Ueber

die

musikalische Composition.

10527730

Einleitung.

§. 1.

Die Musik (deutsch, die Tonkunst, oder nach einigen, doch nicht allzu richtig, die Tonkunde) ist eine Wissenschaft der Töne; d. i. ihrer Verhältniße und der Art und Weise, wie man die Töne zu einem gewissen Endzwecke bringen kann. Sie ist also theoretisch und praktisch. *)

§. 2.

Die theoretische Musik ist eine Wissenschaft derjenigen Wahrheiten, welche zur Kenntniß der Töne zu wissen nöthig sind. Die praktische Musik aber ist eine Wissenschaft der Art und Weise, wie die Töne zu einem gewissen Endzwecke zu bringen sind.

Man kann schon aus diesen Beschreibungen schließen, daß so wohl die theoretische als die praktische Musik nach verschiedenen Abtheilungen vorgetragen und erläutert werden muß, wenn sie gründlich und deutlich erkläret und gelehret werden soll; weil unstreitig in beyden viele und mancherley Materien vorkommen können und müssen, welche insgesamt ihre eigenen Abhandlungen und Ausführungen erfodern.

§. 3.

Da es aber meine Absicht nicht ist, in diesem Buche von allen theoretischen und praktischen Theilen der Musik insbesondere zu handeln; denn der Titel desselben zeiget schon zur Gnüge an, daß ich darinn bloß von der musikalischen Setzkunst oder Composition, und also nur von diesem besondern und wichtigen Theile der praktischen Musik reden werde: so werde ich folglich aus den theoretischen und übrigen praktischen Theilen nur dasjenige kürzlich beybringen, was einem solchen praktischen Musikverständigen, den man einen Componisten nennet, daraus zu wissen ganz unentbehrlich ist, und was also zur Erläuterung meiner Hauptmaterie nicht vermisset werden darf. Im übrigen beziehe ich mich wegen der Eintheilung der Musik auf den Entwurf einer Eintheilung der Musik, der sich im vierten Theil meines kritischen

*) Siehe meinen kritischen Musikus, S. 722. folgg. Neue Ausgabe von 1745.

Musikus von S. 721. bis 732. nach der Auflage von 1745. befindet, und hiernächst auf Herrn Marpurgs Anfangsgründe der theoretischen Musik; wegen der praktischen Theile aber besonders auf Herrn Marpurgs Handbuch bey dem Generalbaße und der Composition, imgleichen auf dessen Abhandlung von der Fuge. Hierbey werde ich die Schriften anderer braven Männer nicht ausschliessen, von denen ich denn auch einige gelegentlich anführen werde.

§. 4.

Die musikalische Setzkunst oder Composition ist aber eine Wissenschaft, die Töne auf solche Art neben einander und über einander zu ordnen, oder zu setzen daß daraus eine dem Endzwecke gemäße Melodie und Harmonie entsteht. Diese Beschreibung zu verstehen, muß ich nunmehr kürzlich erklären, was der Ton oder die Töne sind; was Melodie, was Harmonie ist; und was unter dem Ausdrucke: dem Endzwecke gemäß, verstanden wird.

§. 5.

Wir sehen §. 1. daß die Materie, womit die Musik zu thun hat, und welche der Componist eigentlich behandeln soll, der Ton ist. Daß und wie aber der Ton vom Klange oder Schalle unterschieden werden kann und muß, dieses ist schon von vielen Schriftstellern erkläret worden; am besten aber vom Herrn Marpurg in seinen Anfangsgründen der theoretischen Musik, und zwar im ersten Kapitel. Ich merke hier nur so viel an, daß das eigentlich ein Ton heißt, wenn der Klang oder Schall, den unser Gehör durch eine gewisse Veränderung der Luft empfindet, gegen einen andern Klang oder Schall, den man zugleich oder gleich darnach empfindet, gehalten wird, also daß das Verhältniß oder die Größe des einen d. i. seine Höhe oder Tiefe gegen die Höhe oder Tiefe des andern bestimmet werden kann. Es sind daher, wie man hieraus gar leicht schließen kann, nicht alle Klänge zur Musik geschickt; sondern nur diejenigen Klänge, bey welchen diese itzt erwähnte Vergleichung statt findet, und die also determiniret werden können, sind musikalisch. Es bedeutet also folglich das Wort der Ton eigentlich einen bestimmten oder bemerkten Klang. Da nun, wie die Erfahrung lehret, durch die Natur und Kunst viele dergleichen bestimmte Klänge hervorgebracht werden,

die insgesamt in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe auf mancherley Art von einander unterschieden werden können; indem zugleich ihre Entfernung von einander gleichsam ausgemessen, und also aufs genaueste betrachtet wird: so entstehen daraus die **Intervallen**, welche nach Beschaffenheit des Raumes, der sich zwischen zweenen bestimmten Klängen befindet, ihre besonderen und bestimmten Namen erhalten. Und nun wird man wissen, was eigentlich unter dem Worte **Ton** oder **Töne** zu verstehen ist, und was die bestimmte Materie ist, die der Componist bearbeiten, und woraus er seine musikalischen Stücke verfertigen soll. Wie aber diese Töne und diese Intervallen, die aus der Gegeneinanderhaltung und Abmessung der Töne gegen einander entstehen, eigentlich heissen; wie vielerley sie sind; wie ihr Unterschied und ihr Gebrauch zu bestimmen ist: dieses alles wird nun in folgendem Werke, so viel es möglich ist, umständlich gelehret werden.

§. 6.

Man kann ferner gar leicht schliessen, daß verschiedene solche bestimmte Klänge, die wir nun Töne und Intervallen nennen, theils nach einander, theils zugleich gehöret werden können; und daß sie folglich diesfalls vom Componisten auf regelmäßige Art oder **geschickt neben einander oder über einander** §. 4. **geordnet oder gesetzet werden** müssen, wenn sie zur Musik brauchbar werden sollen. Daraus entsteht nun dasjenige, was die Musikverständigen **Melodie** und **Harmonie** nennen. **Die Melodie ist aber eine wohlgeordnete Reyhe verschiedener Töne, die nach einander zu Gehöre kommen; hingegen ist die Harmonie eine Verknüpfung zweener oder mehrerer hoher oder tiefer Töne, die zugleich zu Gehöre kommen** *). Oder, man kann mit andern sagen: die Melodie oder der Gesang ist eine Reyhe hintereinander folgender Töne, und die Harmonie eine Folge über einander verbundener Töne **). Diese verschiedenen Beschreibungen sind im Grunde einerley, nur daß die ersten fast bestimmter, als die letzten zu seyn scheinen.

*) S. im kritischen Musikus das 21ste Stück, und hiernächst in der Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, S. 94. folgg.

**) S. Herrn Marpurgs Anmerkungen zu d'Alemberts Einleitung, S. 119.

§. 7.

Bey dem Ausdrucke: dem Endzwecke gemäß, wird man sich theils aus der Definition der praktischen Musik, theils aus der Erfahrung vorstellen können, zumal wenn man sich erinnert, vielerley Musikstücke von verschiedener Art gehöret zu haben, daß die Töne und Intervallen, und vornehmlich die Melodie und Harmonie, welche der Componist aus jenen erfinden soll, gewisse Absichten oder gewisse Endzwecke haben müssen, die wieder unter sich selbst von verschiedener Beschaffenheit seyn können. Also lehret uns die Setzkunst nicht bloß den einfältigen Gebrauch der Töne oder Intervallen, sondern auch wie daraus allerhand Arten musikalischer Stücke, theils zum allgemeinen oder öffentlichen Gebrauche, als in der Kirche und auf der Schaubühne; theils zum besonderen Gebrauche, als zur Privatergetzlichkeit u. s. w. zu erfinden und zu verfertigen sind. Sie muß uns also einen Begriff nicht nur von allen diesen Musikarten und ihren Unterabtheilungen, sondern auch von dem besondern Unterschiede, den verschiedene Nationen in der Musik zu machen pflegen, beybringen, und uns alles dieses gewissermaßen vorbilden, damit ein angehender Componist alle Theile und Arten oder Gattungen der praktischen Musik, die zur Composition gehören, einsehen, und sich gehörige Begriffe davon machen lerne. Und dieses ist es, was ich unter dem Ausdrucke: **dem Endzwecke gemäß** verstehe.

§. 8.

Nunmehr, da wir wissen, was die musikalische Setzkunst oder Composition eigentlich ist, womit sie zu thun hat, und worauf sie gerichtet ist, werden wir den Grundriß zu diesem Buche desto sicherer entwerfen, und anzeigen können, was darinn vorgetragen und ausgeführet werden soll. Es wird aber wegen der Menge und Weitläuftigkeit der Materien aus vier Theilen bestehen. Der erste Theil soll die **Theorie der Melodie und Harmonie** enthalten. Darinn wird zuerst abgehandelt werden die **Lehre von den musikalischen Intervallen**, und zwar nach ihrer **Beschaffenheit** oder **Größe**, nach ihrer **Anzahl** und endlich nach ihrer **Eintheilung**. Hierauf folget die höchstwichtige Materie vom **harmonischen Dreyklange** oder **Vierklange**, weil sich darauf alle Harmonien, sie mögen nun wenig- oder vielstimmig seyn, gründen müssen. Hiernächst die Lehre von den **Klang-** oder **Tongeschlechten**.

Eine Lehre, die ehemals bey den alten Griechen von groſser Wichtigkeit war, heut zu Tage aber sehr vernachläßiget, von vielen gar nicht verstanden, von den meisten aber sehr unrichtig vorgetragen, oder abgehandelt wird. Alsdann werde ich die, die ganze Musik beherrschende, und sich auf die Tongeschlechte gründende **Lehre von den Tonarten** vortragen und erläutern, und zwar werde ich von ihrer **Eintheilung** und **Anzahl**, von ihren **Ausweichungen**, nach dem **regulirten Ambitus**, von den **Tonleitern** oder vom **natürlichen Ambitus der Tonarten** insbesondere reden, denen ich eine sehr nothwendige **Erläuterung** des **charakteristischen Ambitus** beyfügen werde, nämlich: von der Benennung oder von dem besondern Beynamen der verschiedenen Stufen in der Tonleiter der Dur- und Molltöne in Ansehung ihres Gebrauchs oder Nutzens. Diesen Abhandlungen wird eine umständliche Beschreibung und Erklärung der **Taktarten** folgen: nämlich von dem Unterschiede und vom **Charakter** derselben, von der **innern Größe der Takttheile**, von der **Cäsur** oder dem **Durchschnitte der Taktarten**, und endlich von allen Arten des **Durchganges**. Nach der Ausführung aller dieser Materien, die zur Kenntniß der Harmonie und Melodie unentbehrlich sind, und daher voran gehen müssen, werde ich diesen Theil mit zwo oder drey besondern Betrachtungen beschlieſsen. Die eine wird die, in den neuern Zeiten aufgebrachte, **Hypothese von der Erzeugung der Töne und Intervallen**, und also des **Herrn Rameau Theorie** oder **Grundsätze der Harmonie**, so wie sie uns die Herren **d'Alembert** und **Marpurg** vorgetragen haben, untersuchen und beurtheilen; und die andere wird die **Tonarten, Moden oder Octavengattungen der Alten**, in so fern sie noch itzt unter dem Namen der Kirchentöne und nach gewissen Veränderungen gebräuchlich sind, zum Gegenstande haben. Und dieser Betrachtung werde ich eine Erläuterung der berufenen Solmisation beyfügen. Den Schluß dieses Theiles werden endlich noch einige **Zusätze, das Intervallensystem und die Drey-Klang- oder Tongeschlechte betreffend**, nach Anleitung eines gewissen engelländischen Tonlehrers machen, nebst einigen Anmerkungen über die Systeme anderer älterer und neuerer Tonlehrer, eben diese Materie betreffend; imgleichen über die Theorie des **Tartini**. Und dieses alles wird nun den Inhalt des ersten Theiles ausmachen. Man hoffe aber nicht, eine Abhandlung

von der mathematischen Ausmessung der Töne und Intervallen nebst ihrer Berechnung gegen einander hierinn anzutreffen; dergleichen wird man in diesem Buche vergebens suchen; denn ich werde mich nicht über die dahin gehörigen Theile der Theorie ausbreiten. Es würde auch in einem Werke, darinn ich die Liebhaber zur Composition anzuführen gedenke, etwas überflüßiges seyn, wenn ich die Theorie der Töne nach ihrer Ausmessung, oder auch die Theorie der Töne nach ihrem Ursprunge abhandeln wollte. Es wird daher alles, was etwan daraus zu erklären nothwendig seyn mögte, bloß praktisch beschrieben und vorgetragen werden; und daher werde ich die Theorie der Töne bloß nach der musikalischen Abmessung und nach deren praktischen Vorstellung in Noten abhandeln. Will inzwischen ein Lehrbegieriger auch in jenen unterwiesen seyn: so wird es ihm anitzt nicht an Wegweisern fehlen, die ihn darinn zurechte weisen werden. Er kann sich der Herren Sorge und Marpurg hieher gehörige Schriften bekannt machen, und sie in dieser Absicht mit Fleiß und Nachdenken durchstudieren. Auch die Kenntniß der Naturlehre wird ihm zu besserer Kenntniß des Ursprungs der Töne von gewissem Nutzen seyn. Und auch hierinn findet er Hülfsmittel genug, seine Kenntniß zu erweitern, und vollkommener zu machen.

§. 9.

Der zweyte Theil wird die Harmonie, oder die Zusammensetzung der Töne an und für sich selbst abhandeln. Darinn werden zuvörderst die Regeln, welche den zween- und mehrstimmigen Gebrauch der Consonanzen bestimmen, angezeiget, festgesetzet und aufgekläret werden. Hiernächst wird man die Regeln, welche vom regelmäßigen Gebrauche der Dissonanzen, so wohl in zween als in mehrstimmigen Harmonien, handeln, anführen, erklären, und mit Exempeln erläutern. Hierauf wird man den Gebrauch der verminderten oder kleinsten und der übermäßigen oder größten Intervallen in der Harmonie bemerken und aufklären. Alsdenn wird man die Gestalt, die Beschaffenheit und den Gebrauch der Cadenzen beschreiben und erläutern. Und endlich soll von der Verknüpfung der Harmonie der Töne durch verschiedene Tonarten und folglich von den musikalischen Zirkeln geredet werden. In diesem Theile wird also der sogenannte reine Satz in der Musik nach den strengsten Regeln der Harmonie, und folglich auch die ganze Lehre, worauf sich der

Generalbaß an sich selbst, nämlich wie ihn der Accompagnist zu studieren verbunden ist, nicht in mein Buch gehöret; wohl aber nach seinen Grundsätzen, welche in dem regelmäßigen Gebrauche der Consonanzen und Dissonanzen und übrigen Intervallen zu finden sind, nicht übergangen werden darf. Den Schluß dieses Theils werden zwo nicht unwichtige Betrachtungen machen. Die eine wird die im ersten Theile befindliche Betrachtung der Hypothese der Theorie der Töne des Rameau fortsetzen und vollenden; und hierinn wird die Untersuchung und Prüfung der Meynung vom Grundbasse und von der Erfindung der Melodie durch den Grundbaß, die von dem Herrn d'Alembert so sehr behauptet wird, vorgenommen werden. Die zwote Betrachtung wird die Freyheiten untersuchen, welche sich die Componisten gegen die strengsten Regeln vom Gebrauche der Consonanzen und Dissonanzen herausnehmen, und wie fern sie diesfalls zu tadeln sind, oder Beyfall verdienen.

§. 10.

Weil aber der regelmäßige Gebrauch der Intervallen zu einem musikalischen Stücke noch lange nicht hinreichend ist, indem wir daraus nur auf- oder nebeneinander folgende con- oder dissonirende Accorde gegebener Fundamenttöne oder Harmonien machen lernen, und folglich nichts anders, als die bloße Zusammensetzung der Töne übereinander nebst ihren Auflösungen, wenn zwo oder drey Accorde von verschiedener Art nach einander vorkommen sollten: so müssen wir nun auch zeigen, wie aus solchen regelmäßigen harmonischen Tönen eine Melodie entstehen, oder vielmehr, wie die zuvor beschriebene und erklärte Harmonie mit der Melodie verbunden werden kann und muß. Der dritte Theil dieses Werkes enthält also die Verbindung der Harmonie mit der Melodie. Hierinn wird nun von der Kunst geredet werden, wie eine Melodie theils auf einfältige oder simple Art bloß mit Consonanzen, theils auf alle oder die meisten andern künstlichen Arten begleitet, und ein künstliches harmonisches Gewebe daraus gemacht werden kann. Es wird also zuerst der Contrapunkt überhaupt und dessen Eintheilung in den einfachen und doppelten Contrapunkt (in Contrapunctum simplicem, fractum s. floridum et in Contrapunctum duplicem) erkläret werden. Hiernächst wird man den einfachen Contrapunkt und dessen Beschaffenheit und Arten anzeigen und beschreiben; ferner den doppelten Contrapunkt und dessen verschiedene Arten oder Gattungen.

Hierauf wird man zeigen, was der Canon ist, wie er gemacht werden kann, und welche Arten desselben vorzüglich mit Nutzen zu gebrauchen sind. Man wird also mit allen oder doch den meisten contrapunktischen und canonischen Kunstwerken und Veränderungen bekannt gemacht werden. Endlich wird man die Fuge und die Arten derselben erklären, und zwar zuerst die freye Fuge oder Nachahmung, und hernach auch die eigentliche Fuge an sich selbst und mit ihren, durch den doppelten Contrapunkt und Canon entstehenden, künstlichen Veränderungen. Zuletzt werden noch einige unentbehrliche Anmerckungen über die fünf- und mehrstimmigen Harmonien beygebracht werden. Zum Schlusse dieses Theiles werden ein paar Betrachtungen folgen, von denen die eine die Vereinigung der Singestimmen und der Instrumentstimmen in allerhand Arten von Chören und in gearbeiteten und andern Musikstücken zum Gegenstande hat; die andere aber den wahren Nutzen und Gebrauch des doppelten Contrapunkts, des Canons, der Fuge und der Arten der Nachahmung in verschiedenen musikalischen Stücken, auch so gar in der galanten Schreibart, zeigen und aufklären wird. Daß also dieser dritte Theil alles, was zur einfachen und künstlichen Vereinigung der Harmonie und Melodie gehöret, erklären und auszuarbeiten lehren soll. Und aus genauerer Betrachtung des Inhalts dieses Theils wird man gar bald urtheilen lernen, daß nur derjenige ein wahrer, gründlicher und guter Componist seyn kann, welcher mit den künstlichen und gearbeiteten Theilen der Harmonie, und also mit der **wahren Kunst der Harmonie** hinlänglich bekannt ist, und auch darinn eine gehörige und wohlgeprüfte Stärke erreichet hat. Ein Componist, der sich nur in der galanten Schreibart hervor thun will, und die Harmonie nicht in seiner Gewalt hat, wird ein ewiger Pfuscher bleiben. Seine vermeynten galanten Arbeiten sind ein liederliches Machwerk, so sehr sie auch seine Freunde, aus Mangel des wahren, des guten Geschmacks, bewundern. Er ist ein musikalischer Schleichhändler (und das sind die meisten italienischen Componisten, die auf gut Glück Italien verlassen), der seine unregelmäßigen monodischen Stücke denen Unwissenden oder Halbklugen für Früchte des Fleißes und der Gründlichkeit verkauft, und seine leyermäßigen und wohl gar gestohlnen Erfindungen, denen es doch fast insgemein an ausdrucksvoller Melodie und reiner Harmonie mangelt (denn auch gestohlne Erfindungen weiß ein solcher Schmierer nicht regelmäßig zu verbinden),

und der also so gar für baares Geld den falschen Geschmack, der ohnedieß bey den Modeliebhabern nur allzusehr überhand genommen hat, vollends von allen noch übrigen Spuren der Vernunft, der Wahrheit und einer richtigen Urtheilskraft entblößet.

§. 11.

Aber, wird man sagen, soll es für einen Componisten genung seyn, wenn er von der Verbindung der Harmonie mit der Melodie nur dasjenige kennet und verstehet, was er in den vorigen Theilen dieses Buches gelernet hat? Ist denn das musikalische Reich nur in solche enge Gränzen eingeschränkt? — Nein! wer wollte dieses behaupten. Es ist vielmehr noch vieles zurück, welches aufs genaueste in Betrachtung gezogen werden muß. Wir haben noch nichts von der Melodie an und für sich selbst; nichts von ihren ihr eigenthümlichen Schönheiten; nichts von der musikalischen Rhetorik, noch von den übrigen kritischen Untersuchungen, die die Tonkunst verschönern, und also auch nichts von den musikalischen Schreibarten, noch von den Charakteren musikalischer Stücke, noch von den besondern Eigenschaften der Vokalmusik und der Instrumentalmusik, vom Ausdrucke, von den Empfindungen u. s. w. beygebracht. Lauter Materien, die in einem Werke, das von der Composition handelt, nicht übergangen werden müssen. Und diese reichen und wichtigen Materien soll nun dieser vierte und letzte Theil, den ich den **kritischen Theil** nennen werde, so kurz als es möglich ist, abhandeln. Dieser Theil **wird** also vorzüglich **auf den Endzweck**, von dem ich §. 7. geredet habe, **gerichtet seyn.** Zuerst wird also von der Melodie an und für sich selbst, und dann in Absicht auf die Harmonie geredet werden. Ferner wird man die Verknüpfung der Melodien, und also die Materie vom Rhythmus und vom Metrum, nebst einigen hieher gehörigen Anmerkungen vortragen. Und hieher gehöret auch die Erläuterung der Abschnitte und der Einschnitte. Hiernächst sollen die musikalischen Schreibarten und zwar zuerst überhaupt, und dann insonderheit in Ansehung des Kirchen-Theater- und Kammerstyls abgehandelt werden. Alsdann wird man den Unterschied und die Charaktere musikalischer Stücke, doch, da diese sehr zahlreich sind, nur diejenigen, welche die wichtigsten, oder von besonderer verschiedener Beschaffenheit sind, und sich nicht mit andern vergleichen lassen, vortragen; vornehmlich aber wird man auf die Vokalmusik und die charakteristische

Instrumentalmusik sein Absehen richten. Hierauf wird vom Ausdrucke, von den Empfindungen und Affekten, wie auch von einigen hieher gehörigen Redefiguren und insonderheit von der Metapher das wichtigste beygebracht werden. Und endlich wird man über die Musikarten verschiedener Nationen, nämlich über ihre wahren und vermeynten Eigenschaften, wornach sie mit einander übereinkommen, oder doch übereinzukommen scheinen, und wornach sie von einander abgehen, oder doch von einander abzugehen scheinen, einige unentbehrliche und die Sache so viel möglich erklärende Anmerkungen machen, und zugleich zeigen, wie sie in denjenigen Theilen oder Eigenschaften, worauf ihr Unterschied, der oft nicht wesentlich, sondern nur zufällig ist, sich eigentlich zu gründen scheinet, mit einander zu vereinigen seyn möchten. Ungeachtet nun im Anfange dieses Theiles von der Melodie an und für sich selbst geredet werden soll: so kann ich gleichwohl dem Leser keine Hoffnung machen, hier eine Anleitung zu finden, wie und auf was für Art er zu Erfindungen gelangen kann. Ich bin der Meynung, man könne keinen eine Sache lehren, die lediglich aufs Genie ankommt. Man kann dem Genie wohl zu Hülfe kommen, und bey der Erfindung gleichsam einen Geburthshelfer abgeben. Man kann sagen, wie die Erfindung beschaffen seyn soll, wenn sie passend, dem Charakter gemäß, und überhaupt angemessen seyn soll. Man kann vorschreiben, wie sie auszubessern, vollkommener, und geschmackvoll zu machen ist, u. s. w. — Aber niemand kann sagen, wo und wie sie zu finden ist, so sehr man auch sagen kann, worauf bey der Erfindung zu sehen ist, und was für Hülfsmittel zu wählen sind, ein nicht allzu feuriges Genie aufzumuntern und lebhafter zu machen. — Zum Schlusse dieses Theiles wird man dreyerley kritische Betrachtungen anstellen, von denen die erste von dem monodischen und polyodischen Verfahren in Ansehung der Grundlegung und Ausführung einer Melodie und ihrer harmonischen Ausarbeitung handeln wird. Die andere wird dasjenige erwägen, worauf ein Componist in Ansehung der Sprache, worinn er eine Vokalmusik ausarbeiten soll, zu sehen hat. Insonderheit wird man ihn auf den natürlichen Ton der Sprache oder der Poesie verweisen, auf welchen, um den Ausdruck desto gewisser zu erreichen, ein großes Theil der Recitation und Declamation ankommt; denn dieses ist ein sicheres Mittel, den Ausdruck der Worte und der Empfindungen desto gewisser zu erreichen. Endlich wird die dritte Betrachtung über die Er-

findung, und über das Genie eines Componiſten und eines guten Anführers und Ausführers einer Muſik Anmerkungen machen, und zugleich zeigen, daß derjenige, dem das Genie mangelt, oder der nicht zum Componiſten oder guten Ausführer und Anführer geboren worden, keines von beyden werden kann, er mag auch noch ſo viel Fleiß anwenden als er will. Das Genie muß den Muſikverſtändigen beleben, die Kunſt oder das Studium aber ihn ausbilden. Ohne dieſes letztere wird er es in der Muſik (man mag ſie nun als Wiſſenſchaft oder als Kunſt betrachten), er mag ſo ſehr Genie ſeyn, als es möglich iſt, doch nicht weit bringen. Er wird ſich und andern bis zum Ekel wiederholen, und ſeine Zuhörer mit fehlerhaften Geburthen und ungereimten Sätzen, worinn ſo gar aller Zuſammenhang vermiſſet wird, martern und verdrießlich machen; er müßte denn ein Italiener ſeyn; denn einen jenſeits der Alpen aufgewachſenen Componiſten zieren auch die elendeſten Donatſchnitzer, wenn er nur den Schein des Genies und viel Lebhaftigkeit beſitzet, und wacker tändeln und ausſchreiben kann. Ohne Genie aber wird die größte Kunſt ſteif und matt bleiben; weil ohne Feuer und Witz auch die regelmäßigſten Arbeiten die Zuhörer einſchläfern oder verjagen werden.

§. 12.

Dieſes iſt nun alſo der Plan dieſes Werkes, das ich den Liebhabern der Tonkunſt, insbeſondere aber angehenden Muſikverſtändigen von allerhand Art, ſie mögen nun Componiſten, Anführer oder gute Ausführer werden wollen, hiemit mittheile. Ich muß aber vor dem Schluſſe dieſer Einleitung diejenigen Liebhaber, die inſonderheit mit der Zeit gute Componiſten, oder nur gute Anführer (denn ich ſetze voraus, ein guter Anführer müſſe in der Compoſition kein Fremdling ſeyn), zu werden gedenken, bitten, ſich, ehe ſie die Compoſition zu ſtudieren anfangen, wohl zu prüfen, ob ſie auch Merkmale des Genies, Feuer, und zugleich Geduld, dieſes Studium mit Ernſt auszuführen, bey ſich empfinden. Der Rath, den ich ihnen in Anſehung des erſten zu ertheilen habe, beſtehet darinn, auf ſich ſelbſt Achtung zu geben, und ſich ſelbſt zu unterſuchen, ob ſie ſingende Gedanken empfinden, d. i. ob ſie zuweilen in Gedanken ſingen, und ob ſie dieſe ihre Gedanken ohne Mühe, ohne ſie wieder zu verlieren, aufs Papier bringen können? Dabey aber müſſen ſie wohl darauf merken, ob auch dieſe ſingenden Gedanken ein Werk ihrer eigenen Erfindung oder nur Gedäch-

nißsachen sind, die bey ihnen nach Anhörung einer ihnen wohlgefälligen Musik zurückgeblieben sind? — Sind sie überzeugt, daß sie musikalisch denken, und was sie denken, aufs Papier bringen können, obschon ohne die gehörige Ordnung; denn diese werden ihnen mit der Zeit Regel, Kunst und Fleiß geben: so können sie sich gewissermaßen ihres Genies zur Musik versichert halten; und alsdann können sie mit mehrerer Zuverläßigkeit auf dessen Aufmunterung, Erweiterung und regelmäßige Fruchtbarkeit durch Kunst, Uebung und Fleiß denken. Hiernächst will ich ihnen rathen, die Werke der besten musikalischen Schriftsteller, insonderheit derjenigen, die mit Geschmack geschrieben haben, als etwan derer Herren Bach, Quanz und Marpurg mit Ueberlegung durchzulesen; vorzüglich aber Herrn Bachs vortrefliches Werk, das unter dem Titel: **Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen** herausgekommen ist; der zweyte Theil wird ihnen überaus nützlich seyn. Obschon Herr Bach sein Buch nicht eben für die Componisten geschrieben hat, weil es eigentlich vom Klavierspielen und vom Accompagnement mit dem Klavier handelt: so enthält es doch eine so große Menge geschmackvoller und gründlicher Betrachtungen über eine sehr große Anzahl harmonischer Sätze und über den regelmäßigen Gebrauch der Consonanzen und Dissonanzen, als man wohl in keinem Werke, das von der Setzkunst insonderheit handelt, antreffen wird. Ein Anfänger wird daher wohl thun, und sich selbst einen großen Vortheil aufs künftige erwerben, wenn er dieses Buch mit Nachdencken durchstudieret, die meisten darinn vorkommenden Exempel aufs genaueste vierstimmig ausetzet, und sich also den ganzen Inhalt vollkommen zueignet. Ein guter Componist muß ohnedieß den Generalbaß, und zwar vornehmlich das feine und geschmackvolle Accompagnement, vollkommen verstehen. Fehlet ihm diese Eigenschaft, so kann und darf er sich keinesweges einen wahren Componisten nennen. Und wie wollte er ohne diese Eigenschaft mit der Bezifferung seiner Bäße zurechte kommen? — Endlich will ich solche angehende Musikverständige, die mein folgendes Buch ohne persönliche Anweisung eines gründlichen Lehrmeisters mit Nutzen gebrauchen wollen, freundlich bitten, bey einem jeden Kapitel, das sie vor sich nehmen, und bey einer jeden Materie, die sie zu verstehen suchen, die Werke der besten Schriftsteller über die Setzkunst aufzuschlagen, ihre vor sich habende Materie darinn nachzulesen, und die Gedanken derselben mit den meinigen zusammen zu halten.

Ich verlange gar nicht, daß sie mir allezeit blindlings Glauben beymessen sollen; nein, sie müssen selbst sehen, selbst denken, und über das, was sie gelesen haben, selbst urtheilen lernen. Diejenigen Schriftsteller, die ich ihnen diesfalls vorschlage, könnten unter den Deutschen, ausser oben angeführten, noch Printz, Fux, Mattheson, Spieß und Sorge, wie auch Heinichen und Walther, unter den Italienern Berardi, Tevo, Schacchi und Bononini, unter den Franzosen aber Mersenne, Masson, Brossard, Rameau, d'Alembert, und Rousseau, seyn. Ich könnte hier noch mehrere anführen, wenn sie sich aber in der musikalischen Litteratur ein wenig umsehen werden: so werden ihnen nach und nach noch einige andere, nicht zu verachtende, Schriftsteller vorkommen. Wollen sie diesen angeführten Schriften in Ansehung der Kritik meinen kritischen Musikus und, welches ich zuvor hätte nennen sollen, Herrn Hillers wöchentliche Nachrichten die Musik betreffend, beyfügen: so werden sie vielleicht darinn mancherley kritische Betrachtungen antreffen, die zur Kenntniß der Charaktere verschiedener Musikstücke und Schreibarten nicht eben entbehrlich seyn möchten. — Und so eben kommt mir ein ganz neues und vortrefliches Werk, nämlich Herrn Sulzers Theorie der Künste zu Gesichte, worinn sich eine beträchtliche Anzahl zum Theil sehr wohl ausgearbeiteter Artikel, die verschiedene zur Musik gehörige theoretische und praktische Materien betreffen, finden, und einem Anfänger von nicht geringem Nutzen seyn werden. — In Ansehung der musikalischen Litteratur muß ich noch Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, und auch diesfalls und noch wegen vieler andern Materien überhaupt Herrn Marpurgs Beyträge zur Musik, wie auch, bald hätte ich nicht daran gedacht, Mizlers musikalische Bibliothek, anführen. Auch diese Werke werden ihnen nützlich seyn.

Wenn ferner angehende Musikverständige nach Anleitung meines Buches und anderer Werke die Regeln oder Anmerkungen über den Gebrauch der Intervallen von mancherley Art mit Nutzen studieren, und sich derselben völlig bemeistern wollen: so müssen sie nicht eher damit aufhören, als bis sie alle mögliche Aufgaben ohne die geringsten Fehler ausarbeiten können; und dazu sollten sie freylich einen mündlichen Anführer haben, der ihnen jedesmal zeigen könnte, wie und worinn sie gefehlet haben; doch sollte ihnen dieser mangeln:

o müssen sie desto langsamer arbeiten, ihre Arbeiten oder Exempel einige Zeit liegen lassen, sie alsdann nach den Regeln aufs strengste untersuchen. Und mit diesem Verfahren müssen sie so lange anhalten, bis sie mehrere Festigkeit bekommen, und ihre Versuche von allen Fehlern gereiniget zu seyn scheinen. Doch noch können sie nicht versichert seyn, sich auf sich selbst verlassen zu können. Sie müssen daher ihre letztern Arbeiten eine längere Zeit, ja wohl einige Wochen, auf die Seite legen, und dann erst mit kaltem Blute aufs neue nach den Regeln prüfen. Wenn sie auf diese Art zu arbeiten unermüdet fortfahren, und in den Zwischenzeiten fleißig lesen, und zwar nicht allein Werke, die über die Musik und ihre verschiedenen Theile geschrieben sind, sondern auch viele wohl geschriebene kritische Werke über alle Arten der schönen Wissenschaften und Künste insonderheit über die Poesie, und dann, welches ich ihnen vorzüglich empfehlen will, die Ausarbeitungen und Partituren der besten Meister mit Aufmerksamkeit durchstudieren, auch öfters gute und mit Geschmack so wohl in der galanten als in der künstlichen Contrapunktischen und Canonischen Schreibart ausgearbeitete Musikstücke anhören und durchlesen: so können sie endlich den Berg übersteigen, und mit der Zeit eine geprüfte und gründliche Einsicht in die wahre und regelmäßige Compositionsart erlangen, und endlich selbst gute Componisten werden. Dabey aber müssen sie, und wenn sie auch das Glück haben sollten, der persönlichen Anführung eines gründlichen Musiklehrers zu genießen (denn ohne einen solchen Beystand eine gehörige Stärke erreichen, möchte beynahe ein Wunderwerk seyn), gleichwohl Tag und Nacht arbeiten, wenn sie sich durch alle die ihnen bisher vorgeschlagenen Mittel und Wege eine bewährte Erfahrung erwerben, und in den wahren Kern der Musik eindringen wollen.

Genie, Kunst, Fleiß und Erfahrung werden das Schicksal eines angehenden Componisten bestimmen. Darnach wird er künftig von andern geprüfet werden, und darnach muß er sich selbst prüfen, ehe er sich der Welt öffentlich zeiget. —

Anfänger! Studieret die Natur und euch selbst! Studieret die Werke großer Meister so wohl in der galanten als künstlichen Schreibart! Leset fleißig! Arbeitet noch fleißiger! Prüfet euch selbst und lasset euch prüfen! So und auf keine andere Art werdet ihr endlich selbst Meister werden! —

10527730

Erſter Theil.

Die
Theorie der Melodie
und
Harmonie.

Erſter Theil.

Die
Theorie der Melodie und Harmonie.

Erſtes Kapitel.
Von den muſikaliſchen Intervallen 1).

§. 13.

Da die muſikaliſche Compoſition eine Wiſſenſchaft iſt, die Töne auf ſolche Art neben einander und über einander zu ſetzen, daß daraus eine dem Endzwecke gemäße Melodie und Harmonie entſtehet §. 4. ſo müſſen wir uns inſonderheit zuerſt um die eigentliche Beſchaffenheit der Töne bekümmern, als welche, wie aus obigen Beſchreibungen erhellet, gleichſam die einzige Materie ſind, die der Componiſt zur Ausarbeitung ſeiner muſikaliſchen Stücke unumgänglich gebrauchen ſoll. §. 5. Aus der nahen oder weiten Entfernung aber, nach welcher die beſtimmten oder bemerkten Klänge, welche wir Töne nennen, von einander ſtehen, unterſuchet nun der Componiſt die Beſchaffenheit derſelben, und zwar nennet er ſie, dieſer Entfernung wegen, wenn er zweene gegen einander betrachtet, Intervallen. §. 5.

1) Man wird nicht verlangen, daß im Anfange eines Werkes, das von der muſikaliſchen Setzkunſt handeln ſoll, die niedrigſten Anfangsgründe der praktiſchen Muſik, nämlich die Noten, die dazu gehörige Zeichen, die Pauſen, die Vorzeichnungen, die Wiederhohlungszeichen, Schlüßel u. d. g. erkläret werden ſollen. Es wird voraus geſetzt, daß ein Anfänger in der Compoſition bereits alle dieſe Dinge vorlängſt wiſſen, und überdieß auf dem Klaviere und im Singen einen guten Anfang und Fortgang gemacht haben wird. Wenn aber ein anderer Liebhaber der Muſik auch von dieſen Dingen eine genaue Erläuterung verlanget, ſo wird er ſie in Herrn M. Albrechts gründlicher Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunſt, imgleichen in Herrn Marpurgs Anleitung zum Klavierſpielen nebſt vielen andern brauchbaren Nachrichten ganz gut erläutert finden.

§. 14.

Ein Intervall bedeutet eigentlich den Raum, welcher sich zwischen zweenen bemerkten Klängen oder Tönen befindet, von denen einer höher oder tiefer ist, als der andere. Nach dem nun diese zweene Töne in Ansehung ihrer Höhe oder Tiefe nahe oder weit von einander entfernet sind, nach dem entstehen auch jedesmal **kleine oder große Intervallen.**

Ich muß aber hierbey noch anmerken, daß, obschon eigentlich der enge oder weite Raum die Größe und den Namen der Intervallen verursachet, man doch niemals beyde Töne dieses Raumes angiebt. Das Intervall, welches, nach dem gemeinen Sprachgebrauche, jedesmal einen gewissen, von einem andern gegebenen Tone abgezählten, Ton anzeiget, erhält seinen Namen, nach dem Maaße, oder nach dem Verhältnisse, das es gegen den Ton, von dem es abgezählet worden, haben kann, oder vielmehr würklich hat. Ich sage also: der Ton **a** ist die Sexte zum Tone **c** oder **cis**; zu jenem ist er die **große**, und zu diesem die **kleine Sexte.** So ist es, wenn ich von unten hinauf zähle, welches die gemeinste und ordentlichste Art zu zählen ist, und ursprünglich den Intervallen ihre Namen gegeben hat. Allein man pfleget auch zuweilen von oben hinunter oder abwärts zu zählen; denn man saget: der Ton **c** ist die unten liegende Sexte zum **a** oder **as**, zu jenem die **große** und zu diesem die **kleine.** Denn man muß wissen, daß die Intervallen ihre ursprüngliche Namen von der Lage, wie sie in der diatonischen Leiter auf einander folgen, erhalten haben. Die Sekunde heißet darum die Sekunde, weil sie der zweyte Ton in derselben Leiter ist, die Terz, weil sie der dritte, die Quarte, weil sie der vierte Ton ist u. s. w. Und darnach erhalten alle übrigen Intervallen ihre Namen.

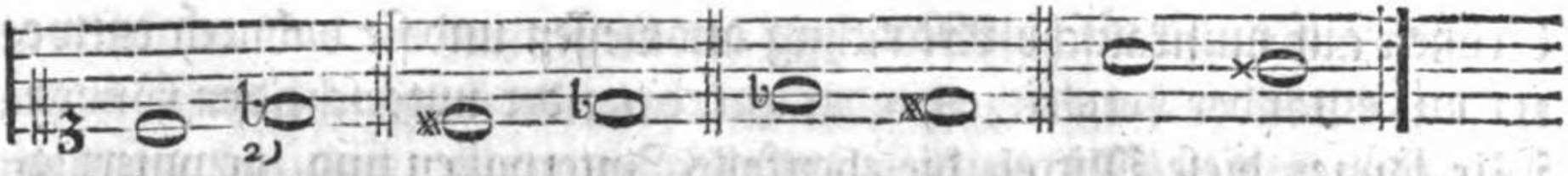
§. 15.

Weil aber alle Intervalle, die durch diese Hauptnamen bezeichnet werden, an sich selbst von verschiedener Größe sind: so müssen wir für allen Dingen die Mittel wissen, wie wir diese ihre verschiedenen

Größen auf musikalische Art richtig ausmessen und sie dadurch entweder mit einander vergleichen, oder von einander unterscheiden können. Wir können diese Mittel, die ebenfalls Intervallen sind, gewissermaßen **Hülfsintervallen** nennen. Welche nun diese sind, das müssen wir zuvörderst anzeigen. Ihre Namen sind folgende: 1) **der kleinste halbe Ton**; dieser wird auch der **verminderte** oder **verkleinerte halbe Ton** genennet; 2) **der kleine halbe Ton**; 3) **der große halbe Ton**; 4) **der kleine ganze Ton**; 5) **der große ganze Ton**. Vermittelst dieser Hülfsintervallen können wir nun alle Arten der Intervallen zusammensetzen und unterscheidend erkennen lernen; zumal da wir sie, wie wir sogleich sehen werden, durch unsere Noten deutlich vorstellen, und den Sinnen begreiflich machen können. Man kann sie auch Stufen nennen, auf denen wir immer von einem Intervall zum andern gleichsam auf- oder absteigen, wodurch wir denn die wahre musikalische Größe aller im Intervallensystem befindlichen Intervallen deutlich und entscheidend bestimmen können.

§. 16.

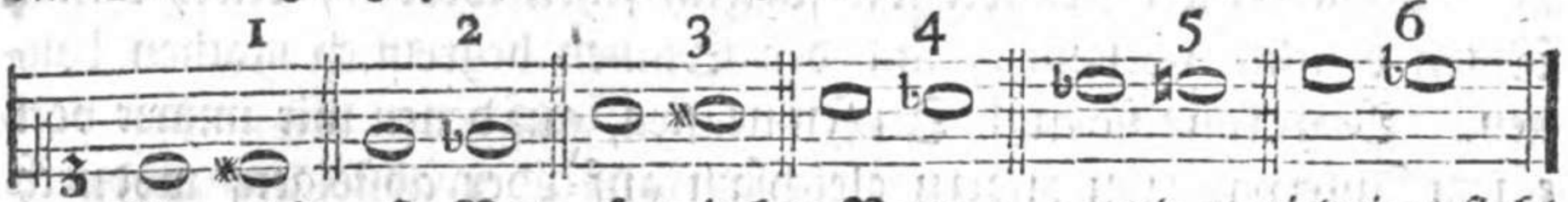
Der kleinste (verminderte oder verkleinerte) **halbe Ton** (Semitonium minim.) besteht aus zwo neben einander stehenden Noten, davon sich die eine auf der Linie, die andere aber auf dem unmittelbar darauf folgenden Raume befindet, und welche beyde durch die gewöhnlichen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, die man auch **Versetzungszeichen** nennet, so nahe gegen einander erhöhet, oder erniedriget werden, daß sie beyde nur einen bemerkten Klang oder einerley Ton anzuzeigen scheinen, ob sie schon würklich und zwar, wie wir hernach §. 27. sehen werden, um ein Comma, von einander, unterschieden sind. Auf unsern Klavieren und allen ihnen ähnlichen Instrumenten ist dieser Unterschied zwar nicht merklich; allein auf den meisten andern besaiteten, wie auch auf einigen blasenden Instrumenten, insbesondere durch die Singestimmen ist dieser Unterschied deutlich und unterscheidend auszudrücken, in Noten aber fällt er am deutlichsten in die Augen. Als:



Dieſes Intervall wird hernach im folgenden Verzeichniſſe der Intervallen unter dem Namen der kleinſten (verminderten oder verkleinerten) Sekunde noch einmal vorkommen.

§. 17.

Der kleine halbe Ton (Semitonium minus) **entſtehet, wenn zwo Noten auf einer Linie oder auf einem Raume ſtehen, davon die eine gegen die andere durch ein Erhöhungszeichen erhöhet, oder durch ein Erniedrigungszeichen erniedriget wird. Als:**



Wenn die erſte Note, ſo wie bey Num. 1. 3. und 5. niedriger ſteht als die andere: ſo führet dieſes Intervall den Namen **der großen Prime**; ſtehet aber die zwote niedriger als die erſte, wie bey Num. 2. 4 und 6, ſo kann man es **die kleine Prime nennen**; wie wir hernach ſagen werden.

§. 18.

Wenn man zu dem kleinen halben Tone den kleinſten halben Ton ſetzet, und ihn dadurch, unſern Noten nach, um eine Stufe vergrößert: ſo entſtehet daraus der große halbe Ton (Semitonium majus). **Als:**



2) **Anſtatt zweyer runden Bee (♭♭) werde ich mich jederzeit dieſes hier gebrauchten größern runden Bees (♭) bedienen; ſo wie man an ſtatt zweyer Doppelkreuze (𝄪 das einfache Kreuz (×) gebrauchet; Dieſes letztere Zeichen iſt bereits vorlängſt eingeführet; jenes aber hat meines Wiſſens Herr C. P. E. Bach zuerſt gebraucht, und zwar in einer ſeiner ſchönen in Kupfer geſtochenen Klavierſonaten. Wie ich aber aus einer erſt neulich von ihm componirten vortreflichen Paßionscantate ſehe: ſo hat er dieſes doppelte Erniedrigungszeichen noch immer behalten. Dieſes reizet mich noch mehr an, in dieſem Buche mich deſſen gelegentlich zu bedienen.**

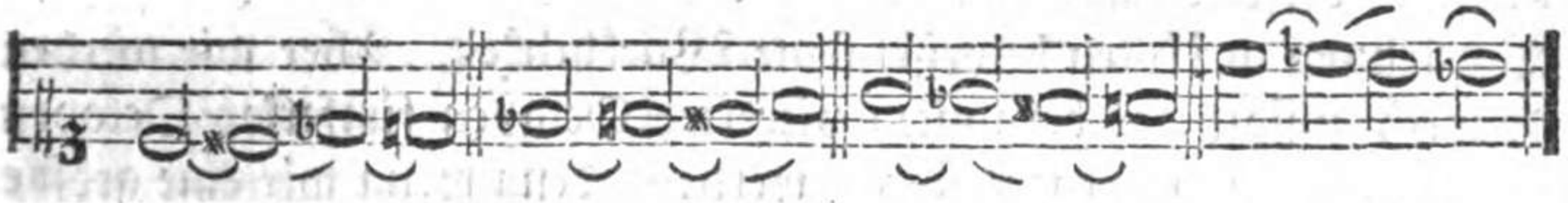
Es ſtehet alſo die eine Note auf der Linie, und die andere auf dem nächſtfolgenden Raume, oder umgekehrt; doch alſo, daß ſie beyde nur einen halben Ton gegen einander ausmachen; nämlich, wenn ich der letzten Note des kleinen halben Tones noch den kleinſten halben Ton hinzufüge, wie wir in obigen Exempeln ſehen: ſo wird aus dem kleinen halben Tone der große halbe Ton, und der kleine halbe Ton iſt dadurch, wie die Noten zeigen, um einen Grad, nämlich, um ein Comma, größer geworden. Dieſes Intervall wird hernach unter dem Namen der kleinen Sekunde noch einmal vorkommen.

§. 19.

Setzet man nun ferner den kleinen und großen halben Ton zuſammen, alſo, daß man den einen durch den andern vergrößert, damit nur ein Intervall daraus werde: ſo erhalten wir den großen ganzen (Tonus major). Und dieſer beſtehet folglich aus drey verſchiedenen nahe an einander liegenden Tönen. Als:



Wie dieſer große ganze Ton aus dem kleinſten, kleinen und großen halben Tone zuſammen geſetzt wird, dieſes wird man in folgender Ausmeſſung der obigen Exempel deutlich ſehen. Als:

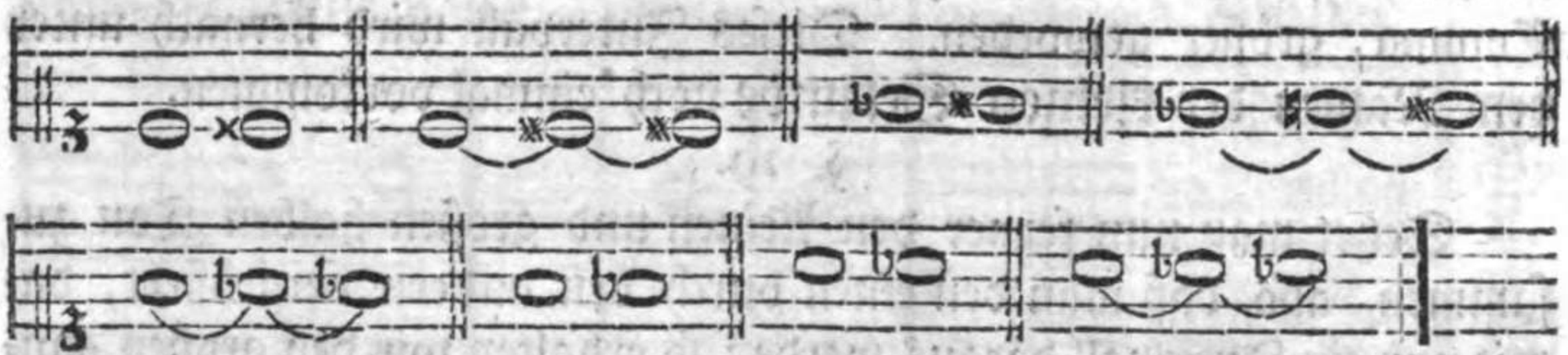


Wie wir hernach ſehen werden, ſo iſt dieſes Hülfsintervall eigentlich die große Sekunde.

§. 20.

Der ſonſt bekannte und in der mathematiſchen Ausrechnung gegründete Unterſchied zwiſchen dem kleinen und großem ganzen Tone ſcheinet zwar insgemein den Componiſten, als Componiſten, wenig zu intereſſiren; gleichwohl muß er ihn kennen; er muß wiſſen, daß aus der Zuſammenſetzung zweener kleinen halben Töne der kleine

ganze Ton (Tonus minor) entstehet. Dieser Umstand zeiget sich in Noten ganz deutlich, und ist ferner in der musikalischen Ausmessung der Intervallen von Wichtigkeit, wie wir zu seiner Zeit sehen werden. Wir können diesen kleinen ganzen Ton theils durch die angeführte Zusammensetzung zweener kleiner halben Töne, theils auf einmal vermittelst der doppelten Erhöhungs-oder Erniedrigungszeichen in Noten folgendergestalt ausdrücken. Als:



Aufsteigend wird dieses Intervall im folgenden Verzeichnisse die **größte Prime** und absteigend die **kleinste Prime** genennet. Der seel. **Telemann** wollte davon nichts wissen, ungeachtet er die kleinste Prime, wegen seiner kleinsten Octave, die er gar sehr behauptete, zugab, oder vielmehr zugeben mußte; daher blieb es aus seinem Verzeichnisse der Intervallen gänzlich weg. Gleichwohl bin ich anderer Meynung, weil es den Unterschied zwischen einem größten und kleinen **und zwischen einem großen und kleinsten Intervall von einer jeden Art derselben auf einmal und deutlich bezeichnet. Selbst seine Vorstellung in Noten beweiset seine Würklichkeit. Aber wir werden dadurch anstatt der bekannten viererley Octaven fünferley Octaven erhalten, wie wir hernach finden werden; denn wenn wir eine größte** Prime annehmen, die denn, vermöge des kleinen ganzen Tones, mehr als zu gewiß ist, so muß es auch eine größte Octave geben. Auch in der Melodie mögte dieser kleine ganze Ton entweder als die größte Prime, oder als die größte Octave fast nicht gemisset werden können, wenn wir ihn auch aus der Harmonie verbannen wollten. — Doch was haben wir nöthig, die Würklichkeit desselben lange zu beweisen, da er uns durch unsere Noten so deutlich vor Augen kann geleget werden; wie man auch aus den Exempeln des vorigen §. bey dem großen

Tab. len.

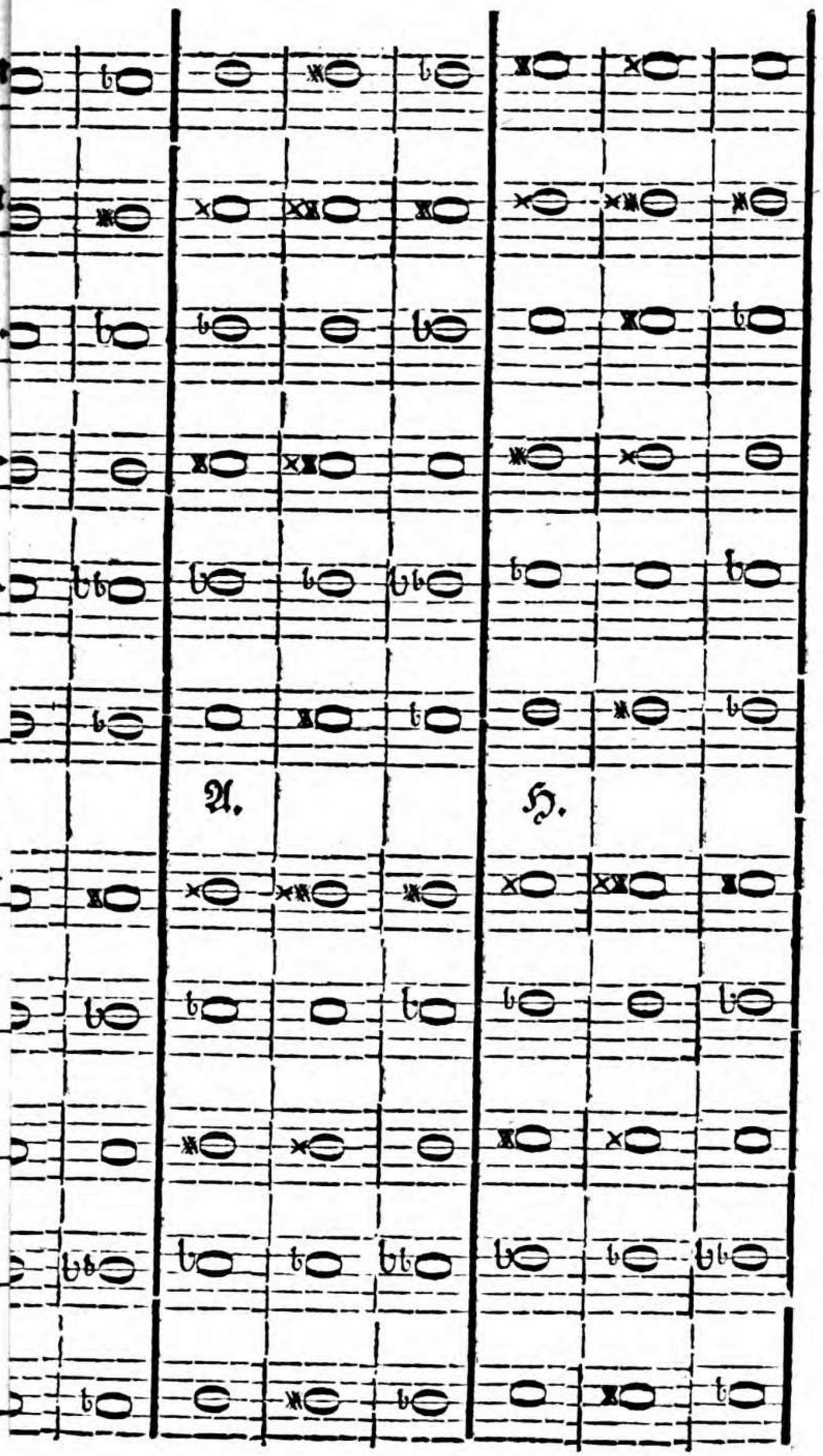
Im Aufsteigen.

- Großer ganzer Ton
- Kleiner ganzer Ton
- Großer halber Ton.
- Kleiner halber Ton.
- Kleinster halber Ton.
- Grundton.

A. H.

Im Absteigen.

- Kleinster halber Ton.
- Kleiner halber Ton.
- Großer halber Ton.
- Kleiner ganzer Ton.
- Großer ganzer Ton.



ganzen Tone sehen kann; woraus erhellet, daß wenn man zu dem kleinen ganzen Tone den kleinsten halben Ton setzet, alsdann der große ganze Ton entstehet.

§. 21.

Nunmehr will ich alle diese fünf Arten dieser Hülfsintervallen zum Behuf der Ausmessung des Intervallensystems in einer Tabelle in Noten vorstellen, damit man sie zu allen oder doch den üblichsten Arten von Fundamenttönen so gleich übersehen kann. Ich habe sie aufsteigend und auch absteigend eingerichtet, damit man mit einemmale sehen kann, wie diese kleinen Intervallen, man mag sie nun aufwärts oder abwärts betrachten, beschaffen sind, zumal da einige Intervallen sich auf diese absteigenden Hülfsintervallen gründen. Es stehet daher der Grundton in der Mitten, und oben über ihm die aufsteigenden, unter ihm aber die absteigenden hieher gehörigen Hülfsintervallen. (Siehe Tab. I.)

§. 22.

Nach dieser nothwendigen Vorbereitung können wir nunmehr das Verzeichniß der Intervallen selbst vornehmen. Wir merken aber zuvörderst ihre **Hauptnamen** an, welche folgende sind:

1. Der Einklang, oder, wie man itzt insgemein saget: Die Prime;
2. Die Sekunde;
3. Die Terz;
4. Die Qvarte;
5. Die Qvinte;
6. Die Sexte;
7. Die Septime;
8. Die Octave und endlich
9. Die None.

Hiernächst ihre **Beynamen.** Ein jedes Intervall, wenn wir die Prime und dann die Octave ausnehmen, ist viererley. Und da

wir die Intervallen, wenn wir sie nach dem Nutzen derselben betrachten wollen, nur aufsteigend betrachten, so ist die Prime nur dreyerley. Die Octave aber ist aus andern Ursachen fünferley. Diese Beynamen sind nun:

1. **Vermindert** oder **verkleinert**;
2. **Klein**;
3. **Groß**, und
4. **Uebermäßig** oder **vergrößert**; man saget aber lieber oder besser: **Die größte Prime, Sekunde, Terz, u. s. w.**

Wir dürfen hier die lateinischen Beynamen, weil sie, als Kunstwörter, gar oft vorkommen, nicht vergessen, und diese sind:

Intervalla. 1. diminuta s. deficientia;
2. minora;
3. majora;
4. superflua s. abundantia.

