sich von c, durch das Zeichen der Vertiefung \flat , vor h. Man ergreife also dieses \flat : so wird das Gefühl der vorigen Tonart verlieren, und das von f entstehen u. s. f. Will man nun durch die Quarte, aus c, in f übergehen; so ist dieses hier ergriffene \flat eben das Intervall der Quarte des Grundtones dieser Tonart. Es kommen aber auch Fälle, wo das Zeichen der Wiederherstellung gebraucht wird. Z. B. Wenn man von g dur in c dur zurück treten will; so muß fis durch das Zeichen \natural in f verwandelt, und f ergriffen werden.

Die Modulazion durch den Unterhalbeton des Grundtones würde also auf kurze Weise also: **M m m**, durch die Quarte der folgenden Tonart also: **N n n**, und durch das Wiederherstellungszeichen, welches die folgende Note ebenfalls zur Quarte des Grundtones der folgenden Tonart macht, also bewirkt: **O o o**.

Bey den Molltonarten ist es das nämliche.

Eine Melodie also von kurzen Abschnitten, und kleinen Zierathen, durch einige Nebentonarten durchgeführt, wird sich demnach, was da gesagt ist, ohngefähr folgender Gestalt ausnehmen: **P p p.** Bey **A** wird hier durch den Ton *fis* die Melodie aus *c*, in *g* geführt, und bey **B** dahin kadenziret; bey **C** wird durch den Ton *b* in *f* modulirt, und bey **D** mit einer unvollkommenen Kadenz darinnen geschlossen; nachdem nun durchgehend in *g* dur modulirt worden ist, so wird bey **E** durch den Ton *h*, als den unterhalbten Ton von *c*, und durch das, im nämlichen Takte darauf folgende *f*, als Quarte des Grundtons der Tonart *c*, die Melodie wiederum in *c* zurück geführt, und bey **F** darinnen geschlossen.

Um die Veränderungen und Zierathen dieser Melodie deutlich einzusehen, will ich sie, auf ihre Natur zurückgeführt, hersehen. **Q q q.**

Aber hier begreift die Modulazion nur zwei Nebentonarten, nämlich: *g* dur, und *f* dur. Ein Beyspiel, durch alle fünf Nebentonarten modulirt, und die Melodie wieder in den Grundton zurückgeführt wird, kann daher nicht ohne Nutzen seyn. Hier ist es: **R r r.**

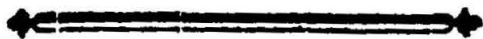
Dieses Tonstück nun, (das wir eine kurze Sonate nennen wollen,) und welches im *c* dur komponirt ist, dadurch sowohl, als durch die geschwinde Bewegung und melodischen Figuren u. den Charakter der Fröhlichkeit trägt, modulirt unter **A** in *g* dur, wohin es bey **B** eine vollkommene Kadenz macht; bey **C** modulirt es durch den unterhalbten Ton von *a*, in *a* moll; und schließt bey **D** darinnen; bey **E** modulirt es in *e* moll, wohin es bey **F** schließt; bey **G** modulirt es in *d* moll, und schließt bey **H** darinnen; bey **I** modulirt es in *f* dur, und macht bey **K** den Schluß daselbst; bey **L** modulirt es wieder in *c* dur zurück, und macht bey **M** den Schluß, der bey **N** wiederholt wird.

Ich gebe diese Beispiele nicht für Meisterstücke der Komposition aus, aber man wird darinnen doch einigen Fingerzeig finden, 1) wie man sich in der Tonart, worinnen das Stück komponirt ist, erstlich eine Weile aufhalten muß, ehe man in eine Nebentonart übergeht; 2) wie man sich in allen Nebentonarten, ohne ins Weitläufige zu fallen, länger und kürzer aufhalten kann; 3) wie dieses längere und kürzere Aufhalten, mehr und weniger Abschnitte erfordere, und längere und kürzere Perioden daraus entstehen.

Da nun die weiche Tonart nicht für die lange Weile erfunden ist; so kann es dem Musikstudierenden auch nicht unangenehm fallen, hier ein Beyspiel der melodischen Modulazion in der weichen Tonart zu finden.

Ich habe aber vorher erinnert, daß, wenn man bey dieser Tonart beständig den Charakter der Zärtlichkeit behaupten will; man auch nur in die weichen Nebentonarten moduliren müsse, und gebe deswegen ein Beyspiel dieser Art: **S s s.**

Derjenige Ton, der hier das Gefühl zur ersten Nebentonart erweckt, ist das unter 1) befindliche *dis*, als Unterhalbton von *e*, worinnen die Melodie unter 2) kadenzirt; unter 3) nimmt die Modulazion ihre Wendung nach *d*, wohin sie unter 4) kadenziret; unter 5) befindet sich ein *gis*, das in vorhergehenden Takte auch schon im Basse gestanden



hatte, und das wieder nach a, dem Grundtone leitet; unter 6) machet die Melodie eine betrügerische Kadenz (Trugschluß) indem sie, statt in a zu kadenziren, ihren Gang durch das cis unvermuthet in d nimmt; unter 7) aber wird der Vorbereitungs- und Unterhalbeton von a nochmals wiederholt, und die Melodie unter 8) im Haupttone geschlossen.

Wenn werden diese Modulazionen gebraucht?

Diese gewöhnlichen Modulazionen werden bey gerade fortwallenden Gemüthsbewegungen und Empfindungen gebraucht.

Wenn leiden sie Abweichung?

Es giebt aber auch in den Empfindungen und Leidenschaften schnelle Veränderungen und Abwechslungen, so, daß die dadurch entstehenden Vorstellungen in der Seele, von den vorhergehenden und nachfolgenden einen sehr weiten Abstand erhalten.

Diesen stärkern Gemüthsbewegungen und Veränderungen nun in der Modulazion zu folgen, ist uns eine chromatische und enharmonische Tonleiter gegeben, vermöge deren Gebrauch die Melodie eben so schnell verändert werden, und in fremde, von der vorigen Tonart weitabstehende Tonarten übergeführt werden kann, als die Vorstellungen in der Seele entstehen.

In der harten Tonart konnte nicht in die Septime — und in der weichen nicht in die Sekunde modulirt werden; in der chromatischen Tonleiter aber erhalten wir das Mittel durch ihre engeren Stufen oder Intervallen jenen Mangel zu ersetzen, und aus einer Tonart in alle übrigen Tonarten zu moduliren.

Unser eigenes und reines Gefühl aber muß auch hier Richter seyn. Um Alles, was zur Modulazion gehdrt, ganz auseinander zu setzen, ist ein eigenes Buch erforderlich. Ich sage daher nur so viel: daß, wenn uns unsere Empfindung und Leidenschaft so weit bringt, von c dur ohngefähr in h moll, oder von e moll in f dur u. s. w. moduliren zu müssen; dieses vermöge der chromatischen Tonleiter durch Borgreifung des Unterhalbetones von h, oder durch Borgreifung der Quarte von f, eben so geschehen kann, als durch fis in g, durch gis in a; u. s. w. **B. B.** von c dur in h moll: **T t t**; von e moll in f dur: **V V V**.

Es ist aber gewiß, daß bey solchen Fällen die Harmonie das Beste thut; ich werde also das, was hier nicht recht einleuchten will, sparen, bis zur harmonischen Modulazion, und nur noch ein Exempel einer enharmonischen Modulazion, oder enharmonischen Rückfung hier beyfügen. Als von e dur in es moll: **W W W**.

Ausführung der Melodie.

Hierzu gehdren vorzüglich: a) das Thema; b) Zergliederung, Verlängerung und Verkürzung desselben; c) ähnliche Wiederholung davon in verschiedenen Nebentonarten; d) Nebensätze; e) Aehnlichkeiten des Thema's in den Nebensätzen, und f) gewisser Endzweck.

Eine genaue Betrachtung der Werke ächter Meister ist hier der beste Lehrer. Z. E. Opern von Hassen und Graun, Rauman und Neuere; Kirchenstücke von Benda, Bach 2c.

VI. K a p i t e l.

Von der harmonischen Begleitung der Melodie.

Melodie und Harmonie sind so genau mit einander verbunden, daß es dem wahren Musiker ohnmöglich ist, eine Melodie ohne Akkorde, und wiederum eine Reihe verbundener Akkorde ohne Melodie zu denken.

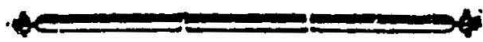
Es entspringt Eins aus dem Andern, und Beydes ist immer zugleich da.

Ich überlasse es zwar dem Physiker ob diese genaue Verbindung in der Assoziation der Ideen, in der Imaginazion, oder in der Sympathie des Nervengewebes der Seele und des Herzens ihren Grund habe, oder nicht; aber ich kann mich doch nicht entbrechen, zu wiederholen, was ich im teutschen Merkur, bey Gelegenheit der Erörterung der Frage: „was ist wahre Musik, und wie erhalten wir sie?“ — gesagt habe, nämlich: daß jeder Ton vermittelst der Zusammensetzung der einzelnen Theile der Saite, durch deren Anschlag er hervorgebracht wird, und dadurch gleichsam den Organ bekommt, der ihn zu unserm Ohre führt, und wodurch wir sein Leben zu empfinden vermögen, (denn ein Ton zeigt allemal Leben,) einen harmonischen Vierklang hören lasse, und daß also die Zusammensetzung der Töne über- und untereinander eben so in der Natur liege, als die Zusammensetzung der Töne nacheinander.

Läßet man demnach die Melodie ihren natürlichen Gang gehen, so bekommt jeder Ton seinen eigenen zum Grunde liegenden Akkord zur Begleitung; und nur bey Zierathen, Läufern und dergleichen werden, wegen Deutlichkeit, auf einen Akkord mehrere Töne in der Melodie genommen.

Ohne vollkommene Kenntniß der Akkorde und ihrer regelmäßigen Bewegung ist es daher nicht möglich der Melodie eine sichere Begleitung zu geben, weil diese Begleitung eben immer ihren Grund in den Akkorden haben muß.

Zu mehrerem Beweise hiervon merke ich an, was der unsterbliche Marpurg in seiner, im Jahr 1758 in Berlin bey Lange herausgegebenen Einleitung seiner Anleitung zur Singekomposition, S. 3. §. 5. sagt: „Ohne Wissenschaft der Harmonie ist es so wenig möglich in der Instrumental- als Vokalmusik etwas tüchtiges zu Stande zu bringen 2c. — und weil man weiß, daß die größten Genies Deutschlands, alle annoch lebende berühmte Oper- und Kirchenkomponisten in Berlin, Dresden, Hamburg, London u. m. nicht weniger Profession von der guten Harmonie machen, als vom schönen Gesange, ohne welche glückliche Verbindung sie niemals zu dem Ruhme gelanget seyn würden, den sie besitzen, und niemals Deutschland, ihrem Vaterlande, den Vorzug in der Musik vor allen andern Nationen, zuwege gebracht hätten haben können.“ u. s. w.




Wir müssen also, ehe wir von der Begleitung weiter reden, vorhero erstlich diejenige Akkorde bestimmen, mit welchen man die erste Melodie, nämlich die Tonleitern zu begleiten hat.

Wenn man eine Tonleiter durch Akkorde begleiten will, so versteht es sich von selbst, daß diese Akkorde aus den einzelnen Tönen der Tonleiter selbst zusammen gesetzt werden müssen.

Da nun der vorzüglichste Akkord der konsonante Stammakkord, nämlich der harmonische Drey- und Vierklang ist; so muß die vorzüglichste Begleitung auch dadurch geschehen können.

In der diatonisch-harten Tonleiter finden wir deren dreye, worinnen alle Töne dieser Tonleiter begriffen sind. Als: **A.**

Suchet man nun die Töne dieser Tonleiter nach ihrer sekundenweisen Intervallenfolge einzeln aus diesen drey Akkorden heraus, und verbindet einen jeden Ton mit den übrigen Tönen desjenigen Akkordes, in welchem sich jeder einzelne Ton der Tonleiter hier in obigen drey Akkorden befindet, doch so, daß die sekundenweise Folge der Tonleiter immer den obersten, oder höchsten Ton, nämlich die Melodie der Tonleiter ausmachtet: so bekömmt man dadurch folgende Begleitung der diatonischen Tonleiter c, welche in allen versetzten diatonischen Tonleitern die nämliche ist. Als; **B.**


Da hier aber in der Folge der zween vorlehten Akkorde, wie diese Striche  zeigen, ein Fehler gegen die in der Natur des Wohlklangs gegründete Regel von verbotenen Quinten und Oktaven entsteht; so muß derselbe durch eine Verwechslung der Töne des vorlehten Akkordes unter 7, wobey man die Quinte in den Baß stellt, also verbessert werden: **C.**

In der versetzten Tonleiter G, würde diese nämliche Begleitung sich also ausnehmen: **D.**

(Die hier gesetzten Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, zeigen das Intervall vom Grundton gegen den Diskant an.) Wenn also c der Grundton ist, so ist der erste Ton der Tonleiter die Oktave, oder Prime, d die Sekunde, e die Terzie, u. s. w.

Bey dieser Begleitung finden sich zwo Kadenzen, die unsre guten Alten hinlänglich hielten, ein Tonstück damit zu schliessen. Die erste sehen wir vom dritten zum vierten Tone, und führt in f; die andere, vom siebenden zum achten Tone, schließt in c. Als: **E.**

Will man nun den Vorbereitungsakkorden dieser zwo Kadenzen, nach heutiger Manier, die kleine Septime befügen, und sie dadurch unsern vollkommensten Kadenzen gleich machen; so erhalten wir dadurch eine Begleitung der diatonischen Tonleiter mit Dissonanzen vermischt. Als: **F.**

Dieser  zeigt hier, daß das d im Vorbereitungsakkord der zwoten Kadenz, in der zwoten Stimme von unten hinauf gerechnet, ins g, also bey dem Schlußakkord in die Quinte vom Basse fällt, weil es wegen der verbotenen Oktaven, nicht wie der Baß, in c treten darf. Als: **G.**

In der weichen Tonart finden sich auch drey verschiedene Akkorde, wovon der zweyte aber, wegen der in dieser Tonleiter befindlichen kleinen und grossen Sexte, sowohl die kleine als grosse Terz bey sich führen kann. Als: **H.**

Aber nur eine vollkommene Kadenz, die in den Grundton führet, und, wie in der harten Tonleiter, ohne, und mit der Septime erscheinen kann. **Z. B. I.**

Da ich wünsche, daß man mich vollkommen verstehen möchte, so will ich anzeigen, für welches Intervall des untergesetzten Akkordes jeder Ton der Tonleiter genommen und angesehen werden muß: bey der harten Tonleiter bey a) wird der erste Ton, als Oktave vom Grundtone c unter 1 natürlicher Weise mit seinem eigenen harmonischen Dreyklang begleitet; der zweyte Ton, als die Sekunde des Grundtons unter 2, wird als Quinte von der Dominante des Grundtones angesehen, und ihm die dazu gehörigen Töne $\begin{Bmatrix} h \\ g \end{Bmatrix}$ untergelegt; der dritte Ton, als Terz in der Tonleiter unter 3, wird als Terz vom Grundtone betrachtet, und erhält daher den harmonischen Dreyklang desselben $\begin{Bmatrix} c \\ e \\ c \end{Bmatrix}$ zur Begleitung; der vierte Ton, als Quarte in der Leiter unter 4, ist als ein eigener Ton zu betrachten, enthält eine Kadenz, und seinen eigenen Vierklang $\begin{Bmatrix} f \\ c \\ a \\ f \end{Bmatrix}$; der fünfte Ton, als Quinte in der Leiter unter 5, wird in dieser Sekundenfolge der Tonleiter als Quinte des Grundtons angesehen, und erhält daher den Dreyklang desselben $\begin{Bmatrix} e \\ c \\ c \end{Bmatrix}$ zur Begleitung; der sechste Ton in der Leiter unter 6, wird als Terz von f betrachtet, und bekommt daher die Töne $\begin{Bmatrix} f \\ c \\ f \end{Bmatrix}$ zur Begleitung; der siebende Ton unter 7, wird als Terz von der Dominante des Grundtons angesehen, und bekommt also den Dreyklang derselben, nämlich: $\begin{Bmatrix} b \\ a \\ c \end{Bmatrix}$ zur Begleitung; der achte Ton ist wieder als der erste, und als Grundton zu betrachten, weswegen er auch die Begleitung desselben erhält.

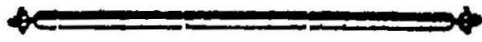
Der Unterschied der Begleitung der harten und weichen Tonleiter ist dieser: daß in der harten lauter grosse Terzen, in der weichen aber nur zwei dergleichen und bey der Kadenz statt der grossen Terz, die grosse Sexte und fünf kleine Terzen vorkommen, wie bey **I** zu sehen ist.

Dies ist aber nur die Begleitung der diatonisch-harten und weichen Tonleiter in steigender Linie; man muß auch untersuchen, welche Akkorde denselben in fallender Linie zu geben seyen.