Wegen der deutschen Beynamen ist zu merken, daß man nach **Telemanns** Vorschlage und Beyspiele **die verminderten** besser **die kleinsten, die übermäßigen** aber besser **die größten** nennet, weil wir damit ihre stufenweise Ab- oder Zunahme am besten bestimmen können. — Es werden auch aus gewissen Ursachen noch die Namen 1. **Der Decime**, 2. **Undecime**, 3. **Duodecime**, 4. **Terzdecime** und auch wohl 5. der **Decime-Septime** gebraucht; diese bedeuten 1. die durch die Octave erhöhte **Terz**, 2. die durch die Octave erhöhte **Qvarte**, 3. die durch die Octave erhöhte **Qvinte**, 4. die durch die Octave erhöhte **Sexte**, und 5. die durch zwo Octaven erhöhte **Terz**. Da sie schon, ihrem ursprünglichen Namen nach, in der Reyhe der Intervallen befindlich sind: so hat man sie hier nur der Vollständigkeit wegen mit anführen wollen. Doch darf ich nicht vergessen, von ihnen anzumerken, daß 1. die **Decime** und **Duodecime** im doppelten Contrapunkt von Wichtigkeit sind; ingleichen daß 2. die **Decime, Undecime** und **Duodecime** zuweilen wegen des Fortganges der obersten Stimmen einige Anmerkungen verursachen, wie wir künftig sehen werden, und 3. daß es Vorfälle giebt, da man aus eben die-

ser Ursache sie in der Bezifferung des Generalbaßes, des feinen Accompagnements wegen, durch die Ziffern 10. 11. und 12. anzeigen muß. —

§. 23.

Alle nun angeführte Intervallen werden überhaupt in **einfache** und **zusammengesetzte** eingetheilet. Diejenigen, welche den Sprengel der Octave nicht überschreiten, heissen **einfache** oder Intervalla simplicia; die übrigen aber, welche die Octave auch nur im geringsten überschreiten, werden, weil sie aus den einfachen und der hinzugefügten Octave entstehen, **zusammengesetzte** oder Intervalla composita genennet. Die ersten fangen sich mit der **Prime** an, und gehen bis auf die **Octave**, die andern gehen von der **großen Octave** bis auf die **größte None.** Obschon die übrigen Intervallen, die wir oben noch angeführet haben, ebenfalls zu den zusammengesetzten gehören: so hat man doch nicht nöthig, sie in dem Verzeichnisse der Intervallen mit aufzurechnen, weil ihre Größe durch die einfachen, von denen sie entstehen, bestimmet werden kann, wenn man die Octave hinzuthut. Ich sollte nun zwar so gleich das vollständige Verzeichniß anfangen; allein ich finde für nöthig, noch ein paar Anmerkungen voraus zu setzen.

1) Wenn im folgenden Verzeichnisse von **Stufen** geredet wird: so verstehe ich unter diesem Worte, den Schritt von einem Tone zum andern oder von einer Note zur andern. Wenn also ein Intervall aus sechs Stufen besteht, so hat es sieben **Töne** oder Noten, wenn man nämlich den Sprengel desselben mit kleinen und großen halben Tönen, welches die gemeinste und richtigste Art ist, die Größe des Intervalls auszumessen, ausfüllet. Man brauchet auch zuweilen das Wort **Grad**, welches mit Stufe einerley ist. Wenn ich hier nur schlechtweg **Töne** sage: so kann man gar leicht schließen, daß alsdann weder von großen noch kleinen ganzen oder halben Tönen die Rede ist. Ich könnte also eben so wohl bemerkte Klänge oder nur schlechtweg Noten sagen. Ich merke dieses voraus an, damit man den Wörtern **Stufen** und **Töne** keinen unrechten Ver-

stand beymessen, sondern sie vielmehr nach dem Wortverstande, in welchem ich sie hier gebrauche, erklären möge.

2) Hiernächst habe ich wegen der vom seel. Telemann und von mir angenommenen und oben angemerkten Beywörter noch etwas anzumerken. Ich finde, daß einige Herren mit dem Gebrauche oder mit der Anwendung derselben gar nicht zufrieden sind. Es gefallen ihnen so gar nicht einmal die Beywörter klein und groß. Es wäre zwar nicht nöthig, sie gegen diese Angriffe zu vertheidigen; allein weil man denenjenigen, welche sich deren bedienen, mit einer unanständigen und sich selbst angemaßten Autorität und gewissermaßen mit Grobheiten begegnet: so bin ich gezwungen, mit diesen Herren ein paar Worte zu sprechen. Fürs erste: sind die vier Beywörter, die wir angenommen haben und behaupten, ihrer Kürze wegen sehr bequem. Fürs zweyte: sind sie bestimmter; denn sie drücken die immer zunehmende Größe der Intervallen deutlich und natürlich aus, ohne daß die geringste Zweydeutigkeit entstehen kann. Drittens: ist es sehr lächerlich geurtheilet, wenn man bey der Qvinte nicht zugeben will, daß man die falsche Qvinte eine kleine Qvinte nennen soll, weil man die reine Qvinte nicht die große nennen müsse. Ey! wer hat denn das Gesetz gegeben, daß man dieses Letztere nicht thun dürfe? Man giebt vor, weil die reine Qvinte eine vollkommene Consonanz wäre: so könnte man sie nicht die große nennen, und weil die falsche Qvinte eine Dissonanz wäre: so könnte sie nicht die kleine heissen. Aber, da vermuthlich niemand sich erkühnen kann, zu läugnen, daß wir würklich viererley Qvinten haben: so wird auch niemand läugnen können, daß diese Qvinten, eine jede von der andern, um einen kleinen halben Ton höher oder tiefer sind. Die eine ist also gegen die andere immer um so viel kleiner oder größer als die andere. Die reine, die wir die große nennen, hat noch eine größere über sich, die wir daher die größte nennen, und die falsche die wir die kleine nennen, hat noch eine kleinere unter sich. Wenn dieses gewiß ist, wie solches die größten Theoretiker und Praktiker niemals leugnen können, und wenn solches schon von uralten Zeiten

her eine bekannte Sache gewesen ist: so wird man doch auch Erlaubniß haben, diesen vier Arten der Qvinten nach ihren aufsteigenden Stufen angemessene Namen zu geben, die ihre verschiedene Größe auf einmal anzuzeigen geschickt sind. Hieher gehört der Einwurf von der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der einen oder der andern Art der Qvinte ganz und gar nicht. Die Beynamen sollen nur die stufenweise Verschiedenheit der Qvinten bezeichnen und weiter nichts. Dieses war so wohl **Telemanns** als meine Absicht, als wir diese Beynamen in unserm Intervallensystem annahmen. Ist es wohl erlaubt, daß man diejenigen, die uns darinn folgen, gleichsam für Ignoranten erkläret? Und greiffet man uns dadurch nicht eben so wohl an? — Nach veränderten Umständen kann diese Vertheidigung der Beynamen der Qvinte ebenfalls für die Beynamen der Qvarte gelten. Die von mir sogenannte kleine Qvarte wird von andern die reine oder vollkommene genennet, die große, aber sehr unschicklich, die übermäßige. Kircher hatte doch schon vor mehr als hundert Jahren den Tritonus Quarta major oder die große Qvarte genennet; warum soll also die um einen halben Ton kleinere Qvarte nicht Quarta minor oder die kleine Qvarte heissen? — Doch es ist nicht der Mühe werth, solche unnütze und lächerliche Einwürfe zu beantworten. Wem die hier angenommenen Beynamen nicht anstehen, der kann sich an die andern, die ihm besser gefallen, halten, und dabey leben und sterben. Er findet sie insgesamt bey einem jeden Intervall deutsch und lateinisch angemerkt. Nur will ich ihn ersuchen, seine Einwürfe zu sparen, und wenigstens die Sache mit Bescheidenheit zu prüfen, alsdann zu wählen, was er will, und einen jeden in seinen Würden zu lassen. Man sollte uns vielmehr danken, daß wir ihnen zu einem vollständigen Intervallensystem den Weg gebahnet haben. So viel weiß man sich auch zu bescheiden, daß weder **Telemann** noch ich der erste ist, der es ganz erfunden hat. Viele unter den Alten geben schon deutliche Merckmale davon an, und also Anleitung genug dazu, der Sache umfänglicher nachzudenken. Man darf sich nur im Mer-

ſenne, Prätorius, Nicola Vicentino, Kircher, Prinz und andern darnach umſehen. Auch noch andere alte Italieniſche gute Tonlehrer haben ſich Mühe damit gegeben; nur daß es keiner von ihnen ſo ordentlich, in gehöriger Verbindung, oder ſo zuſammenhängend vorgetragen hat, wie man es hier finden wird. — Man verzeihe mir dieſe Ausſchweifung, zu der ich mich nicht herab gelaſſen haben würde, wenn ich nicht geſehen hätte, daß mich und den ſel. Telemann Leute haben hofmeiſtern wollen, die erſt nöthig hätten, unſer Intervallenſyſtem zu ſtudieren, um es einſehen zu lernen; zumal da ſie in vielen Dingen bey uns gleichſam in die Schule gegangen ſind.

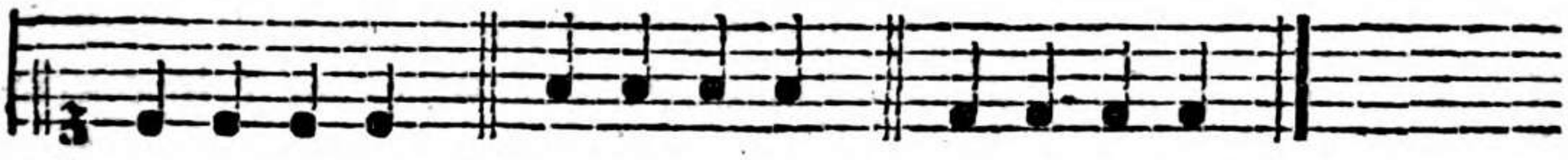
§. 24.

Die **einfachen Intervallen** (Intervalla ſimplicia) ſind folgende.

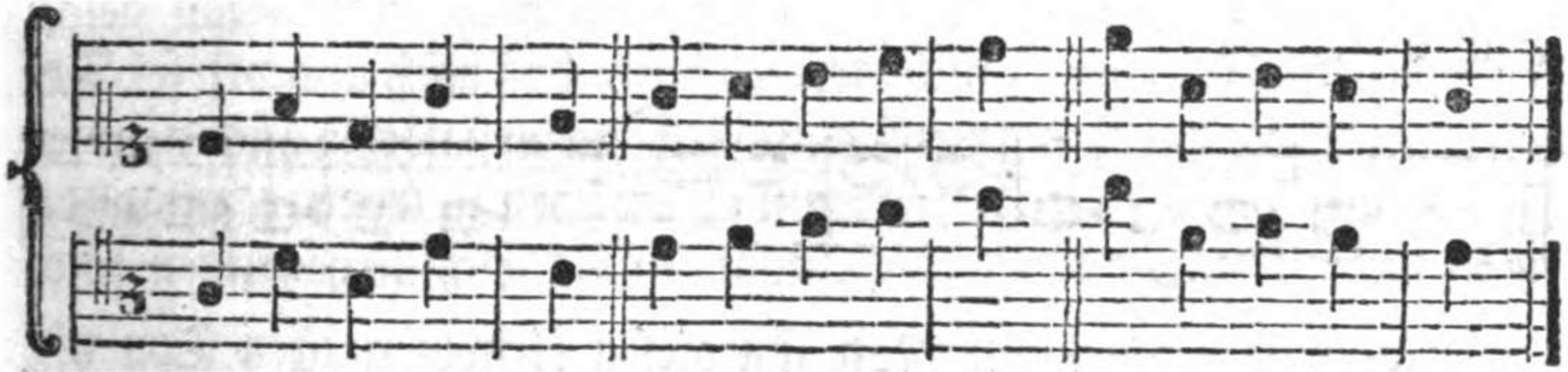
1) Die **Prime** (**der Einklang**) (Uniſonus). Dieſe wird ſonſt eigentlich nicht unter den Intervallen mitgezählet, weil ſie vielmehr für den Grund aller Intervallen, als ſelbſt für ein Intervall ſelbſt, anzuſehen iſt. Allein, da ſie eine Abänderung leidet, indem ſie **groß** und **klein** u. ſ. w. ſeyn kann, überdieß auch in zwo oder mehr verſchiedenen Stimmen über einander, oder auch in der Melodie mehr als einmal nach einander vorkommen kann, und daher einer beſondern Regel vom Gebrauche der Conſonanzen in der Harmonie unterworfen iſt: ſo führet man ſie mit Recht in dieſem Verzeichniſſe und zwar zuerſt an. Wir nennen ſie am beſten nur ſchlechtweg **die Prime** oder den **Einklang**, obſchon einige gute Tonlehrer die Benennung **die große Prime**, aber unrichtig, geltend zu machen geſuchet haben. Da ſie über ſich Vergrößerungen und unter ſich Verkleinerungen leidet, oder leiden muß: ſo ſtehet dieſe immer reine und ſich ſelbſt gleiche Prime in der Mitten, und über ihr folgen **die große** und **größte Prime**, unter ihr aber **die kleine** und **kleinſte Prime**, welche der Grund von allen dieſen Abänderungen der Octaven ſind.

Die Prime alſo entſtehet, wenn ein und eben derſelbe Ton in einer Stimme neben einander, oder in mehrern Stimmen über einander, oder zugleich, vorkommt. Als:

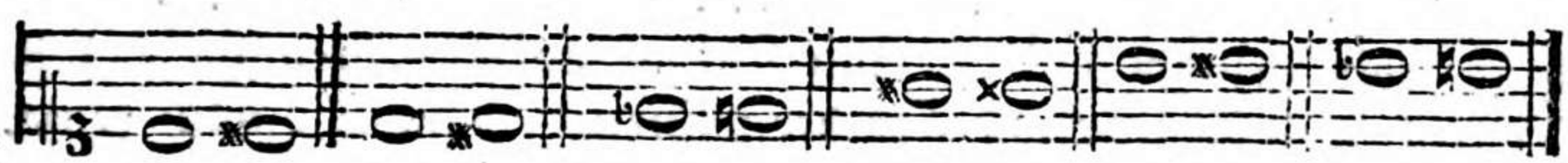
Neben einander.



Ueber einander :



2. Die große Prime (x), (der große Einklang) (Unisonus major s. superfluus primus), nicht aber die größte Prime, welche hernach vorkommen wird. Diese große Prime ist der §. 17. beschriebene kleine halbe Ton, und entstehet, wenn zwo Noten auf einer Linie oder auf einem Raume so nahe an einander oder über einander stehen, daß sie nur einen kleinen halben Ton ausmachen. Es werden daher insgemein die eine oder die andere Note oder auch alle beyde durch die gewöhnlichen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen so nahe gegen einander erhöhet oder erniedriget, daß kein anderer Ton, den Noten nach, zwischen ihnen Platz haben kann. Sie hält also, obschon in zweenen Tönen, nur eine Stufe. Als :



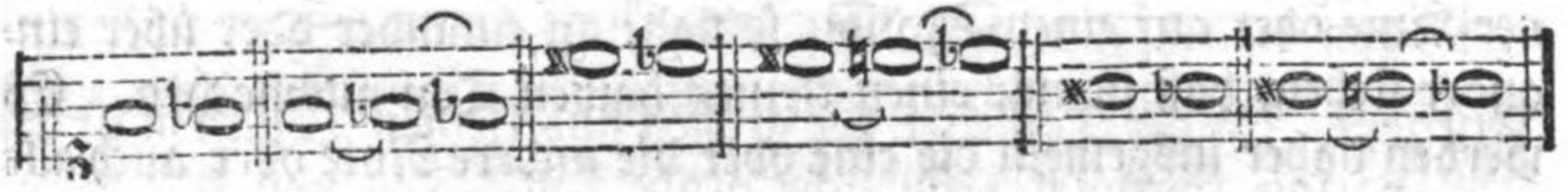
Wenn aber die zwote Note absteigend oder niedriger stehet, als die erste: so nennet man dieses Intervall die kleine Prime, oder den kleinen Einklang (xt) Unisonus minor, s. deficiens primus). Als :



3. Die größte (übermäßige oder vergrößerte) Prime (𝄪 oder 𝄪), Unisonus maximus, Unisonus superfluus s. abundans secundus) entstehet, wenn vor der ersten oder letzten Note doppelte Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen stehen, also, daß dadurch der kleine ganze Ton, welcher aus zweenen kleinen halben Tönen bestehet, erscheinet. Als:



Wenn aber die zwote Note um diesen kleinen ganzen Ton niedriger stehet, als die erste, so erscheinet alsdann die kleinste Prime, (𝄫 oder 𝄪♭) (Unisonus diminutus s. deficiens secundus) oder der kleinste Einklang. So wohl diese als die größte Prime halten nur zwo Stufen in drey Tönen oder Noten. Als:



Anmerk. 1. Aus der großen Prime entstehet die große Octave, aus der größten Prime die größte Octave; so wie aus der kleinen Prime die kleine Octave, aus der kleinsten Prime aber die kleinste Octave entstehet. Wie also die reine Prime zwischen beyden großen und kleinen Primen in der Mitten stehet, eben so stehet auch die reine Octave zwischen ihren großen und kleinen Abänderungen in der Mitten. Man sehe auch §. 20. nach.

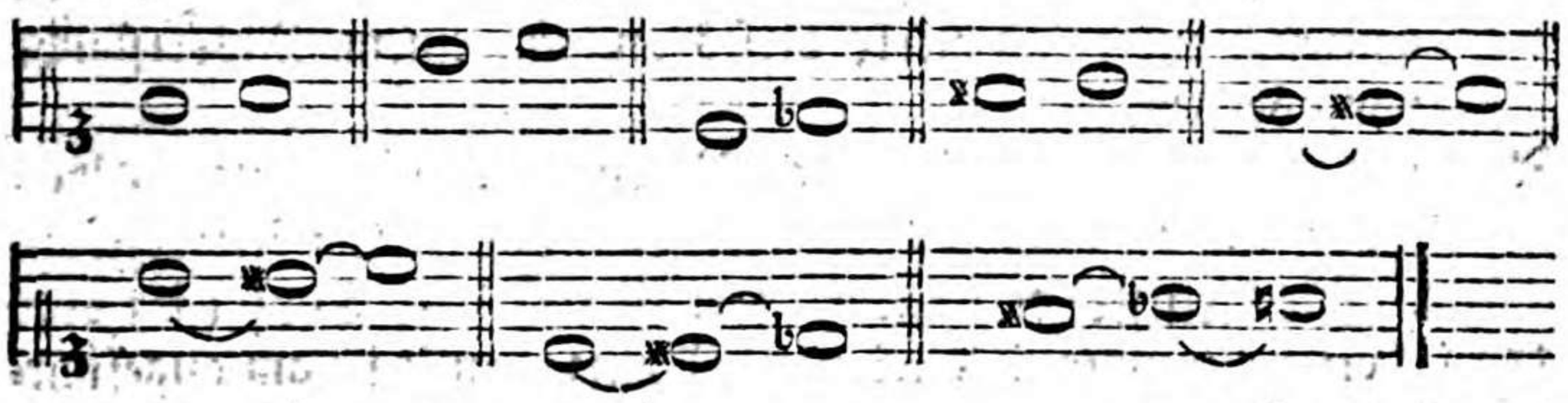
Anmerk. 2. Schon Prinz hat die größte Prime, oder den kleinen ganzen Ton, in Noten ausgedrükt, gar wohl gekannt. Er nannte sie mit Recht Semitonium minus duplex. S. Prinzens satyr. Componisten. P. III. S. 206.

4. Die kleinste (verminderte oder verkleinerte) Sekunde (2𝄫) oder 2♭) (Secunda diminuta s. deficiens). Diese ist der schon

§. 16. angezeigte verminderte oder kleinſte halbe Ton, den ſchon **Prinz** kannte, und am angeführten Orte Dieſis (obwohl nicht eben allzurichtig S. §. 244.) nennet. Er hat nur eine Stufe in zwo Noten. Als:



5. **Die kleine Sekunde** ($2_{\flat}$) (Secunda minor). Dieſe iſt der §. 18. beſchriebene große halbe Ton. Er beſtehet alſo nur aus einer Stufe in zwo Tönen. Als:

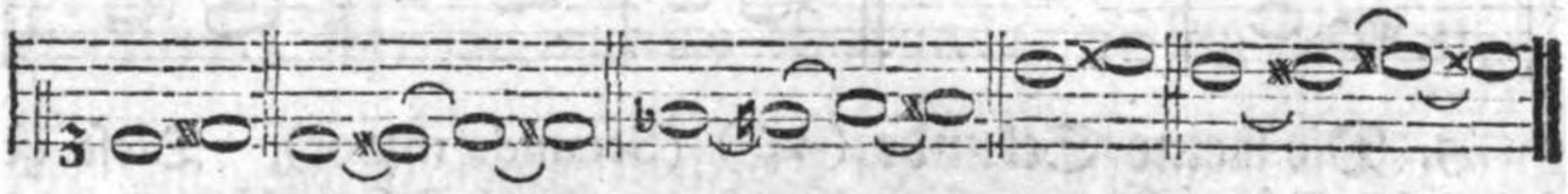


Anmerk. In der Tonleiter der großen und kleinen Tonarten iſt der darinn zweymal befindliche große halbe Ton von beſonderer Wichtigkeit, wie wir im dritten Kapitel ſehen werden. Wie er denn auch das ſo genannte Semitonium oder Subſemitonium Modi, das die Franzoſen Ton ſenſible nennen, beſtimmet. Auch in der Fuge iſt er wohl zu merken, inſonderheit wegen der Einrichtung des Gefährten.

6. **Die große Sekunde** (2) (Secunda major). Dieſe iſt nach §. 19. der große ganze Ton, und beſtehet alſo aus dem kleinen und großen halben Tone zugleich. Sie hält folglich zwo Stufen in drey Tönen. Als:



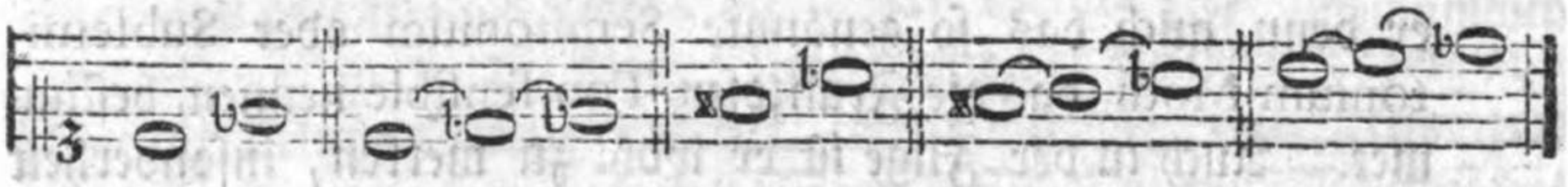
7. **Die größte** (übermäßige oder vergrößerte) **Sekunde** (2♯) (Secunda superflua s. abundans). Diese bestehet aus einem ganzen Tone und einem kleinen halben Tone, oder aus zweenen kleinen halben Tönen und aus einem großen halben Tone, und also aus drey Stufen in vier Tönen. Als:



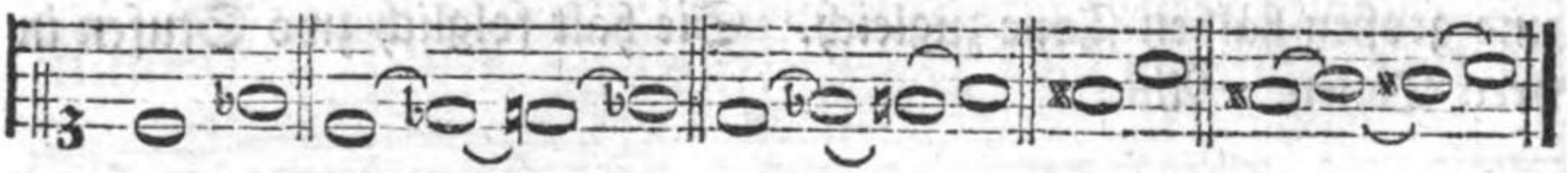
Anmerk. 1. Wenn ich in diesem Verzeichnisse schlechtweg **ein ganzer Ton** sage: so verstehe ich dadurch jedesmal einen großen ganzen Ton. Ich merke dieses an, um einem Misverstande vorzubeugen.

Anmerk. 2. Die Bögen unter den Noten zeigen die kleinen halben Töne, und die über den Noten stehen, die großen halben Töne an.

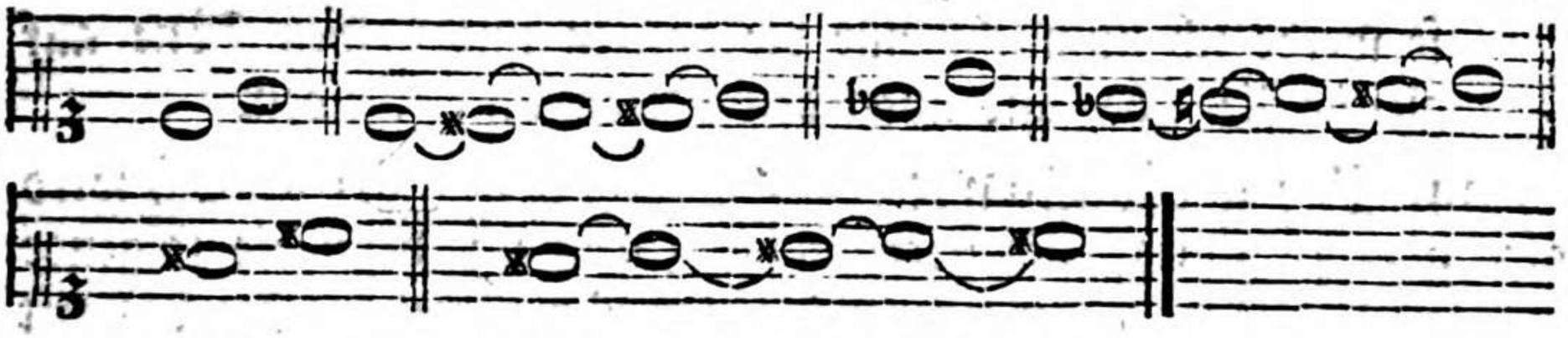
8. **Die kleinste** (verminderte oder verkleinerte) **Terz** (♭3 oder ♭♭3) Tertia diminuta s. deficiens). **Prinz** nennet sie am angeführten Orte: Semitonium majus duplex, und er hat Recht; denn sie besteht aus zweenen großen halben Tönen. Sie hält zwo Stufen in drey Tönen oder Noten. Als:



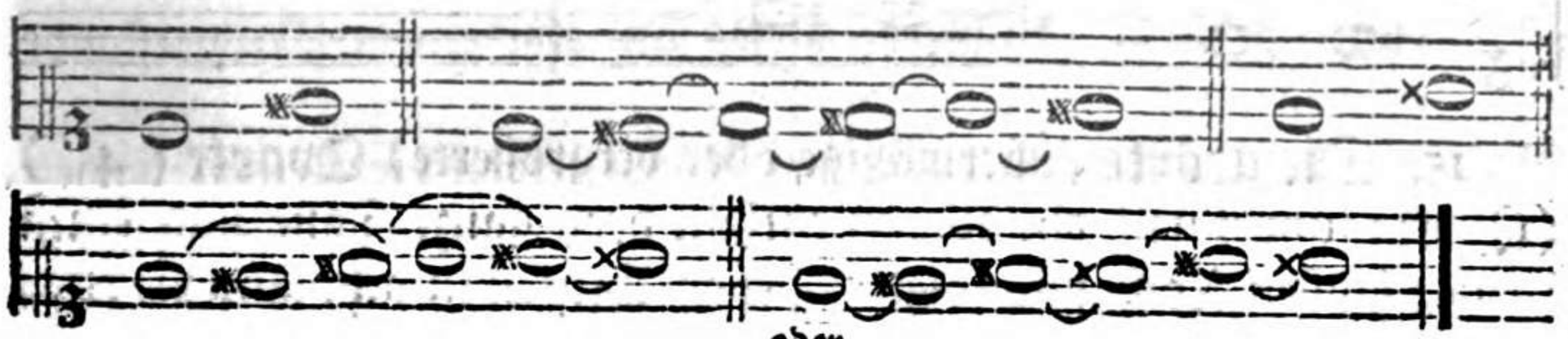
9. **Die kleine Terz** (♭3) (Tertia minor). Ihre Größe beträgt einen ganzen Ton und einen großen halben Ton. Sie besteht also aus drey Stufen in vier Tönen. Als:



10. **Die große Terz** (3 oder 3) (Tertia major). Sie hält zweene ganze Töne und besteht aus vier Stufen in fünf Tönen. Als:



11. Die größte (übermäßige oder vergrößerte) Terz (♯3) (Tertia ſuperflua ſ. abundans). Prinz hat ſie am angeführten Orte zweymal angeführt. Ihr Sprengel enthält zweene ganze Töne und einen kleinen halben Ton, und folglich fünf Stufen in ſechs Tönen. Als:



oder

12. Die kleinſte (verminderte oder verkleinerte) Qvarte (4♭♭ oder 4♭) (Quarta diminuta ſ. deficiens) enthält einen ganzen Ton und zween große halbe Töne, welche vier Stufen in fünf Tönen ausmachen. Als:



13. Die kleine (reine oder vollkommene) Qvarte, die man auch ſchlechtweg die Qvarte nennet (4♭ oder 4) (Qvarta minor ſ. perfecta), enthält zweene ganze Töne und einen großen halben Ton, und alſo fünf Stufen in ſechs Tönen. Als:



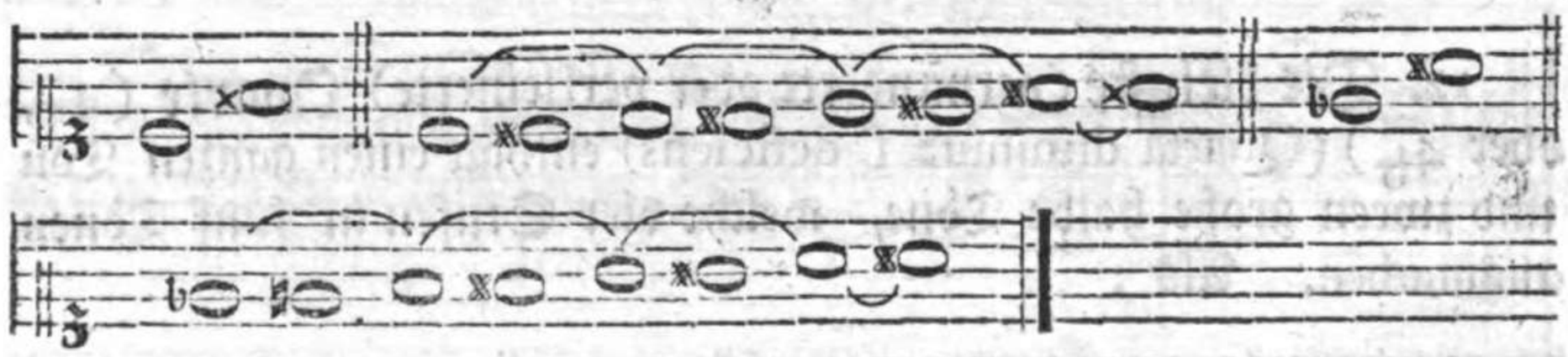
Anmerk. So wie ich bisher die kleinen und großen halben Töne durch Bögen unter und über den Noten unterſchieden habe,

so werde ich nunmehr nur die ganzen und halben Töne auf gleiche Art über und unter den Noten unterscheiden.

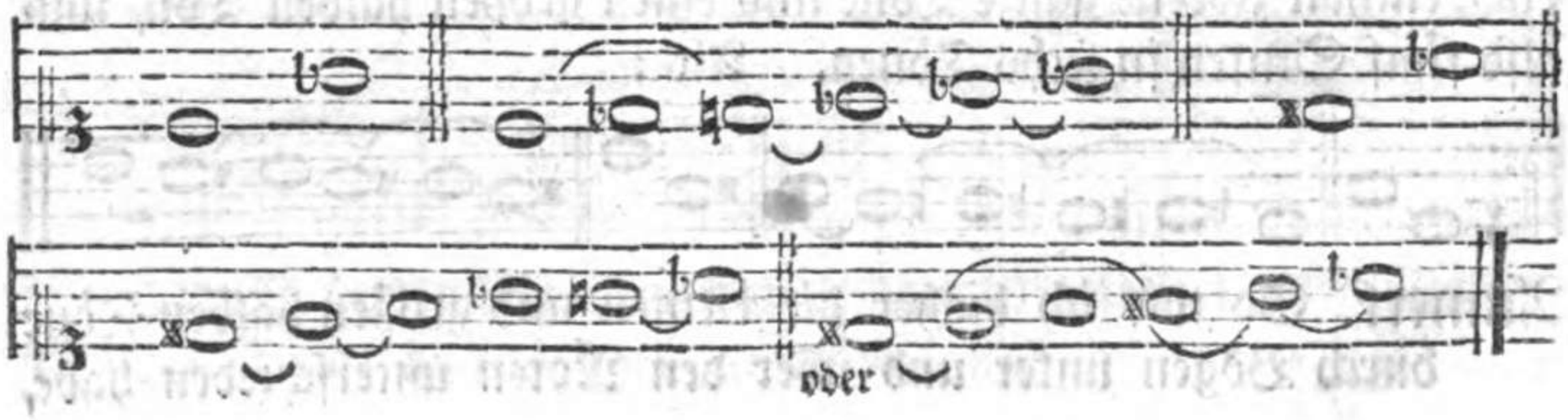
14. **Die große Qvarte** (4) Qvarta major s. tritonus) **wird** oft, aber fälschlich, die übermäßige genennet; denn die folgende größte Qvarte verdienet eigentlich diesen Beynamen. Sie begreift drey ganze Töne, und folglich sechs Stufen in sieben Tönen. Als:



15. **Die größte** (übermäßige oder vergrößerte) **Qvarte** (4♯) (Quarta superflua s. abundans) enthält drey ganze Töne und einen kleinen halben Ton, und folglich sieben Stufen in acht Tönen. Als:

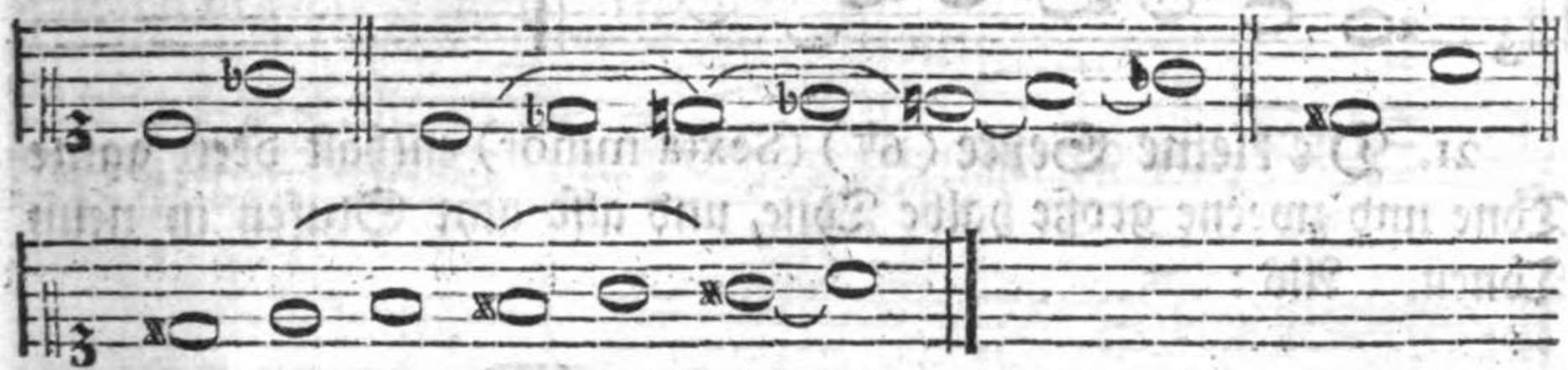


16. **Die kleinste** (verminderte oder verkleinerte) **Qvinte** (5♭♭ oder 5♭) (Qvinta diminuta s. deficiens) besteht aus einem ganzen Tone und drey großen halben Tönen, welche fünf Stufen in sechs Tönen ausmachen. Als:



Zu merken: Auch dieſe kleinſte Qvinte ſo wohl als die vorhergehende größte Qvarte findet man beym **Prinz** am angeführten Orte:

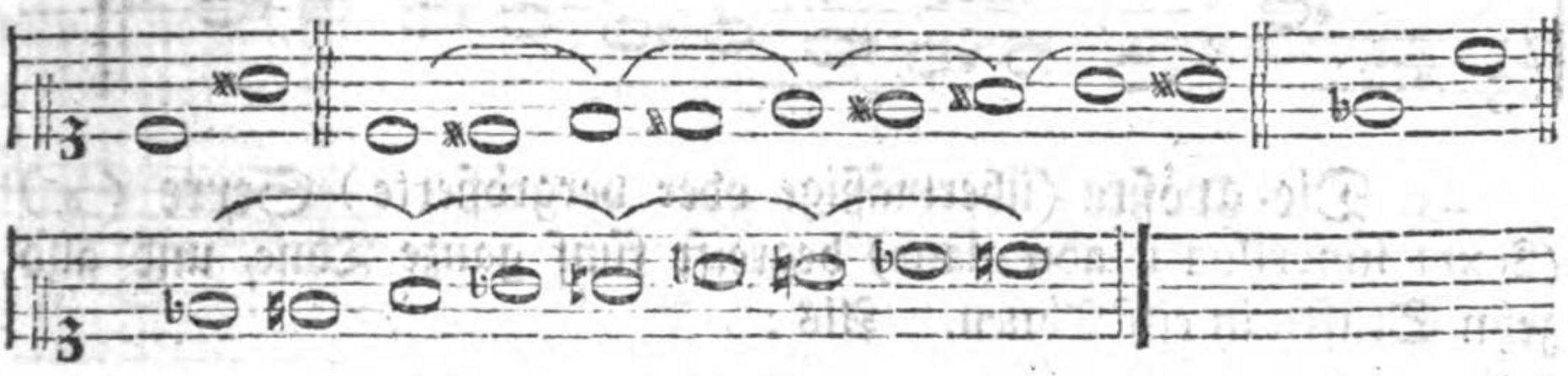
17. **Die kleine** (falſche) **Qvinte** (5♭) (Qvinta minor ſ. falſa) beſchreibet zweene ganze Töne und zweene große halbe Töne und enthält alſo ſechs Stufen in ſieben Tönen. Als:



18. **Die große** (reine oder vollkommene) **Qvinte** (5 oder 5) (Qvinta major ſ. perfecta) beſtehet aus drey ganzen Tönen und einem großen halben Tone, und hält ſieben Stufen in acht Tönen. Als:

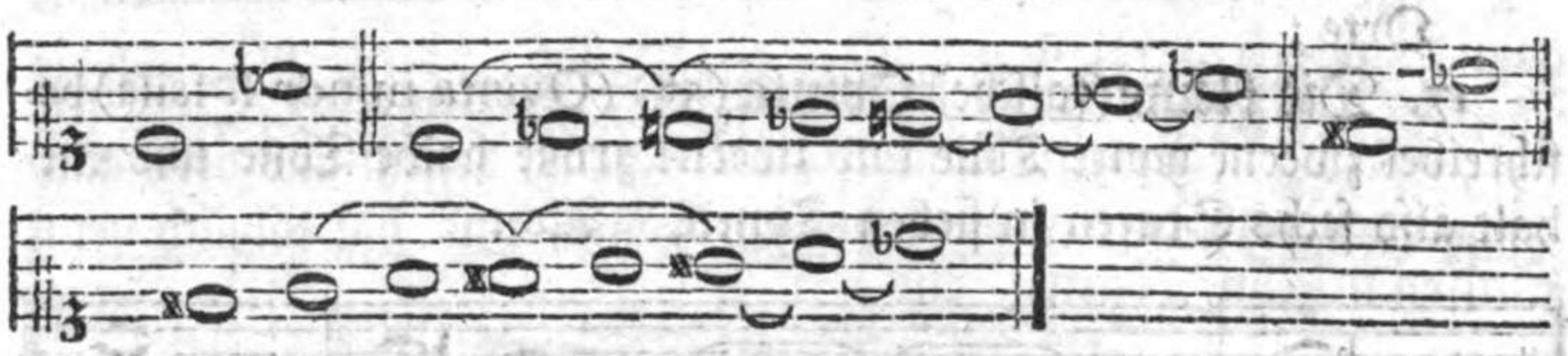


19. **Die größte** (übermäßige oder vergrößerte) **Qvinte** (5♯ oder 5) (Qvinta ſuperflua ſ. abundans) begreift vier ganze Töne und und hält acht Stufen in neun Tönen. Als:

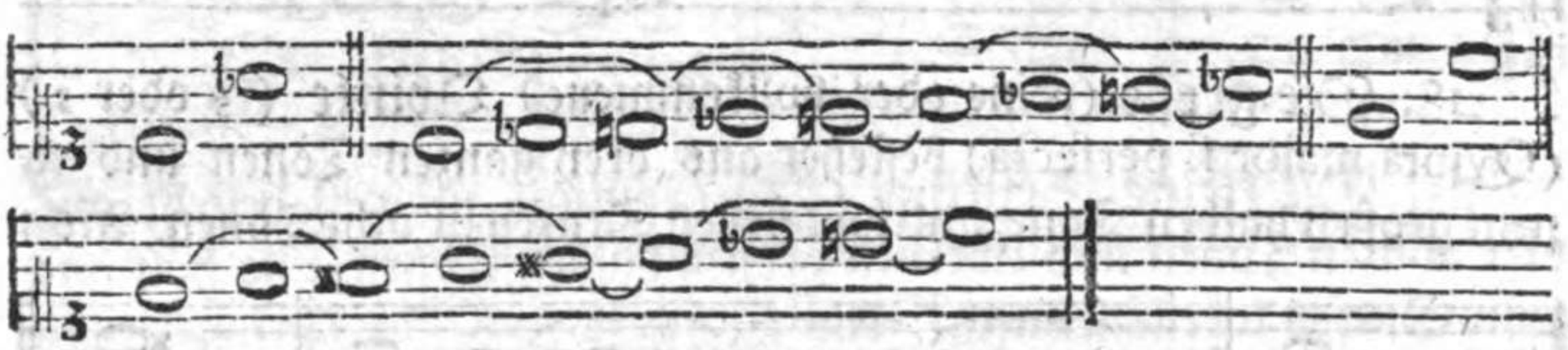


20. **Die kleinſte** (verminderte oder verkleinerte) **Sexte** (6♭♭ oder 6♭) (Sexta diminuta ſ. deficiens) entſteht aus zweenen ganzen

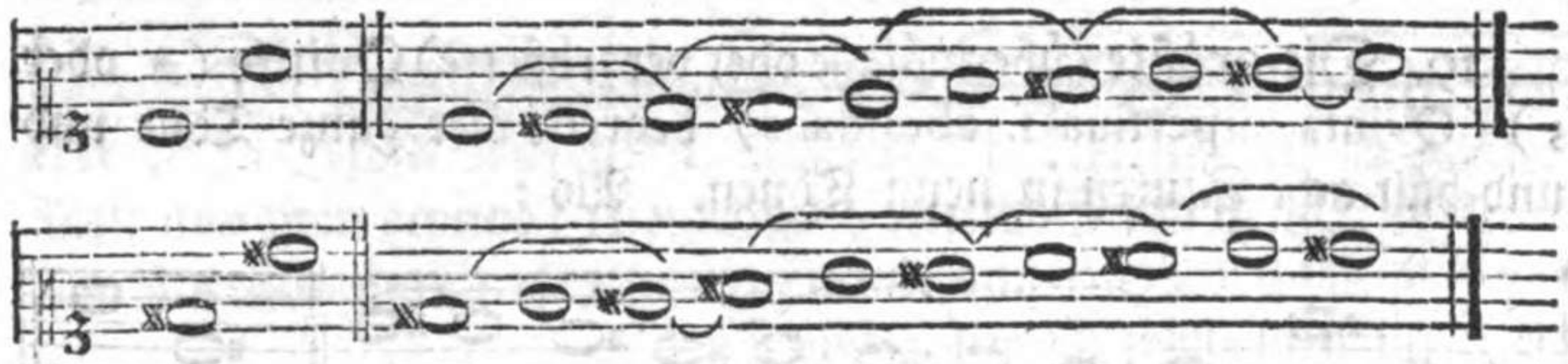
Tönen und drey großen halben Tönen. (Prinz war ebenfalls mit ihr bekannt). Sie hält sieben Stufen in acht Tönen. Als:



21. Die kleine Sexte ($6^{\flat}$) (Sexta minor) enthält drey ganze Töne und zweene große halbe Töne, und also acht Stufen in neun Tönen. Als:

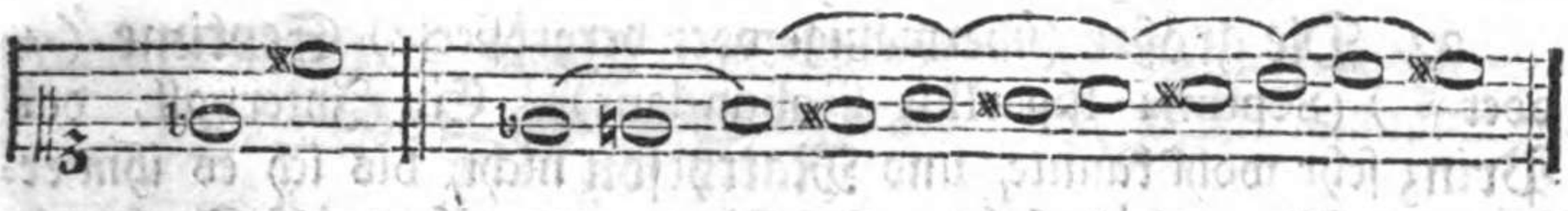


22. Die große Sexte ($^{\sharp}$ oder $^{\natural}$) (Sexta major) beschreibt vier ganze Töne und einen großen halben Ton, und hält folglich neun Stufen in zehn Tönen. Als:

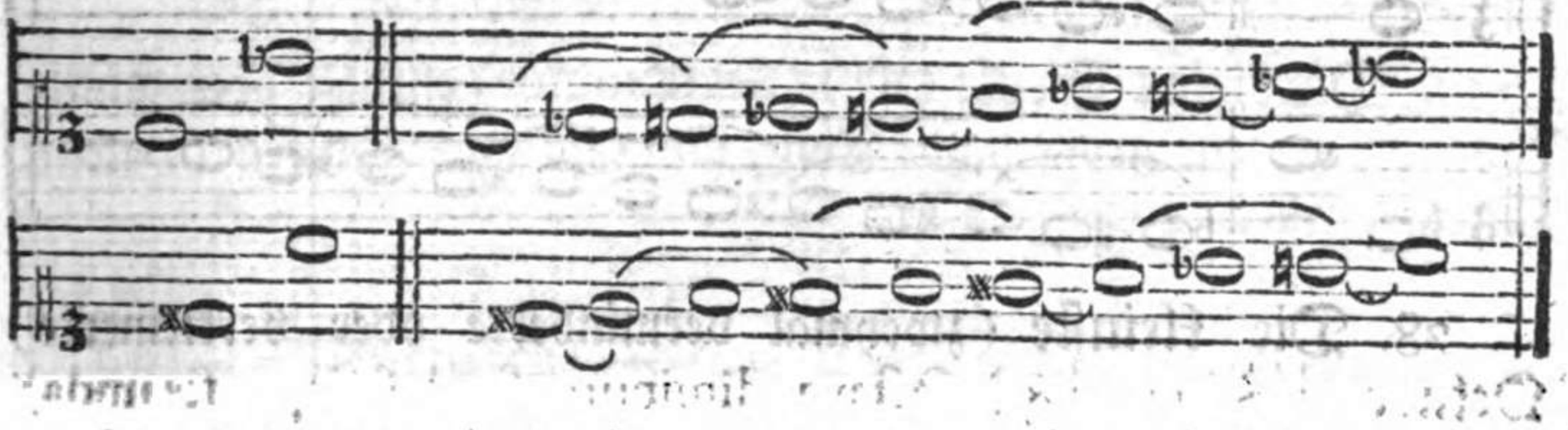


23. Die größte (übermäßige oder vergrößerte) Sexte (*) (Sexta superflua s. abundans) begreift fünf ganze Töne, und also zehn Stufen in eilf Tönen. Als:





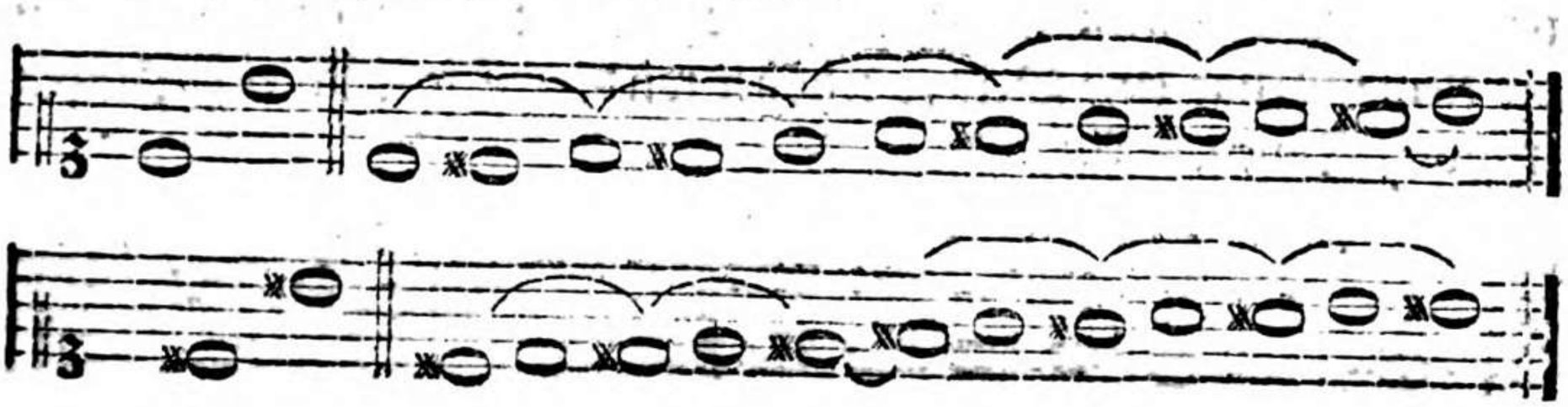
24. Die kleinste (verminderte oder verkleinerte) Septime (𝄫7 oder ♭7) (Septima diminuta s. deficiens) besteht aus drey ganzen Tönen und drey großen halben Tönen, und hat folglich neun Stufen in zehn Tönen. Als:



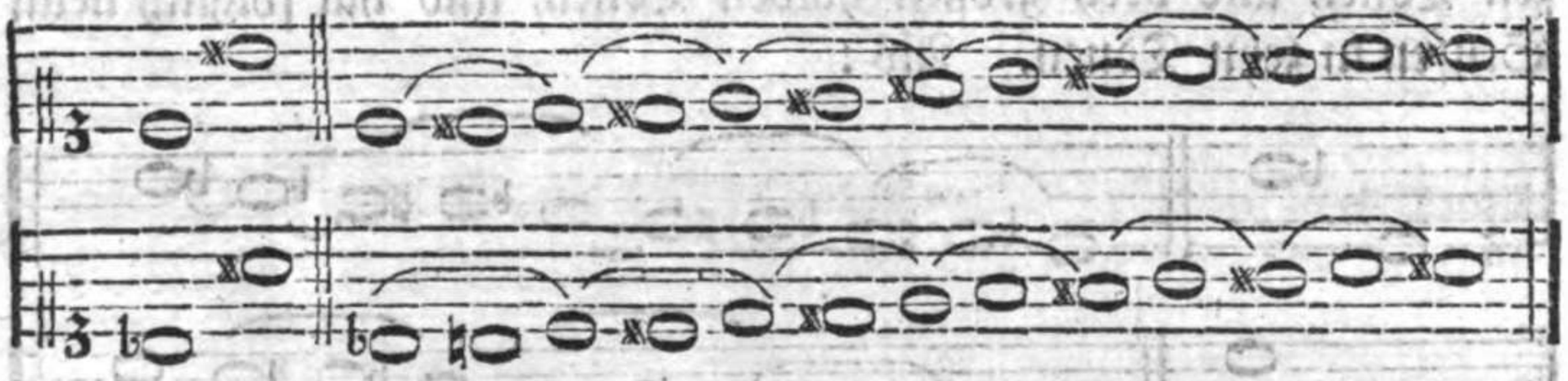
25. Die kleine Septime (♭7) (Septima minor) besteht aus vier ganzen Tönen und zweenen großen halben Tönen, und hält also zehn Stufen in eilf Tönen. Als:



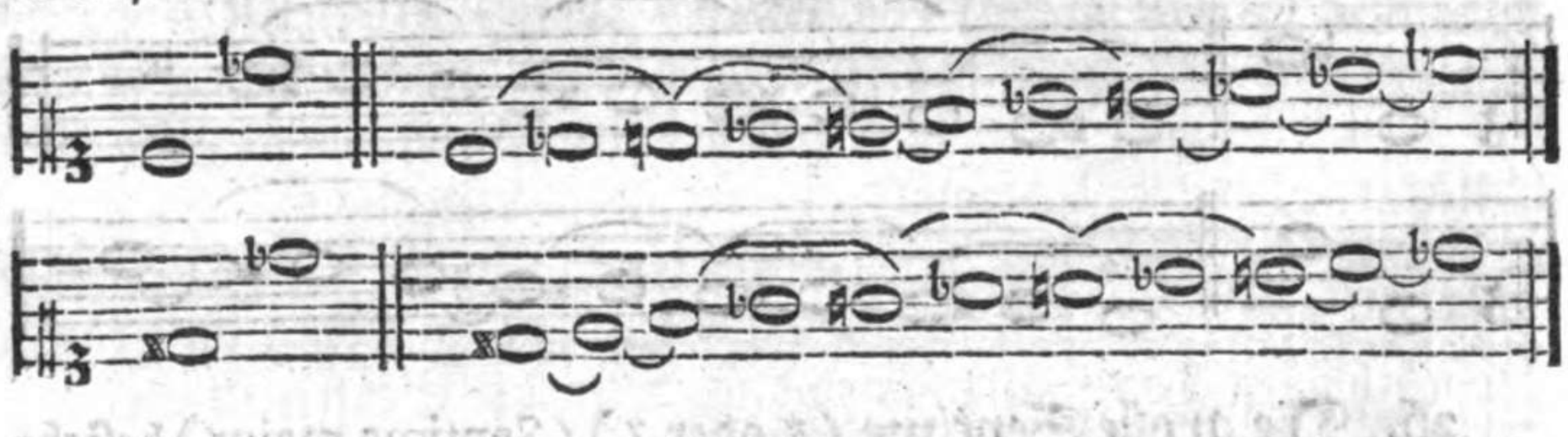
26. Die große Septime (♮7 oder 7) (Septima major) besteht aus fünf ganzen Tönen und einem großen halben Tone, und also aus eilf Stufen in zwölf Tönen. Als:



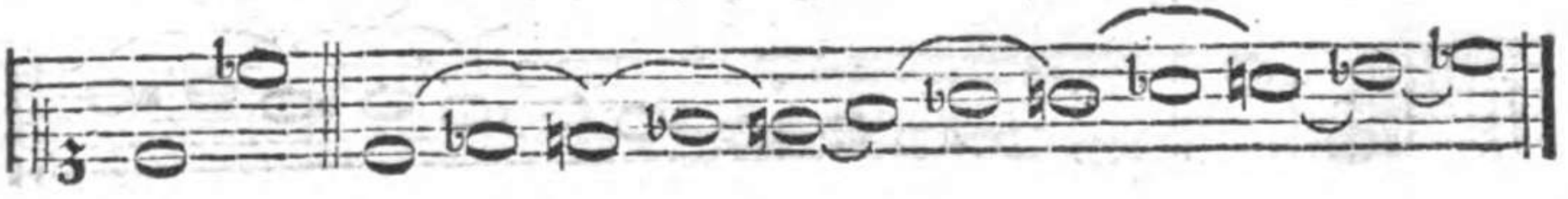
27. Die größte (übermäßige oder vergrößerte) Septime (𝄪 oder 𝄪) (Septima superflua s. abundans). Ein Intervall, das Prinz sehr wohl kannte, und Mattheson nicht, bis ich es ihm erklärte. Sie enthält sechs ganze Töne, und also zwölf Stufen in dreyzehn Tönen. Als:

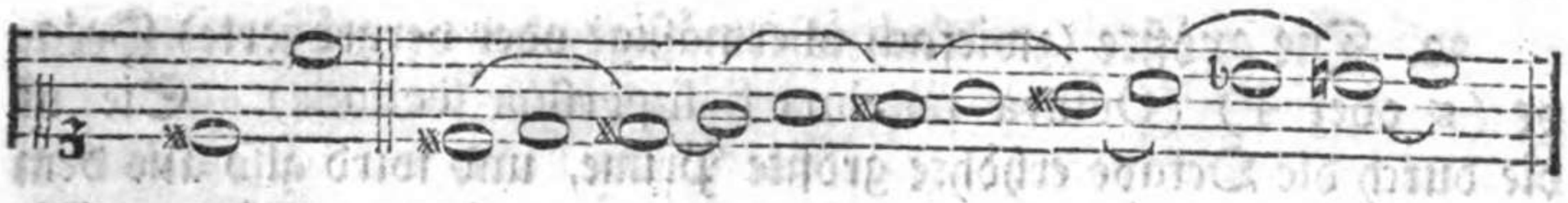


28. Die kleinste (zweymal verminderte oder verkleinerte) Octave (𝄫8 oder ♭8) Octava diminuta s. deficiens secunda). Sie ist die durch die Octav erhöhte kleinste Prime, und man findet sie beym Prinz am oben angeführten Orte. Sie besteht aus drey ganzen Tönen und vier großen halben Tönen, und hat zehn Stufen in eilf Tönen. Als:

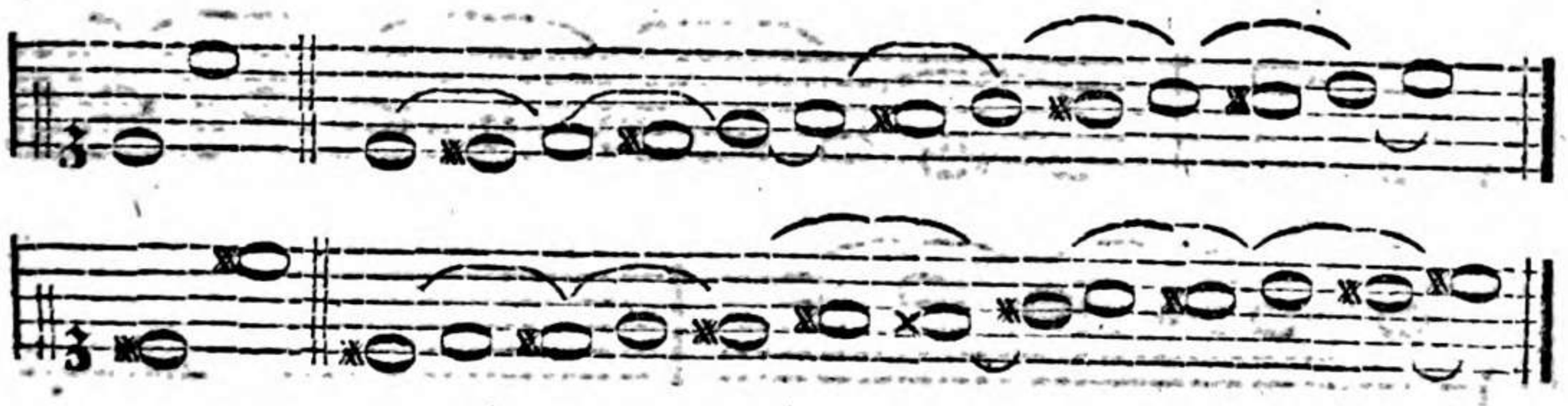


29. Die kleine (einmal verminderte oder verkleinerte) Octave (♭8) (Octava deficiens prima s. minor). Ein sehr bekanntes Intervall. Sie besteht aus vier ganzen Tönen, und entsteht, wenn die kleine Prime eine Octave erhöhet wird. Sie hält eilf Stufen in zwölf Tönen. Als:





30. Die (reine oder vollkommene) **Octave** (8) (Octava perfecta). Sie fasset fünf ganze Töne und zweene halbe Töne in sich, und hält zwölf Stufen in dreyzehn Tönen. Als:

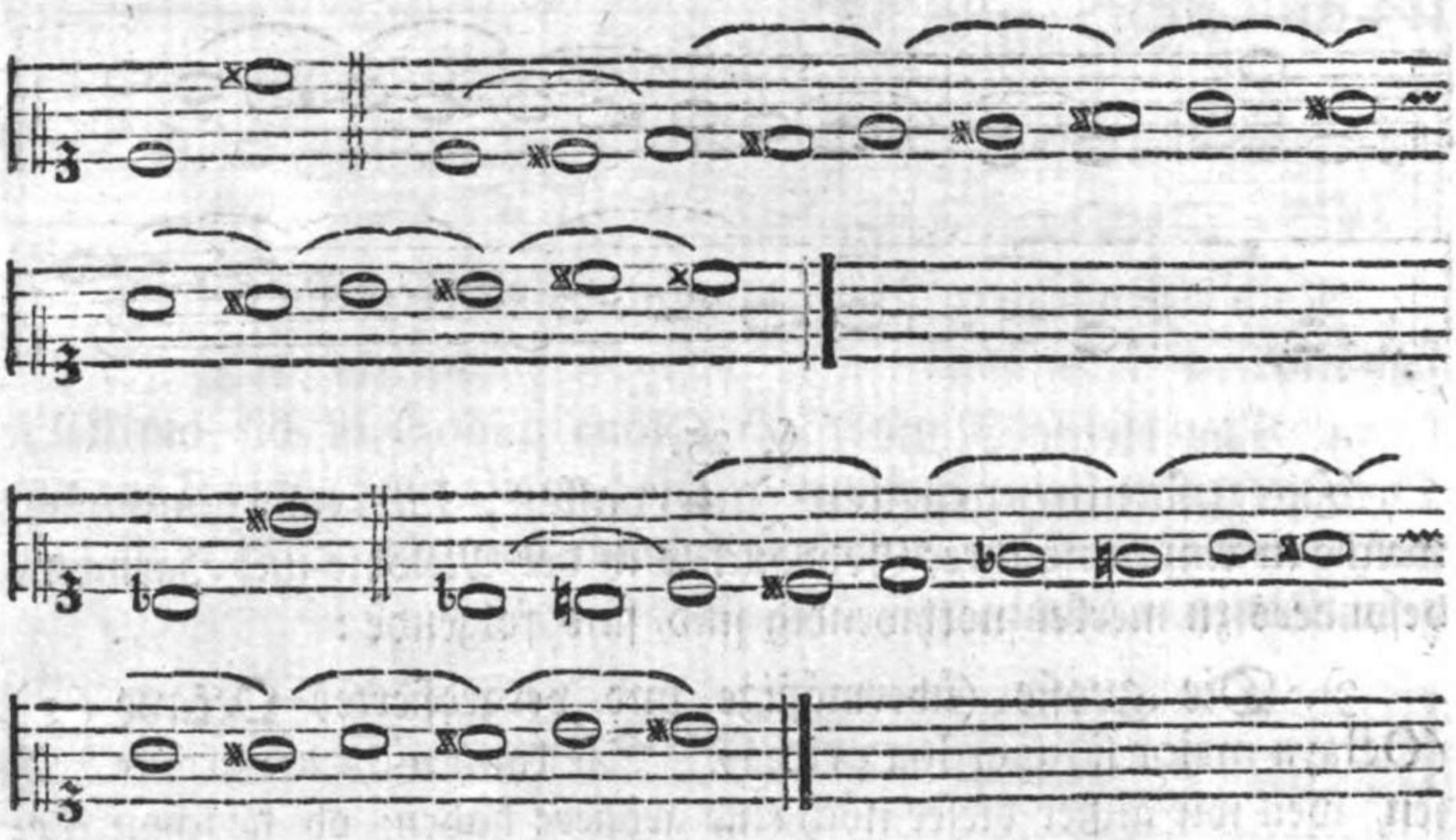


§. 25.

Die zusammengesetzten Intervallen, Intervalla composita, welche in Ansehung ihres Gebrauches in der Melodie und Harmonie besonders zu merken nothwendig sind, sind folgende:

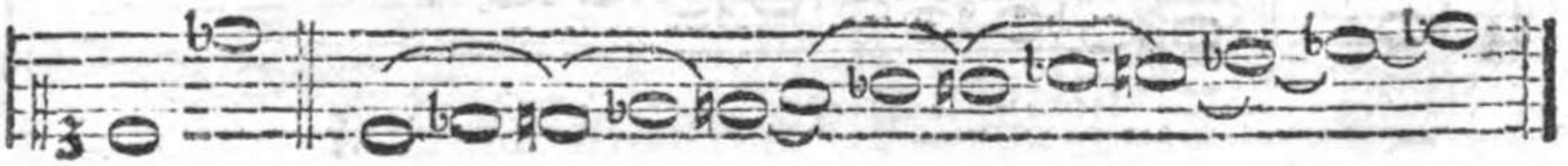
31. **Die große** (übermäßige und vergrößerte) **Octave** (8) (Octava major s. superflua prima). Sie kann nicht die größte heissen, weil wir außer dieser noch eine größere haben, ob sie schon **Telemann** so nennet. Sie wird aus der großen Prime und der Octave zusammengesetzt, oder ist vielmehr die durch die Octave erhöhte große Prime. Sie besteht also aus sechs ganzen Tönen und einem großen halben Tone, und hat folglich dreyzehn Stufen in vierzehn Tönen. Als:

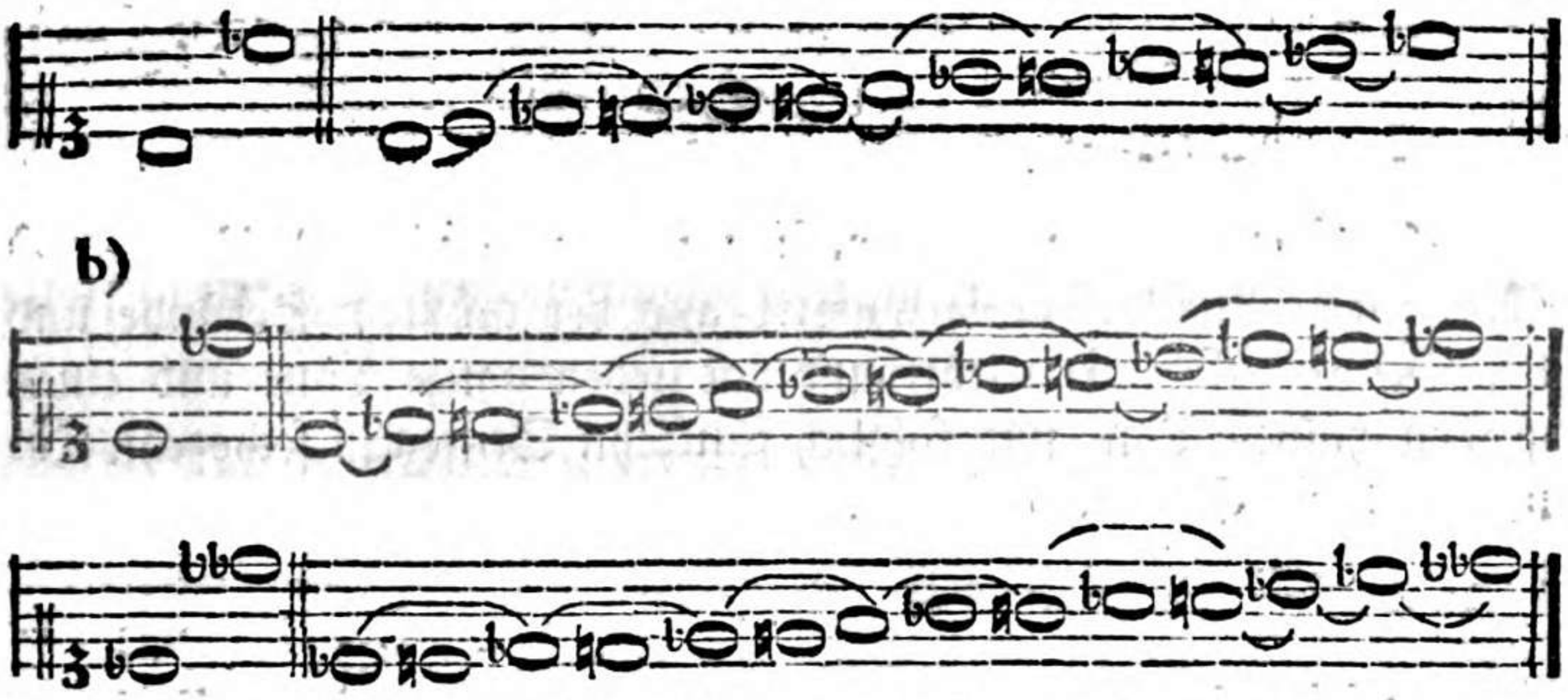
32. Die größte (zwiefach übermäßige oder vergrößerte) Octave (𝄪 oder 8+) (Octava maxima ſ. ſuperflua ſecunda). Sie iſt die durch die Octave erhöhte größte Prime, und wird alſo aus dem kleinen ganzen Tone und der reinen Octave zuſammengeſetzt. Sie enthält alſo ſieben ganze Töne, und folglich vierzehn Stufen in funfzehn Tönen. Als:



33. Die kleinſte (verminderte oder verkleinerte) None ($_{\flat\flat}9$ oder $_{\flat}9$) (Nona diminuta ſ. deficiens) wird aus der kleinſten Sekunde und der Octave zuſammengeſetzt, und enthält vier ganze Töne und vier große halbe Töne a); oder, welches einerley iſt, fünf ganze Töne, zweene große halbe Töne und den kleinſten halben Ton b). Sie hat aber nur zwölf Stufen in dreyzehn Tönen, weil wir die Stufen, wie billig, nur nach der erſten Vorſtellung abzählen. Als:

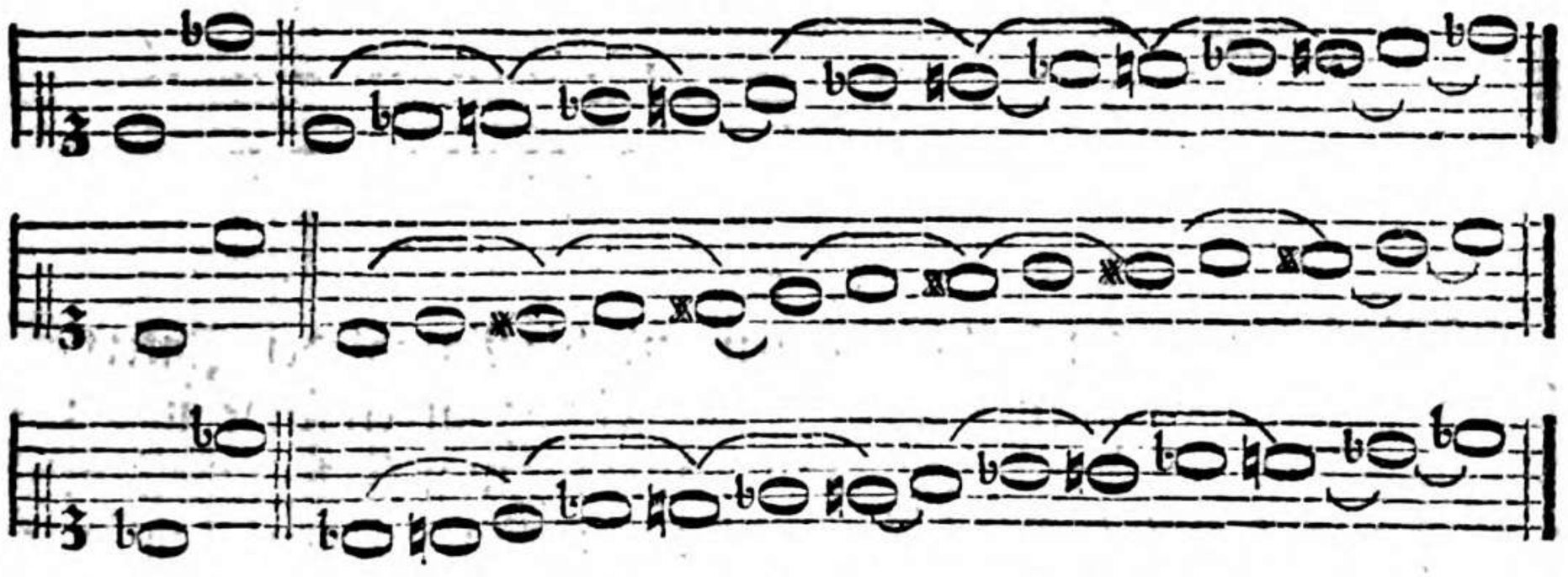
a)





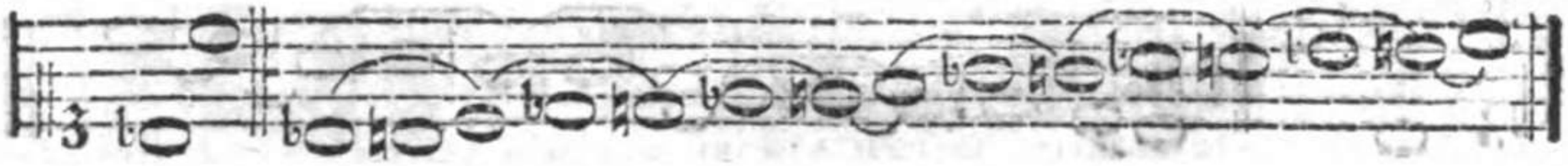
Nach dieſen letztern Vorſtellungen wären dreyzehn Stufen vorhanden.

34. **Die kleine None** ($_{\flat}9$) (Nona minor) iſt die durch die Octave erhöhte kleine Sekunde. Sie begreift fünf ganze Töne und drey große halbe Töne, und hält folglich dreyzehn Stufen in vierzehn Tönen. Als:

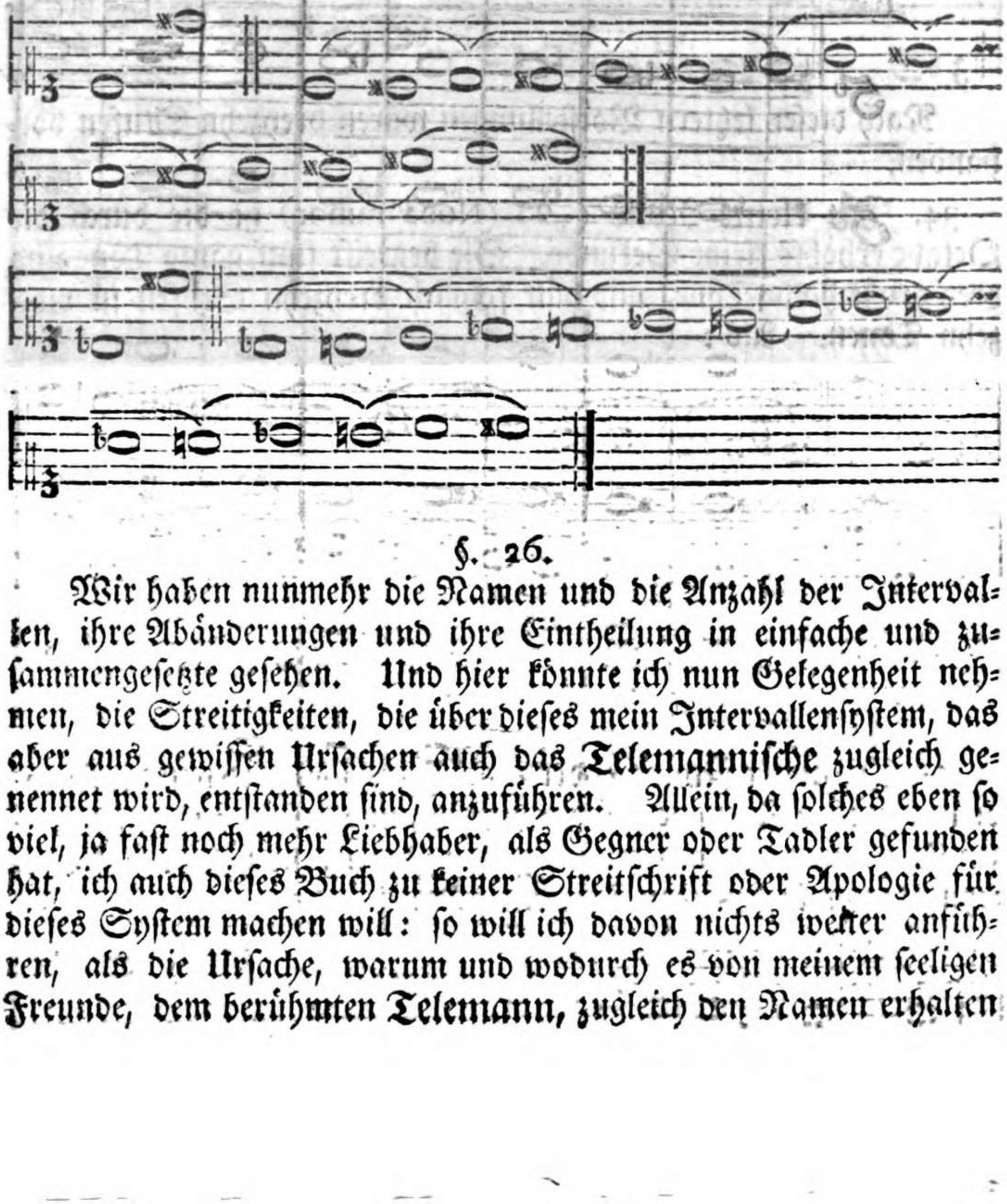


35. **Die große None** ($^{\sharp}9$ oder 9) (Nona major) wird von der Octave und großen Sekunde zuſammengeſetzt, und beſteht aus ſechs ganzen Tönen und zweenen großen halben Tönen; ſie hält folglich vierzehn Stufen in funfzehn Tönen. Als:





36. Die größte (übermäßige oder vergrößerte) None (♯9) (Nona ſuperflua ſ. abundans) wird aus der größten Sekunde und der Octave zuſammengeſetzt, und hat ſieben ganze Töne und einen großen halben Ton, und folglich funfzehn Stufen in ſechszehn Tönen in ihrem Sprengel. Als:

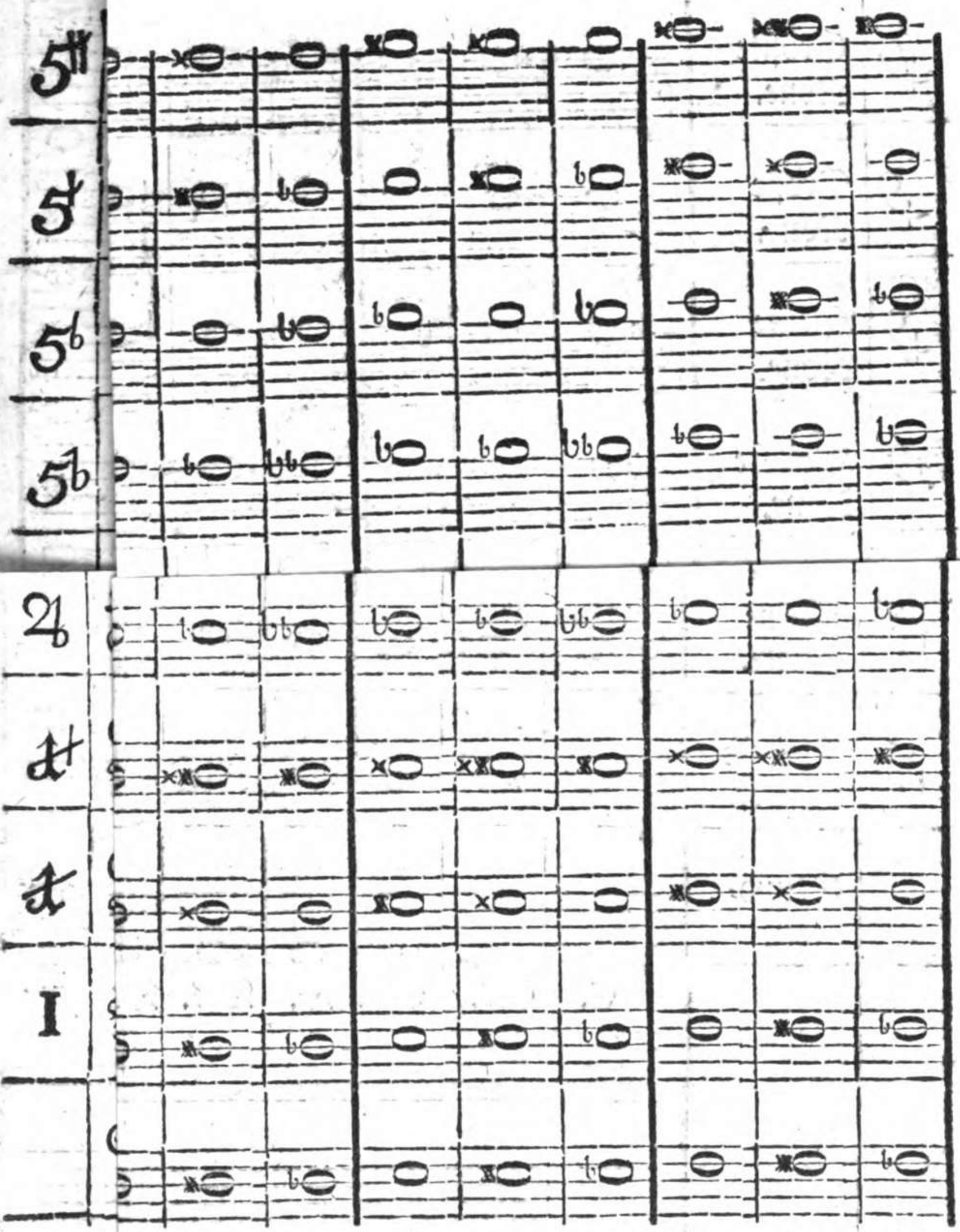


§. 26.

Wir haben nunmehr die Namen und die Anzahl der Intervallen, ihre Abänderungen und ihre Eintheilung in einfache und zuſammengeſetzte geſehen. Und hier könnte ich nun Gelegenheit nehmen, die Streitigkeiten, die über dieſes mein Intervallenſyſtem, das aber aus gewiſſen Urſachen auch das **Telemanniſche** zugleich genennet wird, entſtanden ſind, anzuführen. Allein, da ſolches eben ſo viel, ja faſt noch mehr Liebhaber, als Gegner oder Tadler gefunden hat, ich auch dieſes Buch zu keiner Streitſchrift oder Apologie für dieſes Syſtem machen will: ſo will ich davon nichts weiter anführen, als die Urſache, warum und wodurch es von meinem ſeeligen Freunde, dem berühmten **Telemann**, zugleich den Namen erhalten

zwischen S. 26. und 27.

len.



Tab zwischen S. 26. und 27.

ntervallen.



hat. Hernach will ich mit dessen aber von mir verbesserten Tabellen und einer, so viel möglich, deutlichen Erläuterung der dazu gehörigen musikalischen Abmessung, und endlich mit der, der Ausübung wegen nöthigen, Eintheilung der Intervallen dieses Kapitel beschließen.

Es ist schon aus der Vorrede zu meiner im Jahre 1739. herausgegebenen Abhandlung über dieses System bekannt, daß ich bey meinem Aufenthalte in Hamburg mit diesem vortreflichen Manne diesfalls verschiedene Unterredungen gehabt, und seinen Beyfall über meinen Entwurf erhalten habe. Ich kann hier noch beyfügen, daß mir der anfangs nur noch rohe Entwurf dieses Systems vornemlich seine Bekanntschaft und Freundschaft erworben hat. Denn ich zeigte ihm, als ich ihn gleich nach meiner Ankunft in Hamburg bald nach Ostern 1736. das erstemal besuchte, meinen schon zwey bis drey Jahre vorher in Leipzig entworfenen Aufsatz desselben; und fast alle oder doch die meisten unserer Unterredungen bey oft wiederholten Besuchen handelten gröstentheils von dieser Materie. Er war es auch insonderheit, der mich dazu veranlaßte, dieses mir damals noch allein zukommende Intervallensystem mit einer ausführlichen Abhandlung zu begleiten, und es unter meinem Namen, weil ich nur noch allein daran Theil hatte, im Jahre 1739. durch den Druck bekannt zu machen. Nachher aber fand er die Anzahl der Octaven mangelhaft, indem er mir zu beweisen suchte, es müßten die Octave so wohl, als die andern Intervallen, viererley seyn (worinn er sich aber sehr irrte, wie mein itzt verbessertes System ausweiset. Doch Herr Telemann hat nach der Zeit der Sache mehr nachgedacht, wie man in den Zusätzen zu diesem ersten Theile §. 246. sehen wird. Er ist aber auch zugleich in einen neuen Irrthum gefallen). — Dieses, nebst der Art der Abmessung, von der ich hernach weiter reden werde, war das einzige, worüber wir damals unter uns freundschaftliche Streitigkeiten hatten. Ich gab ihm endlich wegen der vierten Octave nach, so wie er mir schon vor dem Drucke meiner Abhandlung in Ansehung der Abmessung nach-

gegeben hatte. Allein, als ich der Sache besser nachdachte, und mir nach der Zeit der dritte Theil von **Prinzens** satyrischen Componisten (denn zuvor hatte ich nur die beyden ersten Theile gelesen), in die Hände fiel, ward ich in meiner ersten Meinung bestärket, welche diese war, daß die Octave, weil sie so, wie die Prime, gänzlich rein und immer dieselbe bleibet, wenn sie ja Abänderungen leiden sollte, so wohl über sich als unter sich Abänderungen haben müsse, und zwar nach einerley Beschaffenheit, und daß es also mit ihr, wie mit der Prime, eine gleiche und eben dieselbe Beschaffenheit haben müsse. Und dieses hat mich nach der Zeit bewogen, mein System auf diese Art so zu verbessern, wie ich es in diesem Kapitel vorgetragen habe. Ich fand nämlich, daß **Prinz** im angeführten Theile seines Buchs S. 205-207, da er die praktische Vorstellung des kleinen ganzen Tones kannte, auch gar wohl eingesehen haben müsse, daß wir zwo große und kleine Primen und dadurch auch eben so viel große und kleine Octaven haben müßten. Und diese Wahrheit habe ich hernach bey näherer Prüfung für unwiderleglich und folglich auch für praktisch und brauchbar befunden. — Genug, **Telemann** behielt seine viererley Octaven, und ich bekümmerte mich damals nicht mehr darum. — Er gab sich nach der Zeit, als ich schon nach **Kopenhagen** berufen war, die Mühe, das Verzeichniß aller dieser Intervallen, mit der vierten Octave vermehrt, selbst in Kupfer zu stechen. Er fügte seinen Tabellen, die nichts anders als eine etwas veränderte Copie der in meiner Abhandlung eingerückten Tabellen waren, eine Abmessung bey, und schickte sie hernach, aber mir ganz unbewußt, an die so genannte correspondirende musikalische Societät in Deutschland zur Beurtheilung ein. Nachdem endlich einige Mitglieder dieser Societät länger als zehn Jahre darüber sich bedacht und großen Rath gehalten hatten, erschienen im Jahre 1752. auch diese Tabellen nebst einer Erläuterung, welche die Aufschrift führte: **Einige Grundsätze meines Telemannischen Systems,** im vierten Theile des dritten Bandes der **musikalischen Bibliothek.** Ich wunderte mich, da ich diese seltsame Aufschrift las, und

beſchwerte mich desfalls ſchriftlich bey dem Herrn Telemann. Er entſchuldigte ſich damit, daß er nicht eigentlich wüßte, woher dieſe Aufſchrift entſtanden wäre. Inzwiſchen hätte er die Tabellen und einige Zeit darnach ſeine Grundſätze nebſt der Erläuterung an die angeführte Societät darum eingeſchickt, um zu vernehmen, was man ihm für eine Antwort darauf ertheilen würde, und darum habe er ſie für ſich ſelbſt und in ſeinem Namen eingeſchickt. Und da meine Abhandlung ſchon lange zuvor bekannt geweſen, ſo hätte er nicht geglaubt, daß man alles auf ſeine Rechnung ſchreiben würde. Er verſpräche mir aber, an zweene oder drey gute Freunde, die ebenfalls Mitglieder gedachter Societät wären, zu ſchreiben, und ihnen wegen dieſer Irrung Vorſtellung zu thun. — Ob dieſes letztere geſchehen iſt, darum habe ich mich nicht weiter bekümmert; denn dieſe kleine Irrung that unſerer Freundſchaft keinen Stoß, und unſer Briefwechſel blieb eben ſo vertraut, wie zuvor. — Dieſe Begebenheit war nun die eigentliche Urſache, warum mein Intervallenſyſtem von einigen das **Telemann- und Scheibiſche Intervallenſyſtem** genennet ward; welchen Namen es lange hernach behalten hat, und vielleicht beſtändig behalten wird. — Und dieſer ſonderbare Vorfall iſt es, der mir beynahe den Namen des Erfinders oder Erneurers dieſes Syſtems würde entzogen haben; wenn nicht meine Abhandlung auf meine eigene Koſten in **Hamburg** und zwar viele Jahre vor der Erſcheinung der Telemanniſchen Tabellen und der hinzugefügten Grundſätze in der muſikaliſchen Bibliothek, gedrukt geweſen wäre. Inzwiſchen bin ich es gerne zufrieden, wenn dieſes Syſtem unter dem angemerkten gemeinſchaftlichen Namen fortdauren wird, weil es mir allemal eine Ehre ſeyn muß, wenn mein Name in einer ſo ehrwürdigen Geſellſchaft auf die Nachkommen gebracht werden kann.

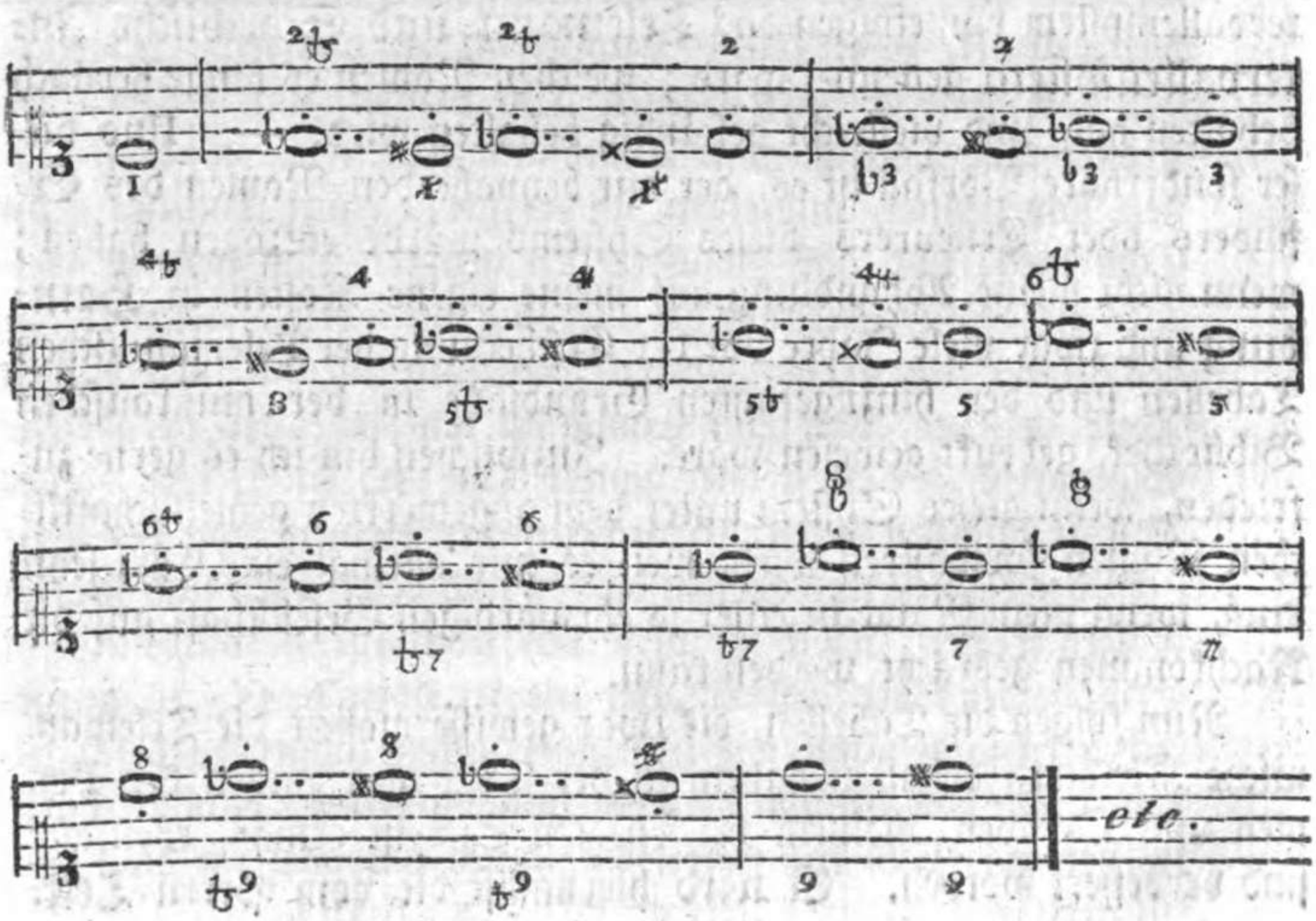
Nun folgen die Tabellen, die zwar gewiſſermaßen die Telemanniſche Kleidung behalten haben, in der That aber wegen der Primen und Octaven, meinem verbeſſerten Syſtem gemäß, ebenfalls ſind verbeſſert worden. Es wird hiernächſt die vom Herrn Tele-

mann zuerst bekannt gemachte Abmessung der Intervallen dieses Systems folgen. Allein an statt der Telemannischen Erläuterung, die man am angezogenen Orte in Mizlers musik-Bibliothek findet, wird hingegen im folgenden §. meine Erläuterung und eine weitere Nachricht dieser Abmessung folgen. In diesen Tabellen habe ich nun auch das schon oben §. 16. angezeigte zwiefache Erniedrigungszeichen (b) behalten. Es wäre zu wünschen, es mögten hierinn mehrere Componisten dem Herrn Bach und mir folgen, damit der Gebrauch desselben allgemeiner gemacht würde. (Siehe Tab. II. und III.)

§. 27.

Abmessung der Intervallen.

Tab. IIII.



Erläuterung dieser Abmessung.

Anmerk. 1. Die Punkte zeigen die Commata an, deren eins den kleinsten halben Ton, 4 einen kleinen halben Ton, 5 einen großen halben Ton, 8 einen kleinen ganzen Ton und folglich 9 einen großen ganzen Ton ausmachen. Es sind also in einer vollständigen Octave, als von c̄ c̿ oder von G bis g u. d. g. überhaupt fünf und funfzig Commata.

Anmerk. 2. Herr Telemann spricht zwar in seinen Anmerkungen, §. 10. die großen und kleinen halben Töne nicht weniger auch die kleinen und großen ganzen Töne, fielen weg; allein das ist ein Irrthum; denn nichts fällt deutlicher in die Augen, als daß die größte Prime ein kleiner ganzer Ton, die große Prime ein kleiner halber Ton, die kleine Sekunde aber ein großer halber Ton und die große Sekunde ein großer ganzer Ton ist. Selbst die Abmessung, die Telemann zu erläutern gedenkt, zeiget solches deutlich an; und er selbst beweiset, daß das, was er einen kleinen Ton nennet, und welches der große halbe Ton ist, fünf Commata, das, was er einen großen Ton nennet, und eigentlich der große ganze Ton ist, neun Commata, und das, was er den größten Ton nennet, welches die größte Sekunde ist, die, wie wir oben angemerkt haben, aus einem großen ganzen Tone und einem kleinen halben Tone bestehet, dreyzehn Commata hat; welches gerade die Summe ist, die ein großer ganzer Ton und ein kleiner halber Ton ausmachen sollen. Ein deutlicher Beweis von der Existenz der kleinen und großen halben und der kleinen und großen ganzen Töne. Doch es wird nicht nöthig seyn, mich mit dem Erweise der Würklichkeit aller meiner oben §. 15 = 21. aufgerechneten so genannten **Hülfsintervallen** länger zu beschäftigen. Die hier befindliche Abmessungstabelle ist davon Erweises genug. Und wenn wir sie, auch nachdem ich die, vom

seel. Telemann, der sie zuerst bekannt gemacht hat, weggelassenen beyden Intervalle, nämlich die wahre größte Prime und die ebenfalls ächte größte Octave in den ihnen gehörigen Stellen, eingeschoben habe, aufs genaueste untersuchen: so finden wir darinn alle Intervallen des ganzen Systems durchaus berechnet. Hier wird C zum Grundton vorangesetzt, von welchem die übrigen Intervallen insgesamt abzuzählen sind. Hierauf folgen die Abtheilungen, welche jedesmal durch einen langen Strich von einander abgesondert sind; und jede dieser Abtheilungen beträgt neun Commata, das Maaß eines großen ganzen Tones. Die größte Octave beträgt also ganz richtig sieben große ganze Töne, welches mit der Beschreibung derselben im Verzeichnisse völlig übereinstimmt. Wenn ich also einen Grundton annehme, welchen ich will, und ich erhöhe ihn durch ein gewöhnliches Erhöhungszeichen (x), so wird er um vier Commata höher; wenn ich ihn aber durch das gewöhnliche Erniedrigungszeichen (b) erniedrige, so wird er auch um vier Commata niedriger, welches jedesmal einen kleinen halben Ton ausmacht. Wenn ich hingegen neben oder unter oder über einer gegebenen Note auf die nächstfolgende Linie oder auf den nächstfolgenden Raum eine Note setze, vor welche ich ein oder zwey Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen setze, daß daraus der kleinste halbe Ton entstehet, so wie sich im Anfange dieser Abmessung die erste und zwote Note, oder auch die dritte und vierte Note gegen einander verhalten: so beträgt die Entfernung von beyden Noten ein Comma. Wenn ich nun den vorhin gedachten kleinen halben Ton um dieses Comma oder die ihn ausdrückende Note durch den Zusatz dieses itzt beschriebenen kleinsten halben Tones, nämlich durch ein Comma, vergrößere: so entstehet daraus der große halbe Ton. Eben dieser Proceß wird nach veränderten Umständen auch vorgenommen, wenn ich den kleinen ganzen Ton, der acht Commata beträgt, in einen großen ganzen Ton verändern will.

Dieses wird nun mit allen, in diesem meinem Systeme befindlichen, Intervallen und gegen einem jeden gegebenen Grundton richtig zutreffen, wie man solches aus beyden beym 26sten §. befindlichen Tabellen in Vergleichung mit der hier voran gesetzten Abmessung sehen kann, wenn man nur auf ihren eigentlichen Sitz nach unserm Notensystem Achtung geben will. Doch wir werden hernach bey einer andern Gelegenheit das Maaß oder die Größe aller Intervallen und noch einiger bey der Abmessung sich ereignenden kleinen oder Nebenintervallen aus einem andern Gesichtspunkte betrachten, wodurch denn die Richtigkeit derselben noch deutlicher erhellen wird. — Da nun alles dieses deutlich erwiesen worden, so kann man folglich sich dadurch mit den Mathematikern desto besser vergleichen; weil daraus zu sehen ist, daß diese unsere praktische Abmessung der theoretischen Ausmessung oder Berechnung weniger widerspricht, als man ihr vorwerfen mögte, und also dieses Intervallensystem in der Theorie der Töne nach ihrer Ausmessung mehr gegründet ist, als die Gegner derselben, die es allem Ansehen nach niemals völlig eingesehen haben, insgemein vorgeben. Wer inzwischen eine ihm vielleicht größtentheils Genüge thuende mathematische Ausmessung oder Berechnung dieses Systems zu sehen wünschet, der darf nur in Herrn **Sorgens Anweisung zur Rationalrechnung** die neunte Lection, imgleichen in dessen **Gespräch von der Temperatur** S. 51. folgg. aufschlagen, woselbst nicht nur eine sehr gründliche Berechnung dieses Systems vorgetragen, sondern auch bewiesen wird. — Doch ich muß mich noch einmal erklären, daß wir auf Orgeln, Klavieren und dergleichen Instrumenten den Unterschied verschiedener Töne und Intervallen, die in sich selbst zwar würklich verschieden sind, auf diesen aber einerley zu seyn scheinen, nicht suchen müssen. Alle andere Arten blasender und besaiteter Instrumente nebst der menschlichen Stimme aber werden diesen Unterschied deutlich genug zu erkennen ge-

ben, wenn man nur auf den feinen Ausdruck desselben Mühe und Fleiß anwenden will.

Anmerk. 3. Ich muß wegen der Bezifferung, die wegen des Generalbasses billig bestimmet seyn sollte, noch etwas gedenken. Ich habe bereits bey einem jeden Intervall jedesmal dessen Ziffer angemerkt. Allein mehrerer Deutlichkeit wegen ist zu erinnern, daß die nach der vorhabenden Tonleiter einer jeden Tonart **natürlich großen** oder **kleinen** Intervallen weder Erhöhungs- noch Erniedrigungszeichen nöthig haben; und in diesem Falle hat man zu den größten nur ein Erhöhungs- und zu den kleinsten nur ein Erniedrigungszeichen nöthig. Sind sie aber **zufällig**: so erfordern die größten und kleinsten Intervalle doppelte Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen. Z. B. die größte Sekunde würde so: $2_{\#\#}$ die große so: $2_{\#}$ die kleine so: 2^{b} und die kleinste auf diese Art: 2^{bb} oder 2^{b} angezeiget werden müssen. Und dieses würde man mit den übrigen Intervallen insgesammt zu thun genöthiget seyn. Die größte und kleinste Octave, imgleichen die größte und kleinste Prime würden am schlimmsten anzuzeigen seyn, weil sich die Bee und Kreuze nicht sehr gut mit der 8 und 1 verbinden lassen. Ich habe zwar oben die größten und kleinsten Octaven so $\times$, oder $\times$ und $^{bb}8$, oder $^{b}8$ und die großen und kleinen Primen so $\times$, oder $\times$ und $^{b}1$ und $^{bb}1$, oder $^{b}1$ anzuzeigen gesucht; allein es dürften doch diese Ziffern Schwierigkeiten, insonderheit im Abschreiben, verursachen. Ich will einen Vorschlag wagen, wie man meines Bedünckens die Ziffern der fünferley Octaven und Primen bequemer schreiben könnte. Die Ziffern der Octaven könnten diese $\frac{8}{+1}$, $\frac{8}{\#}$, 8, 8^{b}, $\frac{8}{b}$, seyn; der Primen aber diese: $\times$, $\times$, 1, $\times_{b}$, $\times$. Diese Charaktere würden die fünferley Arten dieser Intervallen unterscheidend genug und ziemlich bequem ausdrücken können. — Es ist solches ein Vorschlag, und weiter nichts. So würde es auch besser seyn, wenn man in der Bezifferung sich des großen runden Bees,

nämlich b ſtatt der beyden gewöhnlich bedienen würde, ſo wie ich bisher jederzeit gethan habe.

Anmerk. 4. Endlich bin ich genöthiget, auch dieſer ſo genannten Telemanniſchen Abmeſſung wegen noch eine beſondere Anmerkung, die ſich aber auf §. 26. beziehet, einzurücken. Weil Herr **Telemann** und ich in unſeren Unterredungen, noch ehe ich meine Abhandlung vor drey bis vier und dreyßig Jahren drucken ließ, über die Abmeſſung der Intervallen lange nicht einig werden konnten, indem er auf gewiſſe eingebildete Qvarttöne (die er aber, wie ich in ſeinen Grundſätzen ſehe, auf andere, doch eben ſo wenig reimliche Art nachher wieder hervorgeſucht hat; denn dieſe ſeine Grundſätze ſind hin und wieder mit dergleichen Unrichtigkeiten angefüllt) verfiel, ich aber die Commata behauptete; er mir aber auch mehr als einmal bezeugte, wie er nicht gedacht hätte, daß ſich alle dieſe Intervallen, von deren Gewißheit er doch ſchon lange überzeuget geweſen wäre, ſo ſyſtematiſch vortragen ließen, wie er anitzt mit Vergnügen in meinem Entwurf ſähe: ſo trug ich Bedenken in meiner bald darauf gedrukten Abhandlung von einer gewiſſen Art der Abmeſſung zu reden, oder eine dergleichen anzugeben; ob ich ſchon meine Meynung, da ich der kleinen und großen halben Töne und des kleinſten halben Tones gedacht; nicht undeutlich zu erkennen gab. Als aber meine Abhandlung meiſtens abgedruckt war, nahm er, mir unvermuthet, ſeine Meynung von den eingebildeten Qvarttönen zurück, und erklärte ſich für die weit richtigere Abmeſſung durch Commata, die ich zuvor gegen ihn oftmal nachdrücklich vertheidiget hatte. — Nunmehr war unſere bisherige freundſchaftliche Streitigkeit wegen der muſikaliſchen Abmeſſung verglichen, und es reuete mich, daß ich in meiner Abhandlung die von mir behauptete Abmeſſung nicht gehörig aus einander geſetzt hatte. — Doch dieſes war nicht mehr zu ändern, meine Abhandlung mußte bleiben, wie ſie war. Andere Verrichtungen verhinderten

mich auch, die Sache aufs neue vorzunehmen, oder meine Abhandlung durch Zusätze zu vermehren; und ich war mit mir selbst zufrieden, daß mein Freund mir in einer mir so angelegenen Materie Recht gegeben hatte. Ich kehrte mich auch nicht daran, als ich ein oder zwey Jahre darnach auf denen vom Herrn Telemann selbst gestochenen Intervallentabellen zugleich eben dieselbe Abmessung, von der ich ihn zuvor selbst zu überzeugen gesuchet hatte, aber sehr ordentlich und in die Augen fallend, antraf. Auch dieses rührte mich nicht, denn damit ward mir noch nicht der Ruhm der Erfindung streitig gemacht. Aber — wie sehr mußte ich mich nicht wundern, als ich hernach in Mizlers musikalischen Bibliothek fand, daß man mein Intervallensystem zugleich mit der Abmessung auf Telemannische Rechnung gesetzt hatte! — Man siehet aus dieser und aus der obigen §. 26. enthaltenen aufrichtigen Erzählung, daß weder der Entwurf des vorgetragenen Intervallensystems noch die Abmessung durch Commata eine Telemannische Erfindung ist; ob ich schon zugleich gestehe, wie ich denn solches bereits in der Vorrede zu meiner ehmaligen **Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten** öffentlich bekannt habe, daß ich dadurch, daß dieser große Componist und gründliche Musiklehrer die meisten Intervallen schon damals in seinen musikalischen Ausarbeitungen auf die sinnreichste Art und mit Geschmack anzubringen, und zum Ausdrucke der Empfindungen zu gebrauchen wußte, von dem praktischen Nutzen dieses Systems gleichsam handgreiflich überzeuget ward; worgn ich anfangs, ehe ich mit ihm und mit seinen Arbeiten bekannter ward, noch einigermaßen gezweifelt hatte. Weil die im folgenden dritten Kapitel vorkommende Erläuterung der Klanggeschlechte diese meine Abmessung, so wie ich sie nun auch, wegen des kleinen und großen halben Tones, und folglich auch in Ansehung der größten Prime oder des kleinen ganzen Tones, auf welche sie sich nächst

den Commaten gründet, vollständiger und brauchbarer gemacht habe, zum Grunde leget; indem sie sich zugleich auf meine schon angeführte Abhandlung beziehet: so bin ich genöthiget gewesen, mich darüber umständlicher zu erklären, und mir meine eigene Entwürfe gleichsam zu vindiciren.

§. 28.

Wir haben schon §. 23. gesehen, daß alle oben beschriebene Intervallen überhaupt in einfache und zusammengesetzte eingetheilet werden. Daß unter diese letztern ausser den §. 25. beschriebenen Intervallen noch alle andere gehören, deren Namen zuweilen vorkommen, und zu wissen nothwendig sind, nämlich die Decime, Undecime, Duodecime u. s. w. wie wir §. 23. schon einmal bemerket haben; dieses beweisen ohne weitere Erklärung schon ihre Namen. Und so wie fast alle einfache, von denen die zusammengesetzten Intervallen entspringen, viererley sind, wenn ich die Prime und Octave ausnehme, eben so sind auch die zusammengesetzten, welche nicht von diesen letztern entstehen, viererley. Nun aber müssen wir weiter bemerken, daß alle große und kleine Intervallen in Ansehung ihres Wohl- oder Uebellauts und folglich ihres harmonischen Gebrauches wegen, überhaupt in zwo Hauptklassen getheilet werden, nämlich:

in 1. Consonanzen und

2. Dissonanzen. Denn die größten und kleinsten Intervallen wie auch die großen und kleinen Primen und Octaven gehören in eine dritte oder Nebenklasse, weil sie ihrem Gebrauche nach in der Harmonie von dem Gebrauche der Consonanzen und Dissonanzen einigermaßen abgehen, ob sie schon ihrer Natur nach von diesen beyden etwas an sich nehmen, wie wir zu seiner Zeit weiter sehen werden.

§. 29.

Was nun 1. die Consonanzen betrift: so sind sie eigentlich folgende:

Die Prime;
Die Octave;

Die große oder reine Qvinte;
Die große Terz;
Die kleine Terz;
Die große Sexte und
Die kleine Sexte.

Sie werden wieder in **vollkommene** und **unvollkommene** eingetheilet. **Vollkommene Consonanzen** sind: Die **Prime**, die **Octave**, die große oder reine **Qvinte** (wir werden sie künftig meistentheils nur schlechtweg die **Qvinte** nennen), die große und die **kleine Terz**. **Unvollkommene Consonanzen** sind nur die große und die kleine Sexte.

Man hat insgemein die große und die kleine Terz nicht mit unter die vollkommenen zählen wollen; es sind aber die Meynungen darüber getheilet. Verschiedene theoretische Gründe allhier zu übergehen, will ich nur aus der praktischen Musik einen einzigen Grund anführen, der schon hinlänglich ist, sie in die Reyhe der vollkommenen Consonanzen zu versetzen. Sie ist nämlich ein wichtiger und entscheidender Theil des **vollkommenen harmonischen Dreyklanges** oder **des vollkommenen vierstimmigen Accords**, den man insgemein den **vollkommenen harmonischen Vierklang** nennet. Ich sage, ein **entscheidender Theil**; denn dadurch erfahren wir, ob der **Dreyklang** oder **Vierklang** hart oder weich, groß oder klein ist; und dadurch ferner, ob wir uns in der harten oder weichen, großen oder kleinen Tonart des angenommenen Grundtons befinden. Nachdem nämlich die Terz groß oder klein ist, darnach bestimmen und erfahren wir auch die Beschaffenheit des **Vierklanges**, und die von dem Grundtone abhängende Leiter der Tonart, wie wir hernach im vierten Kapitel umfänglicher sehen werden. Da sie nun ein so entscheidender Theil in der Harmonie ist, und auf ihre Beschaffenheit so viel ankommt: wie kann man sie also von der Reyhe der vollkommenen Consonanzen ausschließen? Obschon ihre Grade der Reinigkeit nicht völlig mit den Graden der Reinigkeit der Qvinte zu vergleichen sind, so wissen wir hingegen auch, daß die

Qvinte, gegen die Octave zu rechnen, ebenfalls nicht den höchsten Grad der Vollkommenheit besitzt, oder nicht besitzen kann, wie man solches aus verschiedenen Untersuchungen der Temperatur, und insonderheit auch aus Herrn Marpurgs Anfangsgründen der theoretischen Musik erkennen kann; denn die Qvinten müssen eben so wohl wie die Terzen temperirt werden, wenn sie eine proportionirliche Reinigkeit erhalten sollen. Da wir, um die Grade der Reinigkeit zu bestimmen, zugleich unser Gehör mit zu Rathe ziehen müssen; unser Gehör aber bey dem Anfange und insonderheit bey dem Ende eines musikalischen Stückes einen gewissen Grad der Befriedigung verlanget, den nur die vollkommenen Consonanzen zu geben vermögend sind: so kann man daraus schließen, daß wir ein musikalisches Stück nur mit den vollkommenen Consonanzen endigen können. Der harmonische Dreyklang oder Vierklang ist nun die Harmonie, welche allein diese Eigenschaft besitzt, folglich müssen auch die Töne oder Intervallen, woraus er zusammengesetzt wird, den Grad der Vollkommenheit besitzen, der das Gehör in so weit befriedigen kann, daß es empfindet, das Stück sey zum Ende, und es könne also einen weitern Verfolg weder erwarten noch verlangen. Dieses beweiset nun, daß die Terzen, welche ein entscheidender Theil dieses Dreyklanges oder Vierklanges sind, denjenigen Grad der Vollkommenheit würklich besitzen, den das Ohr zu seiner Befriedigung am Ende eines musikalischen Stückes erwarten oder verlangen kann. Wenn nun aber die Terzen diese Vollkommenheit nicht besäßen, so würde das Ohr nach dem Anhören eines solchen harmonischen Vierklanges verlangen, etwas mehr zu hören, so wie solches bey dem Sextenaccord geschiehet. Und würde alsdann ein solcher harmonischer Vierklang nicht unvollkommen seyn? Gleichwohl wird er von allen und jeden Musikverständigen, theoretischen und praktischen, für vollkommen erkannt. Ja, man weiß aus der Erfahrung, daß man am Ende eines Stückes, wenn der Verbindung oder der schwachen Harmonie wegen ein Theil des Vierklanges weggelas-

ſen werden muß, weit lieber die Qvinte, ungeachtet ihres höhern Grades der Vollkommenheit vermiſſet, als die Terz, ſie mag nun groß oder klein ſeyn. Dieſes, dünket mich, wird ein hinreichender Beweis ſeyn, daß wir, wenigſtens in der praktiſchen Muſik, die Terzen unter die vollkommenen Conſonanzen ſetzen können. Doch es ſind ſchon vor mir andere der Meynung geweſen, man könne der Terz, inſonderheit der großen, dieſen Rang nicht wohl entziehen, und einige haben ſie ſo gar ohne viele Umſtände für vollkommene Conſonanzen erkläret. Ich werde nicht nöthig haben, um dieſes zu beweiſen, Lehrbücher über die Muſik anzuführen, man kann der Sache, wenn man daran zweifelt, ſelbſt nachforſchen. Dieſes aber darf ich wenigſtens, zum Vortheil der großen Terz anzumerken, nicht unterlaſſen, daß aus der Hiſtorie der Muſik bekannt iſt, wie man den bekannten Weltweiſen **des Cartes** für den erſten hält, der die große Terz unter die vollkommenen Conſonanzen geſetzet hat, wie **Prinz** in ſeiner **Hiſtorie der Muſik** S. 144. 145. angemerket hat, und wie ſolches auch aus dem Compendio Muſic. Renati Des-Cartes p. 20. 21. zu erhellen ſcheinet. Daß er der kleinen Terz dieſe Ehre nicht auch erzeigen wollen, daran iſt wohl der ſchlechte Gebrauch dieſes letztern Intervalls zu ſeiner Zeit Schuld geweſen; indem man damals ein aus der weichen Tonart geſetztes Stück jedesmal mit der großen Terz geendiget hat, ſo wie auch noch itzt einige wenige Componiſten, zuweilen aus triftigen Urſachen, meiſtens aber blos aus Ehrfurcht gegen ihre alten Lehrmeiſter, zu thun pflegen. Denn wer will ſich gern verketzern laſſen? Man ſehe auch von dieſer Materie in **Mizlers** Ueberſetzung des Gradus ad Parnaſſum eines **Fux**, S. 42. 43. nach; wo **Mizler** Anm. 15. aus eben dieſem von mir angeführten Grunde mit Recht behauptet, daß die Terz eine vollkommene Conſonanz ſey.

§. 30.

Was nun 2. die Diſſonanzen betrift: ſo führen folgende Intervallen inſonderheit dieſen Namen:

1. Die große Sekunde;
2. Die kleine Sekunde;
3. Die kleine oder vollkommene Qvarte;
4. Die große Qvarte, oder der Tritonus.
5. Die kleine oder falsche Qvinte.
6. Die kleine Septime.
7. Die große Septime.
8. Die kleine None, und
9. Die große None. Unter welches Verzeichniß wir noch die Undecime, oder die durch die Octave erhöhte Qvarte setzen müssen; weil es doch einmal der Wille und der Befehl einiger angesehenen Tonlehrer ist, die Qvarte aus der Reyhe der Dissonanzen in die Reyhe der Consonanzen zu versetzen, die dadurch erledigte Stelle in jener Klasse aber wieder mit der Undecime auszufüllen; wie wir hernach weiter sehen werden.