Weil die harte Tonleiter auf- und abwärts, steigend und fallend, die nämliche ist; so ist auch ihre Begleitung auf- und abwärts die nämliche. Nur muß die Regel von verbotenen Quinten und Oktaven dabey nie aus den Augen gelassen werden. **Z. B. K.**

Hingegen leidet die weiche, wegen ihres verschiedenen Gebrauchs, sowohl steigend als fallend einige Aenderungen. Als: **L.**

Diese Art von Begleitung nennet man sonst den vierstimmigen Satz, und den untersten Ton jedes Akkords: Bass; den zweyten von unten herauf: Tenor; den dritten: Alt; und den vierten, oder obersten Ton: Diskant. Man kann auch mit 2 Bässen,



2 Tenören, 2 Altten, und 2 Diskanten komponiren, und alsdann wird der Saß achtstimmig u. s. w. So wie nun der Saß immer mehrstimmig werden kann; so haben wir im Gegentheil auch nur einen 3 — und 2stimmigen Saß, welches zu seiner Zeit vorkommen wird.

Harmonische Begleitung der chromatischen Tonleiter.

a) mit blossen Konsonanzen. M.

Man wird leicht einsehen, daß hier alle eingerückte Intervallen vom halben Tone, als Unterhalbton des folgenden Tones, und also als Terzen der Dominante des folgenden Tones, in welchem sie vermittelst des Quintenfalles im Basse allemal eine Kadenz machen, anzusehen sind. Denn wie man in der diatonischen Tonleiter von e in f, und von h in c kadenziret, so geschieht es hier von cis in d; von dis in e; von fis in g; von gis in a; und von a in b, wie die Zahlen 1) 2) 3) 4) 5) anzeigen.

Wie nun oben jeder Grundnote des Unterhalbtones nebst der Quinte und Oktave, noch eine Septime gegeben werden konnte; so kann es auch hier geschehen, weil auf jeder Dominante der, zur Kadenz, das, von Dissonanz gehörige maasshabende Septimenakkord zu Hause ist.

Wir erhalten dadurch folgende harmonische Begleitung der chromatischen Tonleiter.

b) Mit Dissonanzen gemischt. N.

In fallender Linie kann diese Leiter nicht ohne Dissonanzen gesetzt werden, weil sie sich dabey nicht gut ausnehmen würde; es werden daher Konsonanzen mit Dissonanzen verwechselt, als O.

Oder die ganze Leiter wird durch lauter Septimenakkorde durchgeführt: P.

Daß diese Akkorde, wie alle andere, einer Verwechslung der Töne fähig sind, und daß daher eine sehr verschiedene Begleitung der Tonleitern entstehen muß, wird sich Jeder, der etwas Talent hat, selbst belehren können.

Generalbaß und harmonische Modulazion.

Das Wort Generalbaß kömmt vermuthlich davon her, wenn der tiefste Ton der Begleitung, er mochte in der Bratsche, oder wohl gar nur in den Violinen liegen, wie es bey obligaten Blasinstrumenten geschehen kann, sonst auf der Orgel beständig mitgespielt wurde, und die gehörigen Akkorde dazu gegriffen wurden. Man nennete diesen Akkordbaß: Basso continuo, oder den beständig fortgehenden, und daher Generalbaß.

Er entspringt aus der harmonischen Begleitung der Melodie. Denn so wie die Tonleitern im Diskant einer Begleitung unter sich fähig sind, so sind sie auch, wenn man sie in den Baß, in den Tenor, oder in den Alt setzt, einer Begleitung über sich fähig; und so verschieden die Begleitung dem Diskante seyn kann, so verschieden ist sie auch, vermittelst der Verwechslung der Töne, dem Basse, Tenore, and Alt, u. s. w.

Lud. Viadana soll ihn ums Jahr 1605 erfunden haben. (M. f. in Walthers musikal. Lexico, S. 633.)

Gesetzt nun, man stellet die diatonisch-harte Tonleiter in den Baß, und die, so wie sie in dem Diskant stehet, darunter gesetzten Töne, nach der harmonischen Regel von verbotenen Quinten und Oktaven darüber: so erhalten wir dadurch den Generalbaß der diatonisch-harten Leiter, der, wie obige Begleitung, steigend und fallend, ohne und mit Dissonanzen bestehen kann. Als:

1) Generalbaß der diatonisch-harten Tonleiter in lauter Konsonanzen: **Q.**

Füget man diesen Akkorden bey den zwey darinnen vorkommenden Kadenzten noch die Töne der kleinen Septime, als sie in der Verwechslung derselben vorkommen, bey: so erhält man dadurch folgenden

2) Generalbaß der diatonisch-harten Tonleiter mit beygefügtten Dissonanzen: **R.**

Durch die Verwechslung der Töne dieser Akkorde entstehen noch folgende Arten von Begleitung; als:

a) in lauter Konsonanzen: **S.**

b) mit beygefügtten Dissonanzen: **T.**

Mit der diatonisch-weichen Tonleiter hat es die nämliche Bewandnis; man stelle sie in den Baß und setze ihre Begleitung darüber: so bekommen wir

1) folgenden Generalbaß der diatonisch-weichen Tonleiter in lauter Konsonanzen: **V.**

Durch die Verwechslung der Töne entspringen noch folgende Begleitungen: **W.**

2) mit beygefügtten Dissonanzen: **X.**

Durch die Verwechslung der Töne dieser Akkorde haben wir noch folgende Begleitung: **Y.**

Setzet man die chromatische Tonleiter in den Baß, und die Töne ihrer harmonischen Begleitung darüber: so erhält man

1) folgenden Generalbaß der chromatischen Tonleiter in Konsonanzen: **Z,** und

2) durch die Verwechslung der Töne folgenden: **A a.**

Fallend läßt sich diese Tonleiter nicht wohl ohne Dissonanzen setzen. Wir schreiten daher zu dem

Generalbaß der chromatischen Tonleiter mit beygefügtten
Dissonanzen: **B b.**

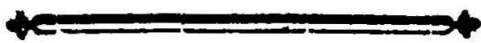
Durch die Verwechslung der Töne: **C c.**

Bermittelt des verminderten Septimenakkords erhalten wir noch eine Art Generalbaß, die ich beyzusetzen nicht ermangeln darf: **D d;** und

durch die Verwechslung der Töne folgenden: **E e.**

Uebrigens gehören alle mögliche Akkorde, alle Auflösungen der Dissonanzen zum Generalbasse.

Zur Uebung können diese Tonleitern in alle Tonarten versetzt werden.



Wer nun eine deutliche Vorstellung von Tonleitern, Akkorden, von den Verwechslungen der Töne, von den Fortschreitungen, von der Ausweichung, Auflösung der Dissonanzen, von den Kadenzten und von Allem dem, was vorher gesagt worden ist, sich erworben hat, dem kann es nicht schwer fallen, einzusehen; woher es komme, daß eine Bassnote so verschiedener Begleitung fähig sey; es kann ihm nicht schwer fallen, einer Melodie gehörige Begleitung zu geben.

Der Generalbass ist also die Kunst, jeder Bassnote einen Akkord anzuweisen, und die Akkorde jedes Tonstücks einzusehen und zergliedern zu können.

Spielet man diese Akkorde auf irgend einem dazu bequemen Instrumente ab, so heist dieses: den Generalbass spielen; sieht man aber die Akkorde der Tonstücke z. B. aus der Partitur ein, so heist dies: den Generalbass verstehen.

Da nun einem jeden Intervall verschiedene, besonders bey unerwarteten Wendungen der Modulazion, verschiedene Akkorde zur Begleitung gegeben werden können, die der Generalbassspieler richtig auf seinem Instrumente greifen muß; derselbe aber nicht wissen kann, welchen Akkord der Komponist auf dieses oder jenes Intervall eben gesetzt hat: so ist deswegen eine Bezifferung des Generalbasses nothwendig. Aus diesem Grunde habe ich die bekannte Art der Bezifferung sogleich beygefügt.

Ferner können bey manchen Akkorden, im Generalbassspiel, Intervallen ausgelassen werden. Und da auf jedem Unterhalbentone entweder ein $\frac{6}{3}$ oder $\frac{6}{2}$ Akkord, desgleichen ein $\frac{7}{3}$ oder $\frac{7^b}{3}$; auf jeder Dominante der $\frac{3}{4}$ Akkord, ohne und mit der Septime, oder auch der $\frac{6}{4}$ Akkord, als Wechselakkord; auf der Sekunde des Tones manchmal der $\frac{6}{3}$ — oder $\frac{6}{4}$ Akkord ic. stehen können: so kann, nach Gutbefinden und eigenem Gefühl, vom $\frac{6}{3}$ Akkord manchmal die Quinte; vom $\frac{7}{3}$ Akkord die Terz; vom $\frac{6}{4}$ Akkord manchmal die Quarte, und manchmal die Terz ausgelassen werden, u. s. w.

Zum feinen Akkompagnement gehdrt also fein Gehdr.

Anhang zum Generalbass.

So wie es durchgehende Noten und Wechselnoten giebt; so giebt's auch durchgehende — und Wechselakkorde.

Ein Komponist kann daher außer dem Grundton die übrige ganze Tonleiter als durchgehende Noten ansehen, und sie auf folgende Weise harmonisch behandeln. **F f.**

Diese Striche — zeigen hier die durchgehenden Akkorde an.

Wechselakkorde kommen vor:

Erstlich auf liegendem Basse: **G g.**

Ferner wenn im Basse, statt der Hauptnote, eine Wechselnote gesetzt wird. Als: **Hh.**

Diese Striche — zeigen hier die Wechselakkorde an. Sie kommen auf allen Intervallen vor; lassen sich leicht erfinden, und vom fleißigen Leser leicht einsehen. Sie alle herzustellen, wäre daher unnöthige Mühe.

Weil die melodischen Figuren immer den Grund zur Entstehung dieser Akkorde darbieten: so will ich zu völliger Deutlichkeit noch ein paar Beispiele anmerken.

Gesetzt man giebt folgendem harmonischen Gange **I i** im Basse eine melodische Figur; als: **K k**, so entstehet auf dem zweyten Viertel, a im Basse, ein Wechselakkord, weil a eine Wechselnote von g, und g die Terz von e ist, worauf oben der Sextenakkord, und also eben diejenigen Töne stehen, die sich hier über a befinden. Wie diese ∇ beweisen.

Giebt man folgender Kadenz **L l** im Basse eine melodische Figur; als: **M m**, so ist auf dem zweyten Viertel ein Wechselakkord entstanden, weil g eine Wechselnote von a ist, worauf oben diese Töne, als Vorbereitungsakkord zur Kadenz stehen.

Das ganze Resultat von Allem dem, was nun vom Generalbaß ist gesagt worden, läuft dahinaus, daß jedes Intervall eine gewisse Anzahl Akkorde tragen kann, die ich, vielleicht ohne Unglück zu stiften, noch einmal nicht vergeblich hierher setze. Auf jedem Grundtone können alle Akkorde bey liegendem Basse stehen.

Auf der Sekunde der harten Tonart können z. B. steigend in C dur stehen:

der $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{3}^b$ Akkord;

auf der Terz: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{5}$ — $\frac{6}{5}^b$ — —;

auf der Quarte: der $\frac{5}{3}$ — und $\frac{6}{5}$ — —;

auf der Quinte: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{3}^b$ und $\frac{7}{5}$ — —;

auf der Sexte: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{4}$ — wie auch der $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{3}^b$ — —;

auf der Septime: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{5}$ — $\frac{7}{5}$ — $\frac{7}{5}^b$ Akkord.

Fallend, auf der Septime: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{3}$ Akkord;

auf der Sexte: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — —;

auf der Quinte: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}^b$ und $\frac{7}{5}$ — —;

auf der Quarte: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{3}^b$ — —;

auf der Terz: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{4}$ — —;

auf der Sekunde: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{3}^b$ Akkord.

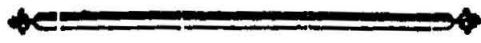
In der weichen Tonart, die hier A moll vorstellen soll, können steigend stehen:

auf der Sekunde: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{3}$ Akkord;

auf der Terz: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{5}$ — —;

auf der Quarte: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{5}{4}$ — $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{3}$ — —;

auf der Quinte: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{3}^b$ — —;



auf der Sexte: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ Akkord;

auf der grossen Sexte: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{5}$ — $\frac{6}{4}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{5}$ — —;

auf der Septime: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{5}$ — $\frac{7}{3}$ — —;

auf der grossen Septime: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{5}$ — $\frac{7}{3}$ Akkord.

Fallend, auf der grossen Septime: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{5}$ — $\frac{7}{3}$ Akkord;

auf der kleinen Septime: der $\frac{6}{2}$ — $\frac{6}{2+}$ — $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{3b}$ — —;

auf der grossen Sexte: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{3}$ — —;

auf der kleinen Sexte: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{3}$ — —;

auf der Quinte, wie in steigender Linie;

auf der Quarte: der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{2+}$ und $\frac{6}{3+}$ — —;

auf der Terz: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{3+}$ — —;

auf der Sekunde: der $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{3}$ Akkord.

In der chromatischen Leiter stehen auf jedem Unterhalbentone, der $\frac{5}{3}$ — $\frac{6}{3}$ — $\frac{6}{5}$ und $\frac{7}{3}$ — $\frac{7}{3b}$; und auf jedem durch b vertieften Intervall der $\frac{6}{2}$ — $\frac{6}{3}$ oder $\frac{6}{3b}$ Akkord, wie wir oben gesehen haben.

Harmonische Modulazion.

Die Akkorde jeder Tonleiter auf verbundene Weise und verschiedene Art zweckmässig nach einander hören lassen; in mehrere Tonarten über — und in den Grundton zurück gehen, heisst harmonisch moduliren.

Es kann dieses sowohl in blossen Konsonanzen, als mit beygefügteten Dissonanzen geschehen, wie wir bey dem Generalbaß gesehen haben. Z. B.

In Konsonanzen, so, daß der Grundton jedes Akkords allemal im Basse steht, nebst der dissonirenden Quinte auf dem Unterhalbentone: **N II.**

Daß diese Akkordfolge eine Veränderung leide; daß diese Töne derselben sich verwechseln lassen; mehrere Dissonanzen dazu gesetzt, und daß sie in alle übrigen Tonarten übertragen werden kann, ist aus dem, was schon gesagt ist, leicht zu erachten.

Bey der melodischen Modulazion ist gezeigt worden, in welche Nebentonarten man aus der harten und weichen Tonart moduliren müsse, und also nicht nöthig hier zu wiederholen.

Wir haben ferner aus der Begleitung der Töne gesehen, welchen Akkord man jedem Unterhalbentone geben muß.

Da man nun vermittelst des Unterhalbentones in jede Tonart übergehen, und jedem Unterhalbentone als Terz der Dominante des folgenden Tones betrachtet, nächst dem Grund-

Grund-

Grundton die Quinte und Septime beyfügen kann; so entstehet daher in der harten Tonart C, folgende Art von Modulazion, die in alle harte Tonarten übergetragen, und durch die Verwechslung der Töne sowohl, als dadurch, daß man die Nebentonarten auf sehr verschiedene Weise, in Rücksicht ihrer Folge ordnen kann, eine unendliche Mannigfaltigkeit erhält, als: **O O.**

In der weichen Tonart geht es nicht anders zu: **P p.**

Hier erscheinen die Uebergänge in jede Nebentonart, aber durch die Auflösung des kleinen Septimenakkords unter dem Unterhalbenton nur durchgehend. Es müssen, um unsere Empfindungen mehr zu reizen und uns von dem Gefühl jeder Nebentonart mehr zu überzeugen, mehrere in derselben befindliche Akkorde gehört werden; sie müssen, um Sinn und Verstand hineinzulegen, Abschnitte und Perioden erhalten, u. s. w. Einen nähern Wink hierzu zu geben, will ich ein kurzes Beyspiel vor Augen stellen: **Q q.**

Daß bey Verwechslung der Töne der Unterhalbenton bald in der Oberstimme, bald in den Mittelstimmen, und bald im Basse liegen kann, haben uns die Kadenzen gelehrt; daß man denselben in einer Tonart mehrmalen wiederholen kann, sagt uns unser Gefühl; daß man im nämlichen Ton mit Dur und Moll abwechseln kann, sehen wir hier bey diesem Zeichen: **†.** Und daß endlich auffer den verbotenen Quinten und Oktaven, Alles was Sinn hat, erlaubt sey, beweisen alle Tonstücke ächter Komponisten.

Durch den verminderten Septimenakkord und dessen Verwechslung der Töne erhalten wir folgende Art von Modulirung: **R r.**

Erste Verwechslung der Töne: **S s.** Zwote Verwechslung der Töne: **T t.**
Dritte Verwechslung der Töne: **V v.**

Hierher gehöret noch die Auflösung des kleinen Septimenakkords mit der kleinen Terz und kleinen Quinte, so wie er auf dem Unterhalbenton der harten, und auf der Sekunde der weichen Tonart vorkömmt: **W w.**

In der phrygischen Tonart hat man eine Finalkadenz, die bey unsrer weichen Tonart mit unter die halben Kadenzen gerechnet wird, weil sie auf der Dominante ihren Sitz hat, und eine Verwechslung der Töne von der Auflösung des folgenden Septimenakkords ist: **X x.** Erste Verwechslung: **Y y.** Die zwote Verwechslung kommt in Choral: Ach, Herr mich armen Sünder, 2c. bey dem ersten Abschnitt vor: **Z z.** Die Finalkadenz dieses Chorals aber geschiehet in der ersten Verwechslung des angezeigten Septimenakkords: **A a a.**

Setzet man ein Erhöhungszeichen vor den Grundton dieser Kadenz, so bekömmt man folgende Auflösungen, von welchen die erste Verwechslung der Töne den rührendsten Effekt macht: **B b b.**

Hieraus entspringen noch folgende Kadenzen: **C c c.**

Setzet man ein Vertiefungszeichen vor die Terz des kleinen Quintenakkords; so bekömmt man folgende Auflösung: **D d d.** Wovon die erste Verwechslung der Töne von der besten Wirkung ist: **E e e.**



Dieser Akkord ist dreystimmig, kann aber auch im vierstimmigen Satz gebraucht werden, wenn man einen Ton verdoppelt. Als: **F ff**.