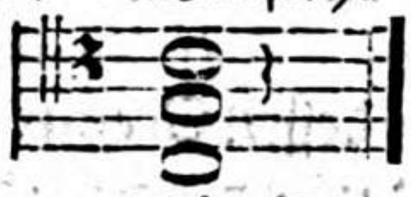
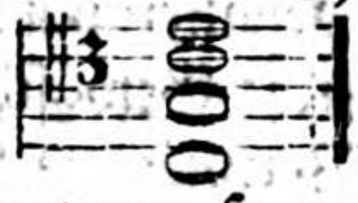
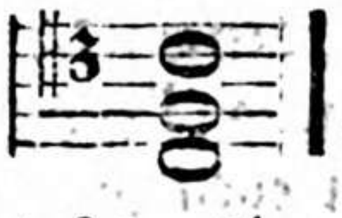
Alle verminderte und übermäßige, oder kleinste und größte Intervallen nebst den kleinen und großen Primen und Octaven erfüllen eine dritte oder Nebenklasse von Intervallen, und wir werden, wenn wir auf den verschiedenen Gebrauch derselben in der Harmonie und Melodie kommen werden, sie insgesammt besonders anführen und erklären. Anitzt muß ich mich noch etwas bey der Qvarte und ihrer Tochter der Undecime aufhalten.

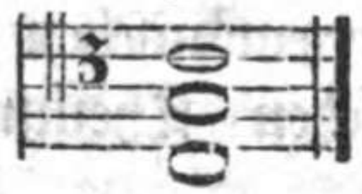
Es ist mir jederzeit sehr lächerlich vorgekommen, wenn man die Qvarte, als Qvarte für eine Consonanz, hingegen als Undecime für eine Dissonanz, ausgiebet, und also einen großen und wichtigen Unterschied unter diesen beyden Benennungen zu finden glaubt. Die ganze Sache ist doch nur ein bloßes Wortspiel. Denn man gestehet selbst, daß die Qvarte, als Undecime, doch immer noch eine Qvarte, ja gewissermaßen noch mehr als Qvarte ist, als auf die erste Art. Als Qvarte soll man sie nicht gegen den Grundton betrachten, gegen welchen doch alle Intervallen betrachtet werden müssen, wenn man wissen will, wer und was sie sind, und wie groß oder klein ihr Sprengel ist, und wie sie gebraucht werden, oder wenn sie

ihre Namen mit Recht führen, und demselben entsprechen sollen. Man soll sie nicht nach der harmonischen Theilung der Octave, worauf doch bey Bestimmung des Werthes der Consonanzen vorzüglich zu sehen ist, sondern nach der arithmetischen Theilung der Octave betrachten. Welche lächerliche Distinction! Sie soll also nur im obern Theile des harmonischen Dreyklanges, und also nur unter vier Mittel- oder Oberstimmen, unter sich selbst betrachtet, nicht aber gegen den Grundton betrachtet werden. Ist das aber wohl die Art und Weise, wie man in der musikalischen Setzkunst die Intervallen betrachten, und ihren Gebrauch in der Harmonie bestimmen soll? Ueberdieß ist diese vorgebliche consonirende Qvarte, wenn sie im vollkommenen harmonischen Vierklange, also, daß die Octave oben die Qvinte und die Terz in der Mitten und der Grundton gewöhnlicher Weise unten stehet, vorkommt, und wenn also die obere Octave gegen die, unter ihr stehende, Qvinte des Grundtones eine Qvarte ausmacht, im eigentlichen guten gesunden Verstande keinesweges eine Qvarte, ist auch niemals eine gewesen, und kann und wird auch niemals eine werden. Hingegen wenn die Qvinte eines Dreyklanges zum Grundton gemacht, und der Grundton selbst oben über sie gesetzet wird, alsdann und nur in diesem Falle, soll sie zur Qvarte werden, weil daraus der Sextquartenaccord entstehet, dem selbst die eifrigsten Patrone der consonirenden Qvarte die Eigenschaft eines dissonirenden Accords nicht absprechen. Aber in diesem Falle, wenn sonst in der Oberstimme eine Qvarte gegen den Grundton gesetzt wird, und nur alsdann, soll diese Qvarte keine Qvarte, sondern eine Undecime heissen. Nun! so consoniret und dissoniret also die Qvarte! Aber auf diese Art müßte sie ein Wechselbalg seyn, weil sie beydes, Consonanz und Dissonanz, seyn müßte. Nur als Undecime soll ihr gleich andern Dissonanzen eine Auflösung zukommen, die man ihr als Qvarte abspricht. Dieses zweydeutige Mittelding wird man selten auf diese Art bey den alten Tonlehrern antreffen. Im Gegentheil behaupten die meisten alten Componisten, die Qvarte müßte als eine Dissonanz behandelt werden, wenn

sie sie auch unter die vollkommenen Consonanzen setzen. Aber die Undecime! — Dieser wird selten in diesem Verstande gedacht, wenn sie auch genennet wird; es giebt aber in den Werken der Tonlehrer Gelegenheit genug, der Undecime, aber auf ganz andere Art, zu gedenken, ohne einen solchen lächerlichen Unterschied unter ihr und der Qvarte zu machen. Außer verschiedenen Autoren, welche der Qvarte gedenken, fällt mir hierbey der bekannte Des Cartes ein. Dieser redet in seinem vorhin angeführten Compendio Musices p. 19. und 20. von der consonirenden Herrlichkeit der Qvarte sehr bedenklich und wenig vortheilhaft, wenn er sie infoeliciſſimam omnium consonantiarum nennet, und spricht: „sie würde niemals „auf andere Art gebraucht, als mit Hülfe anderer Consonanzen. — „Man könnte sie Umbram Qvintae, den Schatten der Qvinte, nen„nen — woraus denn deutlich würde, warum sie nicht für sich selbst, „nämlich gegen den Baß, gesetzt werden könnte — „ wodurch er nichts anders verstehet, als daß sie wie eine Dissonanz behandelt werden müßte. — Doch was soll ich mich lange bey dieser Materie aufhalten? Es ist diese Streitigkeit weder Zeit noch Mühe werth, und man muß sich wundern, wie sich so gar Männer, welche man wegen ihrer theoretischen und praktischen Anweisungen billig hochschätzen muß, damit abgeben können, ein und eben dasselbe Intervall bald für consonirend, bald für dissonirend auszugeben, wenn sie ihm unter dem Namen der Undecime die Eigenschaften einer Consonanz und unter dem Namen der Qvarte die Eigenschaften einer Dissonanz absprechen, da es doch in beyden Fällen nur ein und eben derselbe Ton ist, der die Qvarte und Undecime vorstellt. Der Vorwand, daß ein Ton, wenn er die Qvarte vorstellte, unvorbereitet, verdoppelt, unaufgelöst und in die Höhe gehend, gebraucht würde, oder werden könnte, ist so mager, daß er fast keiner Beantwortung bedarf; zumal, da man weiß, daß in gewissen Vorfällen, nämlich durch die Anticipation, Retardation, Verwechslung der Harmonie, der Stimmen und der Auflösung u. d. g. eben dasselbe mit allen und jeden Dissonanzen geschieht, wie solches z. B. die Se-

kunde deutlich beweiset, als welche ohne Anstoß unvorbereitet vorkommt, verdoppelt wird, aufwärts gehen, und auch wohl gar unaufgelöst bleiben kann, ohne dieser Fälle wegen die Eigenschaft einer Dissonanz zu verlieren; wie alle Componisten wissen werden, und wie man am gehörigen Orte sehen wird. Es wäre daher weit bedenklicher, wenn diese Vorrechte oder Freyheiten gegen die strengen Regeln vom Gebrauche der Dissonanzen der Qvarte oder der Undecime abgesprochen werden sollten. Ich habe oben gedacht, daß gute Tonlehrer die Qvarte und Undecime ohne Unterschied betrachten, was nämlich ihren Gebrauch in der Harmonie betrift, wo sie jederzeit als Dissonanz betrachtet wird. Man kann dieses unter andern im Tevo sehen; der zwar zuvor viererley Fälle anführet, wie und wenn sie für eine Consonanz zu halten wäre, endlich aber bey ihr als Dissonanz stehen bleibet, und ihren Gebrauch erkläret, ohne sie desfalls in die Undecime zu verwandeln. Er hatte sie überdieß bereits zuvor S. 113. seines schon angeführten Buches so wohl, als die Undecime, unter die Dissonanzen gezählet. Er und andere Italiener nennen sie in diesem Falle Qvarta nuda, oder die eigentliche bloße Qvarte. Andere nennen sie auch in diesem Falle Qvartam fundamentalem oder non fundatam, die unächte aber, die nur in den Mittelstimmen steht, oder die verneyntliche Qvarte nennen sie Qvartam non fundamentalem oder fundatam wie auch intermediam. Es klinget sehr verdächtig, wenn es beym Prinz im Satyr. Comp. Th. 1. S. 95. heißt: Qvarta ist eigentlich keine Dissonanz, wird aber, wenn sie Non-Fundata ist, das ist, wenn ihr uiterer Sonus in der untersten Stimme sich befindet (nämlich, wenn sie gegen den Grundton oder Baß in der Oberstimme stehet) als eine Dissonanz tractiret. So artig wissen die Leute der Qvarte auf der einen Seite ein Compliment zu schneiden, wenn sie auf der andern Seite ihren wahren Werth anzeigen. Warum aber diese Cäremonien? Und warum so gar die Umschweife, sie, wenn sie eine Dissonanz seyn soll, welche sie zwar jeder Zeit ist, umzutaufen? Berardi gibt sich nicht damit ab, er macht nicht viele

Umstände, führt ihren Gebrauch als Dissonanz an, und dabey läßt er es bewenden. Fux, ein Mann, der in der Stärke der Harmonie, ausser dem seel. J. Seb. Bach, vielleicht wenig seines gleichen gehabt hat, scheint damit gar nicht zufrieden zu seyn, wenn man die Qvarte schlechthin für eine Consonanz auszugeben sucht. Seine Worte sind merkwürdig: „Es ist eine bekannte und schwere Frage, „ob die Qvarte eine Consonanz sey? Alle Pythagoräer und andere „berühmte und ansehnliche Scribenten behaupten solches. Allein „ehe ich von dieser Sache meine Meynung sage, muß zuvor erkläret „werden, was man für eine Qvarte verstehet; diese, so aus der „harmonischen Theilung, oder diese, so aus der arithmetischen Theilung entsprungen? Versteht man die aus der „harmonischen Theilung, z. E.  Wer siehet nicht, „daß in diesem Exempel keinesweges die Qvarte, sondern die Qvinte und die Octave stecken? denn die Intervallen sind nach ihrem Grundton, nicht nach ihren mittlern Theilen, abzumessen, sonst würde in diesem Exempel  auch eine Sexte „stecken, als da e und g eine große Sexte zu seyn scheinet. Wird „aber wohl jemand, auch ein hierinn Unerfahrner, um angeführter „Ursache willen sagen können, daß in diesem Exempel eine Sexte „stecke? Verstehet man aber die Qvarte, die aus der arithmetischen Theilung entsprungen, also : so weiß ich nicht, „wie sie solche unter die Consonanzen setzen können; es müßte denn „jemand glauben, daß solche von den Alten nicht nur in Gedanken, „weil dieses Intervall von der unmittelbaren Theilung der Octaven „herkommt, sondern auch im Gebrauch, für eine Consonanz gehalten worden. Ich will nicht streiten, wenn jemand dieses behaupten wollte; allein der durch so viele Jahrhunderte eingeführte

„Gebrauch scheinet allerdings solchem entgegen zu seyn, nach „welchem wir uns doch richten müssen; indem anitzt die Er„fahrung lehret, daß der Gebrauch derselben von dem Ge„brauche der übrigen Dissonanzen keinesweges abweichet, „auch nicht anders, als durch eine Syncope oder Bindung „gesetzet wird. Gewiß ist es, daß die Qvarte weniger widrig „klinget, als die übrigen Dissonanzen, und den Ohren erträglicher „ist, doch aber ist das Gehör bey Vernehmung derselben noch nicht „völlig zufrieden; z. E. man sehe dieses Exempel: , sondern „man erwartet noch unten die Qvinte offenbar; als:  „

So weit Fux. (Siehe dessen Gradus ad Parnassum. S. 38. 39.) Man wird keine Erklärung dieser merkwürdigen und die Sache gänzlich entscheidenden Stelle verlangen; denn ist sie nicht ein deutliches Bekenntniß, daß Fux die Qvarte würklich für eine Dissonanz, nicht aber für eine Consonanz, gehalten hat? Und Mizler, sein Uebersetzer, hätte also das weitläuftige Gewäsche, das er in einer Anmerkung, worinn aber lauter Verwirrung herrschet, verschwendet, ganz und gar ersparen können. Aber was wußte ein Mann von der praktischen Musik, der der größte Ignorant in der Composition war, der nur jemals über die Musik geschrieben hat? — Wir finden auch gar nicht, daß hier die Undecime als Dissonanz von der Qvarte als Consonanz unterschieden wird. Die Undecime war bey einem Fux, einem Berardi, einem Tevo, einem Mattheson und andern erfahrnen Tonlehrern eben so wenig von der Qvarte unterschieden, wenn es auf den harmonischen Gebrauch derselben ankam, als sie, diese für eine Consonanz anzusehen, Ursache hatten. Auch Heinichen, der wohl eben so viel werth ist, als alle diejenigen, welche die Qvarte zur Consonanz machen, setzet sie ohne Umstände unter die Dissonanzen. — Doch dieses sey für diesesmal von dieser Pseudoconsonanz, wie sie irgend jemand genennet hat, genug gesagt!

§. 31.

Wenn man ferner findet, daß die **Terzdecime**, oder die durch die Octave erhöhte Sexte, die doch eine Consonanz ist, unter den Dissonanzen mit aufgeführet wird: so erfordert dieses eine besondere Erklärung. Die **Terzdecime** ist an sich selbst eben so wohl eine Consonanz, als die Undecime eine Dissonanz ist, und zwar, weil die erste eine Sexte und die letzte eine Qvarte ist. Jene gehöret unter die Consonanzen, und die letzte unter die Dissonanzen. Weil aber die Terzdecime nach einem besonderen fantasiereichen Systeme in einem seltenen aber dissonirenden Accorde, dem man von ihr den Namen **Terzdecimenaccord** giebt (**Rameau** giebt ihm den Namen à sept cornes, einen Accord mit sieben Hörnern, weil er aus sechs stockwerkartig über einander gebauten Terzen besteht, ihn aber, welches das beste ist, wie es auch nicht anders seyn konnte, verwirft), dissonirend vorkommt: so soll auch diese gute Terzdecime durch diesen abentheurlichen Gebrauch in eine Dissonanz metamorphosiret werden. — Hätte man nicht Ursache, die guten Herren, welche der Sexte, die so viele Jahrhunderte eine Consonanz gewesen ist, einen so großen Schimpf anthun, anzuhalten, ihr für diese Beleidigung eine öffentliche Ehrenerklärung zu thun? — Doch die Hypothese, aus welcher diese und so viele andere Unrichtigkeiten, oder vielmehr fantasiereiche Einfälle, an die der Erfinder derselben oft selbst nicht gedacht hat, entstehen, werden wir gelegentlich zu einer andern Zeit untersuchen. Ich will anitzt nur bemerken, daß ein zusammengesetztes Intervall, nach der Beschaffenheit des Intervalls, aus dem es entsteht, betrachtet werden muß. — Man lasse sich also nicht irren, wenn auch angesehene und vieler anderer Einsichten wegen ruhmwürdige Scribenten einen solchen, der wahren Natur der ursprünglichen einfachen Intervallen zuwider laufenden, Satz behaupten; denn wenn aus denen durch die Octave erhöhten Consonanzen Dissonanzen, und aus diesen durch eben diesen Proceß Consonanzen werden könnten: so würden alle Regeln, Anmerkungen

und Untersuchungen, den Gebrauch und Nutzen der Intervallen in der musikalischen Setzkunst betreffend, grösstentheils wegfallen, oder ohne Nutzen seyn; denn es müßten alsdann alle Intervallen über einen Leisten, welcher aber nicht die Septime (denn darinn haben sich die sinnreichen Herren gar sehr geirret), sondern die Terz seyn müßte, geschlagen werden. Es ist zwar, und ohne in dergleichen Weitläuftigkeiten auszuschweifen, mehr als zu gewiß, und die tägliche Erfahrung bestätiget es, daß die besten Consonanzen, und so gar die Octave, durch eine verschiedene Anwendung dissonirend gebrauchet werden können. Ein hieher gehöriges sehr gutes und deutliches Exempel, die Octave betreffend, kann man in Herrn Bachs zweytem Theile seines Versuches über die wahre Art das Klavier zu spielen, S. 123. antreffen. Allein dadurch, daß eine Consonanz zuweilen als eine Dissonanz gebrauchet wird, verlieret sie ihre Eigenschaft, als Consonanz, ganz und gar nicht. Das thut auch nichts zur Sache, daß zuweilen aus der Zusammensetzung oder Zusammenstimmung einiger sonst neben einander liegenden Consonanzen ein besonderer dissonirender Accord entstehet, und daß in einem solchen Accorde eine Consonanz, als eine Dissonanz behandelt wird; wie denn z. B. im Sextquintenaccorde die Quinte meistentheils als eine Dissonanz gebunden und aufgelöset werden muß. Darum bleiben aber die Consonanzen, was sie sind, und wir haben nicht nöthig, um solche aufzuklären, auf weithergesuchte Hypothesen, die öfters bloße Träume sinnreicher Köpfe sind, zu verfallen, oder neue Systeme, die aber vielleicht doch nur veraltete, aber neu verbrämte Puppen seyn mögen, zu erdichten, wenn wir den Grund einiger seltenen Accorde oder Harmonien aufsuchen wollen. Die Natur der einfachen Intervallen und eine ungesuchte und natürlichere Erläuterung ihres Gebrauchs, waren den Alten bekannt, weil sie schon ihre Vorväter entdeckt hatten, und diese werden uns eben so wohl, wie ehmals diese, gar bald und besser zum Zwecke leiten, als ausgekünstelte und weithergesuchte Umschweife; denn durch diese gerathen wir auf unnöthige Nebenwege oder in unerforschliche

Labyrinthe, wenn wir durch jene das Ziel unserer Mühe auf eine bequemere Art finden lernen. — Wir wollen aber von diesen zusammengesetzten Accorden, von der Decime an, bis auf die Decimeseptime vielleicht noch einmal an einem gelegenern Orte weiter reden.

§. 32.

Nun wird man mit der Materie der Musik, nämlich mit den zur Musik gehörigen Tönen und Intervallen in so weit bekannt genug seyn, daß man die Namen und die Anzahl der Intervallen, ihre Eintheilung in Ansehung ihrer Größe und ihres Wohl- oder Uebellautes nebst ihrer musikalischen Abmessung nach unserm Notensystem hinlänglich kennen wird; denn eine andere sie betreffende wichtige Untersuchung und Erläuterung müssen wir in ein besonderes Kapitel, nämlich in das dritte dieses Theiles verschieben. Inzwischen können wir nunmehr mit gutem Fug zum folgenden Kapitel schreiten, worinn wir uns mit einer der wichtigsten Materien der musikalischen Setzkunst bekannt machen wollen. Dem Schlusse dieses Kapitels aber will ich, zu mehrerer Deutlichkeit und Bequemlichkeit, die musikalische Größe aller oben beschriebenen Intervallen, nach den Commaten berechnet, obiger Abmessung gemäß, in zwoen Tabellen beyfügen Die erste Tabelle enthält die oben §. 21. vorgestellte Hülfsintervallen; die andere aber alle Intervallen insgesammt mit ihren Größen. Und diese Tabellen werden hernach beym dritten Kapitel dieses Theiles mit Nutzen zu gebrauchen seyn.

I.

Berechnete Größe der §. 16. 17. 18. 19. 20 und 21. beschriebenen Hülfsintervallen, nach der §. 27. befindlichen und vorgestellten Abmessung.

1.	Der kleinste halbe Ton,	C	Desdes	hält = = 1. Comma.
2.	Der kleine halbe Ton,	C	Cis	= = 4. Commata.
3.	Der große halbe Ton,	C	Des	= = 5. Commata.
4.	Der kleine ganze Ton,	C	Ciscis	= = 8. Commata.
5.	Der große ganze Ton,	C	D	= = 9. Commata.

II.

Berechnete Größe aller §. 24 und 25. beschriebenen Intervallen, von der kleinsten Sekunde an bis auf die größte None, nach der §. 27. befindlichen Ausmessung.

						Commata.
1. Die kleinste Sekunde	=	C	bd,	oder desdes	=	1. =
2. Die große Prime	=	C	xc,	oder cis	=	4. =
3. Die kleine Sekunde	=	C	bd,	oder des	=	5. =
4. Die größte Prime	=	C	xc,	oder cisc is	=	8. =
5. Die große Sekunde	=	C	d,	=	=	9. =
6. Die kleinste Terz	=	C	be,	oder eses	=	10. =
7. Die größte Sekunde	=	C	xd,	oder dis	=	13. =
8. Die kleine Terz	=	C	be,	oder es	=	14. =
9. Die große Terz	=	C	e	=	=	18. =
10. Die kleinste Qvarte	=	C	bf,	oder fes	=	19. =
11. Die größte Terz	=	C	xe,	oder eis	=	22. =
12. Die kleine oder reine Qvarte		C	f,	=	=	23. =
13. Die kleinste Qvinte	=	C	bg,	oder gesges	=	24. =
14. Die große Qvarte	=	C	xf,	oder fis	=	27. =
15. Die kleine oder falsche Qvinte		C	bg,	oder ges	=	28. =
16. Die größte Qvarte	=	C	xf,	oder fisfis	=	31. =
17. Die große oder reine Qvinte		C	g,	=	=	32. =
18. Die kleinste Sexte	=	C	ba,	oder asas	=	33. =
19. Die größte Qvinte	=	C	xg,	oder gis	=	36. =
20. Die kleine Sexte	=	C	ba,	oder as	=	37. =
21. Die große Sexte	=	C	a,	=	=	41. =
22. Die kleinste Septime	=	C	bb,	oder bb	=	42. =
23. Die größte Sexte	=	C	xa,	oder ais	=	45. =

								Commata.
24.	Die kleine Septime	=	C	bb,	oder	b	=	46. =
25.	Die kleine Octave	=	C	bc,	oder	cesces	=	47. =
26.	Die große Septime	=	C	b,	=	=	=	50. =
27.	Die kleinste Octave	=	C	bc,	oder	ces	=	51. =
28.	Die größte Septime	=	C	xb,	oder	his	=	54. =
29.	Die Octave	=	C	c	=	=	=	55. =
30.	Die kleinste None	=	C	bd,	oder	desdes	=	56. =
31.	Die große Octave	=	C	xc,	oder	cis	=	59. =
32.	Die kleine None	=	C	bd,	oder	des	=	60. =
33.	Die größte Octave	=	C	xc,	oder	ciscis	=	63. =
34.	Die große None	=	C	d	=	=	=	64. =
35.	Die größte None	=	C	xd,	oder	dis	=	68. =

Anmerkung.

Ich muß zuletzt wegen der Abmessung noch eine besondere Anmerkung beybringen, damit man nicht etwan ein musikalisches Ketzergericht über mich anstellen möge. Ich muß mich nämlich erklären, daß ich mit der vorgestellten Abmessung keinesweges zu behaupten suche, man könne dadurch den wahren Gehalt oder die wahre mathematische Beschaffenheit aller Töne und Intervallen bestimmen, und dadurch gleichsam eine gleichschwebende Temperatur zur Ausübung bringen. Keinesweges. Es ist solches nur ein Versuch, wie man den Musikverständigen die Größe der Intervallen und ihre Entfernung von einander durch deutliche Merkmale vor Augen stellen kann. Ein solcher Versuch ist es nur, und ganz und gar nicht die wahre, richtige geometrische Abmessung; welche, wie ich gar wohl weiß, eine ganz andere Untersuchung und Berechnung erfodert. Meine Abmessung ist blos musikalisch, nach unserm Notensystem dargestellt, und bildet gewissermaßen die Beschaffen-

heit der Töne meines Intervallensystems durch eine in die Augenfallende deutliche oder sichtbare Vorstellung ab. Die Berechnung durch Commata ist, wie bekannt, sonst eine der ältesten, und vielleicht auch eine der begreiflichsten, obschon vielleicht nicht eben durchaus der richtigsten. Das will ich gern zugeben. Ich weiß auch gar wohl, daß nicht alle Intervalle von einerley Art auf einen gleichen Fuß genommen, oder durch eine durchaus gleiche Größe bestimmt werden können. Nicht alle Qvinten, Terzen, Qvarten sind einander völlig gleich, noch viel weniger die Sekunden, Sexten und Septimen. Die Octave ist das einzige Intervall, welches jederzeit sich selbst gleich ist. Aber die Differenz aller andern oder sich nicht selbst gleichen Intervallen ist jederzeit kleiner oder geringer, als daß sie die Größe eines so genannten Comma, so wie ich es in meiner Abmessung angenommen habe, betragen oder überschreiten sollte. Eine Wahrheit, die mir gewiß kein Meßkünstler, und wenn er auch ein Euler, oder, welches noch mehr sagen will, ein in der Meßkunst so wohl erfahrner theoretischer Musikus, wie Herr Marpurg ist, wird streitig machen können. Wenn nun dieses ist, so wird folglich mein Vorschlag einer Abmessung der Intervallen, um den praktischen Musikverständigen, die Größe, den Unterschied, oder das Verhältniß der Intervallen an sich selbst und gegen einander auf eine faßliche, deutliche und musikalische Art vor Augen zu legen, ohne Zweifel der beste seyn, den man entwerfen oder erfinden kann. Diese Art der Abmessung giebt ihm einen deutlichen Begriff von der wesentlichen Größe aller Intervallen, die in der Ausübung würklich vorhanden sind, oder darinn vorkommen können. Ich sage von der wesentlichen Größe, in so fern es möglich ist, sie auf musikalische Art vor Augen zu legen, um die zur Ausübung nöthigen Begriffe desto besser zu fassen. Ich rede also nicht von der wesentlichen oder geometrischen Größe der in meinem Systeme vorgestellten Töne oder Inter-

vallen, diese wird man in Herrn Sorgens Anweisung zur Rationalrechnung am besten finden können; worinn zwar dieses System nach des seel. Telemanns willkührlicher Bekanntmachung unter dem uneigentlichen Namen des Telemannischen, berechnet vorkommt. — Will man sonst eine richtige und vollkommene Kenntniß von der musikalischen Rechen- oder Meßkunst erlangen: so findet sich an richtigen Wegweisern dazu kein Mangel. Wir haben alte und neue hieher gehörige Werke. Nur will ich die Liebhaber warnen, sich nicht auf solche hieher gehörige Werke zu verlassen, die von bloßen Meßkünstlern, die keine weitere Kenntniß von der Musik besitzen, geschrieben sind. Wiewohl ich habe schon in der Einleitung der Bemühungen der Herren Sorge und Marpurg in diesem theoretischen Fache gedacht, und ich empfehle sie hiermit den Lehrbegierigen nochmals. — Die ausübenden Musiker, die sich nur mit der Singekunst, oder auch mit der Kunst, ihre Instrumente rein, sicher und mit Geschmack zu spielen, beschäftigen, werden meine Abmessung vielleicht vorzüglich nutzen können. Sie werden dadurch Gelegenheit finden, das oft in den sanften Uebergängen unentbehrliche Ziehen besser und proportionirlicher vorzutragen, weil sie dadurch lernen können, wie groß oder wie klein ungefähr der Zwischenraum von einem ihnen vorgeschriebenen Tone zum andern ist, und wie sie sich, um ihren Zweck, die Empfindung der Zuhörer zu reizen, dabey zu verhalten haben. Und fühlen sie selbst, was sie singen oder spielen, welches allerdings nothwendig ist, so werden sie auch empfinden, und daraus urtheilen lernen, wie und auf was für Art, sie die Commata, die zwischen den Tönen, ihrer Beschaffenheit nach, befindlich sind, entweder vermehren oder vermindern können, welches letztere öfters von Wichtigkeit und von gleicher Möglichkeit seyn wird; denn sie können gar wohl, wenn sie z. B. den Raum eines ganzen Tones, der neun Commata beträgt, durch kleine Abtheilungen

austheilen oder ausfüllen wollen, die Anzahl dieser Theile um den dritten Theil oder um die Hälfte vermehren, ja auch wohl mit noch einmal so viel oder mit achtzehn kleinen Tönen; ob diese schon dem Gehöre weniger empfindbar seyn mögten. Doch man kann hierzu nichts vorschreiben, wohl aber sagen, daß eine proportionirliche und dem Ausdrucke angemessene Ausfüllung die beste und die rührendste seyn wird; und diese muß man dem Gefühle und der Urtheilskraft eines verständigen Ausführers überlassen. Auf diese Art wird meine Abmessung dem theoretischen Musikus nicht anstößig, dem Lehrbegierigen in der Setzkunst unterrichtend, und dem Ausführer, von welcher Art er auch sey, nützlich seyn, weil er dadurch seinen Vortrag, gründlicher und ordentlicher und folglich auch gewisser und nach Befinden auch rührender einzurichten, lernen kann. —

Zweytes Kapitel.

Vom harmonischen Dreyklange oder Vierklange.

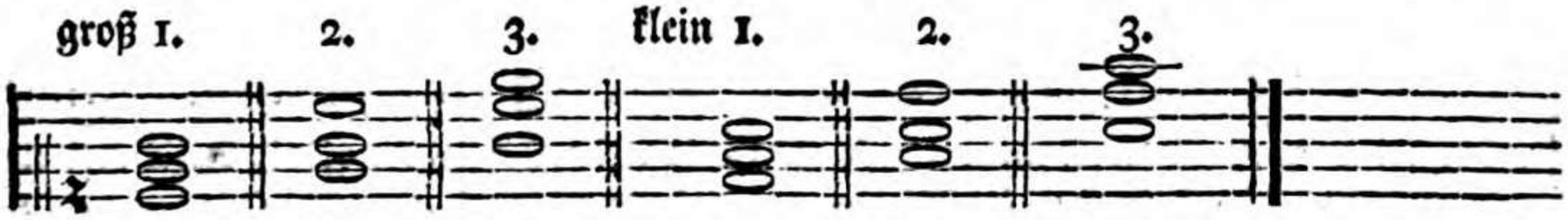
§. 33.

Der harmonische Dreyklang ist eine dreystimmige Grundharmonie, und bestehet aus einem angenommenen Grundtone, dessen Terz und dessen Qvinte. Nach Beschaffenheit der Terz und der Qvinte aber kann er consoniren oder dissoniren. Daraus erhellet, daß er von zweyerley Art seyn muß. Zur ersten und consonirenden Art gehöret der eigentliche oder vollkommene harmonische Dreyklang, und zur andern und dissonirenden Art gehöret der uneigentliche oder unvollkommene Dreyklang, der auch der anomalische genennet wird. Wie aber diese beyde Arten des harmonischen Dreyklanges wieder in besondere Zweige vertheilet werden, dieses werden wir bald sehen.

§. 34.

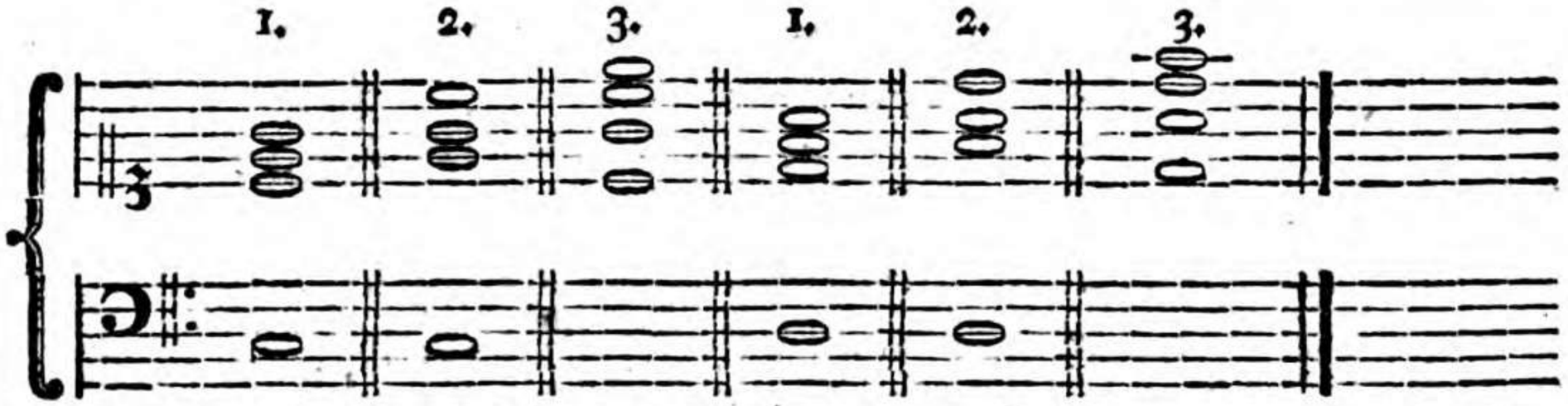
I. Der eigentliche oder **vollkommene harmonische Dreyklang** ist eine Vereinigung dreyer **vollkommenen Consonanzen unter sich selbst**; und diese Consonanzen sind, wie schon gesagt worden, der Grundton, dessen Terz und dessen Qvinte. Da nun aber die Terz, als Consonanz zweyerley ist, nämlich **groß** und **klein**, oder **hart** und **weich**; so ist auch der **vollkommene Dreyklang hart** oder **weich**; denn nach der Beschaffenheit der Terz wird auch diese Art des Dreyklanges charakterisiret. Wenn nämlich die Terz groß ist: so ist der Dreyklang **groß** oder **hart**, welches einerley ist; ist aber die Terz klein: so ist auch der Dreyklang **klein** oder **weich**. Setzen wir nun unter diesen Dreyklang den Grundton in einer tiefern Stimme noch einmal: so entstehet der **vollkommen harmonische Vierklang** oder der so genannte vierstimmige vollkommene Accord; welcher also auch **groß** oder **klein**, **hart** oder **weich** seyn kann. Wenn man saget: **der harmonische Dreyklang oder Vierklang**, so verstehet man dadurch jederzeit diese erste Art dieser Grundharmonie.

Wenn diese edle und vollkommenste Harmonie bloß, als Dreyklang, betrachtet wird: so kann sie zwar in dreyerley Gestalt erscheinen; Als:



allein nur auf die erste Art ist so wohl der große oder harte als der kleine oder weiche Dreyklang vollkommen; die andere Art verlieret schon an ihrer Vollkommenheit, weil der eigentliche Sextenaccord dadurch entstehet; die dritte Art aber ist die unvollkommenste, und ich mögte wohl sagen, wenn es nur unter vier Augen geschehen könnte, die unrichtigste Vorstellung des Dreyklanges, die nicht mehr den vollkommenen Dreyklang, sondern den eigentlichen Sextquartenaccord, der eine dissonirende Harmonie ist, und folglich einer Auflö-

sung bedarf, darstellet. Laßt uns aber unter diese drey Töne nach ihren itzt angegebenen drey veränderten Vorstellungen jedesmal in der tiefen Stimme den Grundton noch einmal setzen: so entstehet und bleibet nach allen drey Versetzungen jedesmal die vollkommenste Harmonie, oder der **vollkommenste harmonische Vierklang.** Als:



Hieraus siehet man zugleich, daß der Dreyklang durch den Vierklang vollkommener gemacht wird, weil dadurch nicht nur alle drey Versetzungen, sondern auch alle übrige Versetzungen, die aus jenen entstehen können, den vollkommensten Accord vorstellen. Es wird nicht nöthig seyn, die übrigen Versetzungen aufzurechnen; denn es wird eine leichte Mühe seyn, die drey Töne des Dreyklanges über dem Grundtone auf verschiedene Arten zu versetzen.

Ich bin genöthiget, hier eine Anmerkung einzuschalten. Man findet in verschiedenen alten gedruckten und geschriebenen Anweisungen zur Composition (die sich in mancherley Händen befinden, und insgemein von Lehrbegierigen als seltene Werke mit Begierde aufgesuchet werden, obschon ihr Werth öfters nur allein in dieser Seltenheit bestehet), daß darinn einige Kunstwörter oder Termini technici, die aus der lateinischen Sprache genommen sind, vorkommen, deren sich die Verfasser in der Beschreibung des Dreyklangs und seiner Theile bedienet haben. Und diese muß ich bey dieser Gelegenheit erklären. Es wird aber der Grundton von seiner Stellung, weil er nach der natürlichsten Vorstellung, S. oben Num. 1. unten stehen muß, Sonus infimus s. fundamentalis, d. i. der unterste oder

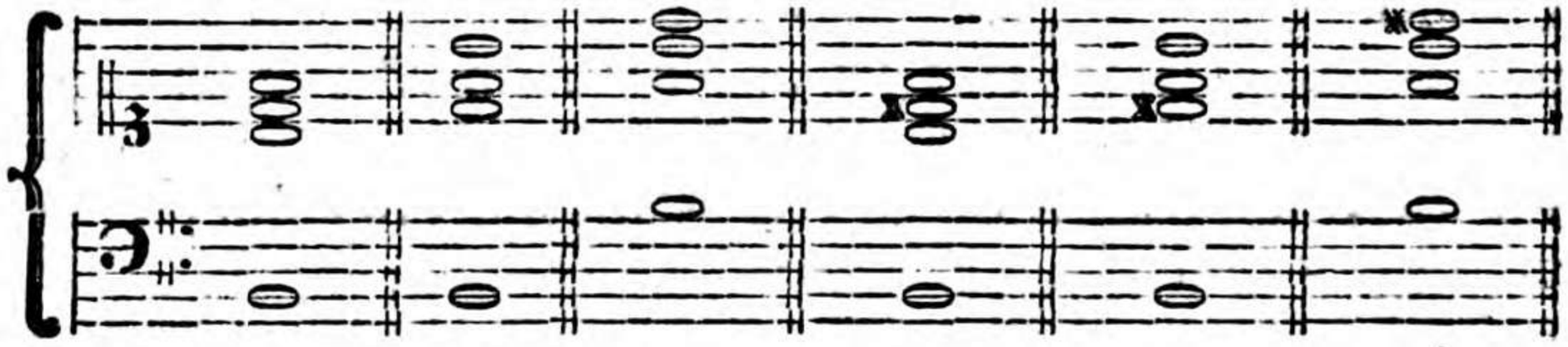
tiefſte Ton, oder der **Grundton** genennet; die Terz, weil ſie ihren Platz in der Mitten bekommt, heiſſet Sonus medius, d. i. **der mittlere Ton** oder die **Mediante**; und endlich heiſſet die Qvinte, weil ſie nach der angeführten Vorſtellung der oberſte oder höchſte Ton iſt, Sonus ſummus oder excluſus, d. i. **der höchſte Ton.** Der Kürze halben pfleget man ſich auch wohl nur der drey Beywörter allein zu bedienen, und den erſten Ton, infimus, den andern medius und den dritten ſummus zu nennen. Ferner nennet man den harten oder großen vollkommenen Dreyklang Trias perfecta oder major; der weiche oder kleine aber heiſſet Trias imperfecta oder minus perfecta; weil man den erſten wegen der großen Terz für vollkommener hält, als dieſen letzten, den man wegen ſeiner kleinen Terz für nicht ſo vollkommen oder weniger vollkommen hält. Ingleichen wenn die drey, den vollkommenen Dreyklang beſtimmende, Töne nach der in vorigen erſten Exempeln befindlichen erſten Vorſtellung erſcheinen, alſo daß die Qvinte oder Sonus ſummus oben, die Terz oder Sonus medius in der Mitten und der Grundton oder Sonus infimus unten zu ſtehen kommen: ſo wird dieſe Vorſtellung Situs proprius, oder die eigentliche Stellung, nach den andern beyden Arten aber Situs improprius, die uneigentliche Stellung, genennet. Man hat ſich dieſe lateiniſche Ausdrücke oder Kunſtwörter diesfalls wohl zu merken, weil ſie bey einigen alten Tonlehrern in den Compoſitionsregeln vom Gebrauche der Theile des Dreyklanges und der Conſonanzen überhaupt gar oft vorkommen, und von vielen für ſehr wichtig oder ehrwürdig gehalten werden.

§. 36.

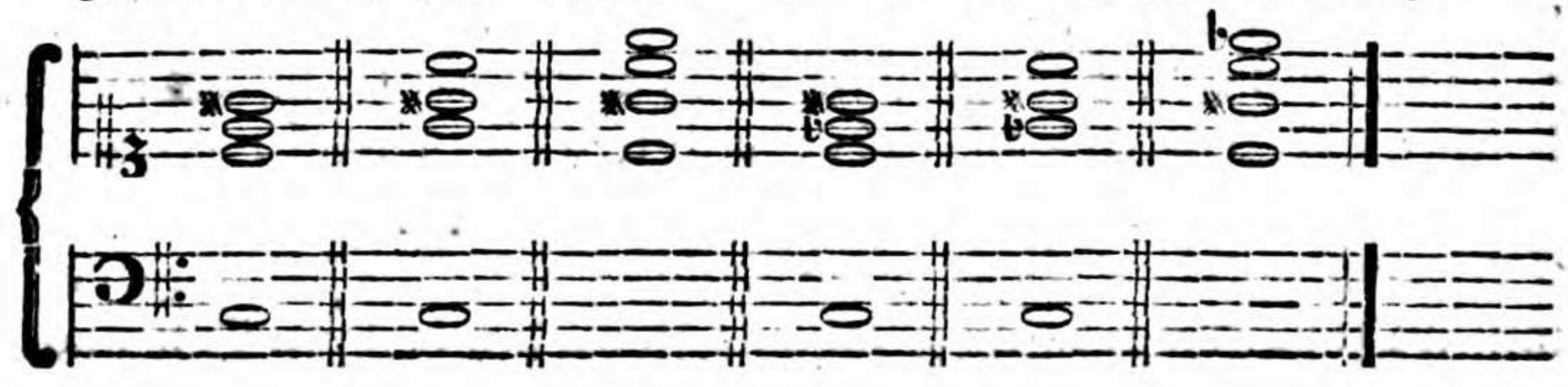
Nun müſſen wir auch ſehen, woraus II. der **uneigentliche, unvollkommene** oder **anomaliſche Dreyklang**, der auch von einigen, obwohl nicht eben allzurichtig, Trias anarmonica genennet wird, beſtehet. Wir merken an, daß er zweyerley iſt; nämlich: der **verminderte** und der **übermäßige** oder **vergrößerte Dreyklang.** Der **verminderte** entſtehet, wenn an ſtatt der reinen oder vollkommenen Qvinte die kleine oder falſche Qvinte den höchſten Ton aus-

machet; der **vergrößerte** oder **übermäßige** aber, wenn die reine Qvinte in die übermäßige oder größte Qvinte verändert wird. Es wird auch der verminderte Dreyklang Trias deficiens minor, der vergrößerte oder übermäßige aber Trias superflua major genennet, und zwar weil im ersten die Terz klein, im letzten aber die Terz groß ist. Man theilet sonst auch beyde Arten dieser **anomalischen** Dreyklänge noch in zweyerley Arten ein; 1) die erste Art des verminderten Dreyklanges heisset der **weiche verminderte Dreyklang**, und dieser ist die eigentliche Trias deficiens minor; 2) die andere Art aber der **harte verminderte Dreyklang**, und dieser heisset Trias deficiens major. Jener bestehet, wie wir schon bemerket haben, aus der kleinen Terz und kleinen Qvinte, dieser aber aus der großen Terz und kleinen Qvinte. Die Arten des vergrößerten oder übermäßigen sind folgende: 3) der **harte vergrößerte Dreyklang**, oder Trias superflua major; dieser bestehet, wie schon angemerket worden, aus der großen Terz und größten Qvinte; 4) der **weiche vergrößerte Dreyklang**, Trias superflua minor, besteht aus der kleinen Terz und größten Qvinte. Alle diese anomalischen Dreyklänge findet man hier, doch aber, welches besser ist, durch Vierklänge vorgestellet:

1. Der weiche verminderte Dreyklang. 2. Der harte verminderte Dreyklang.



3. Der harte vergrößerte Dreyklang. 4. Der weiche vergrößerte Dreyklang.



Aus diesen vier Arten des anomalischen Dreyklanges werden sonst von einigen gewisse andere größtentheils dissonirende Accorde hergeleitet. Denn aus dem weichen verminderten Dreyklange soll der **große Sextenaccord mit der kleinen Terz** entspringen, weil er durch die Umkehrung oder Verwechslung der Harmonie darinn würklich vorhanden zu seyn scheinet. Aus dem harten verminderten Dreyklange soll der **größte Sextenaccord** entspringen; allein dieses scheinet nicht sehr gegründet zu seyn, weil, wenn ich nach obiger Vorstellung unter Num. 2. die kleine Qvinte des Grundtons zur Grundnote mache, alsdann der dreystimmige Accord $\frac{6}{4}$ oder der größte Sextquartenaccord, bey dem man zur vierten Stimme nicht sehr gut die Octave mitnehmen kann, entstehet; welches, wie bekannt genug ist, gar nicht der eigentliche größte Sextenaccord ist, welcher nicht die Qvarte, sondern die Terz zur Nebenstimme verlanget (ob er schon zuweilen beyde zugleich erhalten kann); denn wenn ja die Qvarte sich dabey einfindet, so wird sie nur als ein Vorschlag der Terz angesehen; daher auch alsdann die vierte Stimme dabey weg zu bleiben pfleget. Und will man ja den größten Sextenaccord im eigentlichen Verstande vierstimmig haben: so wird die reine Qvinte am besten die vierte Stimme dabey ausmachen können. Folglich siehet man hieraus, daß diese Ableitung sehr gezwungen ist. Das aber kann ich nicht begreifen, warum ein gewisser sehr guter Schriftsteller, obigen größten Sextquartenaccord, den Accord der verminderten Qvarte nennen kann, welche doch darinn gar nicht zum Vorschein kommt; denn es ist die große Qvarte, welche hier die größte Sexte begleitet, und am wenigsten die verminderte oder kleinste. Aus dem harten vergrößerten Dreyklange, der sonst ein sehr gebräuchlicher Accord ist, und oft vorkommt, sollen **der kleine Sextenaccord**, bey welchem am besten die Sexte verdoppelt wird, imgleichen wenn die größte Qvinte ins Fundament gesetzt wird, **der kleine Sexten- und kleinste Qvartenaccord**, der am besten durch die kleine Qvinte und kleine Terz aufgelöset, und durch die verdoppelte Sexte begleitet wird, entspringen. Ich

will eben nicht entscheiden, ob diese Herleitungen sehr gegründet sind, oder nicht; mir scheinen sie etwas gezwungen und wenig besser zu seyn, als der vorige größte Sextquartenaccord von dem harten verminderten Dreyklange. Warum aber der harte vergrößerte Dreyklang eben, auf französirte Art zu reden, nirgends Platz finden soll, als auf der **dritten Saite**, oder auf der Mediante des Molltones, davon wird mit mir wohl kein einziger erfahrner Componist die Ursache anzugeben wissen; denn die Erfahrung lehret, daß man ihn in allen Durtönen auf dem Fundamenttone und auf seiner Ober- und Unter-Dominante anbringen kann. Endlich aus dem weichen vergrößerten Dreyklange kann **der kleinste Sextquartenaccord**, der am besten dreystimmig bleiben muß, hergeleitet werden, wenn man ja etwas daraus herleiten will. — Und dieses wäre also die Beschreibung der anomalischen Dreyklänge, die ebenfalls als Vierklänge am besten zu gebrauchen seyn werden (wie ich sie denn auch in diesem ganzen §. darnach beschrieben habe), wenn man sie allenfalls gebrauchen wollte. Unter diesen anomalischen Vierklängen sind inzwischen die besten und gewöhnlichsten **der weiche verminderte Vierklang** und **der harte vergrößerte Vierklang**; die andern beyden werden nur selten und auch nur zu einem ganz besonderen Ausdrucke zu gebrauchen seyn.

Anmerkung. Die Namen **der verminderte** und **der vergrößerte** Dreyklang sind in der That sehr uneigentliche und gewissermaßen falsche Namen. Sie sollten nach den wahren Beynamen der Intervallen billig heissen, der eine: **der kleine** Dreyklang, und der andere: **der größte**; und also wären die vollständigen Namen dieser **vier** anomalischen Vierklänge: 1. **der weiche kleine** oder **falsche Vierklang** (weil die kleine oder falsche Qvinte darinn der herrschende Ton ist); 2. **der harte kleine** oder **falsche Vierklang** (aus eben dieser Ursache); 3. **der harte größte Vierklang** (weil die größte Qvinte der herrschende Ton darinn ist); 4. **der weiche größte Vierklang** (aus eben dieser Ursache). Doch es kommt nicht so

wohl auf die Namen an, als vielmehr auf die Sache; und wenn man mit dieser hinlänglich bekannt ist; so wird es nicht sehr viel mit den Namen zu bedeuten haben. Ich merke dieses nur beyläufig an. Man braucht auch diesfalls niemand zu verketzern.

§. 37.

Der vollkommene harmonische Vierklang ist in der musikalischen Setzkunst und überhaupt in der ganzen Harmonie von großer Wichtigkeit; denn er ist I. **der Grund aller nützlichen und gebräuchlichen oder vielmehr brauchbaren con- und dissonirenden Zusammenstimmungen**, worauf sie sich insgesammt beziehen müssen, und also die einzige wahre und ewige Grundharmonie, woraus man alle mögliche Harmonien, sie mögen nun aus Consonanzen oder Dissonanzen bestehen, aufs richtigste herleiten kann, ohne wegen der Dissonanzen mit einem **Rameau** und seinen Vertheidigern seine Zuflucht zu der ihnen so heiligen und fast allmächtigen Septime nehmen zu dürfen, welche doch selbst aus dem Dreyklange ihren Ursprung nimmt; denn so bald der Dreyklang in seiner eigentlichen Stellung oder in Situ proprio stehet, und man noch eine Terz oben über den höchsten Ton des Dreyklanges setzet, oder auch eine Terz unter den Grundton schiebet (man vergebe mir diesen Modeausdruck!), so bald entstehet diese wichtige, diese so wundervolle Septime, diese so genannte Mutter aller andern Dissonanzen. Es wird daher auch der Septimenaccord die einzige vierstimmige dissonirende Grundharmonie genennet, auf welche alle übrige dissonirende Harmonien zurückgeführet werden sollen; weil man, alle daraus hergeleitet zu haben, glaubet. Ich halte aber dafür, daß es weit natürlicher sey, die dissonirenden Harmonien aus dem Dreyklange selbst, obschon nicht eben aus dem vollkommenen, auf die itzt von der Septime angemerkte Art, herzuleiten; wohl aber aus dem so genannten weichen verminderten Dreyklange; wenn wir ja diese Arten der Intervallen oder der Harmonie aus einem einzigen Accorde herleiten wollen; am besten aber von der Terz selbst, welche wenn es aufs Uebereinandersetzen und Unterschieben ankommt, in der That der

Grund von allen übereinander oder untereinander geschobenen Harmonien seyn kann. Es wird dieses einem jeden, der nicht von denen Herren **Rameau** und **d'Alembert** bezaubert ist, deutlich in die Augen leuchten, wenn ich die Hypothese von der Erzeugung der Töne und der Harmonie besonders betrachten und untersuchen werde. Ja, ich wiederhole es noch einmal, wenn wir den vollkommenen harmonischen Dreyklang in und an sich selbst genauer betrachten, so wird es sich äußern, daß wir daraus auch so gar alle Arten der Intervallen von den kleinsten bis zu den größten herleiten können und müssen, wenn wir eine Erzeugung oder Herleitung der Töne aus einem Grundaccorde anzunehmen genöthiget seyn sollen; welches wir aber zur Zeit noch nicht nöthig haben, weil wir, Danck sey es der Natur und unsern Vorfahren! auf eine bequemere Art alle Töne und ihre Abänderungen bereits vor uns haben, ohne daß wir ungewisse Erfahrungen und weitläuftige Untersuchungen und Beweise angestellet haben, oder anzustellen genöthiget werden. — Also ist denn der harmonische Dreyklang erstlich der Grund aller möglichen Harmonien, oder aller consonirenden und dissonirenden Zusammenstimmungen.

§. 38.

Hiernächst ist der harmonische Dreyklang auch II. **der Grund der Tonleitern aller in der Musik so wichtigen als nöthigen harten und weichen Tonarten,** deren Unterschied und Eigenschaften zum Theil vorzüglich auf den harten und weichen vollkommenen Dreyklang oder auf seine drey Theile, aus welchen er selbst entstehet, ankommen. Da wir hernach im vierten Kapitel von den Tonarten und ihren Leitern besonders zu handeln verbunden sind, so will ich alles, was diesfalls wegen des Dreyklanges davon zu sagen ist, bis dahin versparen.

§. 39.

Wir haben nun das Vornehmste, was vom harmonischen Dreyklange oder Vierklange in Ansehung seiner **Eintheilung** und der **Versetzung** der Töne, woraus er bestehet, anzumerken war, aus-

führlich vorgetragen, und zugleich bemerket, wie wichtig, wie vorzüglich seine Betrachtung einem Componisten seyn muß. Nun sollte ich auch von der in einem musikalischen Stücke oft sehr nothwendigen und wichtigen **Verdoppelung** seiner Töne, wie auch von dem **Nutzen der uneigentlichen oder anomalischen Dreyklänge** reden; allein weil dieses vornehmlich in die Untersuchung der Regeln vom Gebrauche der Consonanzen und Dissonanzen gehöret, und alsdann daselbst wiederholet werden müßte: so will ich es allhier übergehen, damit ich nicht eine Sache zweymal sagen darf. Nur dieses will ich noch erinnern, daß man bey der Ausarbeitung der Harmonie den harmonischen Dreyklang immer in Gedanken haben muß, weil nicht nur alle Regeln von der Harmonie, sondern die Erfindung der Melodie selbst theils aus ihm fließen, theils sich auf ihn beziehen müssen. Was inzwischen von seinem Einflusse in die Theorie der Harmonie insonderheit zu sagen seyn mögte, es mag nun in der Wahrheit oder in der Einbildung gegründet seyn, dieses wird man größtentheils in der diesem ersten Theile beygefügten ersten Betrachtung über die in den neuern Zeiten aufgebrachte und bereits kürzlich angeführte Hypothese von der Erzeugung der Töne und der Harmonie antreffen. Was aber seine Wichtigkeit in Ansehung der Verbindung der Tonarten und deren Circulation betrifft, solches werden wir im zweyten Theile dieses Buches oder zu einer gelegenern Zeit sehen. Die Materie vom harmonischen Dreyklange ist viel zu wichtig, als daß man etwas, das zu ihrer Aufklärung dienlich seyn kann, übergehen sollte; zumal da wir mit ihr vollkommen bekannt seyn müssen, wenn wir auf die Beschaffenheit aller Arten der Contrapunkte, der Nachahmung, der Fuge und der canonischen Künsteleyen kommen werden, und sie alle gründlich verstehen wollen. Und da sich also Melodie und Harmonie darauf gründen: so kann man sie einem Anfänger in der musikalischen Setzkunst nicht genug einschärfen, wenn er Melodie und Harmonie in seiner Gewalt haben soll. Der harmonische Dreyklang oder Vierklang ist also gleich-

sam die Seele der ganzen Harmonie, um so vielmehr muß er aufmerksam untersuchet, und aufs genaueste in Betrachtung gezogen werden.

Drittes Kapitel.

Von den Klang- oder Tongeschlechten.

§. 40.

Es ist itzt meine Absicht nicht, mich mit der Untersuchung der Meynungen verschiedener alten und neuern Schriftsteller über diese Materie aufzuhalten, noch auch diejenigen zu widerlegen, welche mit dem berühmten **Heinichen** und andern vorgeben, wir bedienten uns heut zu Tage in unserer Musik nur eines einzigen Klanggeschlechts, nämlich des chromatischen. Ich will noch weniger meinem Buche mit der umfänglichen Vorstellung der alten griechischen Klanggeschlechte ein gelehrtes Ansehen geben; denn es kann zu unsern Zeiten einem Musikverständigen beynahe gleichviel seyn, ob er weiß oder nicht, was man vor anderthalb tausend und mehr Jahren davon gehalten, wie man sie eingetheilet hat, und wie man die darüber streitigen Schriftsteller auf gute Art mit einander vergleichen kann. Die Klang- oder Tongeschlechte der Alten haben in unsere heutige praktische Musik einen so unmerklichen Einfluß, daß man deren Kenntniß ohne Schaden entbehren, und die Zeit, die man dazu nöthig hätte, sie gründlich kennen zu lernen, nützlicher anwenden kann; zumal da uns außer den alten griechischen Scribenten die von der Musik handeln, und die man beym **Meibom** und **Wallis** findet, bereits viele fleißige und gute Scribenten unter den Italienern, Franzosen und Deutschen, und unter diesen letztern vorzüglich Herr **Marpurg** in seiner angefangenen Geschichte der alten Musik, alle mögliche Nachrichten davon gegeben haben. Gleich-

wohl werde ich gegen das Ende dieses Theiles das Nothwendigste, was von den Klanggeschlechten der alten Griechen, wegen der Vergleichung mit den Klanggeschlechten der Neuern, anzumerken nöthig seyn mögte, in besondern Zusätzen kürzlich beybringen. Hier aber wird es genug seyn, wenn wir von dieser Materie, die Tongeschlechte betreffend, so viel beybringen, als in Ansehung unserer gegenwärtigen Musik uns unumgänglich zu wissen nöthig ist; denn sie ist uns in der That von großer Wichtigkeit, weil wir dadurch die Lehre von den Intervallen, die wir bereits erkläret haben, und die im folgenden Kapitel abzuhandelnde Materie von den Tonarten, wegen ihres Zusammenhanges unter sich, und wenn ungleiche Vorzeichnungen mit einander verbunden werden sollen, desto besser verstehen; wie auch um so viel leichter begreifen lernen, wie und warum mehrere Töne, als die gemeine einfache diatonische Leiter aufweiset, in einer vollkommenern oder vermischten Leiter, oder in einem umfänglichen Ambitus einer jeden Tonart, wenn man die Leiter oder den Ambitus derselben nach dem gewöhnlichen Gebrauche untersuchet, vorkommen können und müssen, und wie man sie mit der einfachen diatonischen Leiter vergleichen soll; weil diese doch jederzeit der Grund aller andern Klangleitern ist und bleibet.

§. 41.

Daß die alten Griechen sich vornehmlich dreyerley Klanggeschlechte bedienet haben, das ist eine bekannte Sache; und das Maaß oder der Sprengel, in welchem sie begriffen waren, war das **Tetrachord** oder unsere reine oder **kleine Qvarte.** Und diese drey Geschlechte heissen: **das diatonische, das chromatische** und **enarmonische** Geschlecht. Unsere heutige Musik hat zwar wohl diese drey Klanggeschlechte, aber nach gewissen Veränderungen, und also nur einigermaßen, behalten; wir geben ihnen aber einen viel weitern Sprengel; denn wir brauchen die Octave dazu, welche zwey Tetrachorde, oder zwey auf einander oder mit einander verbundene Tetrachorde ausmacht, und also noch einmal so viel beträgt, als das Maaß der Alten; ob diese zwar auch zwey und mehr Tetrachorde

mit einander zu verbinden wußten, welches aber nach gewissen besondern Regeln, die uns nichts mehr helfen können, und wir daher übergehen wollen, geschehen mußte. Ich will hier nicht die Ursachen von dieser Veränderung anführen, oder aus einander setzen; dieses aber ist uns nothwendig zu wissen, daß wir die Klanggeschlechte in ihrem anitzt gewöhnlichen Sprengel, welcher, wie gesagt, die Octave ist, vorstellen, betrachten und erklären müssen, wenn wir sie, unserm Zwecke gemäß, mit Nutzen wollen kennen und verstehen lernen, ohne daß wir nöthig haben, sie mit den alten griechischen zu vergleichen.

§. 42.

Ein Klanggeschlecht ist eine in eine Octave stufenweis eingeschlossene Reyhe von Tönen, um nach der Ordnung, wie sie aufwärts und abwärts auf einander folgen, und nach dem Raume ihrer Entfernung von einander die Anzahl der Intervallen, ihre wahre Größe, und den Abstand derselben von einander zu bestimmen. Ich habe ehmals in einer andern Schrift 1) gesagt: Ein Klanggeschlecht wäre eine gewisse Ordnung und Eintheilung der Intervallen, welche sich zwischen einem angenommenen Grundtone und dessen Octave aufwärts oder abwärts befinden. Allein, ich glaube, daß die oben stehende Beschreibung dieser letztern vorzuziehen sey, weil sie bestimmter ist, indem es bey der Betrachtung und Erklärung der Klanggeschlechte nicht allein auf die Ordnung und Eintheilung der Intervallen ankommt, um zu wissen, in welcher Ordnung die Töne auf einander folgen; denn wir müssen auch wissen, in welcher Entfernung sie von einander stehen. Daraus zeiget sich alsdann der Nutzen der Klanggeschlechte, welcher in der eigentlichen Bestimmung der Größen und des Abstandes der darinn eingeschlossenen Töne oder Intervallen, und folglich in dem Unterschiede derselben von einander bestehet; weil einem Componisten an dieser besondern Kenntniß seiner Mate-

1) Siehe in meiner Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten die zwote Abtheilung und zwar S. 71. und folgg.

rie, nämlich seiner Töne gar sehr viel gelegen seyn muß, wenn er sie gehörig gebrauchen soll. Darinn bestehet auch der Unterschied zwischen dem Sprengel eines Klanggeschlechts und den Tonleitern der harten und weichen Tonarten, wie wir zu seiner Zeit sehen werden: obschon beyde Theile in sehr großer Verwandschaft mit einander stehen; weil die Leiter einer Tonart ohne Zweifel ursprünglich aus dem Sprengel des einfachen diatonischen Geschlechts entstanden ist; daher wir dann auch von den Klanggeschlechten reden müssen, ehe wir zur Erklärung der Tonarten schreiten.

§. 43.

Wir haben bereits §. 41. angemerkt, daß wir überhaupt dreyerley Klanggeschlechte haben. Sie heißen:

das Diatonische,
das Chromatische,
das Enarmonische.

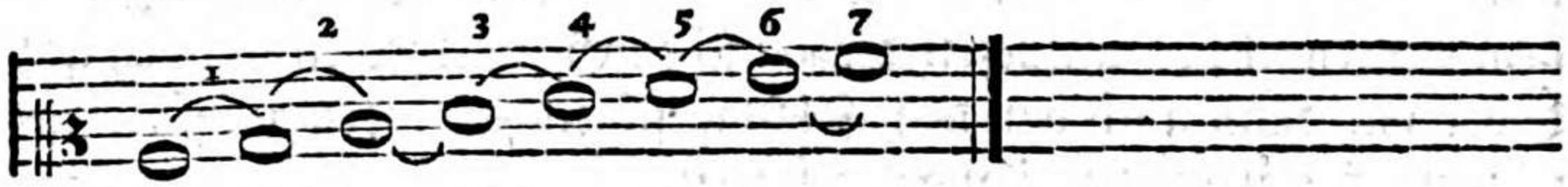
Jedes von diesen dreyen Geschlechten ist von dem andern gar sehr unterschieden, indem ein jedes derselben zwar in einem und eben demselben Sprengel der Octave, als dem bestimmten Raume eines jeden Geschlechts, aber in ganz verschiedenen Stufen auch verschiedene Töne und Intervallen aufweiset. Um aber diese verschiedene Töne nach ihrer Ordnung und wahren Beschaffenheit und Anzahl desto unterscheidender kennen zu lernen, müssen wir ein jedes Klanggeschlecht auf dreyerley Art, nämlich I. **Aufwärts**; II. **Abwärts** und endlich III. **mit einander verbunden** oder **vermischt**, betrachten.

§. 44.

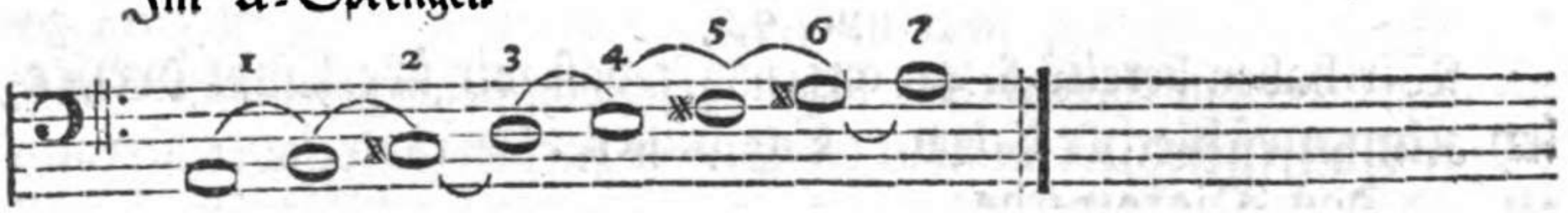
Das diatonische Klanggeschlecht ist das einfachste, das natürlichste, und also am leichtesten zu erklären und zu verstehen, weil es mehr die Natur, als die Kunst, zum Vorschein gebracht zu haben scheinet. Es enthält auch in seinem Sprengel, nämlich in seiner Octave, weniger Töne, als die beyden andern Geschlechte, wenn wir es schon auf seine dritte Art und also aufwärts und abwärts zugleich, oder **vermischt** betrachten.

I. **Aufwärts** folgen die in seinem Sprengel stufenweis eingeschloßenen Töne, wenn wir von einem willkührlichen Grundtone, als etwa vom C, oder vom A anfangen, in folgender Ordnung auf einander

Im C-Sprengel.



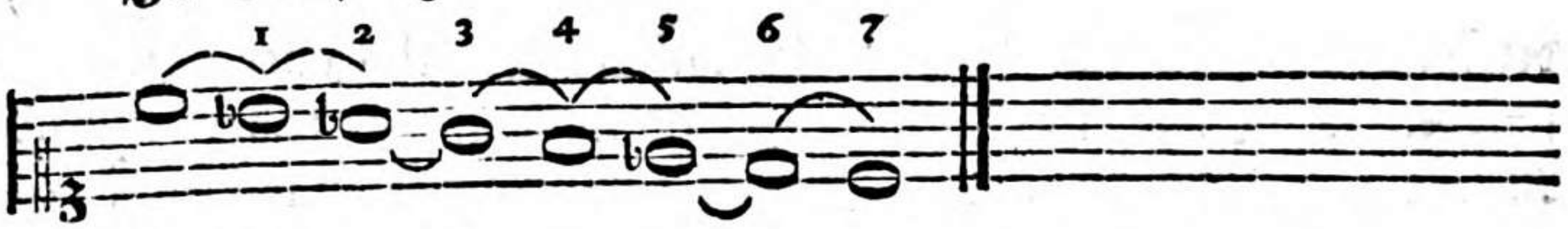
Im A-Sprengel.



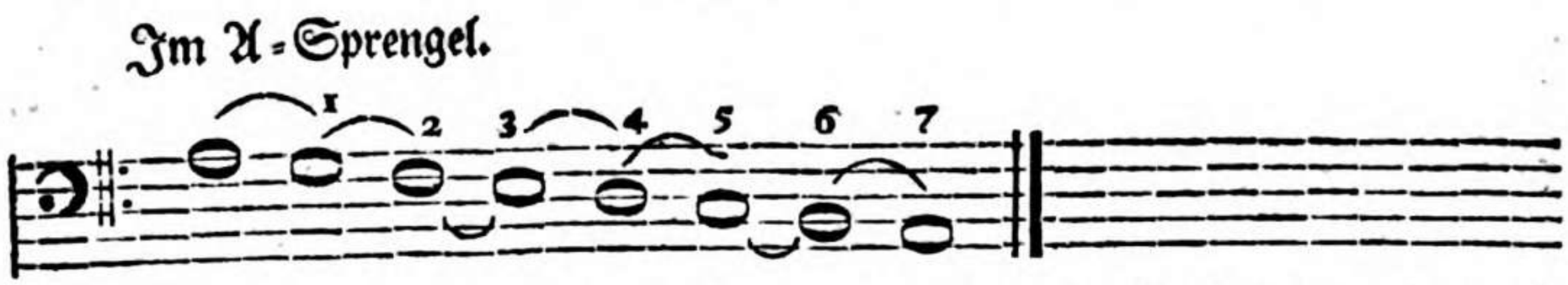
Zu merken: Es ist einerley, von welchem Grundtone man anfängt. Die Ordnung der Töne ist immer dieselbe.

II. **Abwärts** ist die Ordnung oder Folge der Töne von der ersten verschieden, wie man hier siehet:

Im C-Sprengel.



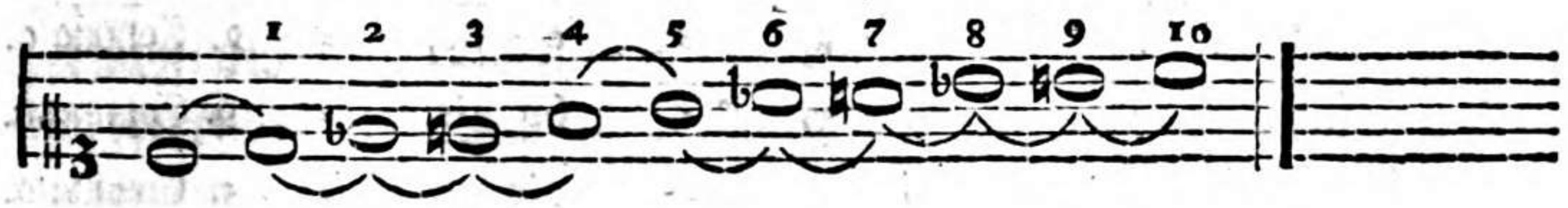
Im A-Sprengel.



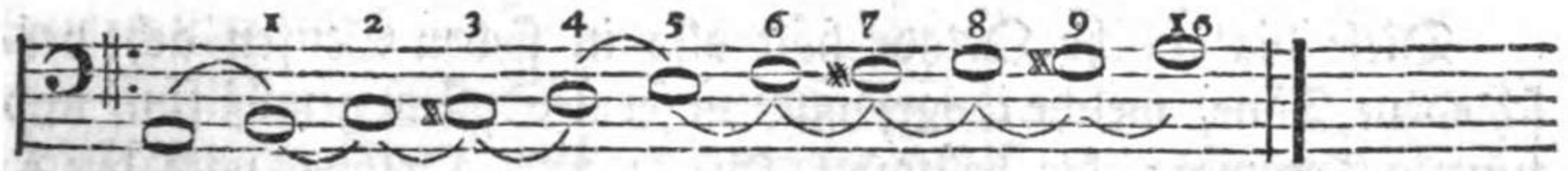
Und diese beyde Arten dieses diatonischen Geschlechts sind es, was ich oben das einfache diatonische Geschlecht genennet habe.

III. **Vermischt**, d. i. wenn die Töne oder Stufen der auf- oder absteigenden Octave mit einander verbunden, oder vermischt werden, zeiget sich endlich das vollständige oder **vermischte** diatonische Geschlecht, welches auf- und absteigend einerley ist. Als: 1. **Aufsteigend**

Im C-Sprengel.



Im A-Sprengel.



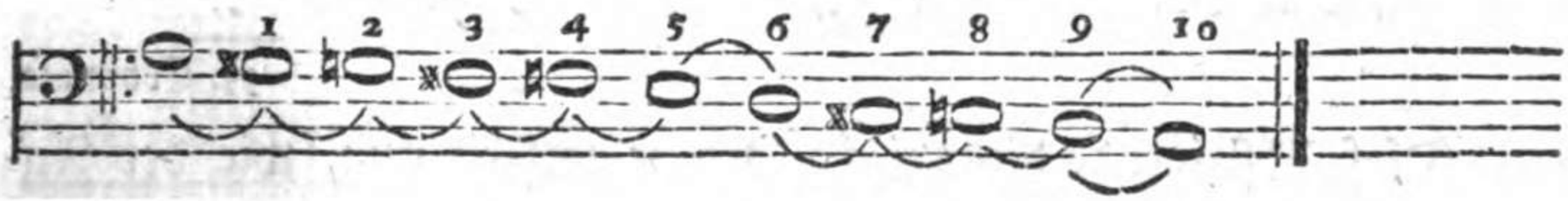
Dieſe dritte Art des diatoniſchen Geſchlechts wird insgemein von vielen Tonlehrern, aber unrecht, das chromatiſche Geſchlecht genennet; denn das chromatiſche Klanggeſchlecht ſiehet ganz anders aus.

2. **Abſteigend**, wenn man die Stufen zurück zählet oder betrachtet, iſt zwar kein Unterſchied gegen die aufſteigende Folge; ich will aber doch, aus einer Urſache, die ich hernach anführen werde, die Vorſtellung davon herſetzen. Als:

Im C-Sprengel.



Im A-Sprengel.



§. 45.

Es iſt alſo I. **aufwärts** betrachtet die Folge der Töne in Anſehung ihrer Größen und Ordnung dieſe:

1. Ein ganzer Ton:	c = d	oder	a = h	ſind	9. Commata.
2. Ein ganzer Ton:	d = e	oder	h = cis	=	9. =
3. Ein großer halber Ton:	e = f	oder	cis = d	=	5. =

4. Ein ganzer Ton:	f = g,	oder	d = e,	sind	9. Commata.
5. Ein ganzer Ton:	g = a,	=	e = fis,	=	9. Commata.
6. Ein ganzer Ton:	a = b,	=	fis = gis,	=	9. Commata.
7. Ein großer halber Ton:	b = c,	=	gis = a,	=	5. Commata.
					55. Commata.

Diese diatonische Octave hält also in sieben Stufen acht verschiedene Töne, welche insgesammt unserm System gemäß fünf und funfzig Commata, die bestimmte Größe einer Octave, nach der §. 27. vorgestellten und erklärten Abmessung, ausmachen. Und diese diatonische Octave ist es, welche die Tonleiter einer jeden harten Tonart bestimmet, und woraus diese ohne allen Zweifel nicht blos entsprungen zu seyn scheinet, sondern würcklich entsprungen seyn muß.

II. Abwärts ist die Folge der Töne dieses Geschlechts folgende:

1. Ein ganzer Ton:	c = b,	oder	a = g	sind	9. Commata.
2. Ein ganzer Ton:	b = as,	=	g = f	=	9. =
3. Ein großer halber Ton:	as = g,	=	f = e	=	5. =
4. Ein ganzer Ton:	g = f,	=	e = d	=	9. =
5. Ein ganzer Ton:	f = es,	=	d = c	=	9. =
6. Ein großer halber Ton:	es = d,	=	c = b	=	5. =
7. Ein ganzer Ton:	d = c,	=	b = a	=	9. =
					55. Commata.

Diese absteigende diatonische Octave enthält nun, wie der Augenschein zeiget, ebenfalls fünf und funfzig Commata, und zwar hat sie auch sieben Stufen in acht Tönen. Sie sind also in so weit einander ähnlich, und der Unterschied bestehet in der Lage der großen halben Töne, welche in beyden verschieden ist; denn aufwärts stehen sie auf der dritten und siebenten Stufe, oder, wie man gewöhnlicher redet, im dritten und siebenten Grade, abwärts aber im dritten und sechsten Grade, ausgenommen, wenn man auch in dieser Art des Geschlechts durch eben diese Töne aufsteiget; denn als-

dann stehen sie im zweyten und fünften Grade. Man siehet hieraus, daß diese zwote Art der diatonischen Octave der eigentliche Ursprung und die Regel der Tonleiter der weichen Tonarten ist. Wenn wir

III. Diese beyden Arten des diatonischen Geschlechts, die beyde ihren Ursprung der bloßen Natur, und nicht, wie Herr **d'Alembert** will, der Kunst zu dancken haben, mit einander **vermischen** oder verbinden: so finden sich 1. **aufsteigend** darinn zehn Stufen in eilf Tönen, welche ebenfalls die Größe einer Octave von fünf und funfzig Commaten ausfüllen:

1. Ein ganzer Ton:	c = d,	oder	a = b	hält	9.	Commata.
2. Ein großer halber Ton:	d = be,	=	b = c	=	5.	=
3. Ein kleiner halber Ton:	be = e,	=	c = Xc	=	4.	=
4. Ein großer halber Ton:	e = f,	=	cis = d,	=	5.	=
5. Ein ganzer Ton:	f = g,	=	d = e,	=	9.	=
6. Ein großer halber Ton:	g = ba,	=	e = f,	=	5.	=
7. Ein kleiner halber Ton:	ba = a,	=	f = Xf,	=	4.	=
8. Ein großer halber Ton:	a = bb,	=	Xf = g,	=	5.	=
9. Ein kleiner halber Ton:	bb = b,	=	g = Xg,	=	4.	=
10. Ein großer halber Ton:	b = c,	=	Xg = a,	=	5.	=
					55.	Commata.

2. **Absteigend** zu zählen, sehen wir folgende Töne, welche ebenfalls in eilf Tönen zehn Stufen und die den Raum einer Octave ausfüllenden fünf und funfzig Commata in folgender Ordnung ausmachen:

1. Ein großer halber Ton:	c = b,	oder	a = Xg,	hält	5.	Commata.
2. Ein kleiner halber Ton:	b = bb,	=	Xg = g,	=	4.	=
3. Ein großer halber Ton:	bb = a,	=	g = Xf,	=	5.	=
4. Ein kleiner halber Ton:	a = ba,	=	Xf = f,	=	4.	=

5. Ein großer halber Ton:	ba = g,	oder	f = e,	hält	5.	=
6. Ein ganzer Ton:	g = f,	=	e = d,	=	9.	=
7. Ein großer halber Ton:	f = e,	=	d = Xc,	=	5.	=
8. Ein kleiner halber Ton:	e = be,	=	Xc = c,	=	4.	=
9. Ein großer halber Ton:	be = d,	=	c = h,	=	5.	=
10. Ein ganzer Ton:	d = c,	=	h = a,	=	9.	=
					55.	Commata.

Und aus dieser auf- und absteigenden Art des diatonischen Geschlechts ist ohne Zweifel die verbesserte oder erweiterte Tonleiter der harten und weichen Tonarten entstanden. Man siehet auch, daß sich diese vermischte Art dieses Geschlechts dem chromatischen Geschlechte nähert, ob es schon von ihm noch immer sehr weit unterschieden bleibet.

§. 46.

Wenn wir nun endlich alle diese Stufen, jede besonders, gegen den Grundton, von dem ein jeder Sprengel sich anfängt, bis auf seine Octave, also von dem untersten Ende bis ans äußerste Ende, und zwar alle drey Arten dieses Geschlechts mit einander verglichen, oder, welches einerley ist, von dem Grundtone der dritten vermischten Art bis an seine Octave betrachten: so finden wir darinn folgende Intervallen:

1. Die große Sekunde:	c = d,	oder	a = b.
2. Die kleine Terz:	c = es,	=	a = c.
3. Die große Terz:	c = e,	=	a = cis.
4. Die kleine Qvarte:	c = f,	=	a = d.
5. Die große oder reine Qvinte:	c = g,	=	a = e.
6. Die kleine Sexte:	c = as,	=	a = f.
7. Die große Sexte:	c = a	=	a = fis.
8. Die kleine Septime:	c = b,	=	a = g.

9. Die große Septime : c = h, oder a = gis.

10. Die Octave : c = c, = a = a.

Zu merken: 1. Wir finden aus der Vergleichung der vermischten **aufsteigenden**, mit der vermischten **absteigenden** Octave dieses Geschlechts, daß in der letzten sich im ersten Grade noch eine **kleine Sekunde** findet, welche aber eigentlich die große Septime des Grundtones ist, und daher für kein besonderes Intervall, das in den Sprengel dieses Geschlechts gehören sollte, zu berechnen ist. Die stufenweise Abzählung determiniret nicht die Intervalle, die in dieses oder jenes Geschlecht gehören; sie müssen vom Grundtone abgezählet werden.

2. Wenn in diesen Vorstellungen des ganzen Tones gedacht wird: so wird dadurch der große ganze Ton (Tonus major) verstanden. Ich habe mich dieses Ausdrucks bereits in der Beschreibung der Intervallen bedienet, und er wird überall, wo er in diesem Buche vorkommen mögte, so zu verstehen seyn.

3. Man kann diese C=oder A=Sprengel in alle andere Sprengel, also in alle Töne, übersetzen, sie werden, wenn man sie nur richtig überträget, durch alle Octavengattungen und Tonarten eben dieselbe Gestalt behalten.

Die zehn itzt aufgerechneten Intervalle sind zwar insgesammt bloß diatonisch; allein sie gehören nicht ursprünglich in das vermischte diatonische Geschlecht; denn wenn wir die beyden ersten Arten ansehen: so finden wir in dem ersten gegen den Grundton **die große Sekunde, die große Terz, die kleine Qvarte, die große Qvinte, die große Sexte, die große Septime, und die Octave;** in der zwoten Art finden wir gegen den Grundton: **die große Sekunde, die kleine Terz, die kleine Qvarte, die große Qvinte, die kleine Sexte, die kleine Septime und die Octave.** Sie sind also insgesammt in den ersten beyden Klassen dieses Geschlechts entsprungen, und um desto gewisser für die

ersten ursprünglichen Grundintervallen der ganzen Musik anzusehen. Und daraus haben sie auch ihre Namen erhalten; denn wenn wir die Töne nach ihrer diatonischen Ordnung zählen: so haben wir so gleich auch die Namen der Intervallen. Der Ton, der die Sekunde heißt, ist der zweete Ton, der Ton, der die Terz anzeiget, ist der dritte Ton u. s. w. bis auf die Octave, welche durch den achten Ton in der Ordnung angedeutet wird. Hier sehen wir also den wahren Ursprung der ersten Grundintervallen und ihrer Namen, ohne daß man in den Zeiten, da diese diatonische Leiter zuerst aufgekommen ist, an eine Erzeugung der Intervallen gedacht, und ihre Namen durch Umschweife zu entdecken gesucht hätte. Hier redet die Natur, erfindet, giebt Namen, nach der Ordnung, wie die Töne in gemäßigten Schritten neben einander fortgehen. Und so wissen wir denn den Nutzen, den wir aus dieser Kenntniß des diatonischen Geschlechts schöpfen können, welcher dieser ist: daß wir die ersten und einfältigen Tonleitern der harten und weichen Tonarten daraus herleiten können, so wie sie die Natur anfangs selbst erfand; daß wir die ursprünglichen Namen und also auch die ersten von der Natur selbst hervorgebrachten Grundintervallen sehen, hören und empfinden lernen; und zwar stufenweis, nicht durch gesuchte Sprünge oder sinnreiche Schlüße und gekünstelte Einfälle. — Und dieses ist also die Beschreibung des **diatonischen Klanggeschlechts.**

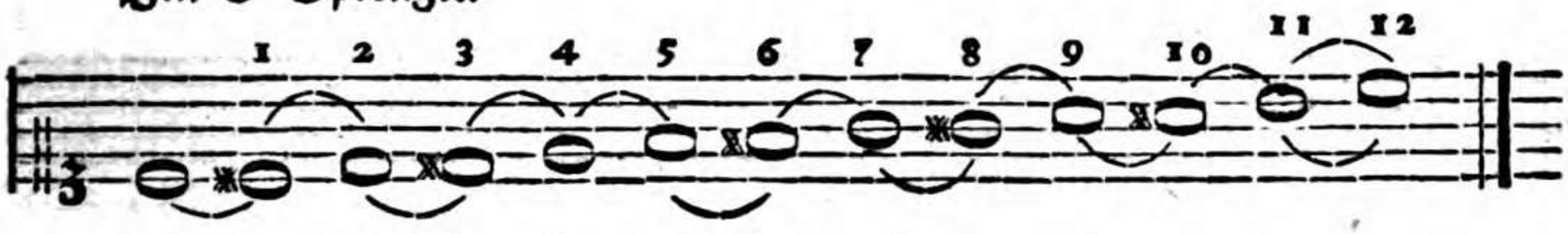
§. 47.

Das **chromatische Klanggeschlecht** enthält in einer und eben derselben Octave mehrere Töne, mehrere Stufen, und also auch mehrere Intervallen. Es hat, wie wir bald sehen werden, zwar seine ihm allein eigene Intervallen; da es aber niemals ohne Verbindung mit dem diatonischen Geschlechte weder vorkommen oder gebrauchet werden kann, noch auch betrachtet wird: so haben wir dabey ebenfalls dreyerley Arten zu bemerken. Es wird nämlich 1. **aufwärts**, oder aufsteigend, 2. **abwärts** oder absteigend und endlich, 3. **vermischt** betrachtet, das ist, wenn die in den beyden

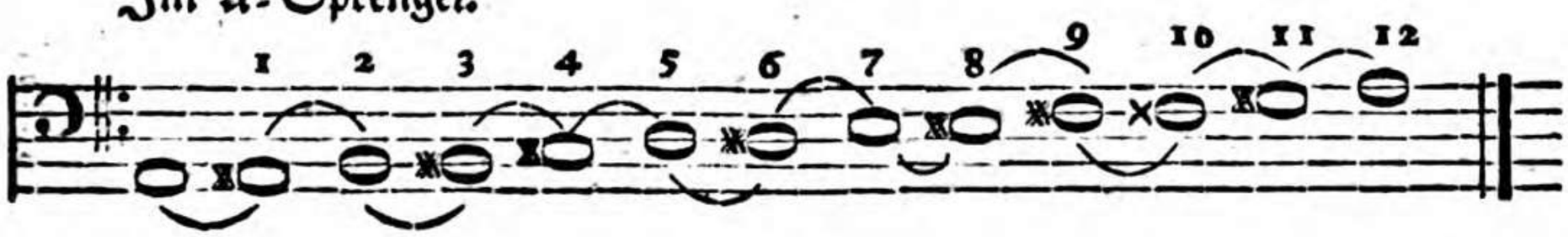
erſten Arten befindlichen Stufen mit einander vermiſcht werden; welche Art denn ebenfalls auf- und abſteigend betrachtet wird.

I. **Aufwärts** oder aufſteigend folgen im C-Sprengel und im A-Sprengel, welche beyde wir beybehalten wollen, die Töne und Stufen auf folgende Art auf einander:

Im C-Sprengel.



Im A-Sprengel.



II. **Abwärts** oder abſteigend folgen hingegen die Töne und Stufen, ſo wie wir hier ſehen, auf einander:

Im C-Sprengel.



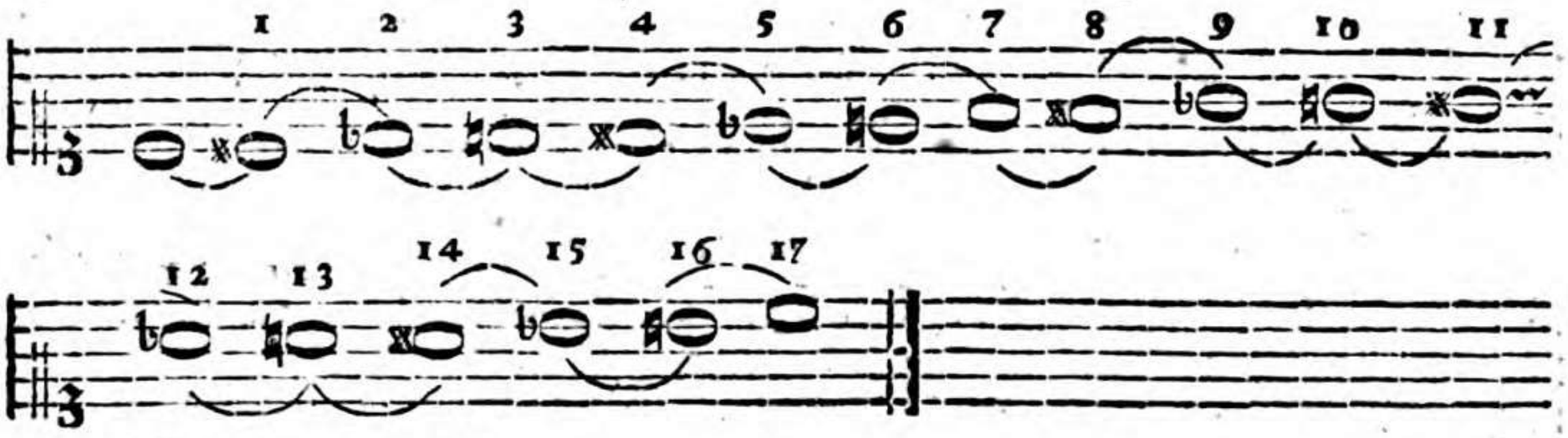
Im A-Sprengel.



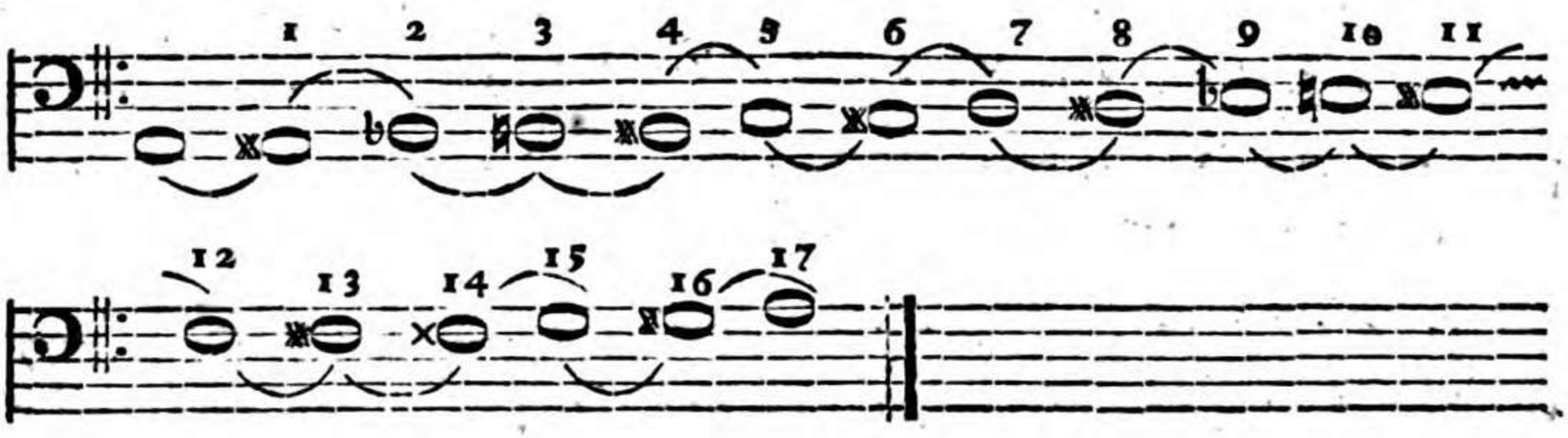
III. **Vermiſcht**; wenn nämlich die Töne und Stufen der beyden erſten Arten mit einander vermiſchet werden: ſo entſtehet daraus endlich die vollſtändige Vorſtellung des chromatiſchen Geſchlechts, welche wieder auf zweyerley Art zu betrachten iſt; nämlich **auf- und abſteigend.** Als:

1. Aufſteigend:

Im C-Sprengel.

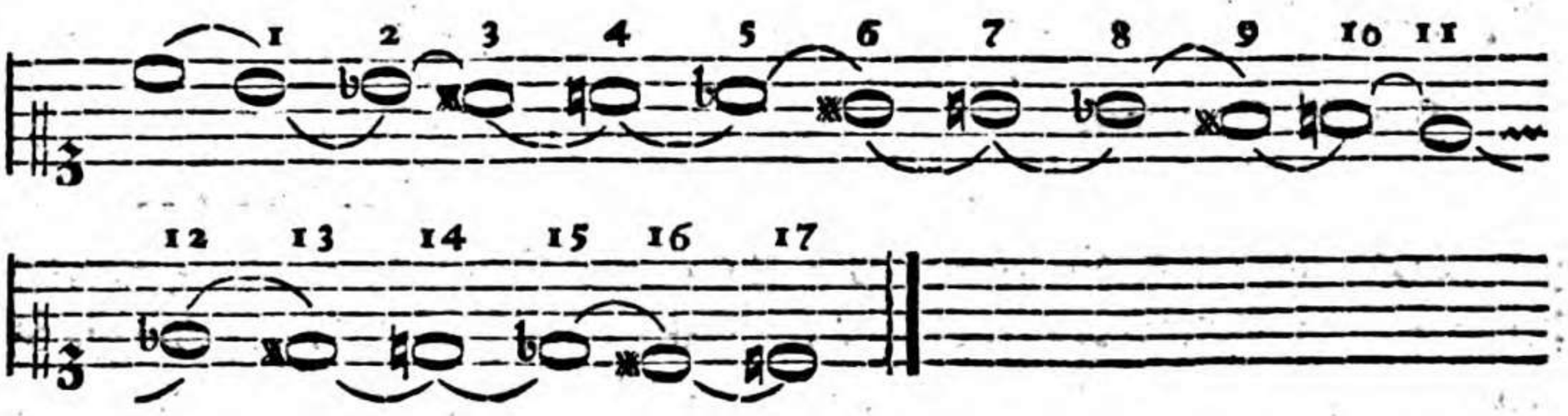


Im A-Sprengel.



Hiernächſt 2. abſteigend:

Im C-Sprengel.



Im A-Sprengel.





§. 48.

Wenn wir nun die Folge der Töne nach ihren Stufen hinter einander in Ansehung ihrer Größen ansehen: so finden wir, daß die I. erste Art und also **das auffsteigende unvermischte chromatische Klanggeschlecht** in seinen dreyzehn Tönen folgende zwölf Stufen enthält:

1. Ein kleiner halber Ton:	c : cis,	oder	a : ais,	sind	4.	Commata.
2. Ein großer halber Ton:	cis : d,	"	ais : h,	=	5.	=
3. Ein kleiner halber Ton:	d : dis,	"	h : his,	"	4.	"
4. Ein großer halber Ton:	dis : e,	"	his : cis,	"	5.	"
5. Ein großer halber Ton:	e : f	"	cis : d,	"	5.	"
6. Ein kleiner halber Ton:	f : fis,	"	d : dis,	"	4.	"
7. Ein großer halber Ton:	fis : g,	"	dis : e,	=	5.	=
8. Ein kleiner halber Ton:	g : gis,	"	e : eis,	"	4.	"
9. Ein großer halber Ton:	gis : a,	=	eis : fis,	=	5.	=
10. Ein kleiner halber Ton:	a : ais,	=	fis : xf,	"	4.	"
11. Ein großer halber Ton:	ais : h,	"	xf : gis,	"	5.	"
12. Ein großer halber Ton:	h : c,	"	gis : a,	"	5.	"

sind 55. Commata.

Diese sieben großen und fünf kleinen halben Töne machen also in dieser unvermischten auffsteigenden chromatischen Octave die fünf und funfzig Commata einer Octave aus, so wie eben so viel und nicht mehr die diatonische Octave ausmachten.

II. **Die absteigende unvermischte chromatische Octave** enthält nun nach obiger Vorstellung §. 47. in ihrem Sprengel ebenfalls zwölf Stufen in dreyzehn Tönen, worinn aber die Stufen also auf einander folgen:

1. Ein großer halber Ton:	c = b,	oder	a = gis,	sind	5.	Commata.
2. Ein kleiner halber Ton:	b = b,	=	gis = g,	=	4.	=
3. Ein großer halber Ton:	b = a,	=	g = fis,	=	5.	=
4. Ein kleiner halber Ton:	a = ba,	=	fis = f,	=	4.	=
5 Ein großer halber Ton:	ba = g,	=	f = e,	=	5.	=
6. Ein kleiner halber Ton:	g = bg,	=	e = be,	=	4.	=
7. Ein großer halber Ton:	bg = f,	=	be = d,	=	5.	=
8. Ein großer halber Ton:	f = e,	=	d = Xc,	=	5.	=
9. Ein kleiner halber Ton:	e = be,	=	Xc = c,	=	4.	=
10. Ein großer halber Ton:	be = d,	=	c = b,	=	5.	=
11. Ein kleiner halber Ton:	d = bd,	=	b = b,	=	4.	=
12. Ein großer halber Ton:	bd = c,	=	b = a,	=	5.	=
				sind	55.	Commata.

Und diese sieben große und fünf kleine halbe Töne machen also die fünf und funfzig Commata dieser unvermischten absteigenden chromatischen Octave aus. Endlich finden wir

III. In der **vermischten** und zwar 1. **auffsteigenden chromatischen Octave**, die aus siebzehn Stufen in achtzehn Tönen bestehet, folgende Töne:

1. Ein kleiner halber Ton:	c = Xc,	oder	a = Xa,	sind	4.	Commata.
2. Ein kleinster halber Ton:	Xc = bd,	=	Xa = b,	=	1.	=
3. Ein kleiner halber Ton:	bd = d,	=	b = b,	=	4.	=
4. Ein kleiner halber Ton:	d = Xd,	=	b = Xb,	=	4.	=
5. Ein kleinster halber Ton:	Xd = be,	=	Xb = c,	=	1.	=
6. Ein kleiner halber Ton:	be = e,	=	c = Xc,	=	4.	=
7. Ein großer halber Ton:	e = f,	=	Xc = d,	=	5.	=
8. Ein kleiner halber Ton:	f = Xf,	=	d = Xd,	=	4.	=
9. Ein kleinster halber Ton:	Xf = bg,	=	Xd = be,	=	1.	=

10. Ein kleiner halber Ton:	b g ♯ g,	oder	b e ♯ e,	ſind	4.	Commata.
11. Ein kleiner halber Ton:	g ♯ 𝄪g,	♯	e ♯ 𝄪e,	♯	4.	♯
12. Ein kleinſter halber Ton:	𝄪g ♯ b a,	♯	𝄪e ♯ f,	♯	1.	♯
13. Ein kleiner halber Ton:	b a ♯ a	♯	f ♯ 𝄪f,	♯	4.	♯
14. Ein kleiner halber Ton:	a ♯ 𝄪a,	♯	𝄪f ♯ ×f,	♯	4.	♯
15. Ein kleinſter halber Ton:	𝄪a ♯ b,	♯	×f ♯ g,	♯	1.	♯
16. Ein kleiner halber Ton:	b b ♯ b,	♯	g ♯ 𝄪g,	♯	4.	♯
17. Ein großer halber Ton:	b ♯ c,	♯	𝄪g ♯ a,	♯	5.	♯

ſind 55. Commata.

Auch dieſe zweene große halbe, zehn kleine halbe und fünf kleinſte halbe Töne erfüllen die fünf und funfzig Commata, welche eine vollſtändige Octave ausmachen.

In der andern Art der **vermiſchten chromatiſchen Octave**, nämlich 2. in der **abſteigenden** folgen die Töne, die ebenfalls ſiebzehn Stufen in achtzehn Tönen ausmachen, und die gewöhnlichen fünf und funfzig Commata einer Octave betragen, folgendermaßen auf einander:

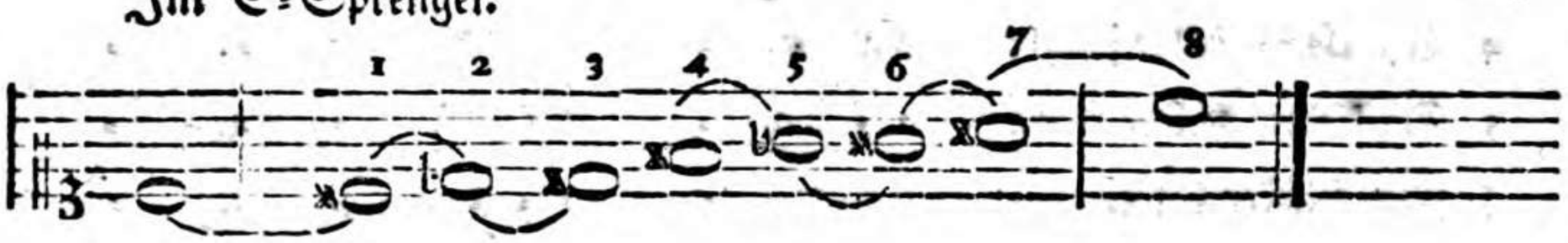
1. Ein großer halber Ton:	c ♯ b,	oder	a ♯ gis,	ſind	5.	Commata.
2. Ein kleiner halber Ton:	b ♯ b,	♯	𝄪g ♯ g,	♯	4.	♯
3. Ein kleinſter halber Ton:	b ♯ 𝄪a,	♯	g ♯ ×f,	♯	1.	♯
4. Ein kleiner halber Ton:	𝄪a ♯ a,	♯	×f ♯ 𝄪f,	♯	4.	♯
5. Ein kleiner halber Ton:	a ♯ b a,	♯	𝄪f ♯ f,	♯	4.	♯
6. Ein kleinſter halber Ton:	b a ♯ 𝄪g,	♯	f ♯ 𝄪e,	♯	1.	♯
7. Ein kleiner halber Ton:	𝄪g ♯ g,	♯	𝄪e ♯ e,	♯	4.	♯
8. Ein kleiner halber Ton:	g ♯ b g,	♯	e ♯ b e,	♯	4.	♯
9. Ein kleinſter halber Ton:	b g ♯ 𝄪f,	♯	b e ♯ 𝄪d,	♯	1.	♯
10. Ein kleiner halber Ton:	𝄪f ♯ f,	♯	𝄪d ♯ d,	♯	4.	♯
11. Ein großer halber Ton:	f ♯ e,	♯	d ♯ 𝄪c,	♯	5.	♯

12. Ein kleiner halber Ton: e = be, oder Xc = c, sind 4. Commata.
13. Ein kleinster halber Ton: be = Xd, = c = Xb, = 1. =
14. Ein kleiner halber Ton: Xd = d, = Xb = b, = 4. =
15. Ein kleiner halber Ton: d = bd, = b = bb, = 4. =
16. Ein kleinster halber Ton: bd = Xc, = bb = Xa, = 1. =
17. Ein kleiner halber Ton: Xc = c, = Xa = a, = 4. =

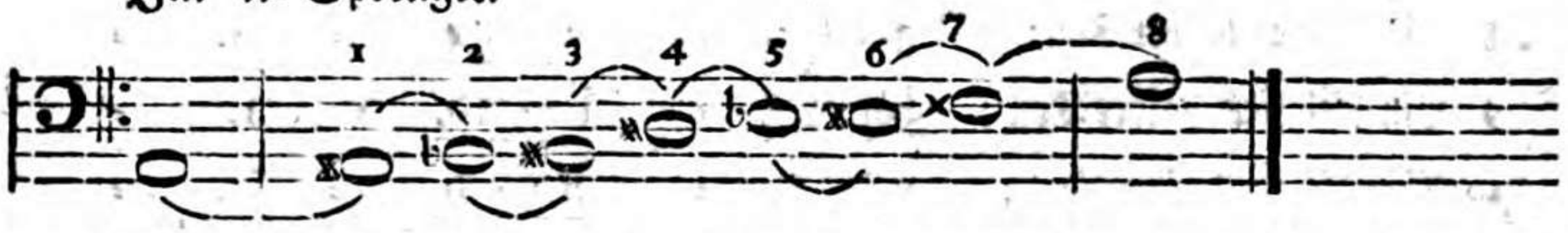
sind 55. Commata.

Dieses vollständige chromatische oder vermischte chromatische Klanggeschlecht wird heut zu Tage vorzüglich gebraucht; obschon unsere Tonleitern, oder der Ambitus der Dur- und Molltöne diatonisch sind. Allein die Ausweichungen in andere Töne verursachen den Uebergang in das chromatische Geschlecht. Hiernächst wird man bemerken, daß dieses vermischte Geschlecht sehr nahe an das enarmonische gränzet, insonderheit wegen der darinn einigemale vorkommenden kleinsten halben Töne. Allein, es ist darum doch noch sehr weit davon unterschieden, wie wir bald deutlicher sehen werden. — Doch ehe wir weiter gehen, müssen wir zuvor die besondern, diesem chromatischen Geschlechte eigenen, Töne, welche nicht ins diatonische Geschlecht gehören, ausziehen; welche denn in Noten nach ihren besondern chromatischen Stufen also aussehen:

Im C-Sprengel.



Im A-Sprengel.



Und diese besondern diesem Geschlecht eigenen Töne machen folgende acht chromatische Stufen der Intervallen aus:

1. Ein kleiner halber Ton:	c = Xc,	oder	a = aX,	sind	4.	Commata.
2. Ein kleinster halber Ton:	Xc = bd,	=	Xa = bb,	=	1.	=
3. Ein kleiner ganzer Ton:	bd = Xd,	=	bb = Xb,	=	8.	=
4. Eine kleine Terz:	Xd = Xf,	=	Xb = Xe,	=	14.	=
5. Ein kleinster halber Ton:	Xf = bg,	=	Xd = be,	=	1.	=
6. Ein kleiner ganzer Ton:	bg = Xg,	=	be = Xe,	=	8.	=
7. Ein großer ganzer Ton:	Xg = Xa,	=	Xe = xf,	=	9.	=
8. Eine kleinste Terz:	Xa = c,	=	xf = a,	=	10.	=
				sind	55.	Commata.

Hieraus siehet man, daß auch diese ausgezogene bloße chromatische Klangstufen nicht mehr und nicht weniger als die in der Octave gehörigen fünf und funfzig Commata ausmachen.

§. 49.

Nunmehr wird es nöthig seyn, alle Intervallen des vollständigen chromatischen Klanggeschlechts aufzurechnen, so wie sie insgesammt von einem angenommenen Grundtone z. B. gegen C oder gegen A abgezählet werden können. Und diese sind folgende:

1. Die große Prime:	=	c = Xc,	oder	a = Xa.
2. Die kleine Sekunde:	=	c = bd,	=	a = bb.
3. Die große Sekunde:	=	c = d,	=	a = b.
4. Die größte Sekunde:	=	c = Xd,	=	a = Xb.
5. Die kleine Terz:	=	c = be,	=	a = c.
6. Die große Terz:	=	c = e,	=	a = Xc.
7. Die kleine Qvarte:	=	c = f,	=	a = d.
8. Die große Qvarte:	=	c = Xf,	=	a = Xd.
9. Die kleine Qvinte:	=	c = bg,	=	a = be.
10. Die große oder reine Qvinte:		c = g,	=	a = e.
11. Die größte Qvinte:	=	c = Xg,	=	a = Xe.

12. Die kleine Sexte : = c = ba : oder a = f.
13. Die große Sexte : = c = a, = a = Xf.
14. Die größte Sexte : = c = Xa, = a = xf.
15. Die kleine Septime : = c = bh, = a = g.
16. Die große Septime : = c = h, = a = Xg.
17. Die Octave : = c = c, = a = a.

Wenn wir nun den besondern Sprengel der bloßen chromatischen Töne oder Klangstufen, den wir zuletzt im vorigen §. angezeiget haben, der diesem chromatischen Geschlechte eigenthümlichen Töne wegen noch einmal ansehen, so wird man finden, daß in diesen aufgerechneten siebzehn Intervallen der vollständigen Octave dieses Geschlechts **zehn diatonisch** und **sieben chromatisch** sind. **Und diese sieben chromatische** sind folgende :

1. Die große Prime : = c = Xc, oder a = Xa.
2. Die kleine Sekunde : = c = bd, = a = bh.
3. Die größte Sekunde : = c = Xd, = a = Xh.
4. Die große Qvarte : = c = Xf, = a = Xd.
5. Die kleine Qvinte : = c = bg, = a = be.
6. Die größte Qvinte : = c = Xg, = a = Xe.
7. Die größte Sexte : = c = Xa, = a = xf.

§. 50.

Ob wir schon in dem Verzeichnisse der bloßen chromatischen Klangstufen noch einen kleinsten halben Ton, einen kleinen ganzen Ton und eine kleinste Terz antreffen, so sind sie dennoch keine chromatische Intervallen, weil sie in diesem Klanggeschlechte nicht gegen einen angenommenen Grundton stehen, sondern nur unter den Mitteltönen oder Stufen dieses Geschlechts und also nur unter sich vorkommen, oder entstehen. Sie sind, wie die Folge zeigen wird, bloß enarmonisch. Man kann aber daraus sehen, wie nahe alle drey

Geschlechte mit einander verwandt sind. Wir haben also, wie gesagt, im vollständigen chromatischen Geschlechte nicht mehr als siebzehn Stufen und so viel Intervallen in achtzehn Tönen, wie wir bereits gesehen haben. Da aber nach dem im ersten Kapitel befindlichen vollständigen Verzeichnisse aller Intervallen in einer Octave, wenn die Prime nicht mit gerechnet wird, neun und zwanzig Intervallen vorhanden sind: so mangeln uns also noch zwölf Intervallen, und diese werden wir im **enarmonischen Klanggeschlechte** antreffen. Denn daß wir in der chromatischen Octave, außer den schon angemerkten drey Intervallen, durch die Gegeneinanderhaltung der Klangstufen oder durch die Umkehrung vielleicht die übrigen mangelnden neun Intervallen und also nur **zufällig** noch entdecken würden, das könnte wohl seyn; aber dieses wäre kein Beweis ihres Daseyns, weil sie darinn nicht **wesentlich** vorkommen, und also nicht von dem angenommenen Grundtone einer festgesetzten chromatischen Octavengattung abgezählet oder hergeleitet werden könnten. Wir müssen andere Beweise ihrer Würklichkeit haben. Wir müssen sie selbst von einem angenommenen Grundtone in einem einzigen Klanggeschlechte der Ordnung gemäß entdecken und abzählen können, wenn ihre Würklichkeit **wesentlich**, nicht aber bloß **zufällig** seyn soll. Sie müssen würkliche Glieder oder Theile einer Octave seyn, und in deren bestimmten Sprengel ungesucht und würklich vorkommen, ohne daß man sie durch die Kunst der Gegeneinanderhaltung ausfündig machen muß. Wir müssen folglich auch **das enarmonische Geschlecht**, dessen Gewißheit uns dieser itztbemeldte Umstand deutlich beweiset, als den vollkommensten Zusammenfluß aller möglichen und brauchbaren Intervallen, betrachten und untersuchen.

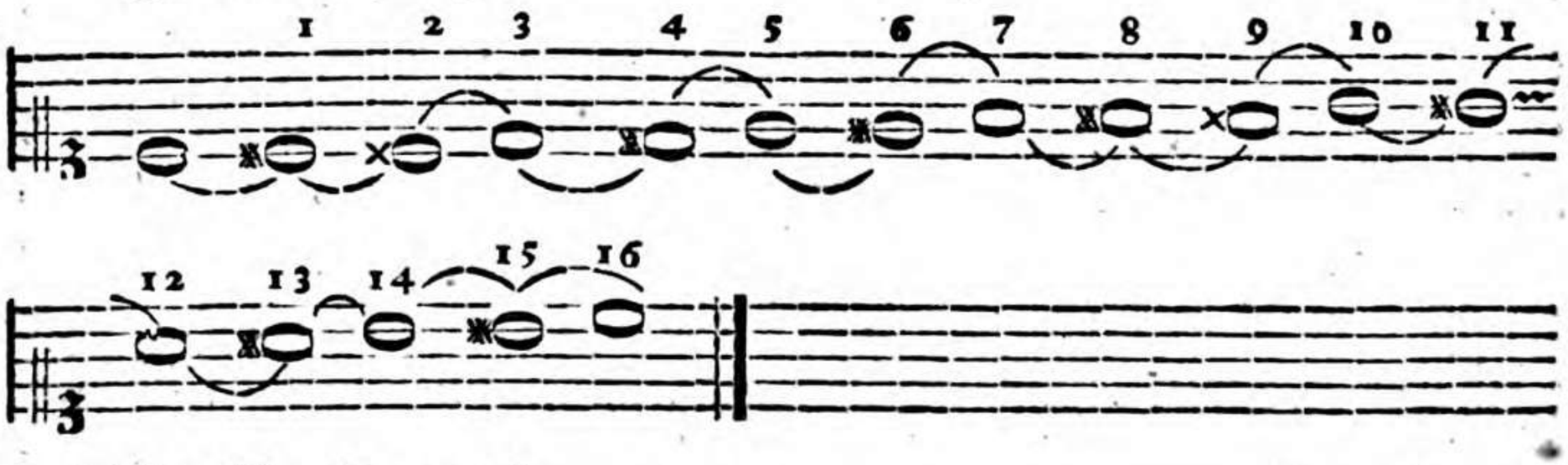
§. 51.

Es ist also das **enarmonische Klanggeschlecht** das dritte Klanggeschlecht, aber zugleich das vollständigste. Es muß aber, gleich den vorigen Klanggeschlechten, ebenfalls 1. **aufwärts** oder aufsteigend, 2. **abwärts** oder absteigend, und 3. **vermischt** oder mit

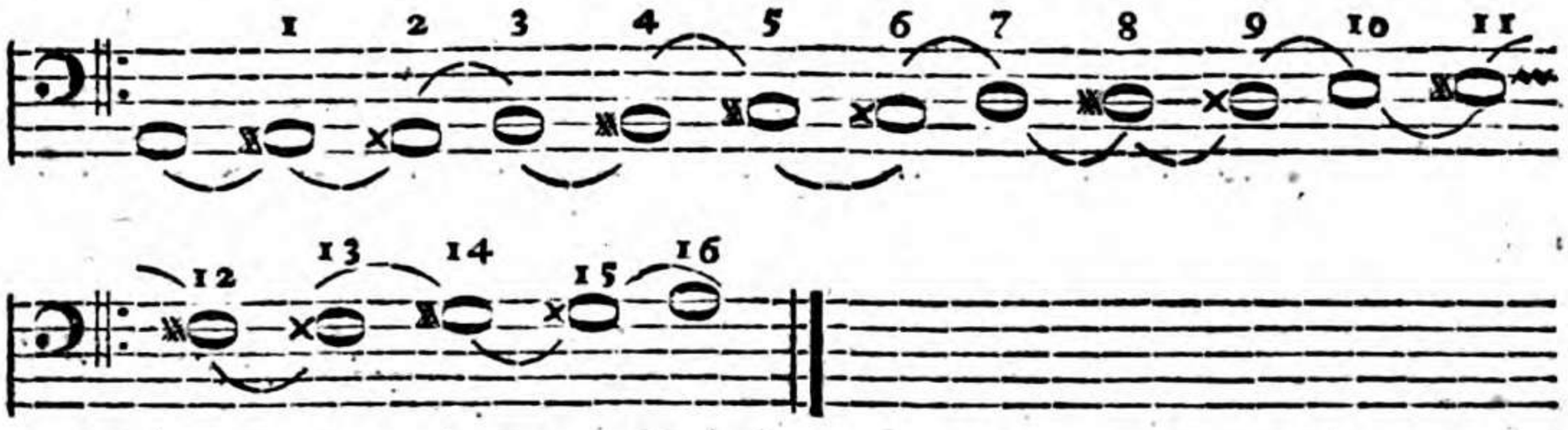
einander verbunden betrachtet werden, wenn wir einen hinlänglichen Begriff davon bekommen sollen. Wegen seiner Weitläuftigkeit, und weil es niemals oder wenigstens nicht leicht für sich oder allein gebrauchet werden kann, sind wir genöthiget, es nach seiner Vermischung mit den diatonischen und chromatischen Klanggeschlechten zu beschreiben, mit deren Klangstufen es jederzeit verbunden ist, und darnach die Stufen seiner aufsteigenden oder absteigenden Octavengattungen, welche beyde sehr von einander abweichen, indem die letztere weitläuftiger ist, und mehrere Stufen aufweiset, als die erstere, zu untersuchen und aufzurechnen.

I. Aufwärts betrachtet, oder aufsteigend finden wir nun nach folgender Vorstellung (wobey ich den C- und A-Sprengel, so wie bey den vorigen Geschlechten, behalten will) in seiner Octave folgende Töne und Stufen:

Im C-Sprengel.

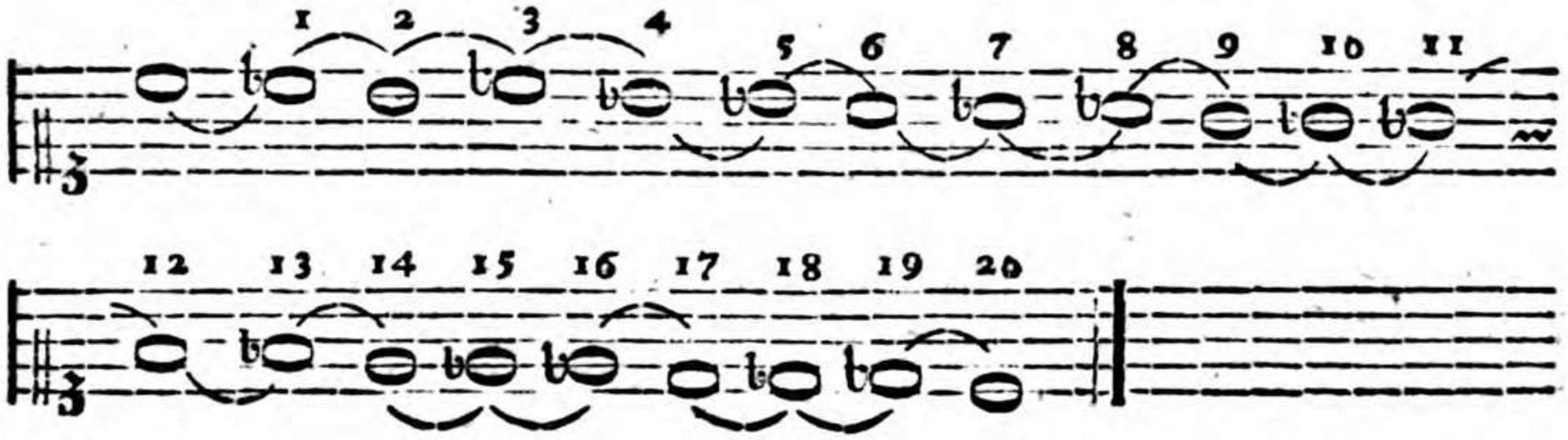


Im A. Sprengel.