Es ist beym Generalbass und bey der Begleitung noch ein Sextengang vorhanden, den ich hier zu erklären für nöthig halte.

Wenn man jeden Ton der diatonischen Leiter als Grundton betrachten, und ihm den dazu erforderlichen Dreynklang geben wollte; so würde dadurch sowohl in aufsteigender, als fallender Linie eine Reihe Quintenakkorde entstehen, die jener in der Natur der Musik gegründeten Regel von verbotenen Quinten und Oktaven ganz entgegen liefe. Als: **Ggg**.

So unrichtig die Folge dieser Akkorde nun ist; so richtig ist hingegen die Folge der ersten Verwechslung derselben, wodurch derjenige Sextengang entsteht, welcher im dreystimmigen Satze unentbehrlich ist, und gute Wirkung thut.

Aechte Komponisten brauchen ihn bey Terzetten; man findet dergleichen in den Dratorien und andern Stücken von Telemann, in den Opern und Dratorien von Braun, Haffe, u. m. Und man kann sagen, daß der, welcher den Sextengang nicht kennet und nicht brauchen kann, den dreystimmigen Satz nicht verstehe. Denn Diejenigen, welche ihn in Duetten anbringen, verursachen dadurch ein sehr unleidliches Geheule, wenn sie zwey Singstimmen in Quarten fortschreiten, und etwa eine Bratsche den Grundton dazu anschlagen lassen, wie denn hier und da dergleichen vor Augen liegen. Hier ist er: **H h h**.

Will man diesen Sextengang vierstimmig machen; so geschieht es durch die wechselseitige Verdoppelung der Sexte und des Grundtones. Als: **I i i**.

Und so wird er in Quartetten und vollstimmigen Kompositionen gebraucht.

Daß sich diese Sätze sehr vielfach verändern lassen, ist aus der Lehre von den melodischen Veränderungen und Figuren zu erschen.

In der Moll- und chromatischen Tonleiter ist es das Nämliche; und ich hoffe, daß man hier einsehen soll, woher es komme, daß der Sextenakkord in den Musikstücken auf so verschiedenen Intervallen des Basses stehen kann.

Auch bey dem gebundenen Styl ist er sehr brauchbar, welches weiterhin vorkommen wird.

Alles, was hier gesagt ist, betrifft die Modulazion der Grundtonart mit ihren fünf Nebentonarten.

Es giebt aber auch Fälle, wo man bey schleunigen Gemüthsveränderungen in ganz fremde Tonarten ausweichen kann; und dieses nennet man

ungewöhnliche Modulazion.

z. B. aus c moll in a dur. **K k k**.



Ich will nicht weitschweifig werden; sondern wiederhole nur noch einmal, daß das Gefühl allemal, es sey bey der gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Modulazion, der Führer seyn muß, und daß ohne jenen Funken, der den Tonstücken Feuer und Leben giebt,

kein

kein Tonstück komponirt werden kann: denn eine bloß mechanische Komposition dringt wohl ins Ohr, aber nicht ins Herz, welches letztere aber doch der Zweck aller Komposition seyn muß. Nicht als wenn Derjenige, welcher von diesem Funken himmlischen Feuers angefaßt wäre, alle mögliche harmonische und melodische Scherzer hinsetzen, und sie für hohen Schwung und Kühnheit eines Genie's den Leuten ausschwaßen dürfte, (wie manches eingebildecete Genie behauptet,) sondern daß vielmehr die reinste Harmonie, der schönste Zusammenhang, der lebhafteste Ausdruck u. s. f. in dergleichen Komposition herrschen muß. Ein Genie ist noch kein Musikus.

Es giebt Sätze, die in einem langsamen Zeitmaße gute Wirkung thun, und im geschwinden sich nicht gut schicken. Z. B. würde folgende Fortschreitung **L I I** langsam vorgetragen, keinen schlimmen Effekt machen. Da sie hingegen im geschwindern Zeitmaße wohl so geschrieben stehen müste. **M n m.**

Auch folgende Ausweichung ist im langsamen Vortrag, oder in Noten von langer Dauer nicht ohne gute Wirkung, besonders im Kirchenstyl. **N n n.**

Wenn wir beym Kirchenstyl die Tonarten unsrer Alten aufsuchten, und da, wo es sich schickt, darnach modulirten; so würden wir Vortheil haben. Gesezt die phrygische Tonart würde also begleitet: **O O O**, so hätten wir gleich von der ersten zur zweyten Note die Ausweichung von e dur in d moll, wie diese Striche  zeigen; und in fallender Linie von der ersten zur zweyten Note die Ausweichung von c dur in d moll  Man versuche es mit mehrern! Man begleite z. B. die myolydische Tonart folgendermaßen: **P p p**, so bekommen wir von der ersten zur zweyten Note die Ausweichung von g dur in f dur; und fallend von der vorletzten zur letzten Note, die Ausweichung von f dur in g dur, und zwar ohne Auflösung einer vorherstehenden Dissonanz.

Man versuche die übrigen Tonarten in lauter Konsonanzen zu begleiten; so wird man mehr dergleichen Ausweichungen finden, die sich beym Kirchenstyle, im langsamen Tempo sehr gut brauchen lassen.

Angenehme und unangenehme Modulazion.

Angenehm ist die Modulazion, wenn sie das Gefühl bey uns erregt, welches sie nach vorgeseztem Endzwecke bey uns erregen soll. Unangenehm aber ist sie, wenn dieser Endzweck nicht erreicht wird.

Vom ersten Fall hat uns Händel in seinem Alexanders Fest ein bewährtes Beyspiel gegeben, das auch Reichart in seinem Kunstmagazin anführt. Hier ist es: **Q q q.** Dieses Beyspiel wird sein Alter zwar nicht verleugnen können; was aber einmal in der Kunst schön ist, ist allemal schön.

Erklärung: So wie es hier steht, geht es mittelst des Quartensprungs im Basse zuerst in h moll; bey dem dritten Viertel im ersten Takte macht es mittelst des kleinen Septimenakkords auf der Dominante von fis eine durchgehende Kadenz, oder einen Gang in fis moll; im zweyten Takte, vermöge des kleinen Septimenakkords auf der Dominante von e, eine unterbrochene und durchgehende Kadenz in e moll; im dritten Takte mittelst



des Septimenakkords auf der Dominante von d, eine durchgehende Kadenz in d dur, und alsdann bis zum vierten Takte, eine halbe — oder phrygische Kadenz in die Dominante von h moll; (diese Kadenz wird sonst auch eine plagalische Kadenz genennet;) im fünften und sechsten Takte, mittelst der Quartensprünge, eine durchgehende Kadenz in h moll, eine in a dur, und im siebenden Takte, mittelst eines Sextensprungs und eines Septimenfalles im Basse, eine Ausweichung in die Dominante von fis, die sich vermöge des kleinen Septimenakkords in die zwote Verwechslung des Dreyklangs von fis moll auflöst; im achten Takte ergreift der Baß den Unterhalbenton von cis, und modulirt durchgehend in cis moll; im neunten Takte eine Fortschreitung in die Dominante von cis, und schließt im eilften Takte in cis moll.

Ich muß hierbey anmerken, daß durchgehende Kadenzen mit den vermiedenen einerley Zweck haben.

Da ich mit angehenden Musikern rede, wird diese Erklärung hoffentlich nicht ohne Nutzen seyn, ob sie gleich manchem Andern unnöthig scheinen dürfte.

Man wird mich auch nicht der Prahlerey beschuldigen können, wenn ich, wegen zweckmäßiger Modulazion, lehrbegierige Musikschüler auf das erste Chor, mit blosser Baßbegleitung, in meiner gedruckten Osterkantate weise.

Unangenehme Modulazion hört man am häufigsten in der Kirche von solchen Organisten, die da, aus falschem Begriff von Anwendung der Harmonie, glauben: sie erregen grosse Verwunderung und Affect, wenn sie sich auch im sanftesten Choral, wie ungezähmt, mit den wildesten Dissonanzen herumzauffen können, da sie doch mit blossen Konsonanzen dem Endzwecke näher kommen würden. —

Modulazion, die enharmonische Tonleiter betreffend, ist mit der ungewöhnlichen fast einerley.

Vermöge dieser Tonleiter ist es möglich in die entferntesten Tonarten auszuweichen, und wieder in den Haupt- oder Grundton zurück zu gehen. Es müssen aber jene triftigen Ursachen, wovon bey dem Kapitel von der melodischen Modulazion geredet wurde, dazu vorhanden seyn; sonst ist alle Kunst blosser Sandhügel.

Bey der Singekomposition leitet uns die aus dem Inhalte des Textes bey uns gewirkte Empfindung dahin; und bey der Instrumentalkomposition giebt uns manchmal eine Wendung der Melodie von ohngefähr Anlaß zu dieser Art Modulazion, die alsdann durch jene Empfindung hervorgebracht worden zu seyn scheint, und daher gleiche Wirkung thut. Hier ist ein Beyspiel aus einem meiner ältern Klavierkonzerten davon: **R r r.**

Diese Tonverwandlung, (sonst enharmonische Rückung,) entstande in meinem Gefühle ganz natürlich durch die betrügerische Kadenz unter a) in fes dur, das mit e dur einerley Klang hat, aber wegen der Entfernung von as, worinnen dieses Adagio komponirt ist, eine besondere, aber angenehme Wirkung macht, die sogar den Beyfall eines strengen Kirnberger erhielt.

Diese Rückungen sind auf dem Klaviere leicht zu spielen, weil der chromatische und enharmonische halbe Ton auf einerley Tasten gegriffen werden; mit der Geige und mehreren

Instrumenten aber sezt es bey stark besetzten Orchestern manchmal grosse Schwierigkeiten dabey. Es muß daher bey der Komposition sehr behutsam damit verfahren werden.

In der Alzeste von Schweizer wurde eine ähnliche Stelle von der Herzogl. Kapelle in Weimar, und vom Orchester zu Leipzig zwar glücklich herausgebracht; die damals stärker besetzte Kapelle zu Mannheim aber konnte dahin nicht gelangen, sie mußte, wie mir ein sehr berühmter Virtuose von daher erzählte, statt den grossen halben Ton (d—es) in den kleinen (d—dis) zu verwandeln, und dann in ein ander Tongeschlecht auszuweichen, in dem nämlichen Tone bleiben, und den ganzen Satz so fort spielen. M. s. im Rezitativ: O Jugendzeit, u. w. S. 96 T. 5 Syst. 1. Bey Singekompositionen, wo im Rezitativ solche Sätze meistens gebraucht werden können, leistet der Zembalist dem Sänger durch Anschlagung der Akkorde getreue Hülfe, wenn nämlich der Akkord gebrochen so angeschlagen wird, daß der enharmonische Ton, den eben der Sänger nehmen soll, zuletzt klingt, damit er ihm gleichsam dadurch in den Mund gelegt wird. Ausser dem aber sind dergleichen Modulirungen auch da vielen Schwierigkeiten unterworfen.

Zur Modulazion gehdren also Fortschreitung, Ausweichung, Auflösung der Dissonanzen, melodische und harmonische Veränderung u. dergl. und gründen sich alle, sowohl Haupt- als durchgehende- und Wechselnoten auf Akkorde; nicht minder diejenigen Tonstücke, welche im Einklange komponirt sind, gründen sich auf Akkorde; und man kann daher nicht behaupten, daß sich manche Stücke auf den Einklang gründen, obgleich viele im Einklange geschrieben werden können, und geschrieben worden sind: denn wer wollte denn leugnen, daß sich folgende Melodie im Einklange SSS nicht auf nachgesetzte Begleitung oder Akkorde gründe?

VII. Kapitel.

Sch komme nun wieder auf die Begleitung der Melodie, in sofern man ihr den Namen Kontrapunkt benlegt.

Kontrapunkt.

Es war einmal eine Zeit, in der man, statt der izzigen Noten blosse Punkte sezte; und in sofern man einer in Punkten gesezten Melodie eine Begleitung gab, so nannte man diese Begleitung Gegen- oder Kontrapunkte. (Punctum contra punctum.)

Gegenwärtig versteht man unter dem Worte Kontrapunkt jede Art von Komposition, und theilt ihn ein: in den einfachen und doppelten Kontrapunkt, welcher wieder in den gleichen und ungleichen zerfällt.

Was ist der gleiche Kontrapunkt?

Gleich ist er, wenn die Begleitung, mit der Melodie, Taktglieder von einerley Dauer hat.

Was der ungleiche?

Ungleich, wenn die Taktglieder der Melodie mit den Taktgliedern der Begleitung von verschiedener Dauer sind.

Was der einfache?

Einfach ist er, wenn man einer Melodie eine Begleitung giebt, die bloß dazu harmoniret, und nach den Regeln des Generalbasses richtig ist, so wie die Begleitung der meisten Opernarien, Violinkonzerten, Solos u. s. w.

Was der doppelte Kontrapunkt?

Doppelt aber, wenn man einer Melodie eine zwote entgegen setzt, die sich mit der ersten so verwechseln läßt, daß bald die Eine, bald die Andere im Basse stehen kann, und so umgekehrt; oder Beyde, sowohl Melodie, als Begleitung seyn, und in verschiedenen Intervallen sich entgegen gesetzt werden können.

Wir machen den Anfang mit dem einfachen Kontrapunkt; und da dieser zwey — drey — vier — und mehrstimmig seyn kann, mit dem Zweystimigen, oder welches einerley ist, mit der einfachen Begleitung des Basses zur Melodie, a) bloß mit den Grundtönen der darauf sich gründenden Akkorde, soviel, als es ohne verbotene Quinten und Oktaven geschehen kann. Als:

a) Einstimmige Begleitung mit dem Basse: A.

Es kömmt bey aller Begleitung nicht allein auf die Reinigkeit der Harmonie, sondern auch auf leicht fließenden Gesang, in jeder Stimme für sich, an. Der Komponist ergreift daher in jeder Stimme immer die nächstliegenden, zum Akkord gehörigen Intervallen, und behauptet, so viel als möglich, die Gegenbewegung, weil darinnen die verbotenen Quinten und Oktaven am leichtesten zu vermeiden sind.

b) Zwestimmige Begleitung mit dem Baß und Tenor: B.

Daß hier die Grundnote nicht allemal im Basse steht, sondern oft mit dem Tenor verwechselt ist, wird hoffentlich, nach vorher gegebenen Erklärungen, einzusehen seyn.

c) Dreystimmige Begleitung von Baß, Tenor und Alt: C.

Will man nun dieses vierstimmige, im einfachen gleichen Kontrapunkt geschriebene Tonstück, das ich einen Chor nenne, als Singstück betrachten; so verträgt es sehr wohl noch eine Instrumentalbegleitung, die entweder bloß zur Verstärkung, oder zur Verschönerung, und zu mehrerem Ausdruck dienen kann.

Soll diese Begleitung bloß mit zwey Violinen, Bratsche und Baß geschehen, und nur Verstärkung seyn; so spielt die erste Violine den Diskant, die zwote den Alt, die Bratsche den Tenor, und der Baß den Singebaß so mit, wie hier diese Stimmen aufgezeichnet stehen, und ist dabey weiter nichts zu beobachten, als daß bey dieser Begleitung der Diskant und Alt aus dem c Schlüssel in den g Schlüssel für die Violinen, und der Tenor in den c Schlüssel für die Bratsche übergetragen werden.

Im zweyten Fall aber giebt man den Instrumenten melodische Figuren, Schmähieren u. s. w. man verwechselt wie vorher die Töne der Akkorde auf schifliche und fließende Weise;

Weise; bezeichnet manche Stellen mit piano, manche mit forte und dergleichen Nuanzen je nachdem es die Leidenschaft erfordert, und erhält dadurch den einfachen ungleichen Kontrapunkt.

Diese Zierathen aber können sowohl in die erste Violine allein, als auch in alle Singstimmen, und Instrumentalstimmen vertheilt werden.

Bei erfahrenen Komponisten ist diejenige Begleitung, welche den besten, zweckmäßigsten Effekt macht, die schönste. Der angehende hat sich also nach deren Beyspielen zu richten; sein Augenmerk aber besonders dahin zu wenden, daß er die Harmonie fehlerfrei setze, und die melodischen Zierathen nicht überhäufe, damit sie die Deutlichkeit des Hauptgesanges, als ein Haupterforderniß guter Begleitung und Wirkung, nicht stören, und den Sinn und Charakter des ganzen Stücks nicht verwirren u. —

Sollen dieser Begleitung auch noch blasende Instrumente beygefügt werden: so kommt es darauf an, daß man ihnen Taktglieder vorschreibe, die der Möglichkeit der langsamen oder geschwinden Ausübung derselben auf diesen Instrumenten am angemessensten seyn, und ihnen keine Schwierigkeiten vorlege, die sie nicht vertragen; auch kommt es darauf an, daß man nur ihre schönsten und reinsten Töne hören lasse, und daß sie den Ausdruck verstärken helfen.

In sofern es angenehm ist, sogleich Beyspiele vor sich zu sehen, um das, was gesagt ist, mit denselben zu vergleichen: so setze ich dieses Chor mit einer figurirten Begleitung, und mit einiger Veränderung und Auszierung der Singstimmen hierher, nicht als großes Meisterstück, sondern als Fingerzeig zur Hervorbringung desselben.

d) Begleitung eines ganzen Orchesters: D.

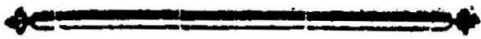
Dieses ist nun ein einfacher ungleicher Kontrapunkt.

Man setze sonst dergleichen Stücke, nach heutiger Manier, besonders in Opern und Galanteriestücken auch so, daß die Bratsche, oder auch die zwote Violine mit der ersten, im Einklange, aber eine Oktave tiefer, die Melodie führet; weil sich nun diese Art Oktaven so verhalten, wie die zugleich klingenden Pfeifen 8 Fuß zu 4 Fuß, oder 16 Fuß zu 8 Fuß u. s. m. in der Orgel; da sie die Melodie verstärken, ihr einen mehr männlichen Ton geben, und daher gute Wirkung thun: so werden diese Oktaven nicht für Fehler, sondern, in sofern sie die reine Harmonie gar nicht trüben, vielmehr für Schönheit gehalten. Kommen aber mit den Oktaven zugleich mehrere Quinten in gerader Bewegung vor; so ist der Satz falsch. Demnach ist folgendes Beyspiel, unter a) schön, und das unter b) schlecht. Als: E.

Durch die Tonverwechslung der zwei Mittelstimmen, läßt sich dieser Satz auf folgende Art verbessern. Als: F.

Wie aber auch ganze Tonstücke bloß im oktavenartigen Einklange gesetzt werden können, beweiset Händel in seinem Messias, in der Arie: (die Völker, die wandeln im Dunkel, sie sehn ein groß Licht u. w.) sehr pathetisch. *)

*) Diese Worte sind aus Herders Uebersetzung genommen.



S c h r e i b a r t.

Sie ist zweyerley: die freye und gebundene Schreibart. Das vorhergehende Chor ist in der freyen Schreibart geschrieben. Es ist also, ehe wir zum doppelten Kontrapunkt schreiten, nur noch die Erklärung der gebundenen nöthig, weil sie vorzüglich dahin gehdret:

Das feinere Gefühl unserer Vorfahren konnte auf der Gewichtsnote die Dissonanz nicht wohl vertragen.

Da es nicht angienge sie von derselben ganz und gar zu verbannen, so sann man sie auf das Mittel, wodurch sie, dem Ohre wenigstens nicht so empfindlich, dabey zu gebrauchen sey. Sie funden es dadurch, wenn sie die Basnote, auf welcher die Dissonanz stehen sollte, als leichte Note (in Arsi) anheben, und bis zur Gewichtsnote (in Thesi) anhalten, auf der letzten Hälfte der Note aber die Dissonanz eintreten, oder gleichsam an jene anhaltende Note stossen ließen, damit sie zurückweichen mußte. In der That war diese Erfindung etwas Schönes, das sich bey Tonsetzern von feinem Gefühl ewig erhalten wird.

Das Anhalten der Note bis zum Eintritt der Dissonanz nennet man **Bindung**, und das Zurückweichen derselben **Auflösung**. Man findet dergleichen viel in den alten italienischen, französischen und deutschen Opern sowohl, als in allen Kirchenstücken erfahrener Tonsetzer.

Wo demnach Bindung ist, da folgt Auflösung; und man kann daher leicht schliessen, woher das Wort Auflösen bey den Dissonanzen entstanden ist.

Bindung der Sekunde, zweistimmig: G; dreystimmig: H; vierstimmig: I; fünfstimmig: K.

Stellet man bey dieser Bindung den Diskant in den Baß, und den Baß in den Diskant; so erhalten wir daher die **Bindung der Septime**. Als zweistimmig: **L**.

Bononcini nennete den freyen bindenden Theil **Agentem**, den Wirkenden; den Gebundenen aber **Patientem**, den Leidenden.

Wie nun bey der Sekunde der leidende Theil im Basse liegt, so liegt er hingegen bey der Septime, weil es eine Verwechslung der Töne von der Bindung der Sekunde ist, im Diskante. Denn die Intervallen leiden durch die Verwechslung, oder Umkehrung in ihren natürlichen Auflösungen bey den Bindungen keine Veränderung.

Dreystimmig: M; vierstimmig: N; fünfstimmig: O.

Bindung der None, zweistimmig: das Anhalten des leidenden Theils liegt hier im Diskante aber mit Begleitung, die von der Sekunde und Septime unterschieden ist. Als: **P**. **Dreystimmig: Q; vierstimmig: R; fünfstimmig: S.**

Bindung der Quarte. Sie kömmt im dreystimmigen Satze vor, und ist eigentlich eine Bindung der Sekunde in den Oberstimmen, kann auch vierstimmig gebraucht werden. Als: dreystimmig: **T; vierstimmig: V;**

Bindung der kleinen Sekunde, zweistimmig: W; dreystimmig: X; vierstimmig: Y.

Durch die Umkehrung dieser zwey Stimmen entsteht die Bindung der grossen Septime. Als: Bindung der grossen Septime, zweystimmig: **Z**; dreystimmig: **Aa**; vierstimmig: **Bb**.

Bindung der kleinen None, zweystimmig: **Cc**; dreystimmig: **Dd**; vierstimmig: **Ee**.

Bindung der übermäßigen Sekunde, zweystimmig: **Ff**; dreystimmig: **Gg**; vierstimmig: **Hh**.

Bindung der verminderten Septime, zweystimmig: **Ii**; dreystimmig: **Kk**; vierstimmig: **Ll**.

Im Sertengange können, durch Zurückhaltung der Serte, viele Bindungen der Septime hintereinander folgen. Als: zweystimmig: **Mm**; dreystimmig: **Nn**; vierstimmig: **Oo**.

Desgleichen im Septimengange: dreystimmig: **Pp**; vierstimmig: **Qq**;

Im Nonengange: viele Nonen. Dreystimmig: **Rr**; vierstimmig: **Ss**.

Bindung der Quarte, noch einmal, im Quartengange. Um weniger weit-schweifig zu seyn, setz ich sie gleich vierstimmig: **Tt**.

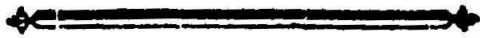
Ich mache hier die Anmerkung, daß, weil die Bindung allemal von der leichten- bis zu der Gewichtsnote (in *Thesi*), die Auflösung aber auf der leichten Note (in *Arsi*) geschieht, der *alla breve* Takt sich am bequemsten dazu brauchen läßt, indem er im Grunde nur zwey Taktglieder hat.

Es sey nun der Satz so vielstimmig als möglich, so liegt doch die Bindung immer nur in zwey Stimmen, welche gegen einander die Sekunde ausmachen, und durch die Verwechslung und Erhöhung zu andern Intervallen werden.

Die gebundene Schreibart unterscheidet sich von der freyen dadurch, daß bey derselben die Dissonanzen alle gebunden erscheinen müssen, da sie bey der freyen hingegen alle frey angeschlagen werden können.

Diese gebundene Schreibart verschönert den Gesang, lindert die Dissonanz, hebt das Tragen der Töne (*portamento di voce*) und ist daher bey sanftwallenden Gemüthsbewegungen, zur Erweckung frommer Andacht, und zur Erbauung mehr zu brauchen, als bey heftigen Leidenschaften; also besser für die Kirche, als fürs Theater, ob sie gleich auf dem Theater ebenfalls im Gebrauch ist. Das noch nicht abgestumpfte Ohr unserer Vorfahren hörte sie, besonders bey zärtlich rührenden Stellen, auf dem Theater, und bey andächtigen Chören in der Kirche, mit gleichem Vergnügen, weil Ihnen, wie gesagt, der freye Anschlag der Dissonanzen durchgängig zu hart war.

Eben so war ihnen der Schluß eines Tonstücks mit der kleinen Terz zu empfindlich, vermuthlich weil ihr reines Gefühl unter den Schwingungen der Saiten und unter der erschütterten Luft, die grosse Terz, und also die stärkste Dissonanz mitfühlten; und des-



wegen brauchten sie bey allen Finalcadenzen die grosse Terz. (Man sehe die Partituren aller alten ächten deutschen, italiänischen und französischen Komponisten.)

Auch bey dem Orgelpunkt ist die Bindung zu Hause. (M. s. den Artikel: Orgelpunkt.)

VIII. K a p i t e l.

Vom doppelten Kontrapunkt.

Man setzt einen Hauptgesang (cantum firmum) und demselben eine Begleitung entgegen, die sich auf verschiedene Intervallen versetzen läßt; und daher erhält man relativisch einen doppelten Kontrapunkt in der Terz, in der Quinte, in der Oktave, Dezime, Duodezime, u. s. w. Hier ist ein Beyspiel: **A.**

Von diesen zwey gegen einander gesetzten Melodieen ist die Untere der Hauptgesang, und die Obere der dagegen gesetzte Kontrapunkt.

Versetzt man diesen Kontrapunkt nun in die tiefere Terz; so nennet man ihn gegen vorigen: den Kontrapunkt in der Terz. Als: **B.**

In die tiefere Quinte: den Kontrapunkt in der Quinte: **C.**

In der tiefern Dezime: den Kontrapunkt in der Dezime: **D.**

In der tiefern Duodezime: den Kontrapunkt in der Duodezime: **E.**

Drey- und vierstimmig bekömmt dieser Kontrapunkt folgende Gestalt: dreystimmig: **F**; vierstimmig: **G**; fünfstimmig: **H.**

Folgenden Kontrapunkt **I**, eine Oktave tiefer gesetzt, giebt uns den Kontrapunkt in der Oktave: **K.**

Man wird sehen, daß der Hauptgesang mit dem ersten hier einerley ist, und daß sich noch verschiedene Kontrapunkte dagegen setzen lassen. Als: **L.**

Ein Komponist hat nicht gestohlen, wenn er dem nämlichen Hauptgesang, den schon ein Anderer bearbeitet hat, einen ganz neuen Kontrapunkt giebt: denn dazu gehdrt eben so viel Genie, als zur Erfindung eines Hauptgesanges.

Alle diese Kontrapunkte lassen sich in die Oktave setzen.

Man wird leicht erwägen, daß, wenn ein Kontrapunkt in mehrere Intervallen gesetzt werden soll, sowohl der Hauptgesang als Kontrapunkt darnach eingerichtet seyn muß.

Ein nachdenkender, angehender Musiker wird sich hiernach leicht üben können. Setzt man folgenden Kontrapunkt eine Terzdecime, oder eine Sexte tiefer, so heißt diese Komposition ein Kontrapunkt in der Terzdecime. Als: **M.**

Und nachstehenden eine Quartdecime, oder Septime tiefer gesetzt, giebt einen Kontrapunkt in der Quartdecime: **N.**

Da dieses ungleiche doppelte Kontrapunkte sind; so folgt noch ein gleicher: **O.**

Der Gebrauch der doppelten Kontrapunkte, geschieht vorzüglich in Duetten, Terzetten, Quartetten, Chören, Ouvertüren, und in Sinfonien, ohne dem schönen Gesange zu schaden.

Imitation, oder Nachahmung.

Durch die melodischen Figuren sind melodische Sätze entstanden, die man wiederholen, versetzen, und in mehreren Stimmen nachahmen, oder imitiren lassen kann.

Eben denselben Satz in eben derselben Stimme, auf den nämlichen Intervallen etlichemal hören lassen, heißt wiederholen. Als: P.

Diesen Satz in der nämlichen Stimme auf andern Intervallen hören lassen, heißt versetzen. Als: Q.

Und vermöge der Wiederholung und Versetzung diesen Satz zwischen mehreren Stimmen nacheinander hervorbringen, heißt nachahmen.

Daß diese Art Nachahmung in allen Intervallen geschehen kann, zeigen folgende Beispiele. Als:

Nachahmung im Einklange. R.

Nachahmung in der obern und untern Sekunde. S.

Nachahmung in der obern und untern Terz. T.

In der obern und untern Quarte. V.

In der obern und untern Quinte. W.

In der obern und untern Sexte. X.

In der obern und untern Septime. Y.

In der obern und untern Oktave. Z.

So lassen sich viel tausend Nachahmungen erfinden, die alle zur Mannigfaltigkeit der Melodie und Harmonie das Ihrige beitragen, und welchen immer mehrere Stimmen beygesetzt werden können.

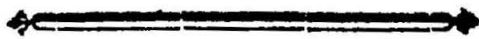
Setzt man nun die Intervallen einer Sekunde, Terz, Quarte u. s. w. eine Oktave höher, so erhalten wir dadurch die Nachahmung in der None, Dezime, Undezime &c.

Von der Bewegung in Rücksicht der Nachahmung.

Ich habe oben von der Bewegung Erwähnung gethan, wovon hier aber die Rede nicht ist.

Diese betrifft zwo, oder mehrere nacheinander fortgehende Stimmen, und wird eingetheilt in die ähnliche und verkehrte Bewegung.

Bei der ähnlichen ahmt die zwote Stimme der ersten mit eben derjenigen Bewegung der Intervallen in die Höhe oder Tiefe nach; bei der verkehrten aber geschieht die Nachahmung dergestalt, daß die steigendend Noten der ersten Stimme in der zwoten zu fallendend, und die fallenden Noten der ersten Stimme, in der zwoten zu steigenden werden.



(Vorhergehende Nachahmungen gehören zu der ähnlichen Bewegung.)

Die verkehrte Bewegung aber wird wieder in die freye und strenge zertheilt. Frey heißt sie, wenn die nachfolgende Stimme die Intervallen der vorhergehenden nicht mit eben denjenigen ganzen und halben Tönen nachahmet. Als: **A a.**

Wenn aber die ganzen und halben Töne der ersten Stimme von der zwoiten in eben derjenigen Folge nachgeahmt werden, dann wird sie die strenge Nachahmung genennet. **z. B. B b.**

Bei den Italiänern wird diese freye Gegenbewegung *al roverso*, oder *alla riversa*; diese strenge aber *al contrario* *riverfo* genannt.

Beide können, wie hier, auf den nämlichen Intervallen in allen Dur- und Molltönen, auf ähnliche Art angebracht werden.

Die Nachahmung geschieht oft mit Noten von verschiedener Dauer.

Wenn in der zwoiten Stimme aus einem Achttheile, Vierteltheile, oder aus einem Vierteltheile Zwovierteltheilsnoten gemacht werden, u. s. w. so heißt dieses eine vergrößerte Nachahmung. Sonst: *Imitatio per augmentationem*. **C c.**

Geschiehet diese Nachahmung mit kürzern Taktgliedern, so wird sie eine verkleinerte, *imitatio per diminutionem* genannt. Als: **D d.**

Diese beyden Nachahmungen können auch in drey- und vierstimmigen Kompositionen geschehen; und dann heißen sie zweyfach — dreyfach — und vierfach vergrößerte, oder verkleinerte Nachahmungen: *imitatio per augmentationem* oder *per diminutionem duplicem, triplicem, &c.*

Aus der melodischen Figur, die man das Tonverbeissen nennet, entstehet die unterbrochene Nachahmung. Als: **E e.**

Die Tonverziehung giebt uns eine Nachahmung in vermischten Takttheilen; *imitatio per arsin & thesin*. **F f.** Oder auch auf eine andere Manier, ohne Tonverziehung. **G g.** Hier fängt die erste Stimme auf der Gewichtsnote, die andere aber auf der leichten Note an; also *per thesin & arsin*.

Man hat auch noch eine rückgängige und eine verkehrte rückgängige Bewegung, und daher die Nachahmung in der rückgängigen Bewegung. Als: **H h.**

Und die Nachahmung in der verkehrten rückgängigen Bewegung. **z. B. I i.**

So viel nun diese Nachahmungen Kunst und Mühe kosten; so müssen sie doch in Kompositionen von Geschmack bloß glücklicher Einfall seyn, damit sie einen freyen Flug bekommen, und sich dadurch von Pedanterie entfernen. In den Sinfonien von Haid'n trift man hin und wieder dergleichen Nachahmungen an, die gute Wirkung thun.

Kontrapunktische Nachahmung.

Wenn sie so beschaffen ist, daß die Stimmen unter sich verwechselt oder umgekehrt erscheinen können; so nennet man sie kontrapunktische Nachahmung. **z. B. K k.**

Umgekehrt, und in g versetzt. **L l.**

Alle diese Nachahmungen werden periodische Nachahmungen genennet, weil die nachahmende Stimme nur immer einen kurzen Satz aus der Ersten auf ähnliche Art nachmacht.

Wenn

Wenn die nachahmende Stimme aber die Melodie der Ersten von Note zu Note bis zum Ende nachmachtet; so heißt dieses: kanonische Nachahmung. Als: **M n.**

Ein Tonstück, das sich auf diese kanonische Nachahmung gründet, heißt eine kanonische Fuge, (*fuga per consequenza*;) oder kurz: ein Kanon.

IX. K a p i t e l.

F u g e.

Wir kommen nun zu der Fuge. Das Stärkste, was man vom musikalischen Genie erwarten kann. Denn es gehören nicht allein alle harmonische und melodische Künste dazu, sondern auch, besonders in Singefugen, glühender und treffender Ausdruck, Erhabenheit, Stärke, Kraft und Majestät.