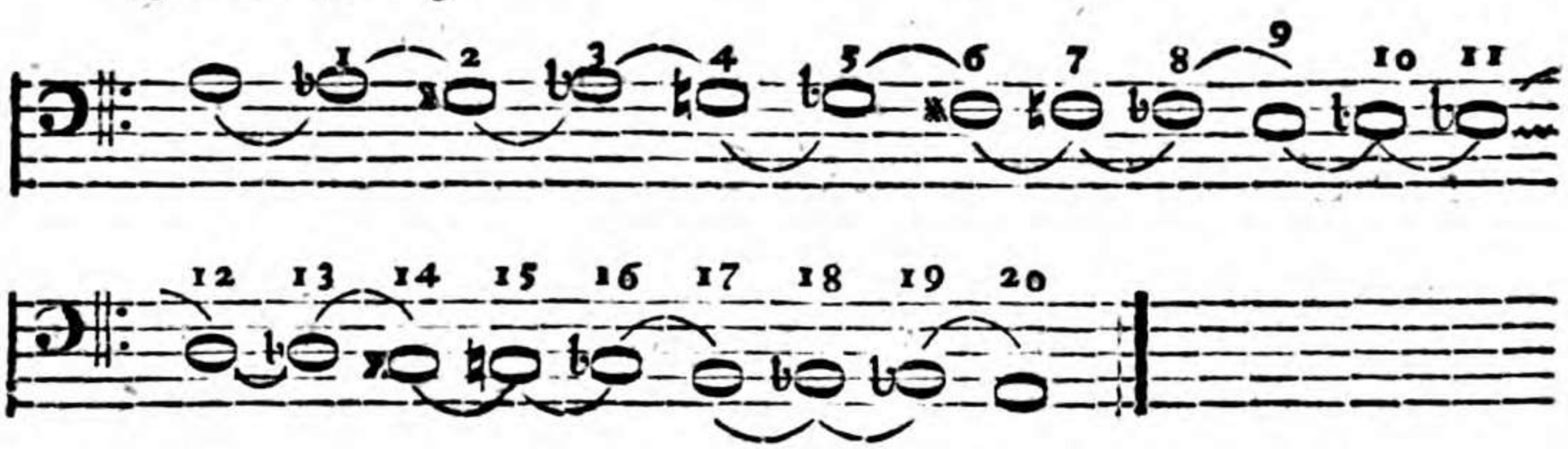


II. Abwärts oder absteigend zeigen sich in der enarmonischen Octave folgende Töne und Stufen:

Im C-Sprengel.

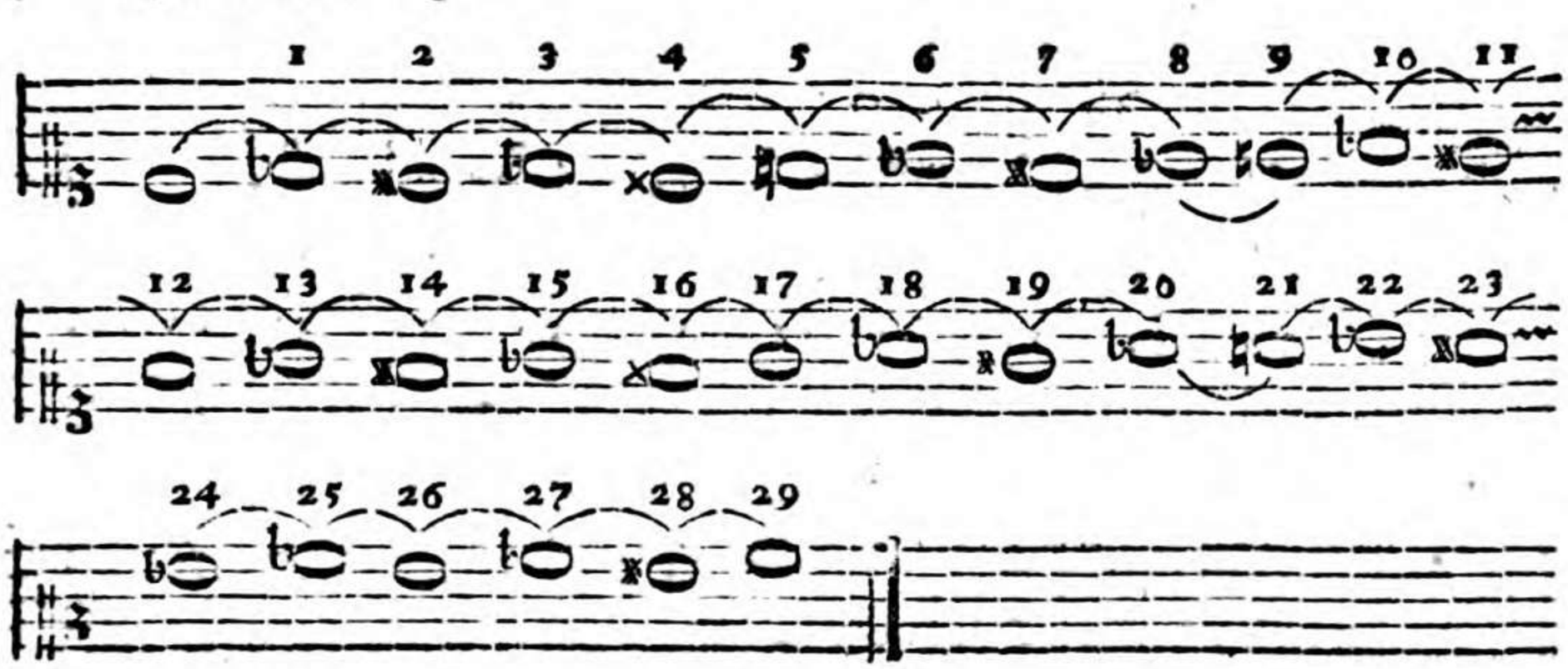


Im A-Sprengel.

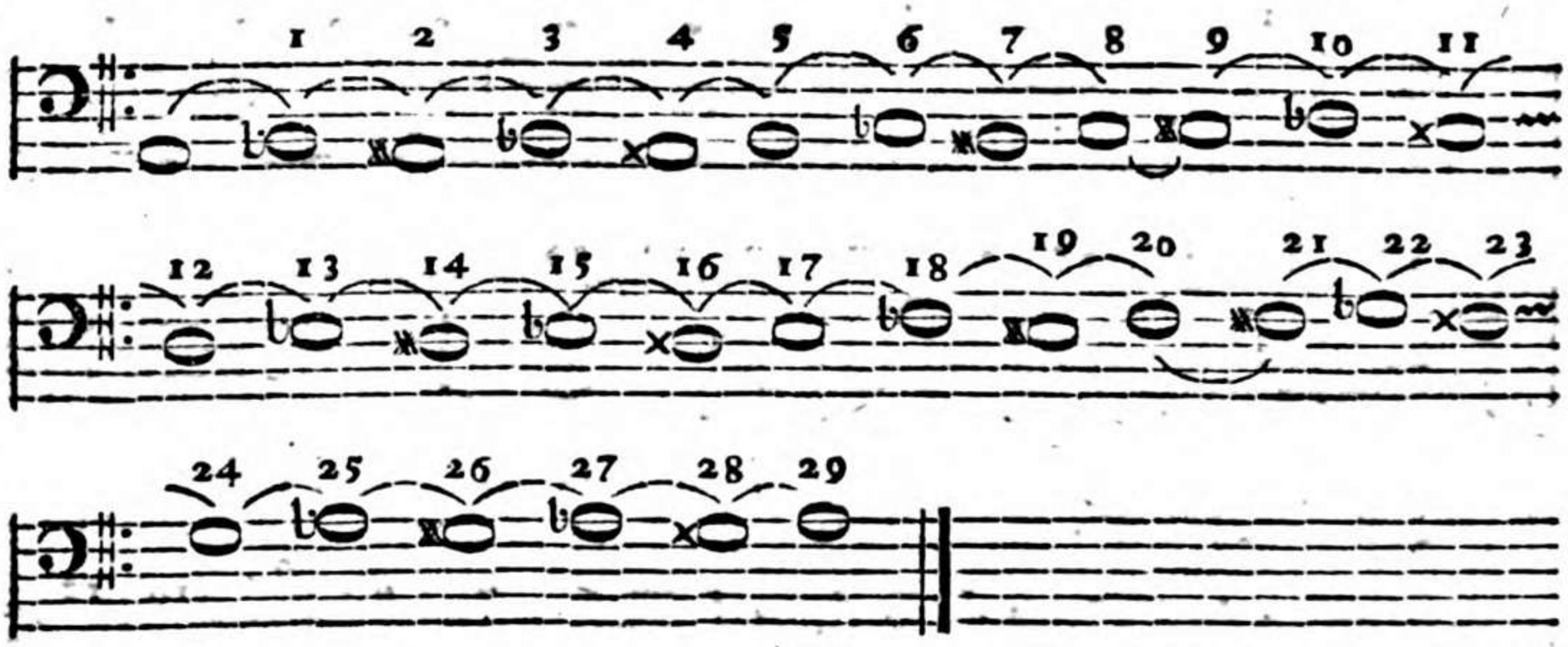


III. **Vermiſcht**, oder, wenn wir die beyden vorigen unvermiſchten Arten mit einander verbinden oder vermiſchen: ſo finden wir 1. **auffſteigend** folgende Töne und Stufen in dem Sprengel ihrer Octave:

Im C-Sprengel.

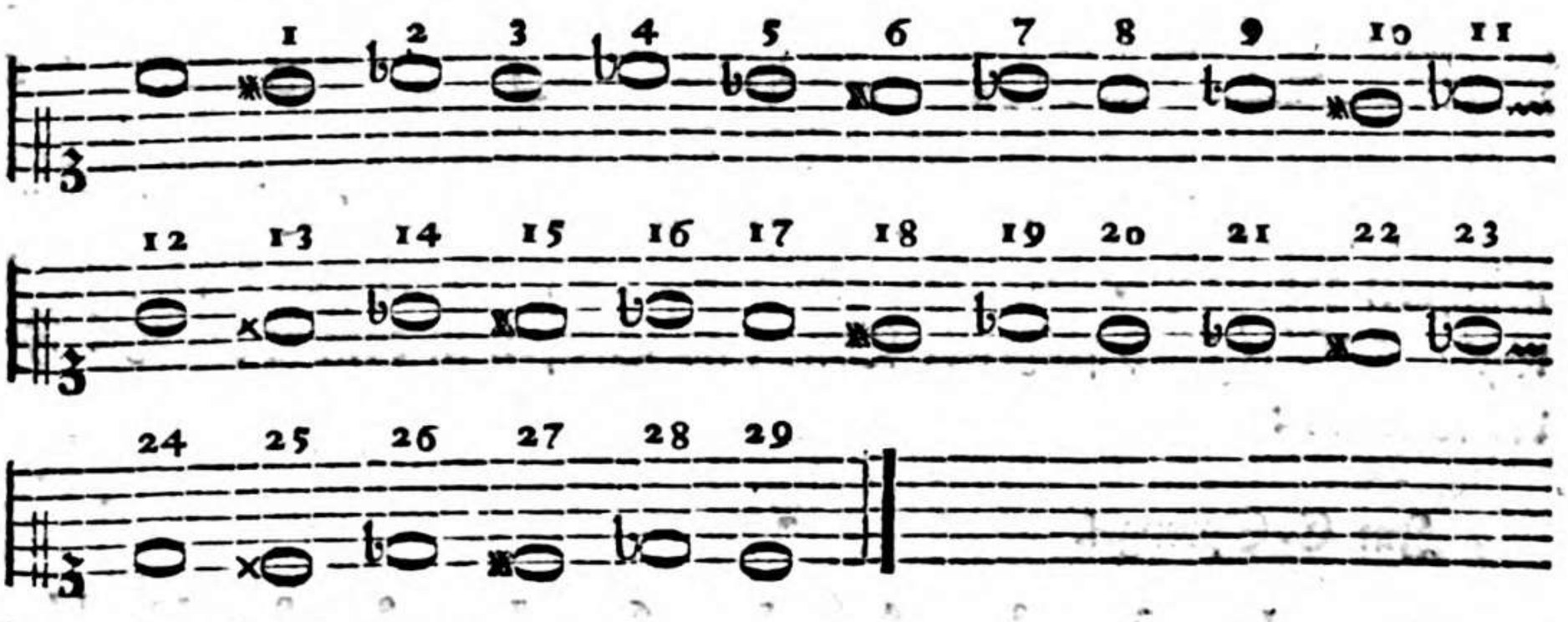


Im A-Sprengel.

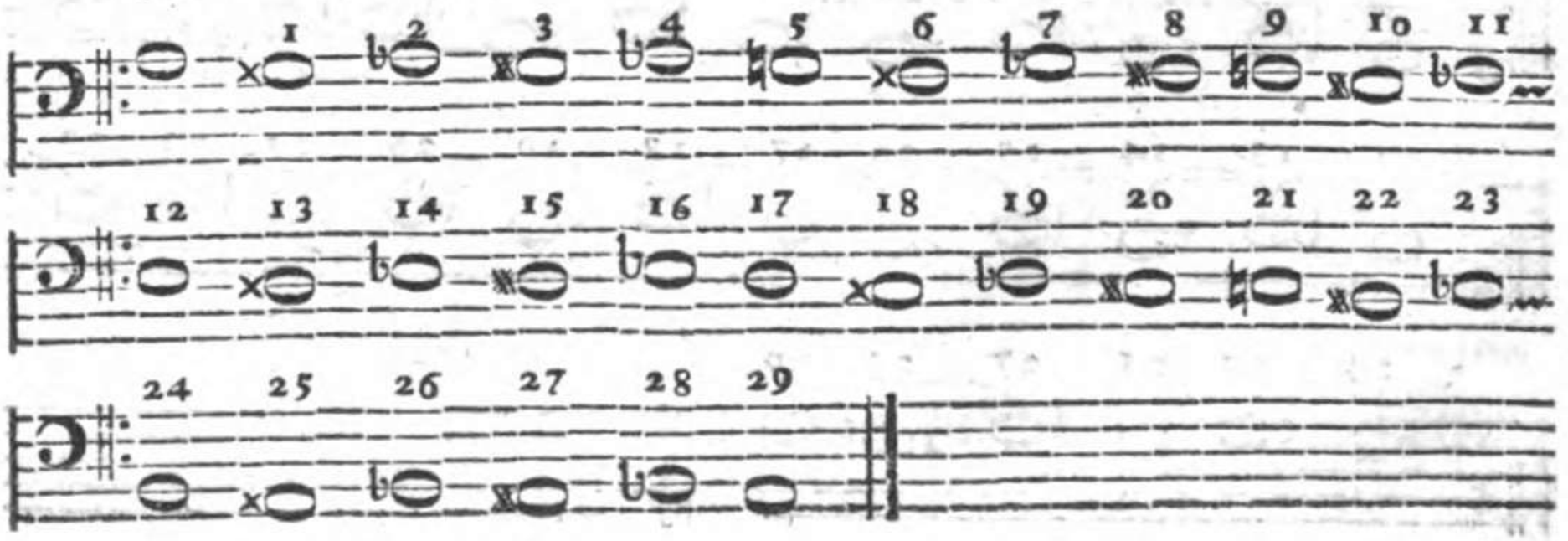


2. Absteigend aber folgen die Stufen in folgender Ordnung:

Im C-Sprengel.



Im A-Sprengel.



§. 52.

Wenn wir nun diese drey Arten des enarmonischen Klanggeschlechts näher betrachten, so werden wir die Beschaffenheit und Größe ihrer Klangstufen folgendermaßen finden. Als

I. Aufwärts, oder im aufsteigenden unvermischten enarmonischen Octavensprengel finden wir diese Klangstufen:

1.	Ein kleiner halber Ton:	c = ♮c,	oder	a = ♮a,	sind	4.	Commata.
2.	Ein kleiner halber Ton:	♮c = ×c,	=	♮a = ×a,	=	4.	=
3.	Ein kleinster halber Ton:	×c = d,	=	×a = h,	=	1.	=
4.	Ein kleiner halber Ton:	d = ♮d,	=	h = ♮h,	=	4.	=
5.	Ein großer halber Ton:	♮d = e,	=	♮h = ♮c,	=	5.	=
6.	Ein kleiner halber Ton:	e = ♮e,	=	♮c = ×c,	=	4.	=
7.	Ein kleinster halber Ton:	♮e = f,	=	×c = d,	=	1.	=
8.	Ein kleiner halber Ton:	f = ♮f,	=	d = ♮d,	=	4.	=
9.	Ein kleiner halber Ton:	♮f = ×f,	=	♮d = ×d.	=	4.	=
10.	Ein kleinster halber Ton:	×f = g,	=	×d = e,	=	1.	=
11.	Ein kleiner halber Ton:	g = ♮g,	=	e = ♮e,	=	4.	=
12.	Ein großer halber Ton:	♮g = a,	=	♮e = ♮f,	=	5.	=
13.	Ein kleiner halber Ton:	a = ♮a,	=	♮f = ×f,	=	4.	=
14.	Ein großer halber Ton:	♮a = h,	=	×f = ♮g,	=	5.	=
15.	Ein kleiner halber Ton:	h = ♮h,	=	♮g ×g,	=	4.	=
16.	Ein kleinster halber Ton:	♮h = c,	=	×g = a,	=	1.	=
					sind	55.	Commata.

Daß also diese aufsteigende unvermischte Octave sechzehn Stufen in siebzehn Tönen enthält, welche insgesammt ihre fünf- und funfzig Commata, das gewöhnliche Maaß einer Octave, ausmachen.

II. Abwärts, oder in der absteigenden unvermischten enarmonischen Octave finden sich in dem Sprengel derselben folgende Klangstufen:

1. Ein kleiner halber Ton: c = bc, oder a = ba, sind 4. Commata.
2. Ein kleinster halber Ton: bc = h, = ba = Xg, = 1. =
3. Ein kleiner halber Ton, dem ein Comma mangelt, oder Semitonium minus commate deficiens: s. Diesis major, Siehe §. 244. b = bc, = Xg = ba, = 3. =
4. Ein kleinster halber Ton: bc = bh, = ba = g, = 1. =
5. Ein kleiner halber Ton: bb = bb, = g = bg, = 4. =
6. Ein kleinster halber Ton: bb = a, = bg Xf, = 1. =
7. Ein kleiner halber Ton: a = ba, = Xf = f, = 4. =
8. Ein kleiner halber Ton: ba = ba, = f = bf, = 4. =
9. Ein kleinster halber Ton: ba = g, = bf = e, = 1. =
10. Ein kleiner halber Ton: g = bg, = e = be, = 4. =
11. Ein kleiner halber Ton: bg = bg, = be = be, = 4. =
12. Ein kleinster halber Ton: bg = f, = be = d, = 1. =
13. Ein kleiner halber Ton: f = bf, = d = bd, = 4. =
14. Ein kleinster halber Ton: bf = e, = bd = Xc, = 1. =
15. Ein kleiner halber Ton: e = be, = Xc = c, = 4. =
16. Ein kleiner halber Ton: be = be, = c = bc, = 4. =
17. Ein kleinster halber Ton: be = d, = bc = h, = 1. =
18. Ein kleiner halber Ton: d = bd, = h = bh, = 4. =
19. Ein kleiner halber Ton: bd = bd, = bh = bh, = 4. =
20. Ein kleinster halber Ton: bd = c, = bh = a, = 1. =

sind 55. Commata.

Und auch diese zwanzig Stufen der unvermischten absteigenden enarmonischen Octave betragen fünf und funfzig Commata. Es

kommen also alle Arten der Klanggeschlechte in dieser ihrer Größe vollkommen mit einander überein, wie solches auch folgende vermischte Art bezeuget. Die

III. **vermischte enarmonische Octave**, welche nach der schon angeführten vollständigen Vorstellung die beyden vorigen unvermischten Octaven des enarmonischen Geschlechts mit einander verbindet, enthält neun und zwanzig Stufen in dreyßig Tönen. Die Beschaffenheit dieser ihrer Klangstufen ist ihrer Größe nach, wenn wir der bisher zum Grunde gelegten Abmessung genau folgen, und zwar 1. **aufsteigend** so, wie folget, beschaffen:

1. Ein kleinster halber Ton:	c = bd,	oder	a = bh,	sind	1.	Comma.	
2. Ein kleiner halber Ton, dem ein Comma mangelt, Semitonium minus commate deficiens, s. Diesis major. Siehe §. 244.	bd = x c,	=	bh = x a,	=	3.	=	
3. Ein kleinster halber Ton:	x c = b d,	=	x a = b h,	=	1.	=	
4. Ein kleiner mangelhafter halber Ton, Semitonium minus commate deficiens:	b d = x c,	=	b h = x a,	=	3.	=	
5. Ein kleinster halber Ton:	x c = d,	=	x a = b,	=	1.	=	
6. Ein kleinster halber Ton:	d = b e,	=	b = b c,	=	1.	=	
7. Ein kleiner mangelhafter halber Ton, Semit. min. commate deficiens:	b e = x d,	=	b c = x b,	=	3.	=	
8. Ein kleinster halber Ton:	x d = b e,	=	x b = c,	=	1.	=	
9. Ein kleiner halber Ton:	b e = e,	=	c = x c,	=	4.	=	
10. Ein kleinster halber Ton:	e = f,	=	x c = b d,	=	1.	=	
11. Ein kleiner mangelhafter halber Ton, Semit. minus comm. deficiens:	b f = x e,	=	b d = x c,	=	3.	=	

12. Ein kleinſter halber Ton:	𝄪e = f,	oder	×c = d,	ſind	1.	Comma.
13. Ein kleinſter halber Ton:	f = ♭g,	=	d = ♭e,	=	1.	=
14. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	♭g = 𝄪f,	=	♭e = 𝄪d,	=	3.	=
15. Ein kleinſter halber Ton:	𝄪f = ♭g,	=	𝄪d = ♭e,	=	1.	=
16. Ein kleiner mangelhafter halber Ton, Semit. minus commate deficiens:	♭g = ×f,	=	♭e = ×d,	=	3.	=
17. Ein kleinſter halber Ton:	×f = g,	=	×d = e,	=	1.	=
18. Ein kleinſter halber Ton:	g = ♭a,	=	e = ♭f,	=	1.	=
19. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	♭a = 𝄪g,	=	♭f = 𝄪e,	=	3.	=
20. Ein kleinſter halber Ton:	𝄪g = ♭a,	=	𝄪e = f,	=	1.	=
21. Ein kleiner halber Ton:	♭a = a,	=	f = 𝄪f,	=	4.	=
22. Ein kleinſter halber Ton:	a = ♭a,	=	𝄪f = ♭g,	=	1.	=
23. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	♭a = 𝄪a,	=	♭g = ×f,	=	3.	=
24. Ein kleinſter halber Ton:	𝄪a = ♭h,	=	×f = g,	=	1.	=
25. Ein kleinſter halber Ton:	♭h = ♭c,	=	g = ♭a,	=	1.	=
26. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	♭c, = h,	=	♭a = 𝄪g,	=	3.	=
27. Ein kleinſter halber Ton:	h = ♭c,	=	𝄪g = ♭a,	=	1.	=
28. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	♭c = 𝄪h,	=	♭a = ×g,	=	3.	=
29. Ein kleinſter halber Ton:	𝄪h = c,	=	×g = a,	=	1.	=
				ſind	55.	Commata.

Es hält alſo auch die Berechnung dieſer neun und zwanzig Stufen dieſes vermiſchten aufſteigenden enarmoniſchen Geſchlechts richtig ihre fünf und funfzig Commata.

2. Abſteigend iſt die Beſchaffenheit ihrer Klangſtufen folgende:

1. Ein kleinster halber Ton:	c = xb,	oder	a = xg,	sind	1.	Comma.	
2. Ein kleiner mangelhafter halber Ton, Semit. minus commate deficiens:	xb = bc,	=	xg = ba,	=	3.	=	
3. Ein kleinster halber Ton:	bc = b,	=	ba xg,	=	1.	=	
4. Ein kleiner mangelhafter halber Ton, Semit. minus comm. deficiens:	b = bc,	=	xg = ba,	=	3.	=	
5. Ein kleinster halber Ton:	bc = bb,	=	ba = g,	=	1.	=	
6. Ein kleinster halber Ton:	bb xa,	=	g = xf,	=	1.	=	
7. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	xa = bb,	=	xf = bg,	=	3.	=	
8. Ein kleinster halber Ton:	bb = a,	=	bg = xf,	=	1.	=	
9. Ein kleiner halber Ton:	a = ba,	=	xf = f,	=	4.	=	
10. Ein kleinster halber Ton:	ba xg,	=	f = xe,	=	1.	=	
11. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	xg = ba,	=	xe = be,	=	3.	=	
12. Ein kleinster halber Ton:	ba = g,	=	be = e,	=	1.	=	
13. Ein kleinster halber Ton:	g = xf,	=	e = xd,	=	1.	=	
14. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	xf = bg,	=	xd = be,	=	3.	=	
15. Ein kleinster halber Ton:	bg = xf,	=	be = xd,	=	1.	=	
16. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	xf = bg,	=	xd = be,	=	3.	=	
17. Ein kleinster halber Ton:	bg xf,	=	be = d,	=	1.	=	
18. Ein kleinster halber Ton:	f = xe,	=	d = xc,	=	1.	=	
19. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	xe = bf,	=	xc = bd,	=	3.	=	
20. Ein kleinster halber Ton:	bf = e,	=	bd = xc,	=	1.	=	
21. Ein kleiner halber Ton:	e = be,	=	xc = c,	=	4.	=	
22. Ein kleinster halber Ton:	be = xd,	=	c = xb,	=	1.	=	

23. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	𝄪d = ♭e,	oder	𝄪b = ♭c,	sind	3.	Commata.
24. Ein kleinster halber Ton:	♭e = d,	=	♭c = b,	=	1.	=
25. Ein kleinster halber Ton:	d = 𝄪c,	=	b = 𝄪a,	=	1.	=
26. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	𝄪c = ♭d	=	𝄪a = ♭b,	=	3.	=
27. Ein kleiner halber Ton:	♭d = 𝄪c,	=	♭b = 𝄪a,	=	1.	=
28. Ein kleiner mangelhafter halber Ton:	𝄪c = ♭d,	=	𝄪a = ♭b,	=	3.	=
29. Ein kleinster halber Ton:	♭d = c,	=	♭b = a,	=	1.	=
				sind	55.	Commata.

Und so wird auch diese absteigende vermischte enarmonische Octave durch ihre gewöhnliche Anzahl von Commaten ausgefüllet.

§. 53.

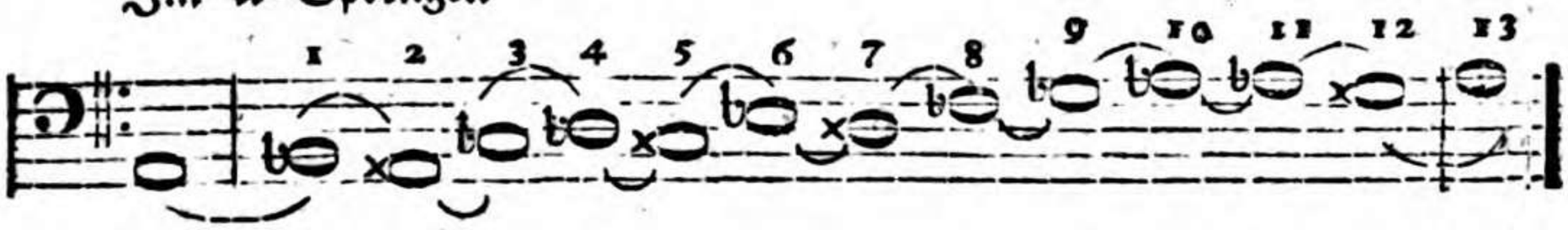
Wenn wir nunmehr alle diese Klangstufen gegen einen angenommenen Grundton, es sey, welcher es wolle, betrachten, so finden wir, von demselben an gerechnet, unser §. 24. beschriebenes vollständiges Intervallensystem, und folglich alle Intervallen, die als einfache in eine Octave gehören, wenn der Grundton oder die Prime nicht mit gezählet wird, welche in diesem Falle als der Grundton anzusehen ist. Diese Reyhe von Intervallen beträgt also neun und zwanzig, nämlich gerade so viel, als sich Stufen in der vollständigen enarmonischen Octave befinden. Wir haben also nicht nöthig, uns bey deren besondern Aufrechnung aufzuhalten, weil man sie insgesammt §. 24. nachsehen kann. Wir wollen uns auch nicht damit aufhalten, zu untersuchen, ob etwa in Ansehung der Intervallen ein Unterschied zwischen der auf- oder absteigenden vollständigen Octave zu machen wäre, und wie die Intervallen aufwärts oder abwärts auf einander folgen; denn diese Untersuchung kann ein jeder nach denen ihm hier gegebenen Vorbildungen gar leicht selbst anstellen. Hingegen den eigentlichen Sprengel des ganz unvermischten enarmonischen Geschlechts, ohne die diatonischen und chromati-

schen Töne, müssen wir besonders auszeichnen, damit wir die bloßen **wesentlichen** enarmonischen Töne mit einem Blicke übersehen können. Und diese **wesentliche** enarmonischen Töne in dem Sprengel ihrer Octave und also das enarmonische Klanggeschlecht ganz allein und ohne die geringste Verbindung mit einem zufälligen oder fremden Tone, wenn wir den ersten und letzten Ton der Octave davon ausnehmen, wird man in folgenden Vorstellungen antreffen, und zwar so wie bisher nach dem C- und A-Sprengel.

Im C-Sprengel.



Im A-Sprengel.



Und darinn zeigen sich nachstehende dreyzehn Klangstufen in vierzehn Tönen nach ihren Größen:

1. Ein kleinster halber Ton:	c = bd,	oder	a = bb,	sind	1. Comma.
2. Ein kleiner mangelhafter ganzer Ton, Tonus minor comm. deficiens:	bd = x c,	=	bb = x a,	=	7. =
3. Ein verdoppelter kleinster halber Ton, Semitonium minimum comm. abundans, s. Diesis minor. Siehe §. 244.	x c = be,	=	x a = b c,	=	2. =
4. Ein großer ganzer Ton:	be = bf,	=	b c = b d,	=	9. =
5. Ein kleiner mangelhafter halber Ton, Semit. minus comm. deficiens:	bf = x e,	=	b d = x c,	=	3. =

6. Ein verdoppelter kleinster halber Ton, Semiton. minimum, commate abundans:	𝄪e=♭g,	=	x c=♭e,	sind	2.	Commata.
7. Ein kleiner mangelhafter ganzer Ton, Tonus minor comm. deficiens:	♭g=xf,	=	♭e=xd,	=	7.	=
8. Ein verdoppelter kleinster halber Ton, Semit. minimum comm. abundans:	xf=♭a	=	xd=♭f,	=	2.	=
9. Ein großer ganzer Ton:	♭a=♭b,	=	♭f=♭g,	=	9.	=
10. Ein großer halber Ton:	♭b=♭c,	=	♭g=♭a,	=	5.	=
11. Ein kleiner halber Ton:	♭c=♭c,	=	♭a=♭a,	=	4.	=
12. Ein kleiner mangelhafter halber Ton, Semit. minus comm. deficiens:	♭c=𝄪b	=	♭a=xg,	=	3.	=
13. Ein kleinster halber Ton:	𝄪b=c,	=	xg=a,	=	1.	=
				sind	55.	Commata.

Wenn wir nun diese wesentlichen enarmonischen Töne von Num. 1. bis 12. gegen den voranstehenden Grundton halten: so finden wir die eigentlichen wesentlichen zwölf enarmonischen Intervallen; welche diese sind:

1. Die kleinste Sekunde:	c=♭d,	oder	a=♭b,
2. Die größte Prime:	c=xc,	=	a=xa.
3. Die kleinste Terz:	c=e,	=	a=♭c.
4. Die größte Terz:	c=𝄪e,	=	a=xc.
5. Die kleinste Qvarte:	c=f,	=	a=♭d.
6. Die größte Qvarte:	c=xf,	=	a=d,
7. Die kleinste Qvinte:	c=♭g	=	a=♭e.
8. Die kleinste Sexte:	c=♭a,	=	a=♭f.
9. Die kleinste Septime:	c=♭b,	=	a=♭g.

10. Die größte Septime: c = x b, = a = x g.
11. Die kleinste Octave: c = b c, oder a = b a.
12. Die kleine Octave: c = b c, = a = b a.

§. 54.

Wir wissen nun aus der bisher entworfenen Beschreibung dieses enarmonischen Klanggeschlechts, daß es, wenn es vollständig, d. i., nach seiner ihm unentbehrlichen Vermischung oder Verbindung mit den diatonischen und chromatischen Klanggeschlechten betrachtet wird, überhaupt aus neun und zwanzig Klangstufen und aus eben so vielen in der praktischen Musik mit Nutzen zu gebrauchenden Intervallen bestehet, von welchen eigentlich zehn Stufen und Intervallen allein diatonisch, sieben Stufen und Intervallen blos chromatisch, die übrigen zwölf Stufen und Intervallen aber allein enarmonisch sind. Ich will sie zu mehrerer Deutlichkeit, nach diesen dreyen Klanggeschlechten, aus obigen Beschreibungen, so wie sie einem jeden Geschlechte überhaupt, ohne die besondern Abtheilungen eines jeden Geschlechts insbesondere, eigenthümlich oder wesentlich zugehören, und also ohne Vermischung mit den andern, hier noch einmal, und zwar mit ihren zum Generalbaß gehörigen Signaturen, auszeichnen.

I. **Diatonische Intervallen** sind nach §. 46. diese:

1. Die große Sekunde. 2 oder 2
2. Die kleine Terz. b3.
3. Die große Terz. 3 oder x
4. Die kleine Qvarte. 4b oder 4.
5. Die große oder reine Qvinte. 5.
6. Die kleine Sexte. 6b.
7. Die große Sexte. 6 oder 6.
8. Die kleine Septime. b7.
9. Die große Septime. 7 oder 7.
10. Die Octave. 8.

II. Chromatische Intervallen sind nach §. 49. folgende:

1. Die große Prime. 𝄪.
2. Die kleine Sekunde. 2♭.
3. Die größte Sekunde. 2♯.
4. Die große Qvarte (Tritonus.) 4.
5. Die kleine oder falsche Qvinte. 5♭.
6. Die größte Qvinte. 5 oder 𝄪.
7. Die größte Sexte. 6 oder 6.

III. Enarmonische Intervallen sind nach §. 53. diese:

1. Die größte Prime: 𝄪 oder 𝄪.
2. Die kleinste Sekunde. 2♭♭ oder 2♭.
3. Die kleinste Terz. ♭♭3 oder ♭3.
4. Die größte Terz. ♯3. oder auch 3.
5. Die kleinste Qvarte. 4♭♭ oder 4♭.
6. Die größte Qvarte. 4♯.
7. Die kleinste Qvinte. 5♭♭ oder 5♭.
8. Die kleinste Sexte. 6♭♭ oder 6♭.
9. Die kleinste Septime. ♭♭7 oder nur ♭7 oder ♭7.
10. Die größte Septime. ♯.
11. Die kleinste Octave. ♭♭8 oder 8.
12. Die kleine Octave. ♭8 oder 8.

Weil die oben §. 25. beschriebenen zusammengesetzten Intervallen ihres Gebrauchs wegen ebenfalls zu merken sind: so will ich sie, um dieses Verzeichniß der Stufen und Intervallen eines jeden Klanggeschlechts ganz vollständig zu machen, ebenfalls darnach auszeichnen.

I. Diatonisch ist nur

Die große None. 9 oder 9.

II. Chromatisch sind:

1. Die große Octave. 8.
2. Die kleine None. $\flat^9$.
3. Die größte None. 8.

III. Enarmonisch aber diese:

1. Die größte Octave: $\natural$ oder 8^t.
2. Die kleinste None: $\flat\flat^9$ oder $\flat^9$.

Es finden sich noch oben §. 24. unter Num. 2 und 3. zwey Intervalle, die zwar unter dem Grundtone oder von diesem absteigend sind, gleichwohl aber, insonderheit das eine, vorkommen können. Wir müssen ihnen daher ebenfalls in dem Klanggeschlechte, in welches sie gehören, ihre Stelle anweisen. Sie sind:

1. Die kleine Prime. $\flat 1$ oder $x\flat$.
2. Die kleinste Prime. $\flat 1$ oder $x\flat$.

Beyde gehören in das enarmonische Geschlecht, denn sie sind nichts anders als die Repliken der kleinen und kleinsten Octave, welche, wie wir gesehen haben, bloß enarmonisch sind. Auf diese Weise, wenn wir die zusammengesetzten Intervallen, oder die über der Octave stehen, und die sich unter dem Grundtone befinden, insgesammt mitzählen, finden sich überhaupt **eilf diatonische, zehn chromatische** und endlich **sechzehn enarmonische Intervallen**; daß also das ganze vollständige vermischte enarmonische Geschlecht überhaupt **sieben und dreyßig Klangstufen oder Intervallen in acht und dreyßig Tönen** enthält. Die übrigen zusammengesetzten über oder unter der Octave gehören nicht in diese Rechnung, weil sie für nichts anders als für Verdoppelungen der aufgerechneten anzusehen sind.

Ich muß noch dieses anmerken, daß sich unter den **wesentlichen** enarmonischen Klangstufen und Intervallen einige finden, welche insgemein oder doch sehr oft für chromatische Intervallen angesehen und dafür vielfältig gebrauchet werden. Sie sind diese: **die kleine**

Prime, die kleinste Terz, die größte Terz, die kleinste Sexte, die kleinste Septime und die kleine Octave. Diesen sechsenarmonischen Intervallen hat man bereits in der Melodie und Harmonie das Bürgerrecht zugestanden. Telemann wußte sich derselben vortrefflich zu bedienen, und auch die übrigen, außer der größten Prime und größten Octave, pflegte er zuweilen nicht ohne Würkung zu gebrauchen.

§. 55.

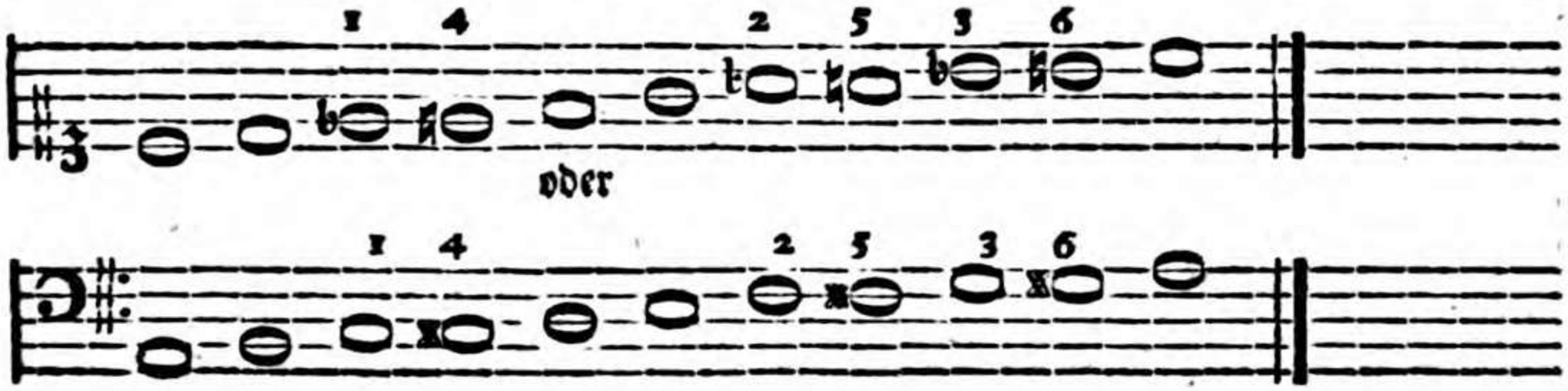
Da wir nun von der Beschaffenheit der dreyen Geschlechte nach ihren Klangstufen und Intervallen vollkommen unterrichtet sind: so wird es nöthig seyn, daß wir diesen Beschreibungen einige Anmerkungen oder Betrachtungen über die Beschaffenheit derselben, wenn wir sie einzeln oder mit einander vermischt betrachten, beyfügen; hiernächst ihre Verbindung unter einander, was insonderheit die Intervallen und die Tonarten und deren Leitern oder den Ambitus derselben betrifft, und folglich auch ihren Gebrauch und Nutzen in der heutigen praktischen Musik untersuchen, und so viel möglich bestimmen. Man wird daraus erkennen, daß wir gegründete Ursachen dazu gehabt haben, diese, manchen Tonlehrern oder Musikverständigen allzutrocken oder spekulativ vorkommende, in der That aber unendlich reiche, fruchtbare und nützliche, Materie so umständlich abzuhandeln. Nicht alle und jede sind so geschickt oder einsehend, zu begreifen, daß ein Baumeister, der ein großes Gebäude aufführen soll, alle seine Materialien, und wenn sie auch nur aus Sand, Stein und Leimen bestünden, völlig kennen muß. Um so vielmehr ist es gewiß, daß ein Componist seine Einsicht in alle Theile der Harmonie durch eine umfängliche Kenntniß der musikalischen Klänge und ihres Zusammenhanges unter sich bereichern muß, ehe er sein musikalisches Gebäude zu entwerfen und aufzuführen anfänget; zumal da die Töne und Intervallen die einzigen Materialien sind, womit er zu thun hat, und wovon und womit sein Gebäude errichtet werden soll und muß.

§. 56.

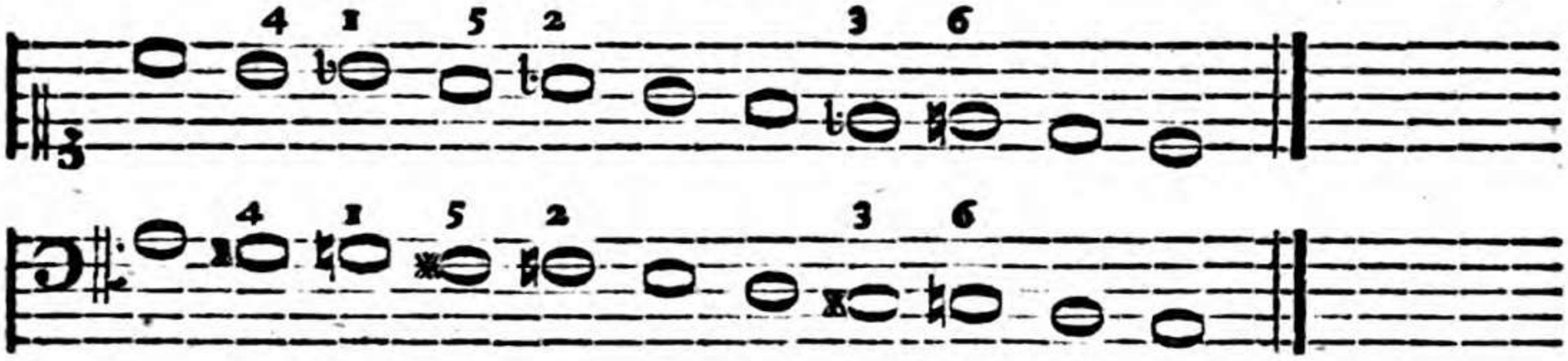
Wir haben in vorigen Beſchreibungen und Vorſtellungen geſehen, daß wir dreyerley Klang- oder Tongeſchlechte würklich haben, die ſo wohl unter ſich ſelbſt, als in ihrem beſonderen Eintheilungen gar ſehr von einander unterſchieden ſind, zugleich aber bemerkt, daß die dreyerley Arten eines jeden Klanggeſchlechts, wenn ſie mit einander vermiſcht oder verbunden werden, das Klanggeſchlecht in ſeiner völligen Geſtalt vorſtellen. Ferner ſehen wir, daß das chromatiſche Tongeſchlecht nicht ohne Vermiſchung mit dem diatoniſchen, das enarmoniſche aber gleichfalls nicht ohne Vermiſchung mit dem diatoniſchen und chromatiſchen beſtehen, oder vielmehr nützlich und brauchbar ſeyn kann; obſchon eine jede Art eines jeden Geſchlechts, ſo wie ein jedes Geſchlecht ſelbſt wieder in ſich ſelbſt ein Ganzes ausmacht, und zuweilen auch beſonders gebrauchet werden kann, ob ſolches ſchon ſelten oder niemals geſchiehet. Aus den Vorſtellungen des diatoniſchen Geſchlechts §. 44. ſehen wir, daß die erſte und zwote Art deſſelben, und alſo das **einfache diatoniſche Geſchlecht**, wie ich ſie daſelbſt genennet habe, eigentlich dasjenige iſt, was ſchon vor vielen, ſehr vielen, Jahrhunderten die Leitern der verſchiedenen Moden und Octavengattungen der Alten, und zwar in zwey unmittelbahr auf einander folgenden Tetrachorden; und nachher die Leitern der ſo genannten zwölf Kirchentöne, die vor verſchiedenen Jahrhunderten die Moden und Octavengattungen der alten Griechen ablöſeten, oder vielmehr unter neuem Namen, doch nicht ſehr verändert, wieder herſtellten, und dann unſerer anitzt gebräuchlichen vier und zwanzig Tonarten oder vielmehr der zweyerley Arten der Tonarten vorgeſchrieben, und ſie uns gleichſam zur Richtſchnur durch die Hand der Natur vorher beſtimmet hat. Die Verſchiedenheit aller dieſer Modorum, oder Tonarten und Octavengattungen kommt aber vornehmlich auf den Sitz oder die Stellung des in dieſem unvermiſchten Geſchlechte zweymal vorkommenden großen halben Tones an, nämlich auf das von den Solmiſiſten ſo genannte Mi Fa, als der Nota characteriſtica dieſer verſchiedenen Tonarten. Z. B. Man mag un-

sere zwölf harten und zwölf weichen Tonarten ansehen, wie man will: so ist und bleibet, ausser dem harmonischen Dreyklange, dieses Kennzeichen, dieses Mi Fa, d. i. dieser große halbe Ton doch jederzeit die wahre Nota characteristica derselben; so wie er ehmals und zum Theil noch itzt nach seinem Sitze oder nach seiner Stellung im unvermischten diatonischen Klanggeschlechte die vor alten Zeiten und gewissermassen noch zu unsern Zeiten gar oft gebräuchlichen zwölf Töne und Octavengattungen, erst der alten Griechen und Lateiner, und hernach des Choral- und Figuralgesanges, characterisirte. Doch da diese Materie von den ältesten und alten Moden und Octavengattungen eine besondere Betrachtung erfodert, die zu rechter Zeit ihre Stelle finden soll: so will ich sie itzt vorbey gehen, und nur noch dieses beyfügen: daß die erste Art dieses unvermischten diatonischen Klanggeschlechts eigentlich die Tonleitern der harten Tonarten, die zwote Art desselben aber die Tonleitern der weichen Tonarten von Stufe zu Stufe, vornehmlich aber durch die darinn zweymal befindlichen großen halben Töne, characterisiret. Was aber die dritte Art dieses Geschlechts betrifft, die man mit einigen, obschon nicht allzurichtig, das **diatonisch-chromatische Geschlecht** nennen könnte, weil es sich durch seine mehreren halben Töne, indem es ausser zweenen ganzen Tönen fünf große und drey kleine halben Töne in seinem Sprengel aufweiset, dem chromatischen Geschlechte gar sehr nähert: so werden wir bey dessen genauerer Betrachtung gewahr, daß die darinn befindlichen Töne die anitzt gebräuchlichen Stufen der harten und weichen Tonarten zugleich bestimmen, man mag nun dieses Klanggeschlecht aufsteigend oder absteigend betrachten. Folgende Vorstellungen dieser dritten oder vermischten Art dieses Klanggeschlechts werden dieses deutlich entdecken, bey denen ich die in den vorigen Beschreibungen der Klang- oder Tongeschlechte angenommenen C- und A-Sprengel abermals behalten will.

1. Aufſteigend.

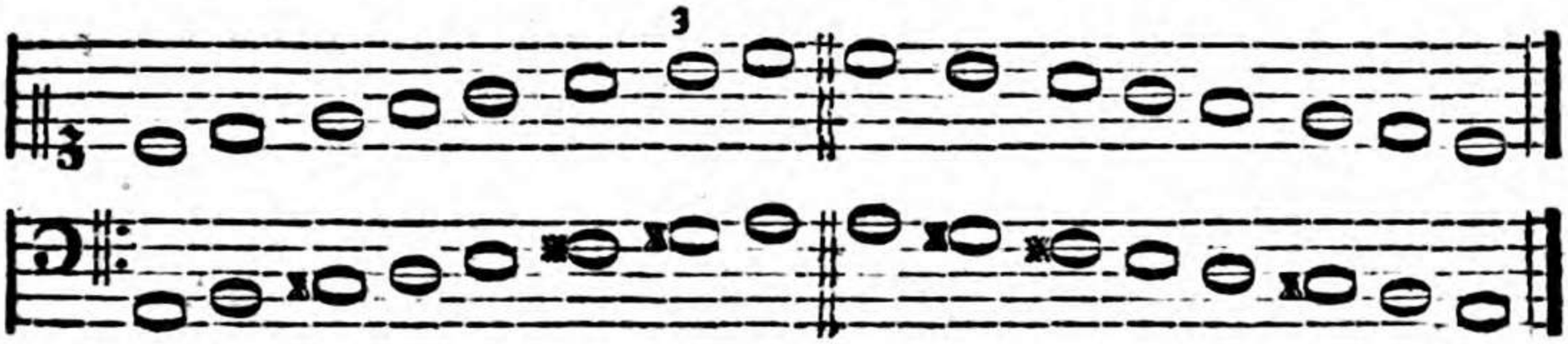


2. Abſteigend.

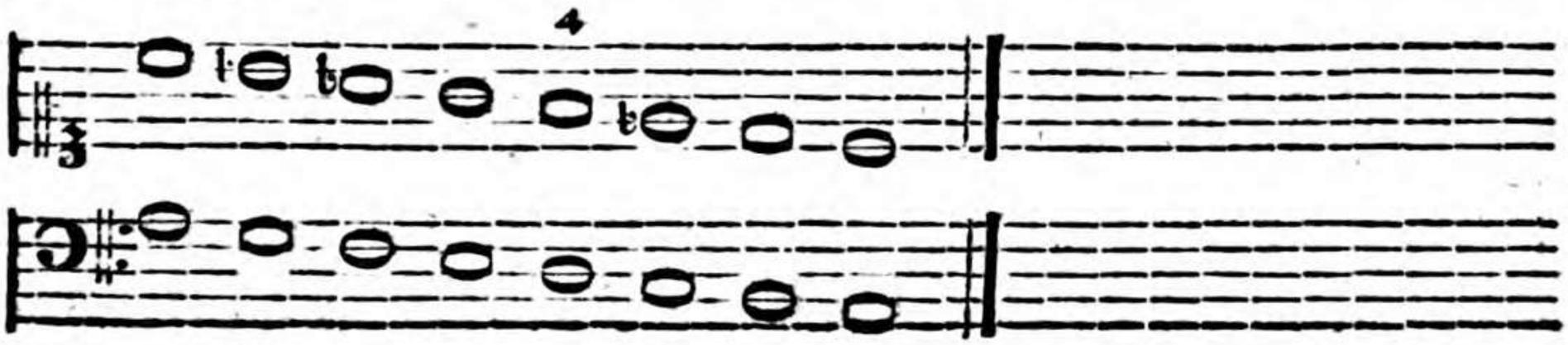


Man vergleiche dieſe Vorſtellungen mit folgenden Tonleitern der harten und weichen Tonarten.

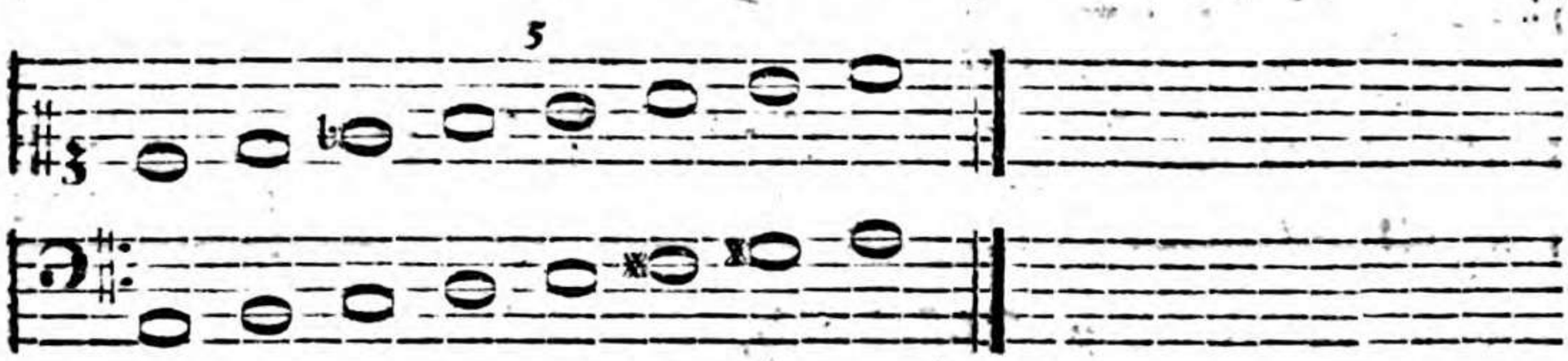
1. Die harten Tonleitern ſind auf- und abſteigend einerley: als



2. Die weichen Tonleitern hingegen weichen ab; denn ſie kommen a) abſteigend mit der zwoten unvermiſchten Art des diatoniſchen Geſchlechts überein: als



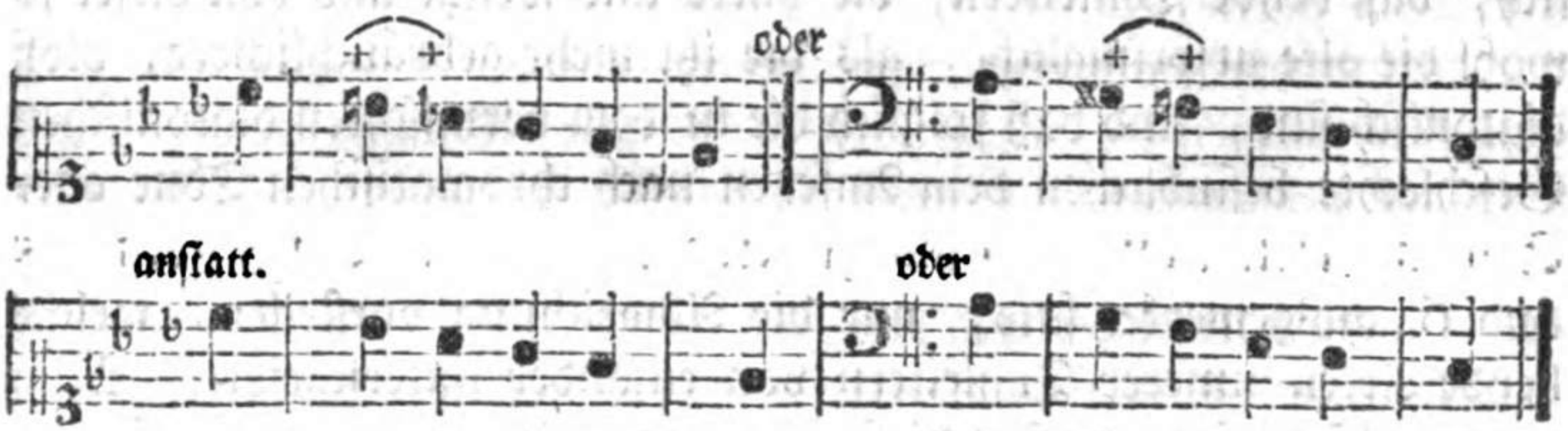
und b) aufsteigend scheinen sie sich nach der ersten Art des unvermischten diatonischen Geschlechts zu richten, doch mit der Veränderung, die durch den weichen Dreyklang entstehet: als



Doch eine nähere Erklärung dieser Vorstellungen wird die Sache deutlicher machen. In dem ersten und zweyten Schema, welche beyde die dritte Art des vermischten diatonischen Geschlechts vorstellen, findet man beyde, nämlich, die den harten und weichen Tonarten zukommenden Stufen. Diejenigen, welche der harten Tonart allein eigen sind, sind zum Unterschiede mit den Ziffern 4. 5. und 6. bezeichnet, wenn hingegen, die allein zur weichen Tonart gehörigen, durch die Ziffern 1. 2. und 3. von den vorigen ausgemerket sind. Die unbezeichneten Töne gehören beyden Tonarten gemeinschaftlich. Man halte nun diese Vorstellungen gegen die folgenden unter Num. 3. 4. 5. befindlichen Vorstellungen, welche die gewöhnlichen Leitern unserer Tonarten vorstellen. Und man wird sogleich sehen, daß, so wie diese vermischte Art dieses Geschlechts auf- und absteigend einerley ist, wie wir aus dem dritten Schema sehen, unsere harte Tonleiter auf- und absteigend ebenfalls einerley und eben dieselbe ist; wodurch denn der Ursprung derselben aus diesem diatonischen Geschlechte deutlich erhellet; welches um so vielmehr klar ist, weil die erste unvermischte Art dieses Klanggeschlechts jene unverändert vorstellet; das vierte und fünfte Schema stellet die ab- und aufsteigende Tonleiter der weichen Tonart vor; woraus man siehet, daß die absteigende Tonleiter mit der oben im ersten und 2ten Schema vorgebildeten absteigenden diatonischen Octave übereinkommt, weil diese der Ursprung jener absteigenden Tonleiter ist; die aufsteigende aber zwar ebenfalls

nach dieser zweyten diatonischen Octave, doch mit der Veränderung, die der bessere Gebrauch derselben erfodert, von welchem wir künftig reden werden, gebildet werden. Hieraus erhellet nun ganz deutlich, daß beyde Tonleitern, die harte und weiche und von dieser so wohl die alte ursprüngliche, als die itzt mehr gebräuchlichere, bloß diatonisch sind, und daß folglich die in dem vermischten diatonischen Geschlechte befindlichen dem Ansehen nach chromatischen Töne oder Stufen, welche im ersten und zweeten Schema mit den Ziffern 4, 5 und 6. ausgemerket sind, nur die Abweichung vorstellen, welche beyde Arten unserer Tonleitern von einander unterscheidet. Man könnte also diese dritte Art dieses Klanggeschlechts, wenn der Name eines **diatonisch-chromatischen** Geschlechts anstößig seyn sollte, und weil er in der That unrichtig ist, auch nur **das vermischte diatonische Klanggeschlecht** nennen, so wie ich mich schon oben §. 45. bey der Beschreibung desselben dieses Namens bedienet habe. Inzwischen weil ich die Benennung eines diatonisch-chromatischen Klanggeschlechts bey einigen Autoren gefunden habe, ohne daß sie auf eine richtige und praktische Vorstellung oder Erläuterung desselben bedacht gewesen sind: so kann diese meine Erläuterung dazu dienlich seyn, zu **prüfen**, welchen Namen es am besten zu führen geschickt ist. Man wird auch daraus erkennen, daß diese Benennung von solchen Personen eingeführet worden, welche sich den wenigen Schein des chromatischen, der durch die mehrern kleinen halben Töne, die darinn vorkommen, entstehet, haben verleiten lassen, dieses Klanggeschlecht desfalls für würklich chromatisch zu halten. Etwas aber muß ich bey diesem vermischten diatonischen Geschlechte noch anmerken. Diejenigen Componisten, welche sich in der absteigenden Tonleiter der Molltöne der Zierlichkeit wegen in der ersten Stufe des großen halben Tones und in der darauf folgenden zwoten Stufe der größten Sekunde bedienen, thun keinesweges unrecht daran, so sehr sich auch einige darüber aufhalten mögen, ob sie sich schon dadurch dem chromatischen Klanggeschlechte fast mehr nähern, als selbst die aufstei-

gende Leiter der Molltöne ihnen zu erlauben scheinet. Ich meyne, wenn man in einer gemäßigten Bewegung die ersten absteigenden Stufen folgendergestalt ordnet:



Man kann durch diese Veränderung die absteigende Tonleiter der Molltöne besser characterisiren, zumal auch dadurch, daß durch das Untersemitonium der Tonart die Tonart selbst unterscheidend wird, welches auf die gewöhnliche Art nicht so deutlich geschehen würde. Hiernächst ist sie auch zum Ausdrucke, insonderheit im Rührendpathetischen, geschickter, und fällt auch besser ins Gehör: und sie ist folglich von besserer Würkung, als die sonst gewöhnliche, der absteigenden diatonischen Leiter angemessenere, nämlich wenn diese absteigende Octave in ganzen Tönen anfänget. Nur dieses ist dabey zu bemerken, daß diese einen großen halben Ton absteigende Klangstufe eine accentuirte Note, und die folgende eine größte Sekunde fallende eine unaccentuirte 1.) Note seyn muß. In geschwinden oder laufenden Sätzen und Taktbewegungen wird hingegen aus andern Ursachen, die wir künftig erfahren werden, die gewöhnliche absteigende diatonische Leiter bequemer seyn. Doch dieses gehöret nicht hieher. — So viel wird zur Erklärung des diatonischen insonderheit des vermischten diatonischen Klanggeschlechts genug seyn.