Da unserer guten Sänger immer zu wenig, und die Orchestere meistens zu schwach besetzt sind; so ist es kein Wunder, wenn Mancher von der wahren Wirkung einer, mit Genie gearbeiteten Fuge, gar keinen Begriff mehr hat.

Sie kann in der freien, und in der gebundenen Schreibart, stufen- und sprungweise in langen und kurzen Taktgliedern, je nachdem sie gesungen, oder auf welchem Instrument sie gespielt werden soll, zwey- drey- vier- und mehrstimmig gesetzt werden.

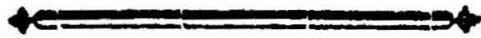
In ihrem Wesen trägt sie das Wort *fugare*, indem immer eine Stimme die andere gleichsam verjaget oder vertreibt; und auch das Wort *fugere*, weil gleichsam eine Stimme vor der andern fliehet. Sie geht vom Anfange, bis zum Ende, ohne förmliche Kadenz, ununterbrochen ihren stolzen Gang fort.

Der Tonsetzer hat vorzüglich dabey auf folgende fünf Stücke sein Augenmerk zu richten:

- 1) auf den Führer, (*dux*) oder Hauptsatz, Thema genannt.
- 2) den Gefährten, (*comes*) das ist: die ähnliche Wiederholung des Führers in einer andern Stimme auf höhern, oder tiefern Intervallen.
- 3) den Widerschlag, (*repercussio*) das ist: die Art und Weise, in welcher sich der Führer und Gefährte, in gewisser Ordnung wechselweise in verschiedenen Stimmen hören lassen.
- 4) die Gegenharmonie, oder der, dem Thema, in verschiedenen Stimmen entgegen gesetzte Kontrapunkt.
- 5) auf das Zwischenspiel. Wenn wegen der Mannigfaltigkeit, zwischen dem Fugensatz, mehrere Melodien bearbeitet werden, die den wieder einfallenden Fugensatz erheben.

Die eigentliche Fuge, (*fuga propria*) bestehet darinnen, daß die charakteristischen Züge derselben alle nach ihren eigenen Regeln eingerichtet seyn müssen. Wird aber mit diesen Regeln willkürlich verfahren: so heißt sie eine uneigentliche Fuge, (*fuga impropria*.)

Die eigentliche Fuge zerfällt wieder in die strenge, (*obligata*) und in die freie. (*libera*.)



a) die strenge Fuge betrifft die Bearbeitung des Hauptsatzes durch Verlängerung, Verkürzung; in Taktgliedern von längerer und kürzerer Dauer; (per augmentationem und per diminutionem) und wie die dem Thema entgegengesetzte Harmonie und Zwischenspiele aus dem Hauptsatz genommen, vermittelst der Nachahmung in gründlicher Harmonie unter sich verknüpft werden müssen.

Man nennet eine solche Fuge Meisterfuge. Die Fugen des seligen Herrn Kapellmeisters Sebastian Bach sind so bearbeitet.

b) Frey heißt die Fuge, wenn der Hauptsatz nicht durchgehends bearbeitet wird; sondern ein wohlaußgesuchter Zwischensatz, der mit der Natur des Hauptsatzes Aehnlichkeit hat, und wohl zusammen hängt vermittelst der Nachahmung und Versetzung durchgeführt wird.

Dergleichen Fugen findet man in Händels Messias und seinen übrigen Kirchenarbeiten.

Ferner werden die Fugen in einfache und vielfache getheilt.

Hat die Fuge nur einen Hauptsatz, so heißt sie einfach; zween, drey, vier und mehrere Hauptsätze aber machen vielfache Fugen, die insgemein Doppelfugen genennet werden.

Die verschiedenen Hauptsätze werden auch Subjekte, Gegen- oder Nebensätze genennet.

Bei allen Fugen aber muß man die Ausarbeitung und Anwendung des doppelten Kontrapunkts verstehen: denn die verschiedenen Fugensätze müssen zusammen ausgearbeitet werden; und so kömmt ein Thema gegen das andere, bald oben, bald unten, bald in der Mitte zu stehen.

In sofern die Nachahmung, womit es die Fuge meistens zu thun hat, auf verschiedenen Intervallen geschehen kann: so entstehen daher die Fugen im Einklange, in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Oktave.

Die vorzüglichste aber ist die Quintenfuge. Wenn nämlich der Führer auf dem Grundtone anhebt, so antwortet der Gefährte auf der Quinte. Als: **A**.

Dieses Beispiel, wie alle nachfolgende, kann man zur Uebung in alle übrige harte Tonleitern übertragen. Man stellet es in Ziffern so vor:

$$\begin{array}{c} 1 \\ 5 \end{array} \left| \begin{array}{c} 2 \\ 6 \end{array} \right| \begin{array}{c} 3 \\ 7 \end{array} \left| \begin{array}{c} 4 \\ 8 \end{array} \right| \begin{array}{c} 5 \\ 2 \end{array} \left| \begin{array}{c} 6 \\ 3 \end{array} \right| \begin{array}{c} 7 \\ 4 \end{array} \left| \begin{array}{c} 8 \\ 5 \end{array} \right|$$

und daraus siehet man:

- 1) daß die Sekunde und Sexte einander antworten;
- 2) die Terz und Septime einander antworten;
- 3) und die Quarte und Quinte dem Grundtone antworten.

Hierbey ist folgende Regel zu beobachten: Wenn der Führer, nach den Regeln der Modulazion, sich nach der Quinte wendet; so muß der Gefährte, der in der Quinte antwortet, seinen Gang wieder nach dem Haupt- oder Grundton nehmen.

Dabey werden die Oktaven in zwei Hälften getheilet, wovon die erste Hälfte bis zur Quinte, die andere aber von der Quinte bis zur Oktave gehet. Da nun in der
ersten

ersten Hälfte fünf Intervallen: c, d, e, f, g, oder fallend: g, f, e, d, c, — in der andern aber nur viere: g, a, h, c, oder fallend: c, h, a, g, vorhanden sind: so geschieht es um der Aehnlichkeit des Führers und Gefährten willen, daß die Melodie eine kleine Veränderung leiden muß, wenn der Umfang der Haupttonart nicht überschritten werden soll. Z. B. Wenn der Führer den Fugensatz in der Dominante anhebt; so beantwortet ihn der Gefährte auf dem Grundtone. Als: **B.**

Weil hier der Gefährte in der zwothen Hälfte der Oktave arbeitet, so mußte er von der ersten Note eine Terz steigen, um die Tonart zu behaupten. Denn wäre er, wie der Führer, von der ersten Note nur eine Sekunde gestiegen; so hätte sich die Modulazion nach g wenden müssen. Als: **C.** Und wäre dadurch ein Fehler wider die Regel entstanden.

Da sehr viel drauf ankömmt, auf welchem Intervall der Gefährte dem Führer antwortet, und auf welchem beyde schliessen: so richtet man sich hierbey nach folgenden Grundsätzen:

- 1) Wenn der Führer auf der Quinte des Haupttons anhebt: so folgt der Gefährte in der Oktave desselben nach. **D.**
- 2) Hebt der Führer seinen Satz auf der Oktave des Haupttons an: so antwortet der Gefährte auf der Quinte desselben. **E.**
- 3) Schließt der Führer mit dem Grundton: so schließt der Gefährte in der Quinte. **F.**
- 4) Schließt der Führer mit der Quinte: so schließt der Gefährte mit dem Grundtone. **G.**
- 5) Schließt der Führer mit der Terz des Haupttons: so schließt der Gefährte mit der Terz der Dominante. **H.**
- 6) Schließt der Führer mit der Terz der Dominante: so schließt der Gefährte mit der Terz des Grundtons. **I.**

Dieses sind die ordentlichen Töne, worinnen ein Führer schliessen kann. Ausserdem geschieht es auch noch auf der Sekunde, Quarte und Sexte des Grundtons; und der Gefährte schließt alsdann auf der Sekunde, Quarte und Sexte der Dominante, im Fall es nicht andere Umstände verhindern. Wobey es dann auf die rechte Modulazion ankömmt.

Der Führer hört nicht allezeit da auf, wo der Gefährte eintritt, sondern geht vielleicht noch einige Stufen weiter: **K.** Unter der ersten Note im vierten Takte zeigt dieses X die Grenze des Führers.

Bev Erfindung eines Fugensatzes muß man sich zugleich einen Baß und die übrigen Gegenstimmen vorstellen, damit man sogleich wahrnehmen kann, wie er sich behandeln lasse. Denn nicht alle Melodien geben gute Fugensätze; das Schöne, Natürliche ist allemal dem Gezwungenen vorzuziehen. Die Melodie muß sich auf den Grundton und auf die Dominante hauptsächlich beziehen, weil die meisten Fugen so beschaffen sind, daß der Führer sich nach der Dominante wendet, und der Gefährte, dessen Melodie darinnen dem Führer nachahmet, wieder nach dem Grundtone zurückkehret.



Es giebt aber auch Fugensätze, die im Haupttone anfangen, und im Haupttone bleiben. Als: L.

Man sieht hier, daß der Führer seinen Satz im Grundtone durchführet, und der Gefährte, bey der Kadenz, in der Dominante einfällt, und darinnen bleibt, bis im vorletzten Takte der Baß, durch das Vertiefungszeichen $\frac{1}{2}$ vor der Note fis, den Gang wieder nach dem Grundtone leitet, worinnen im letzten Takte wieder ein Führer anhebt.

Manche Fugensätze fangen in der Dominante an, und bleiben dennoch im Grundtone. Als: M.

Der Führer gehet hier von der Dominante im ersten Takte eine Terz abwärts. Der Gefährte verwandelt diese Terz in eine Sekunde, nachdem er im Grundtone angefangen. Hätte er statt des c ein b genommen; so hätte der Gesang nach g moll geleitet werden müssen, woraus dann eine ordentliche Quartenfuge entstanden wäre. Cis konnte nicht genommen werden, weil dadurch die Tonart zweifelhaft gemacht wurde, und man eher a dur, als a moll darauf erwartet hätte. Es blieb also nur das c übrig; und diese Behandlung des Gefährten beobachtet man bey ähnlichen Fällen.

Manche fangen im Grundtone an, und wenden sich nach der Dominante hin. Als: N.

Hier steigt der Führer im vierten Takte vom zweyten Viertel eine Sekunde aufwärts, der Gefährte aber, um wieder nach dem Grundtone zu gehen, behält im vierten Takte nach dem zweyten Viertel den nämlichen Ton.

Manche auf der Terz. Als: O.

Hier ist die Terz des Haupttons mit der Terz der Dominante beantwortet.

Auf der Quarte. P.

Die Quarte des Grundtons ist hier mit dem Grundtone selbst, oder, welches einerley ist, mit der Quarte der Dominante beantwortet.

Auf der Quinte. (S. Quintenfuge.)

Auf der Sexte. Q.

Hieraus fließt die Regel, daß die Sexte der Dominante allemal der Sexte des Grundtons nachahmet.

Auf der Septime. R.

Hier ahmet die Septime der Dominante der Septime des Grundtons nach. Nach Beschaffenheit der Umstände aber, die von der Modulazion abhängen, kann auch die Sexte der Dominante dieser Septime nachahmen. Als: S.

Hier sind noch ein paar Fugensätze, die auf der Sekunde des Grundtons anfangen und mit der Dominante selbst, oder mit der Sekunde drüber antworten. T.

Bey 1) beantwortet der Gefährte den Führer auf der Sekunde der Dominante, und modulirt mit einiger Aenderung bis zum fünften Takte, wo der Führer wieder auf der Sekunde des Grundtons eintritt.

Bei 2) hebt der Führer auf der Sekunde des Grundtons an, und der Gefährte folgt ihm auf der Dominante nach. Der Terzensprung im ersten Takte: h d, wird beim Gefährten, um nicht in eine ungewöhnliche Tonart zu kommen, mit der Quarte e a nachgemacht; denn e g hätte die Melodie nach d moll geleitet, und wäre dadurch von der Regel gewichen. 1c.

Chromatische Fugensätze.

Wenn ein Fugensatz chromatische Töne in sich faßt: so nennet man ihn chromatisch. Als: V.

Hier ahmt der Gefährte dem Führer in der Dominante nach. Ingleichen W.

Der Führer hebt hier den Satz auf der übermäßigen Quarte des Grundtons an, und der Gefährte ahmt ihn auf der übermäßigen Quarte der Dominante von Note zu Note nach; und also ist die Nachahmung des Gefährten in der chromatischen Tonleiter mit der Nachahmung in der diatonischen Tonleiter einerley.

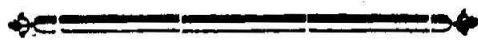
Enharmonische Fugensätze sind immer so etwas Gezwungenes, woben der Wohlklang leidet; sie können nur in den trübseligsten Fällen einigen Endzweck haben. Entweder in dem musikalischen Allerley, oder im musikal. Vielerley, die vor einigen Jahren in Berlin heraus kamen, und die ich eben nicht vor mir habe, steht eine ganze enharmonische Fuge von Stölzel, gedruckt, die einen ziemlich frenen Gang hat.

Doppelfuge.

Hierbey kann man erstlich einen Hauptsatz, als Fuge durch alle Stimmen durchführen, und dann den zweyten von ohngefähr gegen den ersten eintreten lassen. Z. B. der erste Satz wäre dieser: X, und der zweyte dieser: Y, so könnte der erste ohngefähr auf folgende Art ausgeführet werden, und dann der zweyte eintreten, als: Z.

Unter a) hebt die zwote Violine das erste Thema in der Dominante des Grundtones an, welches im dritten Takte die erste Violine von Note zu Note in der Oktave nachahmet. Zu Anfang des sechsten Taktes hebt der Baß das Thema wieder in der Dominante an, die Bratsche aber geht zugleich als Begleitung und zur Vollständigkeit der Harmonie mit. (NB. Wenn bey einem Orchester die Bratsche gegen die Violinen und Bässe so schwach besetzt ist, daß das darinnen angebrachte Thema gegen die andern Stimmen nicht genug hervorstechen kann; so wird sie nur zur Verstärkung irgend einer andern Stimme, oder zur Begleitung hinzu gesetzt; denn je deutlicher das Thema in jeder Stimme gehört wird, je mehr Vergnügen erweckt die Fuge.)

Unter b) wird das Thema durch ähnliche Passagen desselben verlängert, und die Modulation nach a moll geleitet. Bey diesem Zeichen h ist, wegen Menage, ein Stück von der Fuge weggelassen, weil es einem Jeden, der sich in der Modulation geübt, und Fugen gesehen und gehört hat, leicht seyn muß, das Thema in verschiedenen Nebentonarten auf mancherley Art zu wiederholen, welches hier füglich in a moll, g dur, e moll 1c. noch geschehen konnte. Unter c) beginnt ein Zwischensatz, der die Aehnlichkeit des zweyten Themas hat, und dasselbe vorbereitet. Unter d) ergreift die zwote Violine das zweyte



Thema, indem das erste Thema von der ersten Violine dagegen geführt wird; beide Themata treten hier in der Dominante von c im Einklange gegen einander. Unter e) ist ein Zwischensatz aus dem ersten Thema entlehnt, der nach f dur modulirt. Unter f) beginnt das zweite Thema mit der ersten Violine in der Dominante von f, und die zweite Violine führt das erste Thema eine Oktave tiefer dagegen, welches der Baß auf dem dritten Viertel dieses Takts auf der Untersekunde mit einiger Veränderung nachahmet, und die Modulazion wird durch Zwischensätze, die aus dem zweiten Thema genommen sind, nach d moll geleitet, allwo in der Dominante dieser Tonart unter g) die zweite Violine und Bratsche das erste Thema ergreifen, und der Baß das zweite dagegen führt; im folgenden Takte hebt die erste Violine das erste Thema eine Oktave höher an, bricht aber auf dem dritten Viertel des Takts davon ab, und modulirt in d moll, wo unter h) die erste und zweite Violine einen Zwischensatz, aus dem zweiten Thema entlehnt, zu führen anfangen, und die Modulazion nach c leiten, unterdessen die Bratsche und der Baß den Anfang des ersten Thema's wechselweise dagegen nehmen. Endlich nehmen auf der Dominante des Grundtons unter i) die erste Violine das erste, und die zweite und Bratsche zur Verstärkung das zweite Thema, und führen es auf einem kurzen Orgelpunkt im Baße, bis zu k,) wo der Baß das erste Thema in der tiefern Oktave ergreift, und im folgenden Takte von der Bratsche und zweiten Violine in Oberterzen begleitet wird, die erste Violine aber daselbst ins zweite Thema fällt, und durch Verlängerung desselben sowohl, als durch einen dem zweiten Thema ähnlichen Zwischensatz die Fuge nach dem Grundtone leitet, wo unter l) durch eine unterbrochene Kadenz die erste Violine wieder ins zweite, die zweite aber ins erste Thema fällt; die Bratsche Ähnlichkeiten vom ersten Thema nimmt, und der Baß einen Orgelpunkt auf dem Grundtone faßt, worinnen die Fuge unter m) mit dem Anfange des Thema's in der ersten, zweiten Violine und Bratsche, und im Baße per augmentationem auslöschend schließt.

Oder man läßt beide Themata zugleich anfangen. Als: **A a.**

Wie hier angemerkt ist, so enthält diese Fuge nebst dem Haupt- und Gegensatz noch drey — und also zusammen fünf Sätze, die gegen einander ausgeführt werden.

Das erste Thema dieser Fuge läßt sich auch per augmentationem und per diminutionem zu gleicher Zeit ehngesähr folgendermaßen anbringen: **B b.**

Der Baß hebt das Thema in ganzen Takten an, und führt es so bis zum Ende fort; die Bratsche geht bis zum vierten Takte in der Oberterz als Begleitung mit, wo sie alsdann wegen Reinigkeit der Harmonie mehrere Intervallen ergreift; die zweite Violine ergreift einen Gegensatz, da die erste das Thema per diminutionem ein Viertel später, als der Baß, als in Arsi, anhebt; im dritten Takte beginnt das Thema in der zweiten Violine per diminutionem, wo sie die erste Violine in der Oberterz begleitet, und beide im vierten Takte das Thema etwas verändert wiederholen; im fünften Takte ergreift die Violine einen Satz aus dem zweiten Thema per augmentationem, der sich im sechsten Takte, nach einem Halte, in diminutionem verwandelt, wogegen die zweite Violine einen Kontrapunkt macht; zu Anfange des siebenden Taktes schließt der Baß das Thema.

Wenn

Wenn man das Thema in verschiedenen Tonarten, verlängert und verkürzt, in Arsi und Thesi, in Taktgliedern von kürzerer Dauer sattfam gehört hat; so wird es gegen das Ende der Fuge, so wie hier, in Taktgliedern von längerer Dauer (oder per augmentationem) als Schönheit angebracht, und werden ihm per diminutionem entweder das Thema selbst oder Ähnlichkeiten davon entgegen gesetzt.

Gegen das Ende einer Fuge wird der Gefährte und Führer näher zusammen gebracht, und dieses näher Zusammenbringen hält man für Schönheit, weil es Ueberraschung ist, die man, ohne Kenner zu seyn, vorher eben nicht denken konnte. Z. B. Ich nehme folgenden Satz: **C C**, und bringe den Gefährten und Führer, nach dem er in verschiedenen Tonarten gehört worden ist, näher zusammen; so kann es auf folgende Weise geschehen: **D d**.

Hierbey ist zu merken, daß der Führer auf der Gewichtsnote, und der Gefährte auf der leichten Note anhebt.

Zur fernern Schönheit der Fuge gehört die Verkürzung des Thema's. Diese besteht darinnen, daß man ohngefähr nur den ersten Theil des Thema's nimmt, und denselben in der engeren Nachahmung, (wie in dem letzten Beispiel,) hin und wieder zwischen verschiedenen Stimmen fugirt. Hierbey kann man die Noten vergrößern, verkleinern, binden, die Gewichtsnoten in leichte Noten verwandeln, und umgekehrt; in allen Intervallen nachahmen, und zwar in allerley Arten von Bewegung.

Zergliederung eines Satzes.

Sie besteht darinnen, daß man einen Satz in gewisse Glieder, und diese Glieder in die verschiedenen Stimmen vertheilet. Man kann sie vermittelst der Nachahmung und Versetzung entweder unter sich allein durcharbeiten, oder einen aus der ersten Gegenharmonie entlehnten Gang, vermöge der Versetzung und Nachahmung, zugleich dagegen hören lassen.

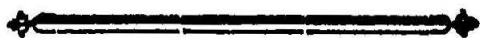
Widerschlag und Verfolg eines Fugensatzes.

Ein Fugensatz muß so eingerichtet seyn, daß sich allezeit ein guter Kontrapunkt dagegen setzen läßt. Die Molltonart erfordert andere Sätze, als die Durtonart; und da die Sätze bey der verschiedenen Reperkussion nicht immer in einerley Entfernung hinter einander folgen dürfen, wenn nicht eine Art von Monodie entstehen soll: so müssen sie gleich so eingerichtet werden, daß der Gefährte dem Führer, bald unten, bald oben, in allerhand Arten und Gattungen der engen Nachahmung, und in verschiedenen Intervallen nachfolgen kann.

Folgendes Beispiel giebt nähere Bekanntschaft davon: **E e**.

Unter 1) hebt der Führer in der Quinte an, und der Gefährte folgt ihm in der Oktave.

Unter 2) fängt abermals der Führer in der Quinte an, und der Gefährte folgt ihm zween Takte früher, als bey dem ersten Beispiel, in der engeren Nachahmung in der Oktave.



Unter 3) ist der Gefährte zum Führer, und der Führer zum Gefährten gemacht. Der Gefährte hebt in der Oktave an, und der Führer folgt ihm in der Unterterz, oder, welches einerley ist, in der Sexte des Grundtons.

Unter 4) fängt der Führer in der Quinte an, und der Gefährte ahmt ihm in der Quinte der Dominante, oder in der Sekunde des Grundtons nach.

Unter 5) hebt die erste Stimme in der Oktave an, und die zweite folgt ihr in der Unterquinte, oder in der Terz des Grundtons nach.

Unter 6) hebt die erste Stimme in der Quinte an, und die zweite ahmt ihr in der Oberterz, oder in der kleinen Septime des Grundtons nach.

Unter 7) hebt die erste Stimme in der Quinte an, und die zweite folgt ihr per arsin in der höhern Oktave dieser Quinte, per augmentationem im tempo rubato nach.

Unter 8) hebt der Führer in der Oktave des Grundtons an, und der Gefährte folgt ihm einen halben Takt später in der höhern Terz, (oder Dezime) per diminutionem nach; im zweiten Takte tritt der Führer wieder in der Obersekunde des Grundtons ein, und der Satz wird dreystimmig.

Unter 9) hebt der Führer in der Quinte des Grundtons an, und der Gefährte ahmt ihm in der Sekunde dieser Quinte, oder, welches einerley, in der Sexte des Grundtons nach; im vierten Takte geschieht die Wiederholung des Führers in der Oktave des Grundtons, und der Satz wird dreystimmig.

Ich mache hier die Anmerkung, daß, wer diese Fugensätze so einzeln durchspielt, eben nicht viel Wirkung davon spühren wird; aber in der Folge einer Fuge, wenn geschickte Zwischensätze dazu gekommen sind, wird der Widerschlag auffallend, und die Fuge nicht allein bewundernswerth, sondern auch affektvoll, erhaben und stark.

Da der Führer und Gefährte immer nach einer gewissen Ordnung eintreten müssen, die dem angehenden Musiker unbekannt ist: so kann man sich hierinnen nach folgender Vorschrift richten.

a) Wenn in der vierstimmigen Fuge der Satz mit dem Diskante anhebt.

- 1) Diskant, Alt, Tenor, Baß.
- 2) Diskant, Alt, Baß, Tenor.
- 3) Diskant, Baß, Alt, Tenor.
- 4) Diskant, Baß, Tenor, Alt.
- 5) Diskant, Tenor, Alt, Baß.
- 6) Diskant, Tenor, Baß, Alt.

b) Wenn der Satz mit dem Alte anhebt.

- 1) Alt, Tenor, Baß, Diskant.
- 2) Alt, Tenor, Diskant, Baß.
- 3) Alt, Diskant, Baß, Tenor.
- 4) Alt, Baß, Tenor, Diskant.
- 5) Alt, Baß, Diskant, Tenor.
- 6) Alt, Diskant, Tenor, Baß.

c) Wenn

c) Wenn der Satz mit dem Tenor anhebt.

- 1) Tenor, Alt, Diskant, Baß.
- 2) Tenor, Alt, Baß, Diskant.
- 3) Tenor, Baß, Diskant, Alt.
- 4) Tenor, Baß, Alt, Diskant.
- 5) Tenor, Diskant, Baß, Alt.
- 6) Tenor, Diskant, Alt, Baß.

d) Wenn der Satz mit dem Basse anhebt.

- 1) Baß, Tenor, Alt, Diskant.
- 2) Baß, Tenor, Diskant, Alt.
- 3) Baß, Diskant, Alt, Tenor.
- 4) Baß, Diskant, Tenor, Alt.
- 5) Baß, Alt, Tenor, Diskant.
- 6) Baß, Alt, Diskant, Tenor.

Es hängt hier von den Einsichten des Komponisten ab, welche Wahl von diesen Ver-
setzungen er treffen will; nur dahin hat er hauptsächlich zu sehen, daß bey dem Verfolg
der Fuge das Thema nicht allein in den äussern Stimmen, sondern auch in den Mittelstim-
men gehört werde.

In zweystimrigen Fugen, wird der Fugensatz immer wechselweise von beyden
Stimmen genommen. Ist aber der Fugensatz ein paarmal durchgeföhret, so kann bey
Gelegenheit eines Zwischensatzes diese Ordnung unterbrochen werden.

In dreystimrigen Fugen fängt die dritte Stimme den Satz in der Oktave desje-
nigen Intervalls an, auf welchem die erste Stimme angehoben hat.

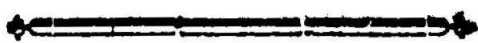
Wenn vier Stimmen sind; so bekommen die erste und dritte den Führer, und die
zweite und vierte den Gefährten, und so führen sie den Satz, vermittelst der Modulazion,
durch den Hauptton und die fünf Nebentonarten durch, oder es werden fremde Tonarten
ergriffen, und einige von den Nebentonarten weggelassen. Doch alles wie es der beson-
dere Einfall und der Geschmak des Komponisten giebt.

Ist die Fuge mehrstimmig; so beziehen sich allezeit die erste, dritte und fünfte u.
und die andere, vierte, sechste Stimme u. s. m. auf einander.

Ich habe oben gesagt, daß eine Fuge mehr als einen Hauptsatz haben kann. Ist
sie so beschaffen, daß drey Hauptsätze in verschiedenen Stimmen dergestalt unter einander
verwechselt werden können, daß jeder Satz zum Diskant, zur Mittelstimme, oder zum
Basse werden kann: so heist dieses ein dreydoppelter Kontrapunkt, oder eine Fuge mit
einem dreydoppelten Kontrapunkte, oder Subjekt.

Werden vier Hauptsätze auf diese Art in der Fuge durchgeföhrt; so wird sie eine
Fuge mit einem vierdoppelten Kontrapunkte genennet.

Von dieser Art ist mir noch keine schöner vorkommen, als die im Alexanders Fest
von Händel, womit das Stück schließt.



Nun giebt es noch einen doppelte verkehrten Kontrapunkt, wenn nämlich die Verkehrung der Stimmen zugleich die Gegenbewegung zuläßt. M. s. den Artikel: von der Bewegung in Rücksicht der Nachahmung.

Einen rückgängigen Kontrapunkt, wenn man das Stück nicht allein vom Anfange nach dem Ende zu, sondern auch vom Ende nach dem Anfange zu, nämlich rückwärts ausüben kann.

Da ich nicht Raum genug haben würde, Alles zu sagen, was von der Fuge noch gesagt werden könnte; so breche ich hier davon ab.

Ein wohlgeübter Tonsetzer erfindet sich selbst Künste, die in die Zeit und in den Geschmack passen, und womit man das meiste ausrichtet.

Marpurg hat das vollständigste Werk von der Fuge geschrieben, woraus ich das, was ich nicht besser wußte, genommen habe.

X. K a p i t e l.

Ausdruck.

Ob es gleich Leute in der Welt giebt, die der Musik die Eigenschaft der Nachahmung absprechen, und ihr Wesen gänzlich auf Gesang führen wollen; und obgleich manche wilde Menschen, oder Bootsknechte zu einer traurigen Melodie einen frohen, und zu einer frohlichen Melodie einen traurigen Text singen: so kann ich mich doch nicht enthalten zu behaupten: daß Nachahmung derjenigen Töne, welche sich bey Gemüthsbewegungen, Empfindungen und Leidenschaften der Menschen äußern, bey der Musik dennoch Ausdruck sey.

Die Liebe, das Vergnügen, die Traurigkeit, der Schmerz u. s. w. gebähren, wie gesagt, ihre eigenen Töne, ihre eigenen Akzente, und Veränderungen im Tone, die die Musik ähnlich und verschönert nachahmen kann und muß. Der Komponist drückt aus, wenn er diese Töne, diese Charaktere nachahmet.

Was ist wahrer Ausdruck?

Wenn die Nachahmung so beschaffen ist, daß der Zuhörer völlige Aehnlichkeit von dem Charakter des nachgeahmten Gegenstandes empfindet, und davon bis zum Herzen gerührt wird; so nennet man dieses wahren Ausdruck. Durch reines Gefühl wird die Seele des Musikus zu allen Arten von Empfindung und Leidenschaft gestimmt.

Gesunder Organ, reine Empfindung, der feinste Geschmack, den man nur durch reines Gefühl erlangen kann, besitzen den Richterstuhl des wahren Ausdrucks.

Was für Erfordernisse muß der Komponist besitzen, wenn er wahr ausdrücken will?

Unter die Erfordernisse, die ein Tonsetzer besitzen und zum wahren Ausdrucke anwenden muß, gehören vorzüglich: 1) Studium der Empfindungen und Leidenschaften;

a) wie

a) wie sie entstehen, und b) wie sie sich ausdrücken. . 2) Schöne Melodie; reine Akkordfolge; sich entsprechendes Verhältnis der Perioden; Hauptsätze und Nebensätze; richtige Anordnung, oder Anlage des Ganzen sowohl, als der einzelnen Theile des Tonstücks; Takt und Tonart; Tempo; richtige Bearbeitung der Mittelstimmen; fließender Gesang in allen Stimmen; (den man beym Händel und andern älteren Tonsetzern, ausser den Fuggen, immer etwas holpricht findet:.) richtige Taktordnung, oder Rhythmik; gehöriger Vortrag, und schöne Ausarbeitung des Tonstücks.

Wie entstehen Leidenschaften? und wie drücken sie sich aus?

Leidenschaften entstehen durch wiederholte Vorstellungen in der Seele von einem empfundenen Guten oder Schlimmen.

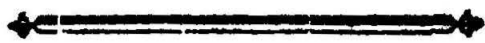
Verliert der Held die Schlacht; so wird dadurch die Empfindung vom Schlimmen bey ihm erweckt, welche sich in Tönen der Betrübniß ausdrückt. Gewinnt er sie; so entstehet die Empfindung vom Guten, welche sich im Tone der Fröhlichkeit ausdrückt, u. s. w.

Wenn, nun aber eine Leidenschaft in der Musik so ausgedrückt zu werden erfordert wird, daß sie von den Hirnsfiebern bis zu dem Innern des Herzens dringen soll: so muß sie auf verschiedenen Seiten dargestellt werden, damit jene Ordnung, jene Aehnlichkeiten des Mannigfaltigen, in der Folge auf- und nebeneinander; damit Einheit mit Mannigfaltigkeit verbunden den Zuhörer von der Aehnlichkeit derjenigen Leidenschaft, welche der Komponist hat ausdrücken sollen, vollkommen überzeugt. Dieses aber geschiehet alsdenn erst, wenn der Komponist vom dem auszudrückenden Gegenstande selbst bis zum Innern des Herzens gerührt; wenn er durch innere oder äußere Ursachen in denjenigen Seelenzustand gesetzt worden ist, welcher sich bey dieser und jener Leidenschaft von selbst zu erkennen giebt, von selbst sich ausdrückt.

So wie Leidenschaften durch wiederholte Vorstellungen in der Seele vom Guten und Schlimmen entstehen, so entstehet schöne Melodie durch verschiedene modifizierte Vorstellungen des Hauptsatzes mit Verbindung von Aehnlichkeit in den Nebensätzen derselben, so, daß sie Aehnlichkeit vom Tone derjenigen Leidenschaft, die sie ausdrücken soll, deutlich empfinden läßt.

Die Akkordfolge ist rein, wenn die Dissonanzen ihrer Natur gemäß aufgelöst sind, und die Regel von verbotenen Quinten und Oktaven dabey beobachtet ist; wenn auf einen Perioden von zwölf Takten, abermals ein Periode von zwölf Takten folgt, wenn beyde Perioden mit den kleinern Sätzen ein rhythmisches Verhältnis haben, wenn sie den Ton einerley Leidenschaft singen: so entsprechen sie sich.

Wenn sich der Tonsetzer seinen Hauptgedanken und seine Nebengedanken in verschiedenen Tonarten, verkürzt, verlängert u. s. w. wohin er moduliren will, denkt; wenn er jedem Gedanken seinen Ort anweist, so, daß jeder Gedanke an dem Orte, wo er steht, die beste Wirkung thut; wenn alle Gedanken ein schönes Ganzes ausmachen, worinnen weder Mangel noch Ueberfluß herrscht, so, daß das Ganze eine völlige Rundung bekommt, so ordnet er an.



Durch die Ausführung versteht der Musikus eine geschickte Verbindung der Zwischensätze mit den Hauptsätzen, so, daß das Tonstück dadurch einen schönen Zusammenhang erhält.

Die Ausarbeitung besteht in der glücklichen Wahl der Kleinigkeiten, die zur Schönheit des Tonstücks gehören: Forte, piano, crescendo, und mehrere Veränderungen oder Nuancen, ein Triller, ein Vorschlag am rechten Orte u. s. m. tragen zur vollkommenen Schönheit bey.

Hat nun der Tonsetzer alles gethan, was zum wahren Ausdruck erfordert wird, und der wahre Charakter des Tonstücks wird von den Ausübem nicht erkannt, nicht richtig vorgetragen: so hat er vergeblich gearbeitet.