§. 57.

Die §. 47. beschriebenen beyden ersten Arten des chromatischen Klanggeschlechts, nämlich der auf- oder absteigende Sprengel desselben

1.) In dem Kapitel von den Taktarten und ihren Gliedern wird erkläret werden, was unter accentuirten und unaccentuirten Noten zu verstehen ist.

ben, würde, wenn man wollte, mit Recht den Namen des chromatisch- diatonischen Klanggeschlechts verdienen, weil es in der That von beyden sehr vieles enthält. Ungeachtet noch immer mehrere Töne darinn diatonisch, als chromatisch sind: so wird doch durch die darinn vorkommenden, obschon wenigern, chromatischen Töne und Klangstufen die Natur des diatonischen Klanggeschlechts ganz und gar verdunkelt. Man sieht und höret ein neues Geschlecht, worinn aber, durch die darinn dazwischen fallenden diatonischen Töne, die Stufen natürlicher und fliessender werden, als es durch die bloßen chromatischen Töne niemals seyn würde. Man siehet aber so gleich, daß dieses **chromatisch- diatonische Klanggeschlecht** vorzüglich dazu nützlich ist, um uns die, zur erweiterten Leiter der harten und weichen Tonarten, insonderheit in Absicht auf die zu selbiger gehörigen, fünf Ausweichungen, welche insgesamt darinn ihre ihnen zukommende diatonische Leitern auf- und absteigend finden, kennen zu lehren, oder anzuzeigen. Da sich seine Octavensprengel auf- und absteigend durch lauter große und kleine halbe Töne bewegen: so ist es ganz natürlich, daß die Tonleitern aller Nebentonleitern der Haupttonart darinn befindlich und zu erkennen seyn müssen; nämlich, wenn sich die harten Tonleitern nach der aufsteigenden Art dieses Geschlechts, die weichen Tonleitern aber nach der absteigenden Art desselben, wie solches voraus gesetzet wird, richten. Doch es sind nicht nur diese allein, sondern, wie an seinem Orte vorkommen soll, auch alle ihre Chordae elegantiores, peregrinae und naturales, das ist, ihre zierlichen, fremden und natürlichen Stufen und Töne darinn vorhanden. Wir treffen auch darinn die vornehmsten und wichtigsten Intervallen an, die zur Harmonie aller dieser Tonarten, wenn sie ungekünstelt seyn soll, gehören, wie man aus der §. 47. enthaltenen Vorstellung der beyden ersten Arten dieses Geschlechts deutlich sehen kann. Es sind diese beyde Arten dieses **chromatisch- diatonischen Klanggeschlechts** von äußerster Wichtigkeit, und sie müssen folglich mit dem größten Nachdenken und aufs fleißigste durchgedacht und erwogen werden; zumal, da sich beyde Arten in Ansehung

der harten und weichen Tonleitern so merklich von einander unterscheiden, daß sie auch, jede Art dieses Geschlechts für sich, beyden Tonleitern, als eine würkliche Vorschrift oder Richtschnur, nämlich die eine der harten und die andere der weichen Tonleiter, anzusehen sind. Daß in der ersten, oder aufsteigenden Art dieses Geschlechts einige Intervallen, nämlich die kleine Sekunde, die kleine Terz, die kleine Qvinte, die kleine Sexte und die kleine Septime mangeln, in der andern oder absteigenden aber die große Prime, die größte Sekunde, die große Qvarte, die größte Qvinte und die kleine Sexte und die größte Sexte; darüber darf man sich nicht wundern. Dieser Mangel in der einen und andern Art ist zur wahren und unterscheidenden Kenntniß der Dur- und Molltonarten vielmehr vortheilhaft; denn es ist weit bestimmter, daß die vorzüglichsten Merkmale der einen Art in der andern ihr entgegen gesetzten vermisset werden, als wenn man sie von beyden zugleich darinn antreffen würde. Dadurch wird jede Art dieses Geschlechts zu einer desto zuverläßigern Richtschnur für die eine oder andere Tonart, welche ihre Tonleiter darnach bilden soll.

§. 58.

Was nun endlich die dritte Art dieses Geschlechts betrifft, nämlich, **das vermischte chromatische Klanggeschlecht**, welches aus den beyden vorigen Arten entstehet, wenn sie zusammengesetzt oder miteinander verbunden werden: so sehen wir, daß es in seinem Octavensprengel fast nur aus lauter kleinsten und kleinen halben Tönen bestehet, und nur in der Mitten und am äußersten Ende den großen halben Ton aufweiset; welcher auch in keiner der vorigen Arten der Klanggeschlechte, weder in den diatonischen noch chromatischen mangelt. Diese Nota characteristica findet sich jederzeit, man mag nun ein jedes dieser Klanggeschlechte nach seinen einzelnen Arten, oder nach den zusammengesetzten oder vermischten Arten betrachten. Ein deutliches Merkmal, daß die Klanggeschlechte würklich der Ursprung und die Regel der Tonarten und diese aus jenen entsprossen sind. In diesem vermischten chromatischen Klanggeschlechte, welches denn

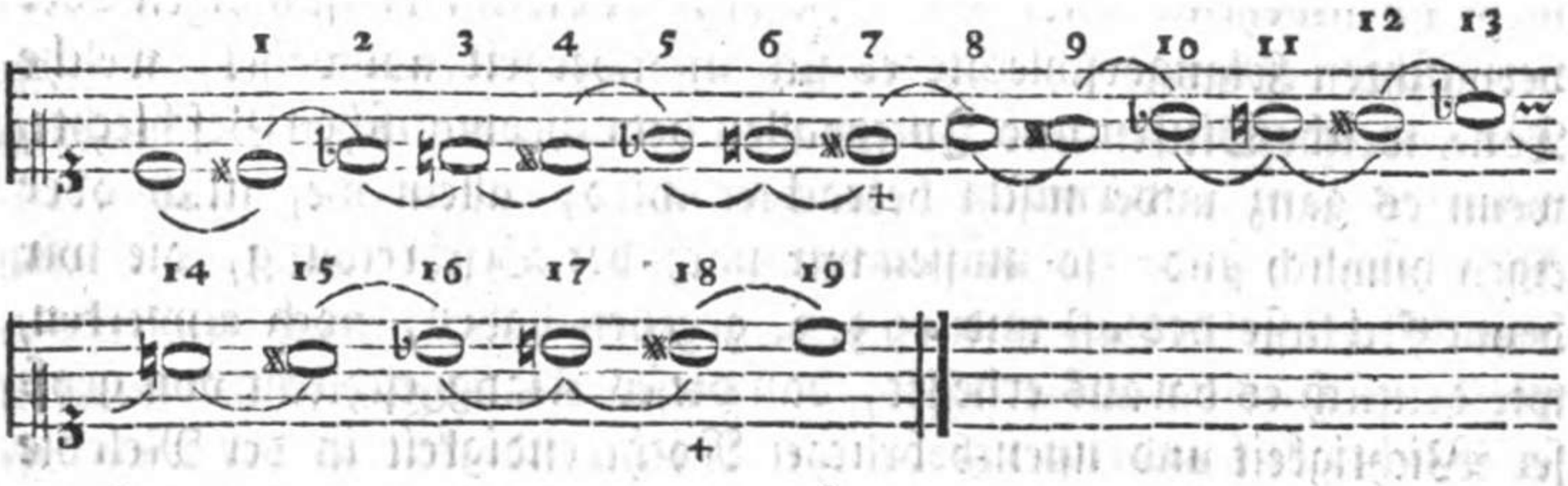
das eigentliche und vollständige chromatische ist, treffen wir nun das vermischte diatonische Klanggeschlecht nebst den beyden itzt erklärten Arten des chromatischen Geschlechts in einer natürlichen Verbindung an, und folglich auch alle Töne und Intervallen, welche durch eine völlige Vereinigung derselben in einem einzigen Sprengel entstehen können, ohne daß gleichwohl die wesentlichen characterischtischen Züge der harten und weichen Tonarten, ich meyne, die eben itzt genannten großen halben Töne verloren gehen, oder sich verstecken sollten. Nur in Ansehung der weichen Tonarten scheinet sich hier ein Einwurf zu finden, weil es sich ergiebt, daß die großen halben Töne, welche der Tonleiter derselben zugehören, hier nicht mehr kenntlich zu seyn scheinen; indem sie auf den beyden ihnen zukommenden Klangstufen durch eine dazwischen gekommene kleinere Stufe, nämlich durch den kleinsten halben Ton zertheilet werden, wenn sie hingegen in den Stufen, welche die harte Tonart bezeichnen, unzertrennt erscheinen. — Allein, dieser Umstand ist von keiner Erheblichkeit; denn da die beyden ersten Arten dieses Klanggeschlechts in dieser dritten Art mit einander vereinigt oder vermischt werden, und also die kleinen und großen harmonischen Drey- oder Vierklänge der Haupttonart und aller ihrer Nebentonarten, als die wesentlichsten Eigenschaften der Tonarten, unterscheidend und also hart und weich zugleich darinn erscheinen sollen, der harte und weiche vollkommene Drey- oder Vierklang aber auf einer Klangstufe, oder durch eine und eben dieselbe Note nicht zugleich bezeichnet werden kann (denn er kann nicht zugleich weich und hart seyn), sondern jeder seine eigene Stufe und seine eigene Note erfodert: so kann man leicht begreifen, daß weder der Grundton noch dessen Oberdominante oder Unterdominante, die insgesamt in den harten Tonarten, große, in den weichen Tonarten aber kleine Terzen erfodern, diese ihre kleinen Terzen zugleich mit den großen aufweisen können, weil diese nicht alle beyde zugleich durch eine Stufe oder Note ausgedruckt werden können. Ferner ist es nöthig, daß alle diese Tonarten ihren tonischen halben Ton oder das Untersemitonium der Tonart (Semitonium vel Subse-

mitonium Modi) aufweisen müssen, wo ihnen nicht ein anderes wesentliches Stück mangeln soll. Wenn man nun folglich alle Töne dieser harmonischen Vierklänge in eine Reyhe bringet, welches denn den Sprengel des **vollständigen** vermischten chromatischen Geschlechts völlig bildet: so kann man auch auf diese in dem gegebenen Falle entstandene Ausnahme schließen, und daraus urtheilen, daß wenn die großen halben Töne, die die harte Tonart bezeichnen, darinn vorkommen sollen, die andern, welche die kleine Tonart bezeichnen, durch den kleinsten halben Ton von jenen getrennet oder unterschieden werden müssen. Da das vollständige chromatische Klanggeschlecht gleichsam nur eine Tonart anzeiget, in deren Sprengel alle die andern, die damit mittelbar oder unmittelbar verbunden werden können, eingeschlossen seyn müssen: so kann sich darinn auch nur eine Tonart, welche die Tonart des erwählten Grundtones, mit dem sich der Sprengel seiner Octave anfänget und endiget, seyn muß, vorzüglich entdecken. — Doch auch die geringe Zertheilung der beyden großen halben Töne der weichen Tonart dieses itztgedachten Grundtones ist nicht von der Erheblichkeit, daß man darum diese halben Töne ganz verkennen sollte. Da die dritte und fünfte Stufe, ingleichen die zehnte und zwölfte Stufe beydemale nur durch den kleinsten halben Ton von einander getrennet werden: so erscheinet dennoch dieser große halbe Ton ganz deutlich, so bald man die dazwischen fallenden kleine vierte und eilfte Stufe übersiehet, und aus der dritten und fünften und dann aus der zehnten und zwölften Stufe jedesmal eine einzige Stufe macht, welche denn beydemale der verlangte große halbe Ton ist. Eine solche Zusammenziehung wird in dem Systeme dieses Geschlechts keine besondere Lücke verursachen; zumal da sie nur in diesem Vorfalle allein und also in einem sehr entbehrlichen Vorfalle, nämlich um einem sehr unerheblichen Einwurfe zu begegnen, statt finden kann und darf. — Hiernächst treffen wir in diesem dritten oder vermischten chromatischen Tongeschlechte alle diejenigen Intervallen in einer Reyhe zugleich an, welche in der ersten und zwoten Art dieses Geschlechts nur zertheilt vorkom-

men, und folglich findet jeder Ton diejenigen Arten von Intervallen, die ihm am beqvemsten sind, und die allen den Tonarten, in welche er, nach der umfänglichen Beschaffenheit seines Sprengels, ausweichen kann und will, angemessen, und ihm dazu nothwendig oder vielmehr unentbehrlich sind. — Da aber in diesem vollständigen oder vermischten Klanggeschlechte es sich insonderheit ausweiset, welche Töne, welche Stufen und Intervallen dem chromatischen Geschlechte, wenn es ganz unvermischt betrachtet wird, allein wesentlich oder eigenthümlich sind: so müssen wir nach der Beschreibung, die wir beym Schlusse des 48 und 49 §. §. gegeben haben, noch anmerken, wie deutlich es daraus erhellet, daß dieses Klanggeschlecht von grosser Wichtigkeit und unentbehrlicher Nothwendigkeit in der Melodie und Harmonie seyn müsse, weil wir darinn für beyde solche wichtige unentbehrliche Töne, Stufen und Intervallen antreffen, die ohne Zweifel, theils in traurigen und rührenden, theils in heftigen und wilden Fällen und Gegenständen vortreffliche Würkung thun müssen, und ohne welche wir in der That Mittel und Wege vermissen würden, in dergleichen Leidenschaften oder Gemüthsbewegungen mit dem Dichter übereinstimmend und folglich ausdrückend und rührend zu schreiben. Die Melodie und Harmonie erhalten beyde gleiche Vortheile dadurch, wenn sie sich nur derselben gehörig bedienen werden; obschon die Klang- oder Tongeschlechte ursprünglich zur Beförderung, Erweiterung und Verschönerung der Melodie erfunden worden; aber auch zu einer Zeit, in welcher die Harmonie wenig und nur schlecht bekannt war. — Doch um diese Materie gehörig auszuführen, dazu ist hier weder Raum noch Gelegenheit.

Zum Schlusse darf ich nicht vergessen, hier anzuführen, daß schon **Michael Prätorius** im zweyten Theile seines Syntagma musicum, den er de Organographia nennet, S. 65. eine Vorstellung in Noten vom vollständigen chromatischen Klanggeschlechte eingerücket hat. Merkwürdig ist deren Beschaffenheit, weil darinn neunzehn Stufen in zwanzig Tönen, nämlich in der Octave vom $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$ befindlich sind, und also zwo Stufen mehr, als meine obige Vor-

stellung §. 47. zeiget. Dieses kommt daher, weil durch das eingerückte Eis und His sich darinn bereits zwo würkliche enarmonische Töne und Stufen befinden. Ich will diese Vorstellung hier beyfügen:



Hierinn findet man alle §. 49. angeführte Intervalle des vollständigen chromatischen Klanggeschlechts, und über diese noch, wie ich schon angemerket habe, vermittelst der eingeschobenen enarmonischen Töne, Eis und His zwey enarmonische Intervalle, nämlich **die größte Terz** und **die größte Septime.** Um so viel lächerlicher sind also auch die Einwürfe der Gegner gegen gewisse kleinen Intervallen insonderheit gegen die kleinste Sekunde, welche sich doch in des **Prätorius** Schema dieses Klanggeschlechts siebenmal findet. Zumal da **Prätorius** dabey anmerket, es habe ein sehr vortreflicher und fleißiger Componist, Namens **Lucas Marentius** 2.) etliche Madrigale in diesem Klanggeschlechte sehr wohl und schön gesetzt u. s. w. Man kann die übrigen Anmerkungen, die **Prätorius** dabey macht, am angeführten Orte seines Syntagma selbst nachlesen, weil daraus schon damals der praktische Gebrauch oder Nutzen der Klanggeschlechte zugleich erhellet.

2.) **Walther** nennet ihn in seinem Wörterbuche **Marenzo**; ich finde aber, daß er auch von andern **Marenza** genennet wird. Er war ein Italiener und ein guter Componist und berühmter Sänger. Er lebte gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts, und man merke, **Prätorius** schrieb sein Buch im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Etwas mehrers von ihm in der Anmerkung zu §. 239.

§. 59.

Da uns in den vorigen beyden Klanggeschlechten und in ihren verschiedenen Arten zwar schon ein großer Reichthum an Tönen und Intervallen bekannt gemacht wird: so sollte man denken, es ließen sich die Stufen, die ihre Sprengel bestimmen, und die Töne, die sie enthalten, nicht mehr zertheilen, oder vermehren, und wir könnten uns wohl an denen darinn entdeckten und erklärten begnügen lassen. Allein die Menge der verschiedenen und nach mancherley Veränderungen erscheinenden Töne und Intervallen ist bey nahe unzählbar, wie sich solches gar bald zeigen wird, wenn wir einestheils an die in unserm Intervallensystem beschriebenen Intervallen gedenken, und dann wenn wir die weitere Aufklärung des enarmonischen Klanggeschlechts betrachten, und daraus für den Reichthum der Musik an Tönen die wichtigsten Folgen ziehen werden. — Zuerst aber müssen wir vorzüglich auf die Beschaffenheit der Klangstufen dieses reichen Geschlechts unser Augenmerk richten. Wir finden, daß es so, wie die vorigen beyden Klanggeschlechte, ebenfalls auf dreyerley Art zu betrachten ist. Wenn wir also dieses enarmonische Klanggeschlecht zuvörderst in seinen Stufen aufwärts oder steigend ansehen: so finden wir schon einen merklichen Unterschied gegen das chromatische Klanggeschlecht; denn die Beschaffenheit seiner Stufen weichet schon in dieser ersten und aufsteigenden Art größtentheils von dem vollständigen chromatischen Klanggeschlecht ab, ob es schon in seinem Octavensprengel eine Stufe weniger hält, als das itztgedachte chromatische Geschlecht, und also nur sechzehn Stufen in siebzehn Tönen, wie §. 51. zeiget; denn das chromatische Geschlecht enthält siebzehn Stufen in achtzehn Tönen. Der besondere und wichtigste Unterschied aber bestehet in der zum Theil veränderten Gestalt oder Größe seiner Klangstufen, und der daraus entstehenden Intervallen; am vorzüglichsten aber fällt er in den Stellen in die Sinne, auf welchen die beyden großen halben Töne, als das Merkzeichen der harten Tonart, zu welcher diese aufsteigende

enarmonische Octave eigentlich gehöret, gleichwohl stehen sollten; denn hier sehen wir ihre Stufen durch den kleinsten halben Ton zertheilet, eben so wie in dem vermischten chromatischen Geschlechte diese die weiche Tonart anzeigende, Stufen zertheilet waren. Und es ist merkwürdig, daß in der zwoten Art des enarmonischen Geschlechts im Sprengel der absteigenden Octave diese, die weichen Tonarten anzeigenden, Stufen der großen halben Töne ebenfalls auf diese Art zertheilet sind; nur daß die Zertheilung durch den um ein Comma niedersteigenden kleinsten halben, wie dort in der ersten Art durch den um ein Comma aufwärts steigenden kleinsten halben, Ton geschiehet. Es ist also ungeachtet der Verschiedenheit der übrigen Stufen in beyden, was diesen Umstand betrift, eine völlige Symmetrie vorhanden. Denn es bleiben die den großen halben Ton bezeichnenden Klangstufen, dieser Zertheilung ungeachtet, jedesmal kenntlich und von den übrigen Klangstufen unterscheidend. Es werden daher auch in diesen beyden Arten des enarmonischen Geschlechts diese merkwürdigen Kennzeichen der harten und weichen Tonleitern nur wenig verändert; denn die absteigende Octave gehöret eben so, wie in den vorigen beyden Klanggeschlechten, nämlich im diatonischen und chromatischen Klanggeschlechte, zur weichen Tonart, so wie die aufsteigende Octave zur harten Tonart gehöret. Die ganze Veränderung bestehet bloß darinn, daß auf allen diesen Klangstufen der kleinste halbe Ton oder das Comma bald aufwärts steigend, bald abwärts fallend, eingeschoben wird. Da nun aber die aufsteigende Octave unseres enarmonischen Geschlechts eine Stufe weniger hält, als das vollständige chromatische Geschlecht: so kann man leicht denken, daß die Stufen einigermaßen größer oder weiter seyn müssen, wie in dem itzt gedachten chromatischen Geschlechte. Wir finden also drey große halbe Töne, neun kleine halbe Töne und nur drey kleinste halbe Töne oder einzelne Commata; und unter diesen allen finden sich fünf chromatische, aber nicht mehr als vier eigentliche oder wesentliche enarmonische Töne und Intervallen. Diese letztern sind: in der zwoten Stufe: ein kleiner halber Ton, welcher die

grösste Prime zum Grundtone ist; in der sechsten Stufe: ein kleiner halber Ton, der die grösste Terz zum Grundtone ausmacht; in der neunten Stufe: ein kleiner halber Ton, der die grösste Qvarte des Grundtones ist, und endlich in der funfzehnten Stufe: ein kleiner halber Ton, wodurch die grösste Septime zum Grundtone entstehet. Man könnte also diese aufsteigende Art des enarmonischen Geschlechts ganz füglich **das diatonisch-chromatisch-enarmonische Geschlecht** nennen; denn es sind darinn sieben diatonische, fünf chromatische und vier enarmonische Stufen und Intervalle: so wie man die folgende Art dieses Geschlechts aus Ursachen, die ich hernach anführen will, **das chromatisch-enarmonische Klanggeschlecht** nennen könnte. Was dieses nun insonderheit betrifft: so finden wir, daß es weit reicher an Stufen und Tönen ist, als eines der vorhergehenden, und auch von ihnen ganz abweichet, indem es zwanzig Stufen in ein und zwanzig Tönen enthält. Unter diesen finden sich alle zehn Stufen des vollständigen diatonischen Geschlechts, aber nur zwo Stufen des chromatischen Geschlechts, hingegen acht wesentliche enarmonische Stufen. Es sind also darinn zehn diatonische, zwey chromatische und acht enarmonische Intervallen. Weil aber die acht enarmonische Stufen mit den diatonischen und chromatischen Stufen so vermischet sind, daß sie alle insgesammt theils chromatisch theils enarmonisch zu seyn scheinen: so dünkt mich, man könne dieses Geschlecht, wie ich schon gesaget habe, mit Recht **das chromatisch-enarmonische Geschlecht** nennen. Wenn man vom tiefsten Tone oder vom Grundtone aufwärts zählet: so wird man finden, daß die wesentlichen enarmonischen Intervallen folgende sind: In der ersten Stufe: die kleinste Sekunde; in der vierten Stufe: die kleinste Terz; in der siebenten Stufe: die kleinste Qvarte; in der neunten Stufe: die kleinste Qvinte; in der zwölften Stufe: die kleinste Sexte; in der funfzehnten Stufe: die kleinste Septime; in der siebenzehnten Stufe: die kleinste Octave, und endlich in der neunzehnten Stufe: die kleine Octave. Es ist aber von diesen beyden letzten Arten dieses Geschlechts zu bemerken: daß in der ersten

Art, oder aufwärts betrachtet, dieser aufsteigende Octavensprengel mehr auf die harten Tonleitern; in der zwoten Art, oder abwärts betrachtet, dieser absteigende Octavensprengel mehr auf die weichen Tonarten weiset; beyde Arten aber, doch jede für sich allein, mehr die Vollkommenheit des vollständigen enarmonischen Geschlechts vorbereiten, weil sie zu dessen Kenntniß allerdings voran gehen müssen, als daß sie für sich allein brauchbar seyn sollten; wiewohl das erste, oder **das diatonisch-chromatisch-enarmonische Klanggeschlecht** würde, wenn man es versuchen wollte, zu rauhen und gewaltsamen Leidenschaften oder Ausdrücken nicht geringe Dienste thun; so wie das andere, nämlich **das chromatisch-enarmonische Klanggeschlecht** zu klagenden, ängstlichen und stöhnenden Ausdrücken und überhaupt zu einer schwarzen Melancholie am besten zu gebrauchen seyn würde, wenn ein geschickter Componist Hand an dergleichen Versuche legen würde. Ich halte überhaupt dafür, daß, wenn dem Componisten der Ausdruck in wilden und gewaltsamen, imgleichen in ängstlichen, schleichenden und finstern melancholischen Leidenschaften sehr oft fehl schläget, solches insonderheit von der geringen oder vielmehr gänzlich vernachläßigten Kenntniß der Klang- oder Tongeschlechte herrühret. Die Griechen, auch oft andere alte und selbst, doch oft mit Unrecht so genannte, barbarische Völker, verstunden diesen Theil der Musik ohne Zweifel besser wie wir, und daher entstunden viele wunderbare Würkungen der Musik, die wir in der alten Historie mit Verwunderung aufgezeichnet finden, und die wir nicht alle als Fabeln verwerfen können. Wir halten uns in unserer praktischen Musik allzustrenge an die allzu diatonischen Instrumente, dergleichen unsere Orgeln, Klavichorde und Flügel sind, und darnach wollen wir unsere ganze Melodie und Harmonie abmessen. Eine sehr betrügerische und unvollkommene Richtschnur, die unserer Einbildungskraft und dadurch dem Ausdrucke sehr unbequeme Fesseln anleget, und folglich auch den Ausdruck mancherley Empfindungen schwächet und wohl gar unterdrücket.

§. 60.

Doch nun müssen wir auch das vermischte oder vollständige enarmonische Klanggeschlecht besonders betrachten. Daß dieses uns das ganze Intervallensystem auf einmal, nämlich in seinem ganzen Octavensprengel, stufenweis vorstellet, das haben wir bereits im 54sten §. angemerkt; nachdem zuvor im 53sten §. das ganze unvermischte enarmonische Klanggeschlecht nach seinen wesentlichen Tönen und Stufen beschrieben worden. Nunmehr muß ich aber von diesem vermischten und vollständigen enarmonischen Geschlechte etwas ausführlicher reden, weil wir dadurch den großen Reichthum an Tönen und Intervallen deutlicher werden kennen lernen. Es ist aber zuvor noch eine Hauptanmerkung über alle drey Klanggeschlechte voraus zu setzen, nämlich diese: daß ihre Octavensprengel, die wir in unsern Beschreibungen nur vom C und vom A vorgestellet haben, in alle unsere noch übrigen zehn Haupttöne zu versetzen sind; und daß man folglich, wenn man die angeführten C- und A-Sprengel im Cis, D, Dis oder Es, E, F, Fis, G, Gis oder As, B und H anfängt, und die gegebenen Vorstellungen in die Octavensprengel dieser zehn Haupttöne versetzt, dadurch jedes Klanggeschlecht gleichsam vervielfältiget. Weil aber das vollständige enarmonische Klanggeschlecht alle zuvor beschriebene Klanggeschlechte insgesamt in sich begreift: so brauchen wir nur bey der Versetzung in die Octavensprengel bemeldter Haupttöne stehen zu bleiben, wenn wir die große Menge der dadurch entstehenden Töne und Intervallen erforschen und bewundern wollen. Hierbey muß ich aber noch anmerken, daß man, wenn man die Töne und Intervallen des vollständigen chromatischen Klanggeschlechts unter sich selbst und gegen einander betrachtet, dadurch bereits alle enarmonische Intervallen, nur nicht gegen einen einzigen Grundton, sondern unter sich selbst, entdecken wird, die sich aber hernach im vollständigen enarmonischen Geschlechte deutlicher und ordentlicher, und von einem einzigen Grundtone hergeleitet, darstellen. Der Beweis dieses Satzes wird durch die genauere Betrachtung der in den vorigen Beschreibungen beygebrachten Vor-

stellungen beyder Klanggeschlechte sich selbst darstellen, ohne daß wir nöthig haben, ihn besonders auszuführen. Wenn wir nun also, obiger Anmerkung zufolge, in Ansehung der Versetzung der gegebenen Vorstellungen des enarmonischen Klanggeschlechts aus dem C- und A-Sprengel in die Sprengel aller übrigen zehn Haupttöne, so wie sie in denen zu §. 26. gehörigen vollständigen Tabellen vorgestellet werden, erstlich die darinn befindlichen vielen Töne oder bemerkten Klänge durchzählen: so wird man mit Verwunderung sehen, daß deren Anzahl, die sich bereits in dem einen Octavensprengel bis auf dreyßig verschiedene Töne und auf eben so viel Intervallen erstreckt, allein durch diese zwölffache Vervielfältigung bis auf drey hundert und sechzig steigen wird. Wenn man aber hiernächst die Töne und Intervallen des einen Octavensprengels gegen die Töne und Intervallen eines andern, ferner, die Töne und Intervallen aller zwölf Octavensprengel unter sich selbst gegen einander halten, und dann alle diese nochmals durch die vier gewöhnlichen Octaven auf mannigfaltige Art zusammensetzen sollte: welch eine bis zum Erstaunen steigende Menge von Tönen und Intervallen! ja, welch ein Meer von Intervallen (wenn ich mich dieses bey einer gewissen Gelegenheit gebrauchten Ausdrucks noch einmal bedienen darf,) werden wir alsdann erhalten, und wie sehr hat man Ursache, den unendlichen und fast nicht zu erschöpfenden Reichthum der Musik an Tönen und Intervallen zu bewundern! — Man verzeyhe mir, daß ich, wie man vielleicht sagen wird, fast zu enthusiastisch davon rede. Allein man überlege und überrechne nur, was ich jetzt gesaget habe: so wird man, ohne eben ein Meßkünstler werden zu dürfen, bloß und allein aus der Betrachtung so viel- und mancherley auf dem Papiere und in Noten vorzustellenden Töne und Intervallen, welche alle aus der bloßen einfachen diatonischen Tonleiter einer Octave, oder aus den acht oder neun Stufen und Tönen derselben, c, d, e, f, g, a, b, h, c, entspringen, nicht ohne selbst die höchste Verwunderung zu empfinden, mir zugestehen müssen, daß ich noch lange nicht alles gesaget habe, was man davon sagen könnte. Man erinnere sich hier-

bey des Versuchs über die musikalischen Intervallen und der Tabellen des in diesem Theile der Musik sehr erfahrnen und fleißigen Herrn Riedts in Berlin: so wird man von dem, was ich bisher angemerket habe, einen obschon auf andere Art eingerichteten, doch aber deutlichen, Beweis darinn antreffen. — Doch will ich zugleich diese meine Gedanken einschränken, und meine Leser ersuchen, keinesweges diese mir unangenehme Folge daraus zu ziehen, als ob ich verlangte, man sollte diese erstaunliche Menge von Tönen und Intervallen, die sich durch die, in denen zum 26sten §. gehörigen Tabellen verschiedentlich vorgestellten, Bezeichnungen der Töne, und vielleicht noch auf andere Art noch weit mehr könnten vervielfältigen lassen, nebst allen daraus entstehenden vielleicht unzählbaren Tönen und Intervallen insgesamt harmonisch oder melodisch gebrauchen. Dieses würde meiner Absicht und meiner Erfahrung ganz entgegen seyn; denn hier ist nur die Rede von ihrer Existenz, von ihrer Würklichkeit erst in der Natur, und dann auch so gar auf dem Papiere und in Noten, und also von dem fast unübersehlichen Reichthum der Musik an Tönen und Intervallen; die, weil ihr Daseyn sich dadurch selbst beweiset, vielleicht mit Vortheil zu gebrauchen seyn könnten, wenn unsere, sich in der praktischen Musik übenden, Musiker, die sich insonderheit auf solche besaitete Instrumente legen, auf denen man die kleinen Zwischenräume zwischen den ganzen und halben Tönen rein und zierlich auszufüllen vermögend ist, Fleiß und Mühe auf den Ausdruck derselben verwenden wollten. Aber die wenigsten kennen etwas mehr als ihr Instrument und ihre Noten und gleichwohl — — Das aber getraue ich mir, nachdem ich bey dieser Gelegenheit, nämlich bey genauerer Untersuchung der Klanggeschlechte und der daraus entspringenden Lehre von den Intervallen vielerley in Erwägung gezogen habe, gar wohl zu behaupten, daß, ob zwar nur diese allein die eigentlich brauchbaren Intervallen sind, welche, obigem System gemäß, gegen einen angenommenen Grundton stehen, und nach obigen Vorstellungen von ihm abgezählet werden, man diesen Satz gleichwohl nicht als eine

allgemeine Regel machen könne; weil sich Fälle ereignen könnten, welche uns noch andere, nicht in den Sprengel oder in eine Tonleiter gehörige, brauchbar machen, und auch wohl zu gebrauchen, nöthigen mögten. Man wird freylich am besten thun, wenn man sich, in Absicht des Gebrauches der Intervallen in der Melodie und Harmonie, an den ehemals gegebenen Grundsatz halten wird; der, wenn man der Sache genauer nachdenken will, zugleich der Grund des ganzen Intervallensystems und der Klanggeschlechte überhaupt und der Anwendung derselben in der praktischen Musik ist und bleibet, nämlich: **daß alle Intervallen gegen einen einzigen oder angenommenen Grundton stehen, und von ihm herzuleiten sind, nicht aber aus der Vergleichung bloß unter sich selbst, oder gegen einander.** Und dieses streitet auch keinesweges dagegen, wenn ich zu einer andern Zeit behauptet habe, man müsse nicht die Intervallen einer Tonart gegen die Intervallen einer andern Tonart halten, weil man darinn alle würkliche und mögliche Intervallen (die nämlich in den Sprengel eines angenommenen Grundtones, von denen die Tonart den Namen führet, gehören, und sich nicht schlechthin auf die Dur- oder Molltöne allein beziehen) finden würde, die also durch die Verbindung mit einer andern Tonart nicht müßten vermehret, oder, wie ich vielmehr hätte sagen sollen, verwirret werden. Denn, wenn man z. B. den Ton C zum Grundtone nicht einer Tonart allein, sondern aller möglichen Töne und Intervallen annehmen wollte: so würde man sich ohne Kompaß und Ruder auf ein weites Meer wagen, worauf man sich auf die gefährlichste Art verwirren, oder verwildern würde, ohne fast jemals einen Ausweg zu sehen, oder zu hoffen, sich darinn wieder zurechte finden zu können. Betrachte ich aber den Ton C, als den Grundton einer Tonart, welche, wenn man in seinem musikalischen Stücke sich bloß nach dem vollständigen chromatischen oder enarmonischen Geschlechte richten wollte, weder eigentlich dur, noch moll, sondern beydes zugleich seyn könnte: so werde ich darinn alle in das System eines dieser bey-

den Geschlechte gehörigen Töne und Intervallen anbringen, und folglich kein dahin gehöriges Intervall oder keine Stufe derselben verlieren können; man müßte es denn selbst nicht für gut, oder dem Ausdrucke nicht für angemessen, finden, sich so weit auszubreiten. Ich hoffe, man werde dieses nicht für unmöglich oder ketzerisch halten, wenn ich behaupte, man könne ein musikalisches Stück setzen, worinn die harten und weichen Tonleitern des angenommenen Grundtones vermischt wären, und welches folglich zu seiner Tonleiter überhaupt die stufenweise Fortschreitung oder den Sprengel der Octave eines Grundtones, entweder nach dem vollständigen diatonischen, oder chromatischen, oder auch nach dem enarmonischen Klanggeschlechte, angenommen hätte. Was thaten die alten Griechen anders, wenn sie ihre Gesänge nach einem ihrer alten und ihnen besser bekannten Klanggeschlechten setzten und absangen? — Doch dieses mag von dieser Materie genug seyn. — Dieses aber muß ich mir von meinen Beurtheilern ausbitten, daß man in dieser Materie mich eines theils nach dem wahren Verstande meiner Worte beurtheilen möge, nicht aber nach eigener Willkühr, oder nach Nebenauslegungen; ferner andern theils nach dem Umfange meines Intervallensystems und nach denen bisher von mir beschriebenen Vorstellungen der drey Klanggeschlechte und ihrer verschiedenen Arten; nicht aber nach fremden oder selbst erdachten Vorstellungen und Entwürfen, oder nach mathematischen Ausrechnungen, sollten sie auch einen großen Euler zum Erfinder haben; zumal da ich mich völlig nach der heutigen Beschaffenheit der Musik gerichtet, und kein Intervall beschrieben habe, welches sich nicht praktisch ausdrucken ließe, es mag nun auf einer Violine, einem Violoncell oder auf einer Hoboe u. d. gl. seyn; ingleichen darnach, wie man die drey Klanggeschlechte nach Beschaffenheit der Zeit und der Umstände bald einzeln, bald auch nach ihren vermischten Arten zum Theil würklich gebrauchet, oder doch gebrauchen könnte. Nur solche Musikverständige mögen darüber urtheilen, die, so wie ein Telemann oder ich, einen viel-

jährigen Umgang mit dieser Materie bey einer weitläuftigen Erfahrung aufweisen können.

§. 61.

Man wird nun aus diesem Kapitel die Lehre von den Klang- oder Tongeschlechten hoffentlich deutlich und umständlich einsehen, und den Nutzen derselben begreifen können, welcher dieser ist, die Verwandschaft der Töne unter sich selbst, ihre Anzahl und Verschiedenheit und Veränderungen daraus zu erfahren, und folglich die ganze Materie von den Tönen oder bemerkten Klängen, welche die Materialien sind, die der Componist in der musikalischen Setzkunst zu bearbeiten gelehret wird, gründlich kennen zu lernen, um in der Ausarbeitung einer Melodie und ihrer Harmonie desto bessern Gebrauch davon zu machen. In Ansehung der Melodie ist dieser Nutzen um so viel beträchtlicher, weil man aus der Folge der Klangstufen nach den verschiedenen Klanggeschlechten am besten lernen kann, wie die Töne und welche Töne dem Ausdrucke, mit dem man zu thun hat, am gemäßesten sind. Dieses ist um so viel gewisser, je mehr ich davon überzeuget bin, daß die Erfindung der Geschlechte, welche uns zuerst vor weit mehr als vor zwey tausend Jahren, nach der Entstehung der Töne, Klangstufen und Intervallen aus der Natur und Absicht der Musik gelehret hat, durch den Gesang oder die Melodie, welche unstreitig älter ist, als die Harmonie, veranlasset worden; und daß uns also die Klanggeschlechte zu desto besserer Ausarbeitung, und folglich zur Verbesserung und zum ordentlichen Vortrage der Melodie gleichsam verliehen, und eingerichtet worden; und daß man sie hernach von Zeit zu Zeit, nach den Veränderungen, die man damit vorgenommen hat, insonderheit auch zur Einrichtung und Verbesserung der musikalischen Instrumente der Alten, zugleich mit angewendet hat. Ja, noch mehr, es hat auch allerdings die Erfindung derselben das meiste zur Erfindung und zum Gebrauche der Harmonie und zur Unterstützung der Melodie, um sie desto mehr zu erheben, beygetragen. Wenn wir in die älteste Historie der Musik zurückgehen: so werden wir ohne Mühe entdecken, daß die Musik in

den ersten Zeiten lauter Gesang, nichts als Melodie war, und daß man fast gar nicht sagen kann, man habe in vielen Jahrhunderten etwas eigentliches von der Harmonie gewußt. Ich wollte wohl behaupten, daß man aus keinem alten Schriftsteller, der von der Musik etwas aufgezeichnet hat, werde beweisen können, man habe bis auf den Anfang der schönen Zeiten Griechenlandes etwas von einer nur einigermaßen so zu benennenden oder nur in etwas scheinbaren Harmonie gewußt. Ja, selbst die hohe, die göttliche Musik im Tempel **Salomons** war ohne Zweifel nur Gesang ohne eigentliche Harmonie; und diejenige so genannte oder vermeynte Harmonie, die aus vielen und mancherley Arten von Instrumenten bestand, und den Gesang, oder die Sänger, theils begleitete, theils zuweilen, gleich den Rittornellen der neuern Zeiten, unterbrach, war ohnfehlbar nur ein rauschendes, helles, oder dumpfichtes oder schwaches, doch aber charakteristisches Getöne, das bald mit allen, aber mancherley Instrumenten, zugleich sehr stark, bald auch nur mit einigen oder wenigen Instrumenten allein, schwach oder gemäßiget, und zwar bald in Octaven oder in Einklängen, bald in der Qvinte des Haupttones des Klanggeschlechtes erschallte, oder vielleicht auch nur abwechselnd die Melodie oder den Gesang des Liedes in einem und eben demselben Tone wiederhohlte. Ein Getöne, das aber, weil die Musikanten und Sänger nach Beschaffenheit der Feste und der Umstände in besondere Reyhen oder Chöre vertheilet waren, vielleicht auch oft durch Verwechslung der Klanggeschlechte und der Töne auf fremde und unerwartete Art eintraten, hinreichend war, nach dem Charakter der Psalmen oder Gesänge, Freude und Traurigkeit, Furcht, Schrecken, Angst und andere Gemüthsbewegungen oder Empfindungen auszudrucken oder zu erregen. — Und weil wir finden, daß hernach in den schönen Zeiten Griechenlandes durch wahre und große Genies die schönen Künste aufs fleißigste und mit Geschmack bearbeitet wurden: so kann man auch leicht denken, man werde die Musik, die bey den meisten und gesittesten Bewohnern dieses Landes in solcher Achtung stand, daß man es auch für eine

Nothwendigkeit hielt, die Jugend darinn zu unterweisen, nicht vergessen haben. Und wer da weiß, daß damals ein Musikus, ein Dichter und ein Weltweiser ein und eben dieselbe Person war, der wird sich darüber gar nicht verwundern, noch daran zweifeln können. Damals also kann es vielleicht zuerst geschehen seyn, daß man nach Anleitung der Klanggeschlechte gewisse Intervallen, die man, die Melodie zu begleiten, vorzüglich für geschickt hielt, ausgewählet, und zu mehrer Vollkommenheit und Reinigkeit zu bringen gesucht hat. Und damals wird man, wie es glaublich ist, den ersten Grund zu einer mit der Zeit verbesserten Harmonie geleget haben, die aber freylich noch sehr unvollkommen, eingeschränkt und also schwach genug mag gewesen seyn, weil man sonst davon und von einer mehrern harmonischen Verbindung der Töne und Intervallen deutlichere Spuren bey den alten griechischen und nachherigen lateinischen Schriftstellern finden würde. Doch die Harmonie mag nun früher oder später empor gekommen und mächtiger oder vollkommener geworden seyn: so ist doch so viel gewiß, daß die Erfindung der Klang- oder Tongeschlechte ein Werk der Melodie oder ihrer Verehrer gewesen, um den Gesang selbst und die alten Musikarten dadurch zu erweitern und zu verbessern. Dieses haben auch nach der Zeit einige gelehrte Männer gar wohl eingesehen, obschon die meisten diese Erfindung für ein Werk der Mathematiker alter Zeiten angesehen haben, um die in der Melodie damals befindliche Töne auszumessen, dadurch vermeyntlich zu verbessern, und reiner in ihren melodischen Intervallen zu machen, die Musik aber zugleich systematischer vortragen zu können; oder auch, welches mehrere Wahrscheinlichkeit haben könnte, ihre musikalische Instrumente durch eine richtigere den Tönen angemessenere Einrichtung zum Ausdrucke der Empfindungen und überhaupt zur Ausübung bequemer und vollkommener zu machen. Doch diese Verbesserer mögen nun gewesen seyn, welche sie wollen, oder sie mögen auch mit dieser ihrer Bemühung ausgerichtet haben, was sie wollen: so war doch auch noch immer die Melodie dasjenige, was Gelegenheit zur Verbesserung der alten Musik

gab, und was hernach auch die Erfindung der Harmonie veranlasset, befördert, erleichtert und eingerichtet hat. Die Klanggeschlechte aber waren die Mittel dazu, um alles dieses gewisser und ordentlicher ins Werk zu setzen; zumal da aus ihnen die Octavengattungen, Moden oder Tonarten entsprangen, die auch noch itzt ihren Grund darinn finden. Und wie sehr könnte nicht noch heute zu Tage die Melodie und der Ausdruck dadurch studieret und vollkommener gemacht werden! — Es ist zu verwundern, daß diese oder dergleichen Gedanken ehmals so wenig musikalischen Autoren eingefallen sind; allein, die ganze Musik sollte einsmals nichts als Meßkunst seyn; die Melodie oder die Musik der alten Griechen war barbarisch geworden; nun sollte sie lauter Zahlen werden. — Der gute Geschmack hatte sich in den dunkeln Zeiten fast gänzlich verloren, und da man endlich wieder anfangen wollte, zu singen, fieng man an, zu rechnen, und die Töne, ehe man sie singen sollte, auszumessen. Bey dieser veränderten Art der Dunkelheit oder der Barbarey gewann die Harmonie, obschon der Gesang fast ganz unmerklich, oder doch der Harmonie gleichsam subordiniret ward; denn nunmehr erfand man die meisten künstlichen und arbeitsamen Arten der Harmonie, die aber von dem Feinen und Rührenden entblößet waren, die man aber itzt, zwar noch immer nach den Regeln ihrer Erfinder, doch mit besserm Geschmack und also auch mit besserm Nutzen, zu gebrauchen und selbst zum Vortheil der Melodie anzuwenden weiß. — Doch da endlich wahre und erleuchtete Genies den guten Geschmack meistentheils, wo nicht vollkommen, welches ich, zu sagen, wünschen mögte, hergestellet haben, kostet es nicht wenig Mühe und mehr als gemeine Herzhaftigkeit, die bisher vorgetragenen Wahrheiten, so sehr es auch nothwendig wäre, auszubreiten, zu vertheidigen und, vergebner Wunsch! geltend zu machen. Der bekannte **Walther**, der Verfasser und Herausgeber eines musikalischen Wörterbuches, welches aber einer Verbesserung sehr benöthiget wäre, erkannte doch die itzt behauptete Wahrheit wegen der Erfindung der Klanggeschlechte ziemlichermaßen, wenn er im Artikel

Genus modulandi chromaticum u. s. w. nachdem er die Klanggeschlechte nach seiner Art gut genug beschrieben hatte, und endlich auf die Erfindung der Harmonie und der Vermischung der Klanggeschlechte kommt, seinen Artikel mit diesen Worten beschließt: „Nur„gedachte drey Genera, als das diatonische, das chromatische und „enarmonische sind ehmals, als die Musik nur noch in bloßer Me„lodie, d. i. in unterschiedenen nach einander gesetzt- und gehörten „Klängen bestanden, rein und pur gebraucht worden„ (und also auch in selbigen Zeiten erfunden worden); „als man aber ange„fangen, auch verschiedene Klänge über einander zu setzen, und sol„che zugleich hören zu lassen, welches eigentlich **Harmonie** heisset: „so ist man genöthiget worden, die beyden Genera zu vermischen „u. s. w.„ **Walther** nimmt also ohne weitern Beweis den Satz als ausgemacht an, daß die Melodie zuerst gewesen, und daß die Erfindung der Klanggeschlechte durch sie veranlasset worden. Folglich muß auch diese Erfindung zu ihrer wesentlichen Verbesserung gereichet haben. Und warum sollte solches nicht heute zu Tage auch geschehen können? Und warum sollten wir sie nicht auch dazu so wohl, als zur Verbesserung und Erhabenheit der Harmonie, die vielleicht durch sie zuerst veranlasset und aufgebracht worden, anwenden können? — Doch, es wird nöthig seyn, daß ich mich dem Schluße dieses Kapitels und dieser Abhandlung nähere.

§. 62.

Ungeachtet man nunmehr von dem Nutzen, den eine Abhandlung von den Klang- oder Tongeschlechten haben kann und muß, gehörig überzeugt seyn wird: so will ich doch noch aus den letztern Absätzen kürzlich anführen, worinn er eigentlich und insonderheit bestehet, und wozu man die Kenntniß der Klanggeschlechte gebrauchen kann und soll. Zuerst erläutert sie das Intervallensystem, und giebt uns einen deutlichen Begriff von der Art, die Intervallen nach ihrer Größe und nach ihrem musikalischen Verhalt gegen einander zu bestimmen, und von der besondern Eintheilung, die in Ansehung der Klanggeschlechte von ihnen zu merken ist. Zweytens führet uns diese

Kenntniß auf die wahre Erzeugung der Töne und der Intervallen, und folglich lehret sie uns die Verwandschaft der Töne und Intervallen unter sich selbst und gegen einander deutlich und gründlich kennen, weil sie uns gleichsam ihre Rangordnung anweiset. Drittens erleichtert sie uns die Mittel und Wege, zu besserer Kenntniß der Melodie und Harmonie in Ansehung ihres Gebrauchs zum Ausdrucke zu gelangen; weil sie die Töne, die wir künftig auf mannigfaltige Art neben einander und auf eben so mannigfaltige Art über einander sollen setzen lernen, besser mit uns bekannt macht, und wir also dadurch die Materie, die wir bearbeiten sollen, besser kennen, und unserm Endzwecke gemäß gebrauchen lernen. Dieses war desto nöthiger, je größer der Reichthum der Musik an Tönen ist, und je mannigfaltiger sie in ihren Eintheilungen, Arten und Eigenschaften sind. Und endlich wird uns viertens die Kenntniß der Klang- oder Tongeschlechte vorbereiten, die Tonarten und die Leitern oder den Ambitus derselben besser kennen zu lernen; es wird uns auch zugleich, wenn wir nach und nach in der Kenntniß der Harmonie und Melodie weiter gekommen sind, leichter zu begreifen werden, was man unter der Verwechslung der Generum d. i. Klanggeschlechte und der Tonarten verstehet, wenn wir sehen werden, wie wir, durch die Verwechslung der auf- und absteigenden Octavensprengel der verschiedenen Tongeschlechte, ohne Mühe die, dem Ansehen nach entferntesten, Tonarten mit einander zu verbinden, vermögend sind, und daß also, wie ich schon mehrmal gesaget habe, eine würkliche und natürliche Verwandschaft, nicht nur unter den Tonarten allein, sondern überhaupt auch unter den Tönen und Intervallen vorhanden ist, vermöge deren Kenntniß wir die, dem Ansehen nach, einander entgegen gesetzten Tonarten und Intervallen in eine genaue Verbindung mit einander bringen, und gleichsam in einander flechten können. Die wahren und guten Componisten der letzten anderthalb hundert Jahre erkannten dieses schon zu ihren Zeiten, wie wir aus des **Berardi** Documenti armonici Pag. 71-80. deutlich sehen; woselbst dieser trefliche Mann eine besondere und künstlich eingerich-

tete Art einer Mottette, welche einen gewissen Niederländer, Namens **Wilaert** aus dem sechzehnten Jahrhundert, den **Berardi** sehr rühmet 1.), zum Erfinder, den bekannten **Marco Sacchi** aber zum Verfasser hat; und hiernächst noch ein so genanntes Duo von **Wilaert** selbst, anführet. In beyden diesen Exempeln findet man eine ganz besondere Art, die Tonarten und Geschlechte zu verwechseln, die aber eine genaue Betrachtung und ihre eigene Entzifferung erfordert, wenn man sie deutlich erkennen will. Diese beyden Exempel verdienen sonst ihrer Seltenheit wegen nicht nur bey dieser Materie, sondern auch als merkwürdige Ueberbleibsel des Fleißes dieser verdienten Männer, die den Umfang der Töne und den Nutzen der Klang- oder Tongeschlechte sehr wohl eingesehen haben, mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet zu werden. Man erinnere sich hierbey eines oben §. 58. aus dem **Prätorius** angeführten **Marenzo**. Auch beym **Kircher** wird man etwas hieher gehöriges antreffen. Wir werden aber auch in diesem Buche hin und wieder mehrere Gelegenheit erhalten, der Klanggeschlechte und ihres Nutzens in der praktischen Musik zu gedenken. —

Viertes Kapitel.

Von den Tonarten.

§. 63.

Nachdem wir die Klanggeschlechte beschrieben haben: so können wir nun mit besserer Deutlichkeit von den Tonarten handeln; denn zu besserer Kenntniß derselben war es nöthig, zuvor erst mit

1.) Denn damals plagte der Neid die großen italienischen Componisten noch nicht so sehr, wie er itzt die elenden Schmierer dieser Nation plaget; und sie verlangten gar nicht, die musikalischen Patriarchen zu seyn, noch andere Nationen zu verachten. Itzt aber wollen so gar die schlechten aus Italien verbannten Notenschmierer, deren liederliches Machwerk nicht die geringste Achtung verdienet, über den Geschmack ganzer Nationen prahlerisch gebieten, und bessern Männern, wie sie sind, elende ungegründete Gesetze vorschreiben. Sind das nicht wahre Verderber des guten Geschmacks? —

dem harmonischen Dreyklange und hiernächst mit den Klangstufen und mit den daraus entstehenden Intervallen, wie die Beschreibung der Tongeschlechte sie uns lehret, bekannt zu seyn. Unter **Tonart** (Modus) verstehet man die stufenweise Fortschreitung gewisser Klangstufen, die von dem Octavensprengel des einfachen diatonischen Klanggeschlechts (§. 44. und 56.) bestimmet werden, und zwar von einem zum Haupttone eines musikalischen Stückes aus dem Octavensprengel der einfachen Arten des chromatischen Klanggeschlechts (§. 47. 48.) erwählten Grundtone an, bis zu dessen höhern oder tiefern Octave. Oder kürzer: Unter dem Worte Tonart verstehet man die stufenweise diatonische Fortschreitung von einem erwählten Grundtone an bis zu seiner höhern Octave zur Regel der Modulation in einem musikalischen Stücke. Die erstere Worterklärung ist bestimmter als die letztere. Noch eine neuere Beschreibung der Tonart findet sich in diesen Worten: **Tonart** heißet eine stufenmäßige Fortschreitung bestimmter Größen von einem gegebenen Tone bis zu seiner miteingeschlossenen vollkommenen Octave. Aber ist dieses nicht vielmehr die Erklärung einer Octavengattung als der Tonart? Doch ich will die Fehler und Mängel derselben nicht untersuchen, sie werden einem jeden nachdenkenden Leser ohne sonderliche Mühe in die Augen fallen. Allenfalls könnte sie eine Beschreibung der Klanggeschlechte seyn; der Tonarten aber ist sie ganz und gar nicht. — Ich erinnere mich noch einer andern Worterklärung, die sich in Mattheſons großen Generalbaßschule S. 51. befindet, und in diesen Worten bestehet: Modus (oder die Tonart) heißet diejenige Einrichtung der zu einem besondern Gebrauche gehörigen Klänge, wodurch die Gränzen, Ausweichungen und der Schluß eines Liedes (oder musikalischen Stückes), ihrer Lage nach, ordentlich festgesetzet werden. Mattheſon verbessert nachher in der Ausgabe seines vollkommenen Capellmeisters, diese Worterklärung S. 60. auf folgende Art: Eine Tonart nennen wir den Ursprung, die Gränzen, Ausdehnungen, Lage, Ord-

nung, Beschaffenheit und Umstände derjenigen erwählten Octavengattung, darinn eine Melodie angefangen, fortgeführet und geendiget werden soll. Ich werde mich aber in dieser meiner Abhandlung über die Tonarten vorzüglich nach meiner ersten gegebenen Worterklärung richten.

§. 64.