Empfinden und verstehen die Ausübem aber den Sinn und Geist des Tonstücks vollkommen, drücken das, was sie empfinden, im Vortrage aus: so hat der Tonsetzer das Vergnügen, was jedem Künstler in der Art gebühret, sein Stück vollkommen vollendet zu hören.

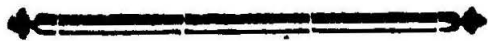
Welches ist der schwächere und stärkere Ausdruck?

Blos Melodie ohne Worte und ohne Begleitung läßt Ausdruck spühren, wenn man einen gewissen Charakter dabey empfindet.

Man lasse sich alle Instrumental-Solo's ohne Begleitung vorspielen: so bald sie Charakter fühlen lassen, wird man sagen, sie haben Ausdruck. Dies ist der schwächere Ausdruck. So bald aber einer Melodie Begleitung gegeben wird; so bald Worte dazu gesungen werden, die Sinn und Verstand haben, und der Hauptgedanke auf verschiedene Art modificirt vorkommt: so wird der Ausdruck bestimmter, und daher stärker. Man singe z. B. die Worte aus dem ersten Rezitativ des Todes Jesu von Graun: „Wer ist der peinlich langsam Sterbende?“ ohne Begleitung, als: **A**; so wird diese Frage unserm Gemüthe mehr interessant vorkommen, als wenn diese Melodie ohne Worte gesungen oder gespielt worden wäre.

Begleitet man aber diesen Gesang, wie Graun: **B**; so wird die Empfindung sehr gehoben; es entsteht eine ängstliche Besorgnis in unserer Seele, man wird zu einem Mitleid bewegt.

Die kalte Taktart, das langsame Tempo, die Tonart, die fest aneinander sich schließenden Töne, die langsam, still, traurig und gedämpft fortwallen; die mitleidig-traurigen Akzente der Singstimme tragen hier zur Erhöhung des Ausdrucks bey. — Wie rührend wird nicht im zweyten Takte die Tonart! — Schöner konnte hier Graun nicht moduliren, als statt in *as dur*, in *as moll* zu fallen; bey dieser Stelle ist wahrer Ausdruck. — Wie beugend ist nicht der langsam sich fortschleppende, und mit hängen Akzenten vorgetragene Uebergang im zweyten Takte in den Violionen! — Wie weit treffender ist nicht daselbst das *ces* im Bass, als wenn er *as* selbst genommen hätte; (denn man konnte dieses *ces* der Singstimme geben, und den Bass den Grundton *as* anschlagen lassen,) wenn dadurch der Nachdruck nicht zu viel verloren haben würde. — Hieraus siehet man, daß auch



auch die Verwechslung der Töne zur Erhöhung des Ausdrucks dienen kann. Aber ich muß um Verzeihung bitten, daß ich bey dieser Stelle von Gesang gesprochen habe, da es doch nur Rezitativ und also bloße Deklamazion seyn soll! — Die Musik singt immer bey höherem Affekte, und deklamirt bey lauer Erzählung.

Von welchem Reize aber der Ausdruck in der Musik seyn kann, beweiset der erhabne Mahler Mengs, wenn er die Verkündigung der Maria nach dem Karakter einer gewissen Sonate des Corelli vorstellt. (Man lese hierüber des Ritters Anton Raphael Mengs, ersten Mahlers Karl III. Königs in Spanien, hinterlassene Werke, ersten Band, Seite 61 — 62, nach den Originalhandschriften übersetzt u. s. w. von M. C. F. Prange. Halle, 1786 in J. C. Hendels Verlage.)

Am stärksten wird der Ausdruck, wenn Gesten, Gebärden und Tanz damit verbunden sind.

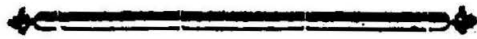
Hörbare Bewegungen der physischen Natur drückt die Musik aus.

Wirkungen, die nur durch die Elemente hervorgebracht werden können, kann die Musik nicht vollkommen nachahmen. Unterdessen ist es bekant, daß eine Aehnlichkeit vom Schalle des Donners in der Musik mehr Vergnügen erweckt, als der Donner selbst. So bald wir wissen, dieses Toben, dieses Rasen in den Instrumenten soll den Donner vorstellen; so bald wir durch Worte zur Empfindung dieses Ausdrucks gestimmt werden; eben so bald erhält dieses Toben und Rasen für unsre Empfindung ein angenehmes Interesse. Der Musikus thut hier so viel er kann.

Ein fürtreffliches Beyspiel hievon sehen wir in des Herrn Kapellmeisters Schulz Athalie, im Chore, Seite 7 und Seite 18, wo die Herrlichkeit des Herrn mit Posaumenton enthaltte. So lauten die Worte: „Verkünds! Wozu im Donnersturm der Blitz? — Diese Ströme von Rauchdampf? — Jenes Brausen der Luft? — Dies Geschmettre der Trommete? — 2c. M. s. Herrn Professors Cramer Polihymnia, Hamburg bey Herrn Hofmann, Buchhändler, im Kommission, und Kiel, bey dem Herausgeber 1786.

Die Nachahmung der Nachtigall und Lerche u. m., wovon mancher Dichter so großer Liebhaber ist, ist vom musikalischen Ausdrucke sehr entfernt; daher sich der Tonsetzer damit begnügen muß, nur Aehnlichkeit der Bewegung, die bey dem Schlage der Nachtigall, oder bey dem Gesange der Lerche in der Biegsamkeit der Kehlmuskeln dieser Vögel bemerkt wird, nachzuahmen.

Man nennet dergleichen Ausdruck andertweit Mahleren; und ich kann nicht besser thun, als meine Herrn Leser auf das Büchlein, welches 1780 in Berlin bey Christian Friedrich Voß und Sohn, unter dem Tittel heraus kam: (über die musikalische



Mahleren, an den Königl. Kapellmeister Herrn Reichard, von J. J. Engel,) zu weisen, worinnen man von dem, was der Musikus mahlen und nicht mahlen — ausdrücken und nicht ausdrücken soll, vollkommenen Unterricht erlangen kann.

Etwas von der Einrichtung musikalischer Tonstücke.

Als von der Arie.

Alle Arien wurden sonst in zween Theile getheilt. Vor dem ersten Theile begann ein langes Ritornell, das den Inhalt und Karakter des ersten Theils der Arie verkündigte. Nach Endigung dessen wurden die Worte unter einigen Wiederholungen und Passagen einmal durchgesungen, wobey der Komponist in die Dominante des Tons modulirte, und da einen Schluß machte. Nun begann das zweyte Ritornell, welches nach hervorgebrachten ähnlichen Sätzen und Zergliederungen des Ersten, etwas kürzer wieder in die Dominante des Tones schloß, oder auch wohl einen Uebergang in eine andere Nebentart machte. Alsdann wurden die Worte des ersten Theils der Arie noch einmal wiederholt, die Melodie etwas verändert, und meistens durch Koloraturen in der Singstimme erweitert, damit der Sänger seine Fertigkeit hören lassen konnte; es wurde nach dem Grundtone modulirt, wo mit einer Modekadenz geschlossen wurde. Nach einem abermaligen Ritornell, das ebenfalls in den Grundton schloß, hub der zweyte Theil der Arie an, der, wenn der erste Theil Allegro gewesen war, zur Veränderung meistens Andante oder Adagio seyn mußte; oder wenn der erste Theil ein langsames Zeitmaaß gehabt hatte, dieser immer ein geschwindes bekam, doch nachdem es der Text mit sich brachte. Die Worte wurden dabey weniger wiederholt als beym ersten Theile. Das war aber auch sehr gut. Denn wenn nun nach dem zweyten Theile der Erste schlechterdings entweder ganz, oder doch halb wiederholt werden mußte; so konnte es leicht geschehen, daß der Zuhörer manches in der ganzen Arie wohl vier und zwanzig — und mehrmalen hören mußte; bey guten Sängern und Sängern besande man sich zwar sehr wohl dabey; im Gegenfall aber gab dieses oft zu Spöttereyen Gelegenheit, und daher Anlaß zu einer Verbesserung, oder doch Veränderung der Arienform. Diese besteht nun darinnen: daß entweder der erste Theil der Arie bis in die Dominante, oder eine sonst verwandte Tonart modulirt, da einen Schluß macht, und nach dem nunmehr anhebenden und durchgeführten zweyten Theil, der erste ähnlich wiederholt wird, nach dem Grundtone modulirt, und da sich endet. Oder der Dichter giebt der ganzen Arie nur einen Theil, den der Musikus nach seinem Gutminken und nach seinem Gefühl und Einsicht, in Ansehung der Wiederholungen, Modulazion, und des Ausdrucks bearbeitet.

Im schwächern Affekte giebt's noch Arietten von einem Theile; Cavatinen, die arienmäßig gesetzt werden, und mehr Gesang bekommen, als das akkompagnirte Rezitativ; und endlich folgt das Rezitativ selbst, das nur, doch mit gesangähnlichen Akzenten deklamirt wird. (Durch Deklamazion versteht man hier die Kunst den Textesworten, nach

nach Beschaffenheit ihres Inhalts durch den Vortrag einen hohen Grad von Kraft zu geben. Dazu wird erfordert: reine und deutliche Aussprache der Worte, sonore schöne Stimme, richtige Akzentuazion, und wahren Sinnes Einsicht.)

Quett.

Die Einrichtung und Anordnung des Quetts ist, wie die Einrichtung der Arie; doch so, daß entweder eine Stimme das Thema anhebt, und so lange fortführet, bis im Texte der Verstand geendet ist; die zwote Stimme alsdenn entweder in der nämlichen oder einer verwandten Tonart das Thema auf ähnliche Art nachahmet, oder es nehmen beyde Stimmen, wenn es der Text erlaubt, verschiedene Themata, und führen sie unter einander nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts aus, oder beyde Stimmen fangen einen Satz in Terzen oder Sexten, im freyen oder gebundenen Styl zugleich zusammen an. Uebrigens ist Nachahmung aller Art, Kanon, doppelter Kontrapunkt mit schönem Gesange verbunden, im Karakter des Quetts ein wesentlicher Theil. Denn wenn zwey Stimmen zusammen singen, ohne Gebrauch dieser harmonischen Künste: so ist das nicht kunstmäßiges Quett, was es seyn sollte, sondern bloß Arie so von zwey Stimmen.

Terzett.

Zum Terzett kömmt noch der Vortheil vom Gebrauch des dreystimmigen Satzes, welchen bey dem Quett verschiedene neuere Tonsetzer, die ich nicht nennen mag, sehr falsch angewendet haben. Nachahmung; doppelter Kontrapunkt; Bindung; Kanon ist auch hier in der Ausführung Hauptkarakter.

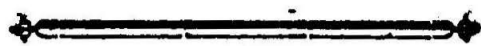
Quartett.

Es können dabey entweder alle vier Stimmen das Thema nach einander, paarweise in Terzen und andern Intervallen, oder auch zugleich anfangen; oder man giebt den Stimmen verschiedene Subjekte, wozu der Dichter Gelegenheit darbieten muß, und führt sie mittelst der Versetzung und des doppelten Kontrapunkts durch. An dergleichen Stücke müssen nur Meister sich wagen.

Chor.

Beym Chore kann Alles: Solo, Quett, Terzett, Quartett, freye Schreibart, Bindung, Kanon, Fuge, doppelter Kontrapunkt u. w. je nachdem es die Worte und vielmehr der Sinn davon erlauben, angebracht werden. Die älteren Italiäner, und von den Deutschen Händel, Bach, Telemann, Stölzel, Graun, Haffe, und mehrere haben uns davon sehr lehrreiche Beispiele hinterlassen.

Diejenigen Gedichte, worinnen weder Rezitativ noch Arie, weder Quett, Terzett, Quartett, noch Chor u. s. w. besonders angegeben ist; sondern alles in einem Zuge fortgeht, wie die Ode, sind einer sehr mannigfaltigen musikalischen Bearbeitung fähig; und da das Urtheil und Genie des Komponisten hier ganz im Freyen arbeiten kann: so entstehen



daher die besten Musikstücke, in welchen der Gesang zur angenehmen Unterhaltung bald in Rezitativ, — Arie, — Duett, Terzett, Quartett, Quintett u. w. in Solo, Chor, unter mannigfaltig-schöner Begleitung von allerhand Arten Instrumente, ausbrechen kann.

Das Ohr hat sich freylich an die Formen der Arie, u. s. w. zu sehr gewöhnet, und findet darinnen so viel Vergnügen, daß es unbillig wäre, dem Liebhaber dieses eingewurzelte Vergnügen rauben zu wollen; aber in jenen Tonstücken wären doch Arie immer auch Arie, Chor immer auch Chor, u. dergl. m. nur nicht eben in der Folge, nicht in der Form. —

Veränderungen gehen nicht allein auf Erden, sondern auch im Himmel vor; wer ist also, der ihnen entgehen könnte? —



Cap: I.

A **B** **C**

Cap: II.

A **B** **C**

D **E**

F **G**

H **I** **K** **L**

M

N **O**

P

O **R**

oder

S **T**

oder

V **W**

oder

X **Y**

oder

Z **Aa.**

oder

Bb. **Cc.**

oder

Dd. **Ee.**

oder

Ff. **Gg.**

oder

Hh. **Li.**

oder

oder

Kk. **Li.**

oder

oder

Mm. **Nn.** **Oo.**

oder

Pp. **Qq.**

Auflö: sung.

Auflö: sung.

Rr. **Ss.** **Tt.**

oder

Vv. **Ww.** **Xx.** **Yy.**

oder

Zz. **Aaa.** **Bbb.**

oder

Auflösung

Ccc. **Ddd.** **Eee.**

oder

aufgelöst.

Fff. **Ggg.** **Hhh.** **Iii.** **Kkk.**

aufgelöst

Lll. **Mmm.**

A **Cap: III.**

B

C

D

6 # # 6 4 3 # 5 6 7 u.s.m.

E

F

G

H

I. *K.* *L.*

M. *N.*

O. *P.*

Q. *R.* *S.*

T. a.) *b.)* *a.)*

b.) *V. a.)* *b.)*
oder

W. a.) *b.)* *X. a.)* *b.)*

Y. *Z.* *A. a.* *Vivace*

B. b. *Allegro!* oder etc: u. s. w.

Cc. Dd. Ee.

Ff. a.) b.) c.)

Gg. Hh. Ii.

Kk. 1.) 2.) 3.) Ll. 1.) 2.) 3.)

Mm. 1.) 2.) 3.) Nn. Dur. Moll. 1. 2.

Oo. Pp. Pedal.

Qq. Rr. Ss.

Tt.

V.v. 1.) 2.) 3.) 4.)

5 6 6 5 4 5 6 3b 5 3 6 4 3b

5.) 6.) etc:

5 6 4 5 3 6 5 4 2

W.

Y. Z.

7 7b oder 7 7 7 7 7 7 7b

Aaa. Statt:

Schön — ste Seele! Schön: — ste See-le!

Bbb. Pedal

Ccc.

Pedal

Ddd.

6 Ge-liebte Schöne! 6 O Liebe!

Ecc.

Ach, welche Quaal! Ach, wie schwer!

Fff. **Ggg.**

7 O Vater! 6 Geliebte Schöne!

Hhh. **Iii.**

6 O wie schön! 6 Bist du mir ge-treu?

Kkk. **Lll.**

Ach, wo bist du, meine Göttin? Es ist der König.

Mmm. **Nnn.**

Sie treiben durchden Wald. oder Herr Bruder du hast Recht Du majestätsche Linde

9
O_{oo}. (Semicolon.) (Colon.) P_{pp}
Musical notation for the first system, including treble and bass staves with fingerings (6, 5, 4, 3) and dynamic markings.

O_{qq}. (Comma.) (Semicolon.) (Comma.)
Tempo di Minuetto.
Musical notation for the second system, including treble and bass staves.

(Colon) (Ausrufung.)
Musical notation for the third system, including treble and bass staves.

(Frage.) (Punctum.)
Musical notation for the fourth system, including treble and bass staves.

R_{rr}.
Musical notation for the fifth system, including treble and bass staves.

S_{ss}. tr
T_{tt}.
V_{vv}.
W_{ww}.
Musical notation for the sixth system, including treble and bass staves.

X_{xx}. p tr
Musical notation for the seventh system, including treble and bass staves, ending with "etc:".

Y. Allegro

A. Cap: IV.

Ein Tact, ein halber Tact, drey Viertheil, ein Viertheil ein Achttheil;

B. ein Sechzehnthheil, ein Zwcy und dreysig Theil eines Tacts Pause, u. s. w.

Zween Tacte, 3. Tacte, 4. Tacte, 5. Tacte, 6. Tacte, 16. Tacte Pausen.

A. Allegro **Cap: V.**

B.

C. D.

E.

F. G.

H. Allegro

II

I (Hauptnote)(durch Wechselnoten verändert.)

(Hauptnoten.) (durch Wechselnoten verändert.)

K (Hauptnoten.) (durch Wechselnoten verändert.)

(Hauptnoten.) (Walzen)

R (Hauptnoten.) (Walze.)

S. a.) b.)

T. c.) d.)

V.

W.

X.

Y. **Z.**

(Doppelvorschlag.) (Setzmanier.) (Dreyfache Vorschläge.) (Vierfache Vorschläge)

Aa.

Bb.

von oben. Ausübung. von unten. Ausübung.

Cc.

Dd.

Allegro. Andante. Ausübung. Ausübung.

Ee.

Allegro. Ausübung. Andante. Ausübung.

Ff.

Adagio. Ausübung. Allegro.

Gg.

Allegro. Ausübung. Ausübung.

Hh.

Ausübung. Ausübung.

Ii.

Kk. *m* *m* *L1.* *m* *p* *m*

Musical notation for Kk. and L1. staves, featuring notes and rests in a C major key signature.

Mm. *Nn.*

Musical notation for Mm. and Nn. staves, featuring dense sixteenth-note passages.

Oo. tr.

Ausübung. Ausübung.

Musical notation for Oo. tr. staves, featuring trills and sixteenth-note passages. The word "Ausübung" is written below the staves.

tr.

Ausübung.

Musical notation for tr. staves, featuring trills and sixteenth-note passages. The word "Ausübung" is written below the staves.

Pp.

sfr. sfr. sfr.

Musical notation for Pp. staves, featuring sixteenth-note passages and slurs. The word "sfr." is written below the staves.

Oq.

Melodie. verändert.

Musical notation for Oq. staves, featuring notes and rests. The words "Melodie." and "verändert." are written below the staves.

Rr. Allegro

Musical notation for Rr. staves, featuring notes and rests. The word "Allegro" is written above the staves.

Ss. **Tt.**

Musical notation for Ss. and Tt. staves, featuring notes and rests.

Vv.

Allegro. durch Triolen verändert.

Musical notation for Vv. staves, featuring triplets and notes. The words "Allegro." and "durch Triolen verändert." are written below the staves.

Ww. oder. *p*

Melodie. Quintole. Melodie. Quintole ferner:

a. *p*

Melodie. durch Quintolen verändert.

Yy. Adagio. *w*

Melodie. Veränderung.

Zz.

Natürliche Melodie. Veränderung derselben.

Aaa. *w* **Bbb.**

Melodie. durch die Auslassung verändert

Ccc. *w* **Ddd.**

Ecc. 1. 2. 3. 4. 5. 6. **Fff.** 1. 2. 3.

Allegro.

1. 5. 6.

G^{gg} Melodie. durch punctirte Noten verändert.

H^{hh} 1. 2. 3. 4. 5. 6. **Iⁱⁱ** **K^{kk}**

L^{ll} 1. 3. 4. 5. 6. 7.

M^{mm} ~ **Nⁿⁿ** tr

Aus C, in G. Aus C, in F.

O^{oo} tr

Aus G, in C.

P^{pp}

a.) b.) c.)

d.) e.) f.)

Qqq. *p* *Allegro.*

Rrr. *Allegro.*

3
m)

n)

*S*ss.
Adagio.

I.) 2.) 3.)

4.) 5.)

6.) 7.) 8.)

*T*tt. Largo.

pia:

*V*vv. Allegro.

tr

Adagio. (Rückung)

A **B** ^{a.)} **C**

D **E**

F (Cadenz.) (Cadenz.) statt. **G** (falsch.)

H **I** ^{b.)} statt.

K (Cadenz.) (Cadenz.) (wegen Quinten und Octaven falsch.)

L (Steigend.) **1.** **2.**

(Steigend.) (falsch.) (recht.)

2.)

(Fallend.) (falsch.) (recht.)

3.) etc:

(Fallend.)

4.)

M (Steigend.) I. 2.) 3.) 4.) 5.)

N (Steigend.)

O

P

Q

1.) Steigend.

2.) Fallend

R

3.) Steigend. (Cadenz.) (Cadenz.) (Cadenz.) (Cadenz.)

4.) fallend.

S

1.) steigend. 2.) fallend.

3.) steigend. 4.) fallend.

T

(Cadenz.) (Cadenz.) (Cadenz.) (Cadenz.)

5.) steigend. 6.) fallend.

7.) steigend. 8.) fallend. etc:

V

(Cadenz.) (Cadenz.)

1.) steigend. 2.) fallend.

W

3.) steigend. 4.) fallend. etc:

X

(Cadenz.) (Cadenz.) (Cadenz.) (Cadenz.)

5.) steigend. 6.) fallend.

Y

7.) steigend. 8.) fallend. etc:

Z.

1.) steigend.

Aa.

2.) steigend.

3.)

3.) steigend.

Bb.

steigend.

fallend

fallend

Cc.

steigend.

steigend.

steigend.

fallend

fallend

Dd

fallend.

5 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2

steigend.

7b 5 7 5b 7b 7 5b 7b 7b 7 5b 7b 7b 7 5b 7b 7b 7 5b

fallend.

7b 4 6 7 4 7b 4 7b 4 6b 7b 4 7b 4 6b 7b

Ee

steigend.

7b 5 7 5b 7b 4 7b 4 7 5b 7b 7b 7 5b 7b 7b 7 5b

fallend.

7b 4 6 7 4 7b 4 7b 4 6b 7b 4 7b 4 6b 7b

steigend.

7b 7 5b 7b 7b 4 7 5b 7b 7b 7 5b 7b 7b 7 5b

fallend.

7b 4 6 7 4 7b 4 7b 4 6b 7b 4 7b 4 6b 7b

Ff

steigend.

7 4 6 7 4 7b 4 7b 4 6b 7b 4 7b 4 6b 7b

etc

fallend. etc:

statt:

Gg.

Hh. oder. statt.

Ii. Kk. etc:

tr statt.

6 7 4 2 6 5 6 4 2

Ll. Mm.

Nn. C dur.

A moll.

Oo.

C; dur.

The first system of music is for the 'Oo.' section in C major. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, many of which are marked with a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Pp.

A. moll.

The second system of music is for the 'Pp.' section in A minor. It consists of two staves. The upper staff contains chords, some marked with a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Og.

The third system of music is for the 'Og.' section. It consists of two staves. The upper staff contains chords, some marked with a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests, including some fingerings like '6 4 3' and '2 6'.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff contains chords, some marked with a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests, including some fingerings like '6 4 3' and '6 # 6 4 #'.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff contains chords, some marked with a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests, including some fingerings like '6 4 3' and '6 5 4 #'.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff contains chords, some marked with a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests, including some fingerings like '6 4 3' and '6 5 4 3'.

The seventh system of music consists of two staves. The upper staff contains chords, some marked with a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests, including some fingerings like '7b', '6b 5 3', '5 6 4 2 6', '5 4 3 2', and '7 5 4 3 2'.

Rr.

The eighth system of music is for the 'Rr.' section. It consists of two staves. The upper staff contains chords, some marked with a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests, including some fingerings like '7b', '7', '7b', '7', '5b', '7b', and '7b'.

Ss.

Musical notation for the Ss. system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Tt.

Musical notation for the Tt. system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Vv.

Musical notation for the Vv. system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Ww.

Musical notation for the Ww. system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Xx. Yy.

Musical notation for the Xx. Yy. system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Zz. Aaa.

Musical notation for the Zz. Aaa. system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Bbb.

Musical notation for the Bbb. system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Musical notation for the bottom system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The notation includes various notes, rests, and accidentals.

Ddd. **E**cc. **F**ff.

Ggg.

Hhh.

Iii.

Oder auch so:

Kkk. **Allegro.**

Lll. **Adagio.** **M**mm. **Allegro.** **N**nn. **Adagio.**

Ooo. (steigend.) (fallend.)

steigend.

fallend.

Ppp.

Qqq.

a tempo giusto

der matte Sieger fällt, fällt — in Tha = is Arm,

der matte Sieger fällt in Thais Arm, der matte

Sieger fällt in Tha — is Arm.

Rrr.

Adagio

Solo

a.)

tutti

Solo

etc:

Sss. (Einklang.)

Moderato.

(Akkord.)

Moderato.

Cap: VII

A

Moderato

Musical score for section A, Moderato. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and a bass line with figured bass notation. The second system has a vocal line and a bass line with figured bass notation. The third system has a vocal line and a bass line with figured bass notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

B

Moderato.

Diskant.

Tenor.

Bass.

Musical score for section B, Moderato. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (Diskant), a tenor line, and a bass line with figured bass notation. The second system has a vocal line, a tenor line, and a bass line with figured bass notation. The third system has a vocal line, a tenor line, and a bass line with figured bass notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

C Moderato.

Diskant

Alt.

Tenor.

Bass.

Figured bass notation: 6 5 / 4 3 6, 6 5 / 4 3 6, 6 6 4 2 6, 6 5 / 4 3 6, 5 - / 4 3 6

Figured bass notation: 5 - / 4 3 6, 6 5 #, 6 7 b, # 7, 5 - / 4 3 6

Figured bass notation: 6 5 6 - 6, 5 - / 4 3 6, 6 5 / 4 3 6, 5 - / 4 3

300570

D Moderato. I. Chor.

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for Horns (Hörne.) and Oboes (Oboen). The next two staves are for Violins (Violinen.) and Viola (Bratsche.). The fifth staff is for Contrabass (Diskant.). The sixth staff is for Alto (Alt.). The seventh staff is for Basses (Bafs.). The eighth staff is for Organ and other Basses (Orgel und andere Bässe.). The music is in common time (C) and features various dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). The score includes notes, rests, and articulation marks like slurs and accents.

This page of a musical score contains 14 staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a trill (tr) marking. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a trill (tr) marking. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eleventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The twelfth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The thirteenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourteenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. Dynamic markings 'F.' and 'P.' are placed below various notes throughout the score. The page is numbered '32' in the top right corner.

The musical score consists of ten staves. The first four staves are for woodwinds (flutes, oboes, and bassoons). The fifth and sixth staves are for violins, with the first staff marked 'Solo.' and the second 'Tutti.'. The seventh and eighth staves are for violas, also marked 'Solo.' and 'Tutti.'. The ninth and tenth staves are for cellos and double basses, marked 'Solo.' and 'Tutti.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings (P., F., FF.).

(Violoncello's und Fagott allein.) (Alle Bässe.)

A musical score for piano, consisting of 11 staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills marked with 'tr' and some notes enclosed in parentheses. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first four staves appear to be for the right hand, while the last three staves are for the left hand. The middle three staves contain complex chordal textures. The text 'c. pr.' is written in the fourth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

Poco Allegro.

(schön.)

E

a.)

(schlecht.)

b.)

F

(gut.)

G *Alla breve* **H** oder:

I oder: **K** oder:

L **M** oder:

N oder: **ferner:**

O oder:

P

R

S

T

W

Y

Z

Bb.

Cc. **Dd.**

Ee. **Ff.**

Gg. **Hh.**

Ii. **Kk.**

Ll.

Mm.

Nn.

Oo.

Pp.

7 7 7 7 7 7 7 7

Qq.

5 4 3

Rr.

9 9 9 9 9 8 5 4

Ss.

6 5 9 8 6 5 9 8 #6 5 9 8 #6 5 4 #

Tt. Alla breve.

4 3 4 3 4 3 4 3 5 4 3 9 8 4 3 4 3 2 3

Cap: VIII.

A *tr* **B** *tr*

C *tr* **D** *tr*

E **F** *tr*

G *tr* **H** *tr*

I **K**

L 1.) 2.)

3.) 4.)

5.) etc:

M

decim:tert:

N

decim:quart:

O

P

Q

R

S

T

V

W

X

Y

Z

Aa.

Bb.
F. dur

A. moll

Cc.

Two staves of musical notation for the Cc. system. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Dd.

Two staves of musical notation for the Dd. system. The upper staff features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes. The key signature has two sharps (F#, C#) and the time signature is common time (C).

Ee.

Two staves of musical notation for the Ee. system. The upper staff shows a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

Ff.

Two staves of musical notation for the Ff. system. The upper staff has a melodic line with quarter and eighth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff features a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is common time (C).

Gg.

Two staves of musical notation for the Gg. system. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes. The key signature has five sharps (F#, C#, G#, D#, A#) and the time signature is common time (C).

Hh.

Two staves of musical notation for the Hh. system. The upper staff shows a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes, ending with a trill. The lower staff has a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes, also ending with a trill. The key signature has six sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#) and the time signature is common time (C).

Ii.

Two staves of musical notation for the Ii. system. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The lower staff has a bass line with quarter notes and a triplet of eighth notes. The key signature has seven sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#) and the time signature is common time (C).

Kk.

Ll.

Mm.

Cap: IX.

A

C. dur.

comes.

B

D. dur.

Dux.

comes.

C

Dux.

comes.

D Allegro
 C. dur. 3/4
 Comes.
 Dux. Dux.

E
 G. dur. 3/4
 Comes. Dux. Comes.

F
 D. dur. 3/4
 Comes. Dux.

G
 A. dur. 3/4
 Comes. Dux.

H Bach.
 D. moll. 3/4
 Comes. Dux.

I
 F. dur. 3/4
 Comes. Dux. tr.

K
 C. dur. 3/4
 Comes. Dux.

L - Alla breve.

C. dur. Dux. tr

Comes. tr

Dux.

M D. moll. 3/4 Dux. Comes.

Dux.

N F. dur. 3/4 Dux.

Comes.

O A. moll. C. Comes.

P D. moll.

Q D. moll.

Comes. Dux.

R F. dur.

S G. dur.

statt.

T G. moll.

1.)

A. moll.

2.)

V

A. moll.

W Telemann.

G. dur.

Ein geängstetes und zerschlagenes Herz wirst du, o Gott, nicht veräch-

Ein geängstetes u. s. w.

ten, ein geängstetes u. s. w.

X

1.) C. dur.

Y

2.)

Z

a.)

Comes.

b.)

1. Thema:

c.)

System c) consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second in treble clef, the third in alto clef, and the fourth in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several sharp signs (#) throughout the system.

d.) 1. Them:

2. Them:

e.)

System d) consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains two themes: '1. Them:' and '2. Them:'. The second staff is in treble clef and contains '2. Them:'. The third staff is in alto clef. The fourth staff is in bass clef. The system is marked with 'e.)' and includes various rhythmic figures and rests.

f.) 2. Them:

1. Them:

System f) consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains '2. Them:'. The second staff is in treble clef and contains '1. Them:'. The third staff is in alto clef. The fourth staff is in bass clef. The system includes various rhythmic patterns and rests.

g.)

1. Them:

1. Them:

2. Them:

System g) consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains 'g.)' and '1. Them:'. The second staff is in treble clef and contains '1. Them:'. The third staff is in alto clef and contains '1. Them:'. The fourth staff is in bass clef and contains '2. Them:'. The system includes various rhythmic patterns and rests.

tr h.)
P.
P.
P.

i.) F.
1. Them:
F.
2. Them:
F.
2. Them:

k.) 2. Them:
1. Them:

tr 1.) 2. Them:

tr 1. Them:

P.

P.

P.

P.

m.)

PP.

PP.

PP.

PP.

PP.

Aa. Allegro.

Viol. I

Viol. 2

Viola

Basso

2.^{tes} Them:

3.^{tes} Them:

1.^{tes} Them:

4.^{tes} Them:

5.^{tes} Them:

1. Th:

2. Th:

tr

tr

tr

Violoncelli soli.

Violino.

5. Th:

3. Th:

4. Th:

This system contains the first four measures of the Violino part. The notation is in treble clef with a key signature of two flats. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes in measures 2, 3, and 4. The markings '5. Th:', '3. Th:', and '4. Th:' are placed above the staves in measures 2, 3, and 4 respectively.

1. Them:

2. Th:

This system contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked '1. Them:'. Measures 6 and 7 contain trills marked 'tr'. Measure 8 is marked '2. Th:'. The notation continues with eighth and sixteenth notes and rests.

5. Th:

4. Th:

This system contains measures 9 through 12. Measures 10 and 11 feature trills marked 'tr'. Measures 11 and 12 are marked '5. Th:' and '4. Th:' respectively. The notation includes eighth and sixteenth notes and rests.

3. Th:

This system contains measures 13 through 16. Measures 13 and 14 feature trills marked 'tr'. Measure 15 is marked '3. Th:'. The notation includes eighth and sixteenth notes and rests.

B_b.

per diminutionem.

per augment:

per dim:

per augmentationem.

p: dimin:

C_c.

D_d.

Dux. Comes.

E_e.

1.)

2.)

Alla breve.

3.)

4.)

5.) 6.) 7.) 8.) 9.)

Detailed description: This block contains five systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system (measures 5-6) features a melodic line in the treble with a wavy hairpin. The second system (measures 7-8) continues the melodic line. The third system (measures 9-10) shows a more active bass line. The fourth and fifth systems continue the accompaniment with various rhythmic patterns and rests.

Adagio.

Cap: X.

A

Detailed description: This block shows the vocal line for the 'Adagio' section. It starts with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a common time signature (C). The melody is simple and slow, with a wavy hairpin at the end. The lyrics 'Wer ist der peinlich langsam Sterbende?' are written below the staff.

Wer ist der peinlich langsam Sterbende?

Adagio.

B

Detailed description: This block contains the piano accompaniment for the 'Adagio' section. It features four staves: three for the piano (treble, middle, and bass clefs) and one for the vocal line (treble clef). The piano part consists of chords and simple melodic fragments. Dynamics markings include 'mf.' and 'P.'. The vocal line is the same as in the previous block. The lyrics 'Wer ist der peinlich langsam Sterbende?' are written below the vocal staff.

Wer ist der peinlich langsam Sterbende?