Da wir nach §. 44. und §. 56. wissen, daß die **einfache diatonische Octave** auf zweyerley Art, nämlich **aufwärts** und **abwärts**, oder auf- und absteigend betrachtet werden muß: so kann man daraus urtheilen, daß auch zweyerley Tonarten oder Tonleitern eines jeden angenommenen Grundtones entstehen können. Und da wir schon vorher §. 34. gesehen haben, daß der vollkommene harmonische Dreyklang eines jeden Grundtones, vermöge der großen oder kleinen Terz, ebenfalls zweyerley, nämlich, hart oder weich, ist: so entstehen aus diesen mit einander verbundenen Ursachen zweyerley Arten der Tonarten und ihrer Leitern, nämlich: die **harte** und **weiche**, und wie man auch saget: Die **große** und die **kleine Tonart** (Modus major et minor), oder die **Dur-** und **Molltonart**. Der harmonische Dreyklang eines Grundtones, den wir zu einem musikalischen Stücke zum Haupttone erwählet haben, muß uns vermöge seiner Terz lehren, nach welcher Art der einfachen diatonischen Octave wir uns richten sollen. Ist nun der Dreyklang dieses Haupttones hart, so zeiget er auch die harte Tonart an, welche sich in ihrer Klangleiter nach der aufsteigenden diatonischen Octave richten muß; ist aber der Dreyklang des Haupttones weich, so zeiget er auch die weiche Tonart an, welche sich in ihrer Klangleiter nach der absteigenden diatonischen Octave richten muß. Wir haben also nach der zwiefachen Beschaffenheit des harmonischen Dreyklanges eigentlich auch nur zweyerley Tonarten, die harten oder großen, und die weichen oder kleinen. Weil nun ferner in der einfachen chromatischen Octave, die ich §. 57. die **chromatisch-diatonische Octave** genennet habe, zwölf besondere Töne in zwölf verschiedenen Klangstufen vorhanden sind, jeder Ton aber, wenn er, als ein Grundton, an-

gesehen wird, auch seine große und kleine Terz, wie auch seine auf- und absteigende diatonische Tonleiter haben muß, oder würklich hat: so entstehen daraus zwölf harte und zwölf weiche Tonarten. Die aufsteigende diatonische Octave eines Grund- oder Haupttones ist nun nebst dem harmonischen Dreyklange desselben, in welchem hier die große Terz der entscheidende Theil ist, die Regel oder die Richtschnur der harten Tonart; so wie die absteigende diatonische Octave nebst dem harmonischen Dreyklange des Haupttones, worinn die kleine Terz der entscheidende Theil ist, die Regel oder Richtschnur der weichen Tonart ist. Alle zwölf harte Tonarten kommen mit der ersten gänzlich überein, und alle weiche Tonarten mit der andern; doch sind in Ansehung dieser letztern noch einige wichtige Nebenumstände zu bemerken, die sich hernach finden werden.

§. 65.

Da nun also die Beschaffenheit der Terz als der entscheidende Theil des vollkommenen harmonischen Dreyklanges des zum Haupttone eines Tonstückes erwählten Grundtones bestimmt, ob wir es aus der harten oder weichen Tonart setzen wollen, beyde Tonarten aber gar sehr von einander unterschieden sind: so müssen wir die Klang- oder Tonleitern derselben, welche sonst auch der Ambitus heißen, deutlicher beschreiben. Wir wissen bereits §. 63. daß nächst der großen Terz der aufsteigende Octavensprengel des diatonischen Klanggeschlechts die Regel der harten Tonart seyn soll. Diese nun durch alle zwölf harte Tonarten zu erkennen, ist eine sehr leichte Sache, weil wir itzt gedachten Octavensprengel nur aus einem Tone in den andern versetzen dürfen, und zwar also, daß alle Klangstufen derselben in Ansehung ihrer Größe oder Weite mit der §. 44. beschriebenen aufsteigenden Octave völlig übereinkommen, also, daß die erste und die andere Stufe jede einen großen ganzen Ton, die dritte Stufe einen großen halben Ton, die vierte, fünfte und sechste Stufe, eine jede einen großen ganzen Ton und die siebente Stufe endlich einen großen halben Ton betragen. Und das ist also die eigentliche Klang- oder Tonleiter der harten Tonart, oder aller harten Tonarten. (Wie

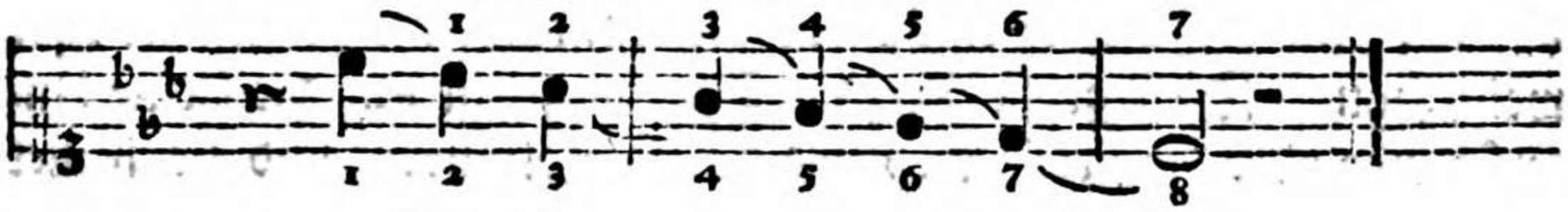
ich die Stufen rechne, das wird man aus den Beschreibungen der Intervallen und der Klanggeschlechte urtheilen können; es braucht also keiner besondern Erklärung). Wir sehen hieraus, daß es in der Bestimmung der Tonleiter der harten Tonarten auf die Lage des großen halben Tones, welcher zweymal darinn befindlich ist, ankommt. So wie nun diese harte Tonleiter aufsteiget, eben so steiget sie auch, doch nach veränderten Umständen, aber ohne einen Ton zu verändern, wieder ab. Daher ist denn in dieser absteigenden Tonleiter die erste Stufe ein großer halber Ton, die zwote, dritte und vierte sind große ganze Töne, die fünfte ist ein großer halber Ton und die sechste und siebente Stufe betragen große ganze Töne. Man kann hier das §. 44. befindliche Schema des aufsteigenden Octavensprengels des einfachen diatonischen Geschlechts nachsehen, welches die wahre Vorstellung der Tonleiter der harten Tonart ist. Es bestehet also diese Tonleiter eigentlich aus sieben aufwärts steigenden oder abwärts fallenden besonderen Tönen, denn der achte Ton ist die Wiederholung in der Octave des ersten oder Anfangstones, welcher der Grund- oder Hauptton der Tonart ist.

§. 66.

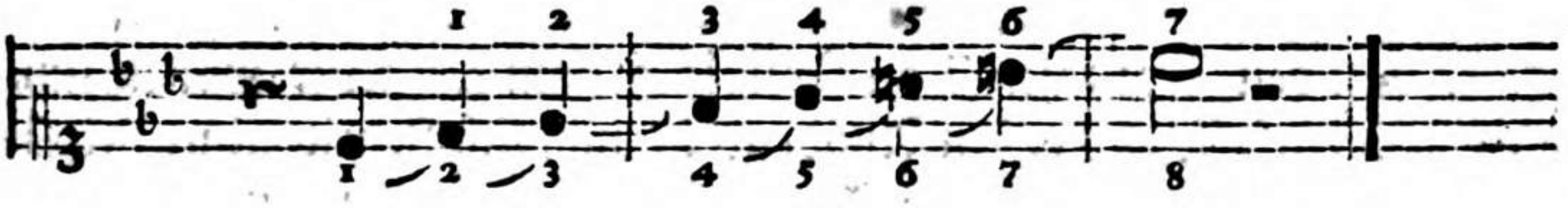
Die Beschaffenheit der Tonleiter der weichen Tonarten gehet von der vorigen darinn ab, daß sie erstlich an sich selbst durch die absteigende oder abwärts fallende und also durch die zwote Art der diatonischen Octave gebildet wird. Diese ist also die Regel der Mollton-leiter, welche durch sie von Ton zu Ton vorgestellet wird. Es betragen aber die erste und zwote Klangstufe, jede einen großen ganzen Ton, die dritte Stufe macht einen großen halben Ton aus, die vierte und fünfte Stufe enthalten jede einen ganzen Ton, die sechste hält einen großen halben Ton und endlich beträgt die siebente einen großen ganzen Ton. Wir sehen daraus, daß die Lage des großen halben Tones die Folge der Klangstufen dieser Tonleiter ganz und gar verändert. Man sehe daher das §. 44. gegebene Schema der abwärts fallenden diatonischen Octave. Inzwischen sind darinn ebenfalls nicht mehr, als sieben stufenweis nach einander folgende Töne;

denn der achte ist der in der Octave wiederholte Grund- oder Anfangston. Da nun diese absteigende diatonische Octave nächst der kleinen Terz des Dreyklangs die Regel der weichen Tonart, oder vielmehr aller zwölf weichen Tonarten ist: so braucht man das angegebene Schema nur in die Octavensprengel oder Klangleiter aller dieser Tonarten zu versetzen; doch daß alle Klangstufen in Ansehung ihrer Größe oder Weite vollkommen damit übereinstimmen. Ob nun schon diese absteigende Octave die Regel der weichen Tonarten ist und bleibet, also daß, wie wir hernach sehen werden, die vollkommenen harmonischen Dreyklänge der damit verwandten Nebentonarten jedesmal daraus müssen genommen werden: so hat doch das Gehör und dadurch die Gewohnheit die aufsteigende weiche Tonart gar sehr verändert; denn sie soll in ihrer obern Hälfte mit der harten Tonleiter übereinkommen; doch nur wenn sie aufsteiget. Diese aufsteigende weiche Tonleiter enthält also in der ersten Stufe einen grossen ganzen Ton, in der andern Stufe einen großen halben Ton, in der dritten und vierten, fünften und sechsten Stufe jedesmal einen großen ganzen Ton, und endlich in der siebenten Stufe einen großen halben Ton. Man sehe folgende Vorstellungen:

1. Abwärts gehende weiche Tonleiter:



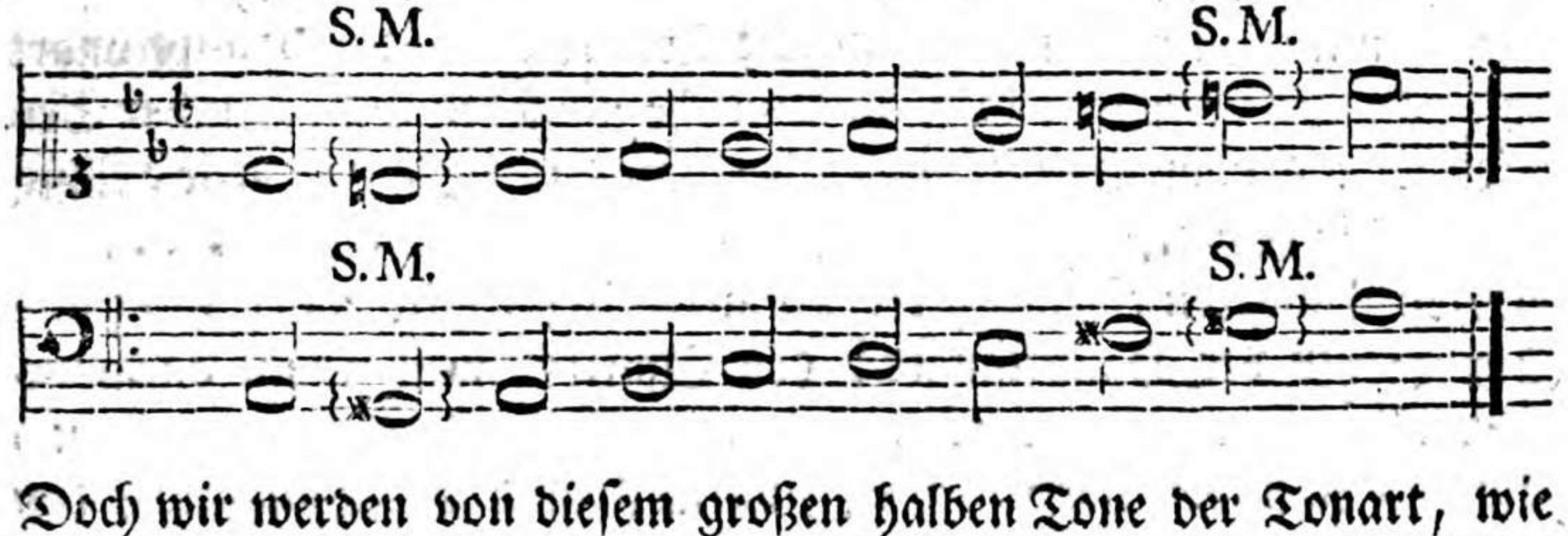
2. Aufwärts steigende weiche Tonleiter.



Gleichwohl ist diese aufsteigende Octave oder Tonleiter keinesweges als die Regel der weichen Tonarten überhaupt anzusehen; ob sie schon eben sowohl, wie die absteigende, diatonischen Geschlechts ist,

wie ich §. 56. gezeiget habe. Sie ist aber in der Einrichtung der Melodie, insbesondere in geschwinden Sätzen brauchbar und nützlich; denn wenn sie auch zu Zeiten in langsamen Sätzen oder Taktbewegungen gebrauchet wird: so pflegt man doch in diesen gar oft von ihr abzuweichen, und der absteigenden zu folgen; daß aber dieses nach gewissen harmonischen Regeln, oder nachdem es der Ausdruck erfodert, geschehen müsse, das ist leicht zu denken, und wird auch gelegentlich erkläret werden. Allein diese Veränderung der weichen Tonleiter ist es nicht allein, was wir bey derselben zu bemerken haben. Ich habe schon beym Schlusse des 56sten §. erinnert, daß man beym Absteigen vom obersten Ende an, und also in der ersten Stufe von oben an, sich zuweilen des großen halben Tones bedienet. Dieser Umstand ist von Wichtigkeit, und ich muß dieses großen halben Tones wegen eine Hauptanmerkung machen, weil er in der aufsteigenden Octave noch in einer andern Stelle, so wie auch in der Harmonie von besonderer Wichtigkeit ist. Wenn wir in einen gewissen Ton eine förmliche Cadenz machen oder einen Satz gänzlich schließen wollen: so soll jederzeit der vor dem Schlußtone oder vor der Finalnote vorhergehende und diesen letzten Accord vorbereitende Accord, welches der Accord oder der harmonische Drey- oder Vierklang der Dominante oder der Qvinte des Haupttones ist, hart seyn, das ist, eine große Terz enthalten, die Tonleiter mag nun hart oder weich seyn. Diese große Terz der Dominante ist nun die kleine Unterfekunde oder die große Septime des Haupttones; und sie heißet insgemein Semitonium oder Subsemitonium Modi; sonst auch Chorda subfinalis s. naturalis oder der große halbe Ton der Tonart; die untere Schlußsayte oder die natürliche Sayte; auch der tonische halbe Ton, von den Franzosen Ton sensible genannt. Wir wollen uns aber meistentheils des ersten Ausdrucks, nämlich Semitonium Modi oder der große halbe Ton der Tonart bedienen, weil er uns bestimmter als die andern zu seyn scheinet. **Dieser große halbe Ton der Tonart** ist nun von großer Wichtigkeit, zumal in den weichen Tonarten; denn in den harten Tonarten befindet er sich bereits in der

Tonleiter derselben; er wird diesfalls auch in der weichen Tonart so gar zuweilen in den Ambitus derselben gesetzt. Z. B.



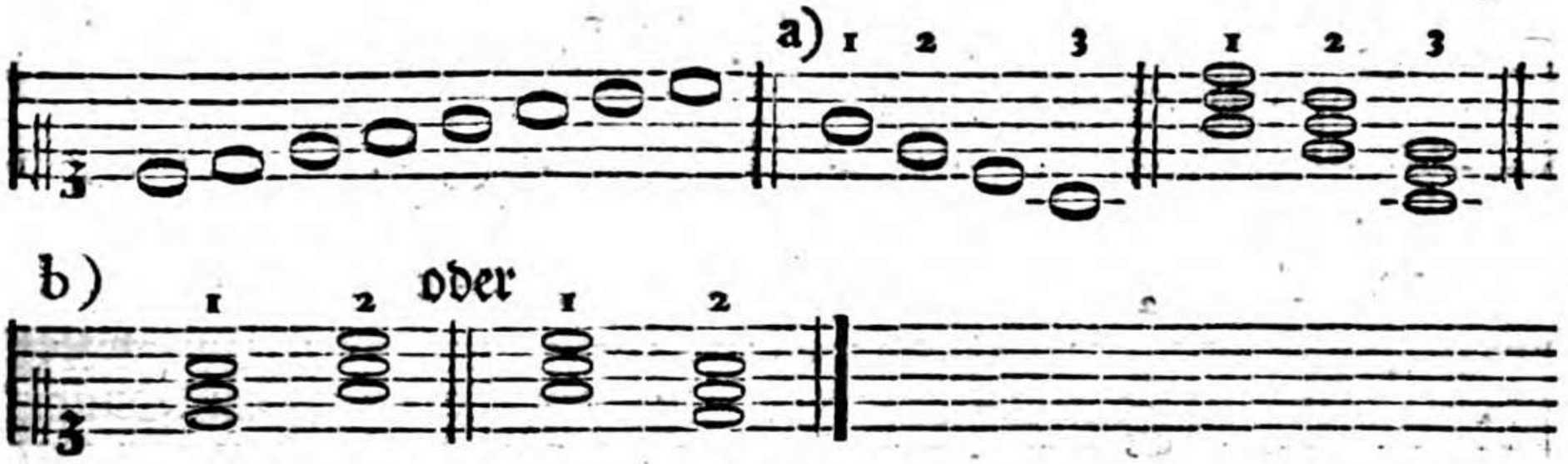
Doch wir werden von diesem großen halben Tone der Tonart, wie auch von dem Ambitus oder der Tonleiter selbst bald umständlicher reden; wenn wir zuvor den so genannten **regulirten Ambitus** betrachtet und erkläret haben. Eine Sache, die, uns zu wissen, unentbehrlich ist.

§. 67.

Wir wissen nun, welche Töne und dadurch, welche Intervallen, man sehe §. 44. in die Leiter einer jeden Tonart gehören, und wie folglich die Stufen der Tonleiter auf einander folgen. Dieses ist zwar zur melodischen Kenntniß derselben meistentheils hinlänglich; allein da man in einem musikalischen Stücke, es sey nun kurz oder lang, nicht immer in einerley Tonart bleiben kann, oder darf, weil solches dem Gehöre höchst ekelhaft seyn würde: so ist es höchstnöthig, zuweilen in andere Tonarten überzugehen. Doch muß dieses nach einer wohl eingerichteten natürlichen Ordnung geschehen, und folglich nach gewissen diesfalls bestimmten, von der Natur selbst vorgeschriebenen, von allen guten Componisten aber angenommenen Gesetzen; vermöge derselben man festgestellet hat, fürs erste: daß die Grundtöne der Tonarten oder Moden, in welche man ausweichen kann und darf (welche Tonarten auch daher Ausweichungen genennet werden), ihre Terzen und Qvinten, und also ihre ihnen zukommenden vollkommenen harmonischen Drey- oder Vierklänge

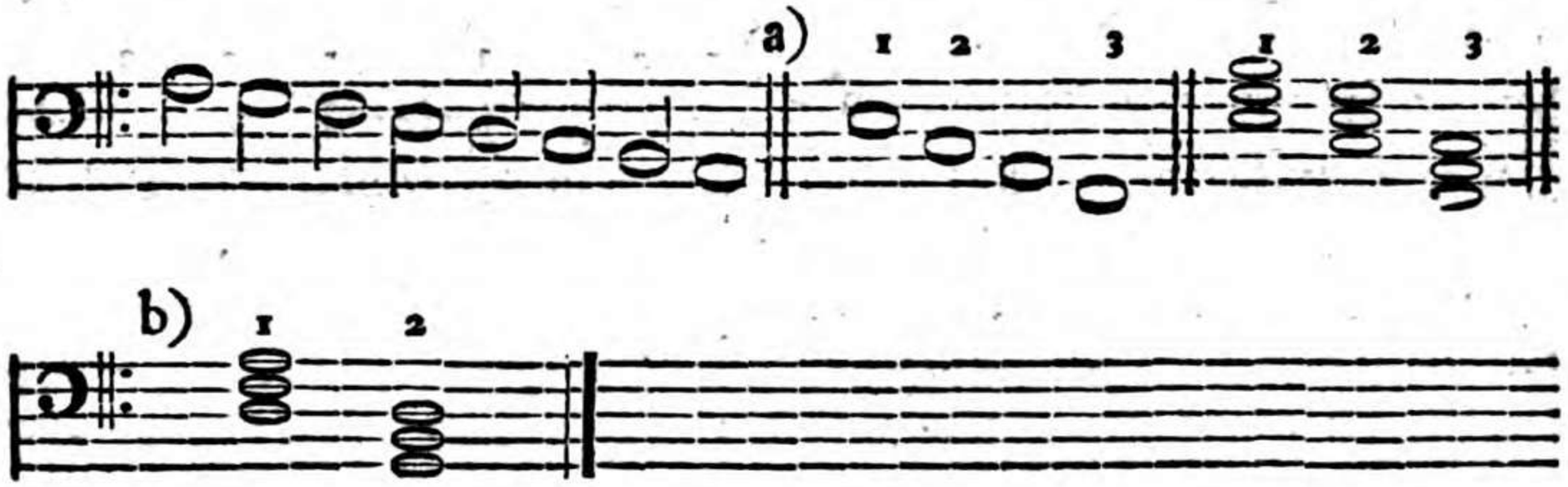
aus der Tonleiter der Haupttonart, sie mag nun hart oder weich seyn, nehmen und erhalten sollen. Fürs andere hat man unter diesen **Ausweichungen** gleichsam eine gewisse Rangordnung eingeführet, damit man wissen kann, welche Tonarten mit der Haupttonart am nächsten verwandt sind, und welche hingegen mehr von der Seitenlinie als vom Hauptstamme herkommen. In die erste Klasse, welche die **ordentlichen Ausweichungen** enthält, gehören I. in den harten Tonarten eigentlich die Tonarten **der Qvinte, der Terz und der Sexte** der Haupttonart; **der Qvinte**, weil sie im harmonischen Dreyklange den ersten und vorzüglichsten Platz behauptet, und daher stets unverändert bleibet, und weil auch die Dominante den Schluß in die Haupttonart vorbereiten muß; **der Terz**, weil ihr im harmonischen Dreyklange der zweyte Platz zukommt, und sie folglich zur Bestimmung der Tonleiter der Haupttonart, ob diese nämlich hart oder weich seyn soll, vorzüglich gehöret; endlich **der Sexte**, weil dieser ihre Tonleiter mit der Tonleiter der Haupttonart völlig übereinkommt, sie auch die Unterterz des Haupttones ist, und überdieß ihr harmonischer Dreyklang aus dem Haupttone und der seine Leiter bestimmenden Terz bestehet. Da aber die Terzen und Qvinten aller dieser drey nächsten Anverwandten der Haupttonart in der Tonleiter dieser selbst schon befindlich sind; so sind auch dadurch die Tonleitern dieser Ausweichungen zugleich mit bestimmt. In den harten Tonarten geschiehet folglich die erste Ausweichung in die harte Tonart der Qvinte, die zwote Ausweichung in die weiche Tonart der Terz und die dritte Ausweichung in die weiche Tonart der Sexte. In die andere Klasse, welche die Seitenlinie enthält, gehören nur folgende beyde aber **außerordentliche Abweichungen**, weil keine Töne mehr ihre vollkommenen Dreyklänge in der Tonleiter des Hanpttones finden. Diese beyden Ausweichungen oder vielmehr **Nebenausweichungen** sind die **Sekunde** und die **Qvarte**; **die Sekunde**; ihr Dreyklang ist weich, und folglich auch ihre Tonleiter; **die Qvarte**, welche **die Unterdominante** des Haupttones ist; ihr Dreyklang ist also hart, folglich auch ihre Tonleiter.

Man pflegt auch wohl diese Ausweichung in die Qvarte der vorigen in die Sekunde vorzuziehen, weil sie, wie gesagt, die Unterdominante des Haupttones, ihre Qvinte aber der Hauptton selbst ist, und daher dem Haupttone nahe verwandt zu seyn scheinet. Zu merken ist: daß die ersten drey Ausweichungen insgemein **die ordentlichen Ausweichungen**, die andern beyden aber **die außerordentlichen Ausweichungen** genennet werden. Man sehe folgende Vorstellung der harten Tonart C an. a) stellet die drey ersten und b) die beyden letzten vor. Als:



II. In den weichen Tonarten hat man wegen der Ausweichungen fast eben die Rangordnung, doch nach veränderten Umständen, zu merken. **Die ordentlichen** Ausweichungen derselben sind also: **die Qvinte, die Terz und die Sexte; die Qvinte;** sie behauptet auch hier den ersten Platz; ihre Tonart ist weich; denn sie findet nicht ihre große Terz in der Haupttonleiter, nach welcher sich die Dreyklänge aller Ausweichungen richten müssen. **Die Terz;** sie nimmt zwar nur den zweyten Platz ein, und ihre Tonart ist hart; allein sie macht in der galanten Schreibart, auch wohl in andern Instrumentalsachen der Qvinte öfters den ersten Platz streitig, und setzt sich an ihre Stelle; hingegen in gearbeiteten Sachen, insonderheit in Fugenarbeiten, muß sie, des Wiederschlages wegen, der Qvinte, es sey nun mit Recht, oder aus einer verjährten Gewohnheit, den ersten Rang einräumen. Endlich habe ich hier **der Sexte** den dritten Platz in dieser ersten Klasse der Ausweichungen gegeben, der ihr aber sehr oft auch von vielen Tonlehrern streitig gemacht, und der Septime ertheilet wird. Ich halte aber dafür, daß ihr

aus eben der Urſache, die ich bey der harten Tonart von der Sexte angeführet habe, allerdings der Vorzug vor der Septime gebühret. Aeltere Tonlehrer ſetzen aber auch ſo wohl die Sexte als Septime nebſt der Qvarte in die Seitenlinie, und zählen alſo in den weichen Tonarten nur zwo ordentliche, aber drey außerordentliche Ausweichungen. Man ſehe inzwiſchen folgende Vorſtellung der weichen Tonart mit ihren Ausweichungen. a) bezeichnet die drey ordentlichen und b) die beyden außerordentlichen Ausweichungen:



§. 68.

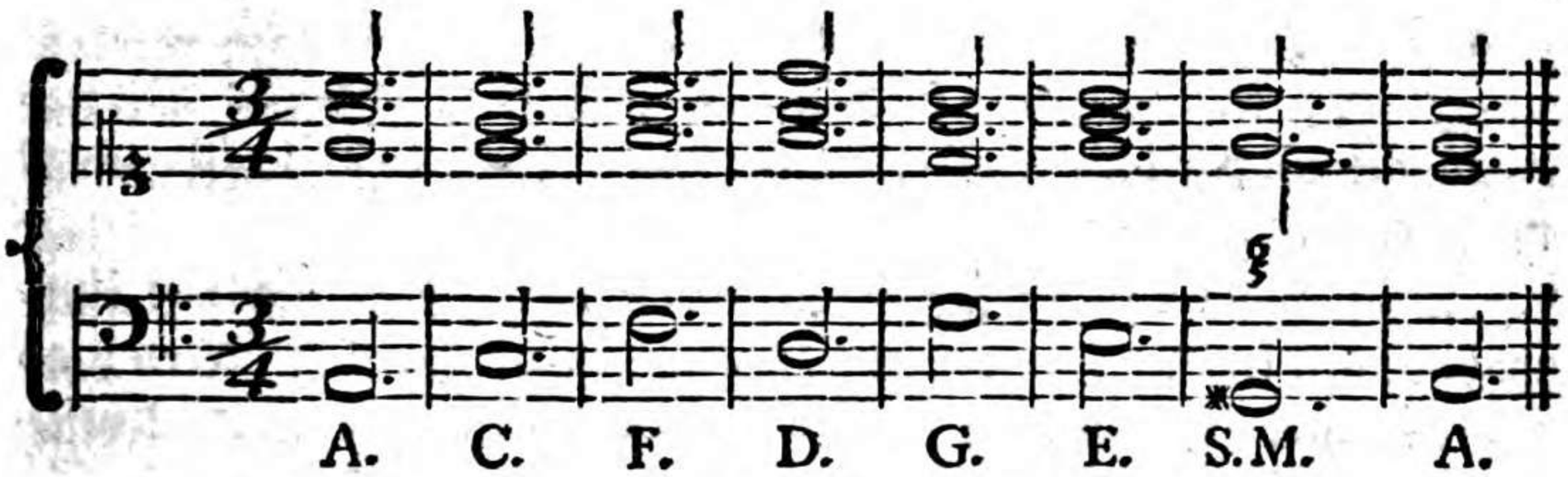
Man pflegt ſich aber nicht allezeit nach dieſer Rangordnung zu richten; zumal da ſie nicht eben durchaus die bequemſte iſt, auch nicht gleich gut ins Gehör fällt. Ich will in den harten Tonarten die erſten drey Ausweichungen in ihrem Werthe laſſen; allein es dünket mich wegen der Sekunde, daß es etwas unangenehm iſt, und das Gehör beleidiget, wenn man in drey weichen Tonarten unmittelbar hinter einander fortgehet, ohne daß eine harte Tonart zwiſchen ihnen einfällt; nämlich, wenn man in der Haupttonart C moduliret, und man aus der weichen Tonart E in die weiche Tonart A und aus dieſer in die weiche Tonart D übergehet, alsdann aber erſt in eine harte Tonart, als ins F oder in den Hauptton zurück kommt. Welche Monotonie! Iſt es nicht beſſer, wenn man ſo gleich aus dem weichen A ins harte F, aus dieſem aber erſt ins weiche D gehet? wie ich ſolches ſchon im vorigen §. vorgeſchlagen habe. Ueberdieß

ist, dünket mich, die Tonart F als die Unterdominante der Haupttonart näher verwandt, als die weiche Tonart D. — Wie wohl erfahrne Componisten sich in diesem Falle nicht so sehr an die alte Regel binden, indem sie aus der Erfahrung am besten wissen, wo und wenn sie sie am besten verlassen können oder wollen.

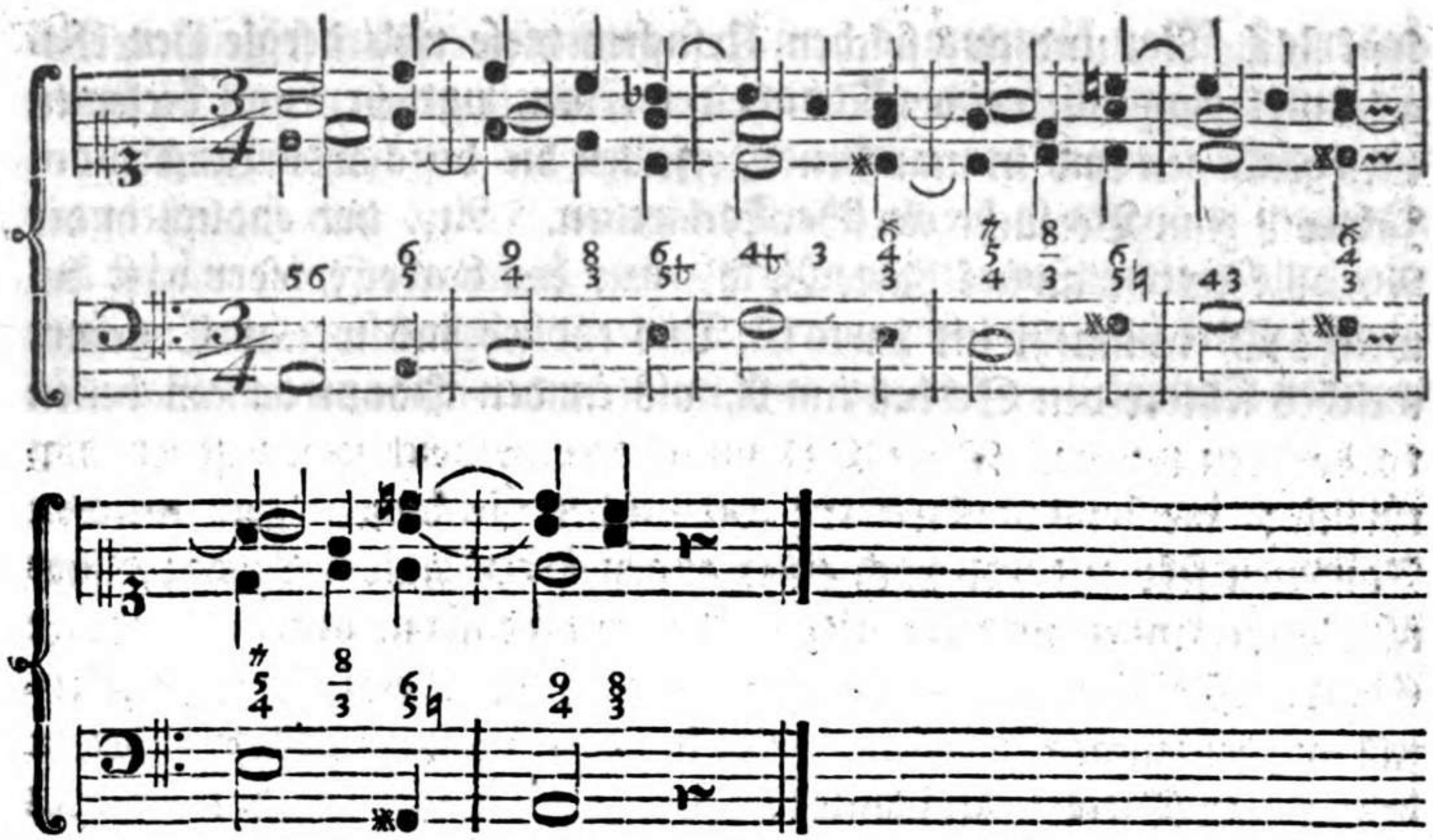
Hiernächst wenn wir die weiche Tonart A zur Haupttonart annehmen, und der Regel gemäß zuerst ins weiche E, aus dieser aber ins harte E gehen: so ist, wie ich bereits angemerket habe, die methodische Vorschrift schon in der galanten Schreibart mehrerer Annehmlichkeit willen, ziemlich veraltert, oder aufgehoben. Daran hat man auch sehr wohl gethan, weil es in der That dem Gehöre nicht sehr schmäuchelt, ihm zwo oder mehrere weiche Tonarten unmittelbar nach einander empfinden zu lassen; es ist also besser, daß man in diesem Falle der alten Regel entgegen handelt, die keinen andern Grund hat, als daß man gewohnt gewesen, der Qvinte des Haupttones den Vorrang zu geben, die Tonart mögte nun hart oder weich gewesen seyn. Man hat zugleich voraus gesetzet, es erlaubte solches in der Fuge die Repercussion oder der Wiederschlag nicht anders. — Doch wir werden solches zu seiner Zeit näher untersuchen. — Sind aber nicht die gearbeitete Schreibart und die galante Schreibart zweyerley verschiedene Sachen? Und können sie nicht in solchen Fällen, welche die Reinigkeit der Harmonie und der guten Schreibart nicht entgegen spricht, gar wohl von einander abweichen? Doch diese Freyheit ist schon vorlängst, und zwar mit allem Rechte, gewöhnlich geworden, und sie könnte gar wohl, auch ohne Nachtheil der reinen Setzart, in die gearbeitete Schreibart eingeführet werden. Die dritte Ausweichung in die harte Tonart der Sexte ist der Harmonie sehr vortheilhaft, doch nur wenn sie auf die Terz folget, sollte sie aber auf die Qvinte folgen, so würde sie sehr gezwungen seyn, und alsdann wäre die Ausweichung in die harte Tonart der Septime besser, die auch einige, und fast die meisten Tonlehrer, der Sexte vorziehen. Wenn also die Qvinte die erste

Ausweichung, die Terz aber die zwote seyn soll, so ist zur dritten Ausweichung die Sexte zu wählen; wenn aber die Terz die erste Ausweichung gewesen, die Qvinte aber die zwote: so wird die Septime sich zur dritten Ausweichung am besten schicken. In diesem letzten Falle würde die weiche Tonart der Qvarte sehr gut auf die vorige folgen, und nächst ihr zur fünften Ausweichung die harte Tonart in die Sexte. Wäre aber die Sexte die dritte Tonart gewesen: so würden die Qvarte und dann die Septime am besten auf einander folgen. Diese Vorschläge zur Verbesserung der Ausweichungen gründen sich, wie man leicht sehen wird, ebenfalls auf die Verwandschaft der Töne unter sich. Allein, warum sollte man sich nicht die Freyheit nehmen dürfen, dieser Verwandschaft der Töne entgegen, eine ganz andere und willkührlichere Ordnung zu erwählen, ohne diesfalls verketzert zu werden? Der Zwang in solchen Sachen, die doch nur größtentheils auf die Willkühr der ersten Gesetzgeber ankommen, wenn sie auch schon durch einige Gründe unterstützet werden, ist doch dem Genie entgegen. Er leget ihm unangenehme Fesseln an, die das Feuer hemmen, und es Gesetzen unterwerfen, über die es erhaben ist, weil es über sie herrschen, oder sie nach Gutdünken anwenden, nicht aber durch sie gebunden werden sollte. Ich will hier nicht sagen, man müsse die Regeln, die die reine Schreibart und Harmonie befördern, verachten, oder an die Seite setzen; nein! keinesweges; denn das Genie wird sie nöthig haben, es wird sie aber mit besserm Nutzen gebrauchen, und sich auch dadurch mehr erheben, als fesseln lassen. Hier ist nur die Rede von dem Zwange, dem uns die alten Tonlehrer in Ansehung der Folge der Ausweichungen unterwerfen wollen. Diesem Zwange kann sich, wie ich glaube, zuweilen ein guter Componist gar wohl entreißen, und die Folgen der Ausweichungen seinen Erfindungen, dem Ausdrucke und den Empfindungen unterwerfen, zumal wenn ihn seine Einsicht und seine Erfahrung lehren, er werde durch solche Abweichungen seinem Zwecke, um seine Zuhörer desto gewisser zu befriedigen, näher kommen, und ihn dadurch besser und gewisser erreichen.

Auf solche Art und aus solchen Ursachen diese und dergleichen Regeln verlassen, wird eine Schönheit werden, und bey verschiedenen Gelegenheiten und in manchen Vorfällen die beste Würkung thun. Ich will zum Versuche ein Beyspiel geben. Aus der Haupttonart A moll könnte man ins harte C, alsdann ins harte F, hiernächst ins weiche D, nunmehr ins harte G, und endlich ins weiche E gehen, welches letztere den Schluß ins A, als in den Hauptton am besten vorbereiten würde. Diese Ordnung der Ausweichungen ist sehr natürlich; meistens vorbereitet; vermischet die harten und weichen Tonarten sehr gut und nach einer angenehmen Abwechslung; daher ich glaube, wenn sie der eine oder der andere große oder nahmhafte Componist einigemale versuchen würde, sie würde nicht ohne Beyfall aufgenommen werden, weil sie bey manchen Gelegenheiten brauchbare Dienste thun könnte. Sie ist so natürlich, daß sie dem Gehöre weit besser gefallen würde, als die alte gewöhnliche Art der Folge der Ausweichungen; sie scheinet auch der Circulation der Tonarten gemäßer zu seyn. Man sehe davon folgende simple Vorstellung in bloßen Hauptnoten und Accorden:



Die kleinen Uebergänge durch Hülfe der großen halben Töne der Tonarten, durch welche oder in welche man gehet, wären dadurch ohne Mühe kenntlich zu machen, und folglich wäre der Eintritt einer jeden neuen Tonart oder Ausweichung durchaus und gehörig vorbereitet. Als:

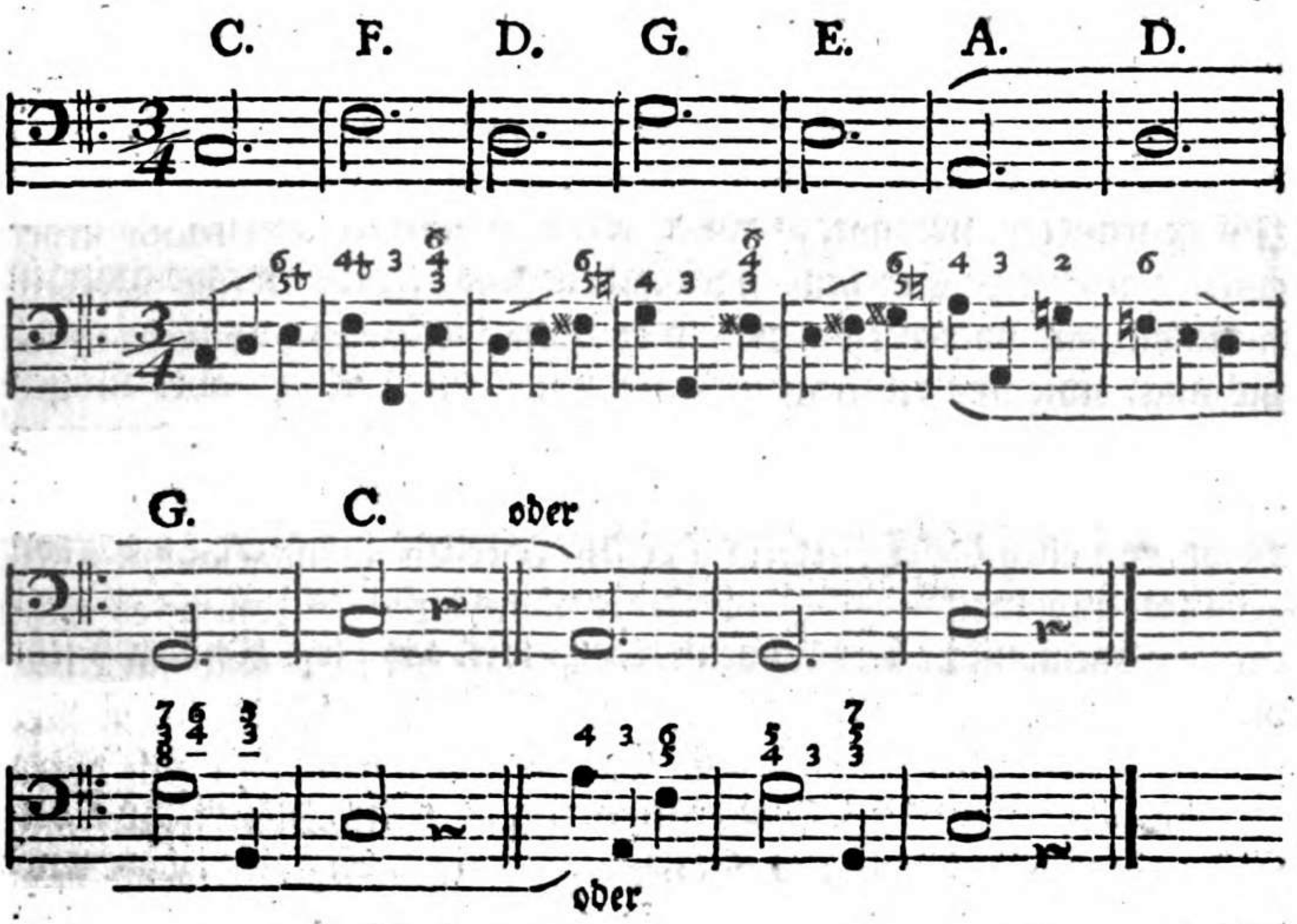


Die über dem Basse stehende Bezifferung zeiget zum Ueberfluße die Richtigkeit der Uebergänge an; woraus man zugleich siehet, daß sie weder plötzlich oder gezwungen noch unvorbereitet, sondern jederzeit vorbereitet und natürlich und dem Zusammenhange der Tonarten gemäß sind; so wie man auch überall das Semitonium Modi siehet und empfindet. Sie sind und bleiben also auch in dieser Verbindung mit einander verwandt. Eine solche Folge ist also nicht unter die Fremdlinge zu rechnen.

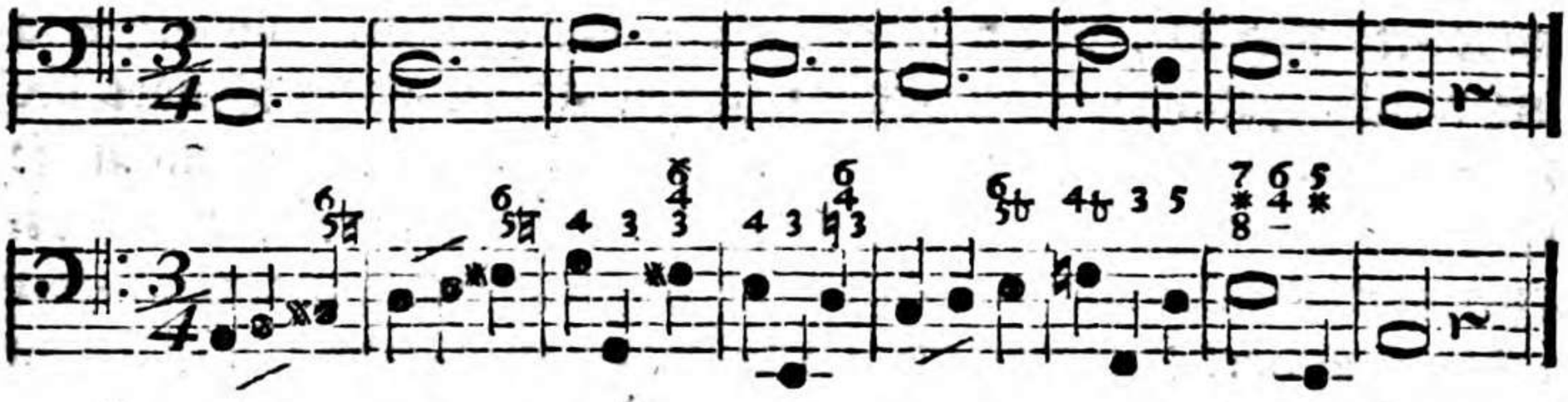
Ohnfehlbar werden sich bereits dergleichen, oder ähnliche Ausweichungen in den Werken einiger guten Componisten finden; ob sie aber in eben dieser Ordnung stehen, oder ob sie insgesammt in einem und eben demselben Stücke vorkommen, darauf kommt es nicht an. Genug, daß es möglich ist, sie auf ähnliche Art und mit einer, einem ganzen Tonstücke gemäßen, Ausdehnung, die in einem hier gegebenen Beyspiele nicht nöthig war, anzubringen, oder sich deren zu bedienen. — Doch ich muß noch einmal zur harten Tonart und zu ihren Ausweichungen zurückkehren. Wie wäre es, wenn man die gewöhnliche und oben angeführte Ordnung auf folgende Art ver-

änderte? Man könnte aus dem Haupttone zuerst in seine Unterdominante, nämlich, in die Tonart der Qvarte gehen, aus dieser in die weiche Tonart der Sekunde, ferner in die harte Tonart der Qvinte, alsdann in die weiche Tonart der Terz, und endlich in die ebenfalls weiche Tonart der Sexte, aus dieser aber wieder ganz bequem zurück in die Haupttonart. Dieser Proceß würde auch in einer weichen Tonart statt finden; nur müßte man alsdann den Gang in die Sekunde, welcher nicht in die weiche Tonart gehöret, in den Gang in die harte Tonart der Septime verändern. Ich will von beyden ein denen vorigen ähnliches Beyspiel hersetzen, doch ohne Oberstimme, die man nach der Bezifferung selbst finden kann:

In der Durtonart.



In der Molltonart.



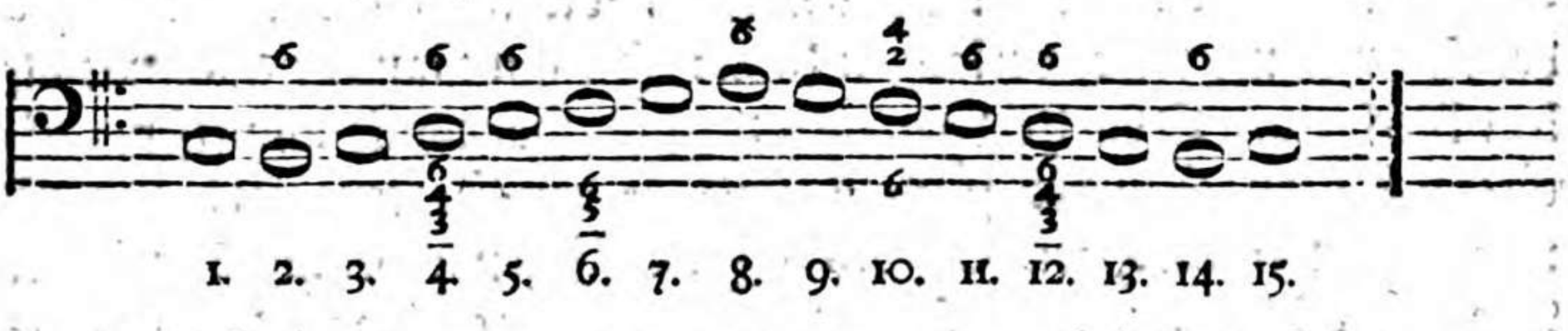
Daß nun diese veränderten Ordnungen der Ausweichungen in beyden Tonarten sehr natürlich und der Verwandschaft der Töne gemäß sind, dieses wird man gar leicht und ohne weitere Erklärung sehen können. Es ist gar wohl möglich, sie auch in der Fuge mit gutem Fortgange anzuwenden; wir werden daher solches, wenn wir auf diese Materie kommen, näher untersuchen, und die Möglichkeit derselben zeigen.

Da nun aber die Ausweichungen, wenigstens in Ansehung ihres vollkommenen harmonischen Dreyklanges, in der Tonart des Haupttones zu finden seyn müssen, wie sie sich denn, wie wir sehen, auch würklich darinn befinden; so wird dieses der **regulirte Ambitus** genennet. Da aber, ausser diesen in den regulirten Ambitus gehörigen Ausweichungen, noch andere und fremde Ausweichungen zuweilen vorkommen können: so erfodert dieses eine andere Untersuchung, wie wir zu seiner Zeit sehen werden. Anitzt aber müssen wir vorzüglich erst den so genannten Ambitum Modorum, den man auch Ambitum naturalem, **den natürlichen Ambitus** zu nennen pflegt, nämlich **die Tonleiter der harten und weichen Tonarten** genauer und umständlicher betrachten, und auf eine der Tonleiter gemäße harmonische Art kennen lernen, weil auf diese Kenntniß sehr viel ankommt.

§. 69.

Ambitus naturalis s. Scala Modorum oder **die natürliche Tonleiter einer Tonart** ist nichts anders, als die schon beschriebene auf- oder absteigende diatonische Octave eines Grundtones, welche also

in den weichen Tonarten von den harten Tonarten abgehet, aber hier nach der Beschaffenheit ihrer Harmonie betrachtet wird. Wir haben also diese natürliche Tonleiter anitzt aus einem andern Gesichtspunkte anzusehen, als oben bereits geschehen ist; denn wir sollen sie wegen ihrer natürlichen Harmonie, die sie eigenthümlich verlanget, oder die bereits in ihr lieget, untersuchen, und also genau erforschen, was es mit dieser ihrer natürlichen Harmonie für eine Bewandniß hat. Wir haben sie aber in beyderley Tonarten auf zweyerley Art zu betrachten, nämlich, fürs erste auf- und absteigend, und dann zweytens, wie sie nur bis in die Sexte der einen Tonart auf- und von dieser wieder absteiget. Wir wollen von dieser, weil sie am leichtesten zu verstehen ist, zuerst reden. Das Schema aus der harten Tonart z. B. aus C Dur ist in lauter Grundnoten dieses:



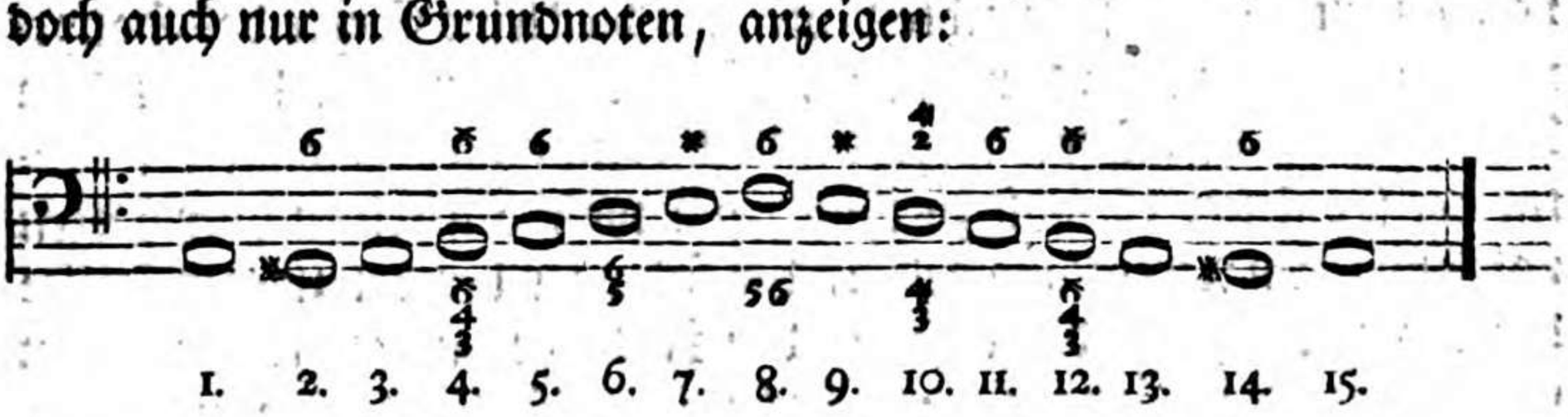
Die über diesen Fundamentnoten stehenden Ziffern zeigen die natürliche Harmonie dieser Töne an; denn man wird gar leicht begreifen können, daß ein jeder Ton oder eine jede Note aus einer gegebenen Tonleiter eine ihm oder ihr gehörige oder zukommende eigenthümliche Harmonie haben müsse, und zwar vorzüglich der Stelle wegen, welche er oder sie in der Tonleiter einnimmt. Da aber die Natur insgemein sehr einfach zu Werke gehet, so ist auch sehr leicht zu schließen, daß diese einer jeden Grundnote in der natürlichen Tonleiter eigenthümliche natürliche Harmonie ebenfalls nur sehr einfach seyn müsse. Sie kann daher ursprünglich aus nichts anders, als aus dem vollkommenen Dreyklange, den eine jede Grundnote selbst anzeiget, oder von welchem sie ein Theil ist, entstehen. Die erste Note C braucht wohl keine Erklärung; und wer wollte wohl bey ihr etwas anders, als den vollkommenen harmonischen Dreyklang oder den Accord C

denken? Denn sie ist der Hauptton der Tonart. Die zwote Note H ist das so genannte Semitonium Modi, von dem wir bereits §. 66. geredet haben. Dieser Ton ist folglich die Terz der Qvinte des Haupttones, und also der mittelste Ton (Sonus medius) des Dreyklanges von G, als der Qvinte des Haupttones, und zeiget folglich den Dreyklang G selbst an, von dem er ein Theil ist; daher erfodert diese Note H, als Grundnote betrachtet, den Septenaccord, oder die Sexte und Terz zu ihrer Harmonie. Die dritte Note ist der wiederholte Hauptton, und behält ihren vollkommenen Dreyklang. Die vierte Note ist der Mittlere Ton des weichen verminderten Dreyklanges H, daher hat er die Sexte mit der kleinen Terz zu seiner Harmonie; weil aber diese Note auch als die Qvinte der Dominante angesehen werden, und folglich den Accord der Dominante, doch des Ambitus wegen mit ihrer kleinen Terz, die nunmehr die Septime der Dominante wird, verlangen kann: so kann man ihr auch mit allem Rechte den Qvartterzenaccord zu ihrer Harmonie anweisen, welcher sich hernach in der fünften Note in den Sextenaccord zum E, und folglich in die Harmonie des harmonischen Dreyklanges auflöset. Die sechste Note, als die Qvarte oder Unterdominante des Haupttones, erfodert ihren gewöhnlichen vollkommenen Dreyklang ohne Veränderung zu ihrer Harmonie, obschon einige ihr den Sextenaccord, oder auch den Sextqvintenaccord, und zwar wegen des Ueberganges in die folgende Note G. ertheilen. Diese siebende Note G, als die Dominante oder Qvinte des Haupttones kann keinen andern Accord, als ihren Dreyklang erhalten; denn wie könnte diese eine andere Harmonie verlangen? Endlich kann die achte Note A, als die Sexte des Haupttones ihren gewöhnlichen Dreyklang verlangen, den man aber über der zwoten Hälfte der Note in die Harmonie der großen Sexte, oder welches der Tonleiter fast gemäßer ist, in die Harmonie der kleinen Sexte verändern kann. Der große Sextenaccord würde sonst hier, wegen der darauf folgenden absteigenden Note G, der Dominante des Haupttones, die ihren gewöhnlichen vollkommenen Dreyklang zu ihrer Harmonie erfodert, sehr wohl

und vielleicht am besten zu gebrauchen seyn, weil er einen sehr natürlichen Uebergang in diesen itzt bemeldten Dreyklang machen würde. Die zehnte Note F ist, weil sie absteiget, hier am besten als eine durchgehende Note anzusehen, sie erfodert also die Harmonie der vorigen Note, und also den ordentlichen Sekundenaccord, welcher sich in der eilften Note E in den Sexrenaccord auflöset, welcher die Harmonie des vollkommenen Dreyklanges des Haupttones ist. Wiewohl man kann auch der zehnten Note ohne Bedenken nur allein den Sextenaccord ertheilen. Er ist der natürlichen Modulation ganz gemäß. Die zwölfte Note kommt mit der vierten Note überein, und erfodert also die bey derselben angezeigte Harmonie, so wie ich sie schon erkläret habe. Die drey letzten Noten C, H, C sind die Wiederholung der ersten drey Noten, und behalten diesfalls ihre bereits anfangs angezeigte Harmonie. Und dieses wäre also eine kurze Vorstellung der natürlichen Harmonie der natürlichen Tonleiter in sechs auf- und so viel absteigenden Tönen oder Noten. Wie aber diese natürliche Harmonieen dieser sechs Töne durch die Kunst auf mancherley Art zu verändern sind, dieses gehöret nicht hieher, und erfodert eine ganz andere Betrachtung.

§. 70.

Was nun den natürlichen Ambitus der weichen Tonart ebenfalls in sechs auf- und absteigenden Noten betrift: so wird folgende Vorstellung derselben ihre, ihnen zukommende, natürliche Harmonie, doch auch nur in Grundnoten, anzeigen:



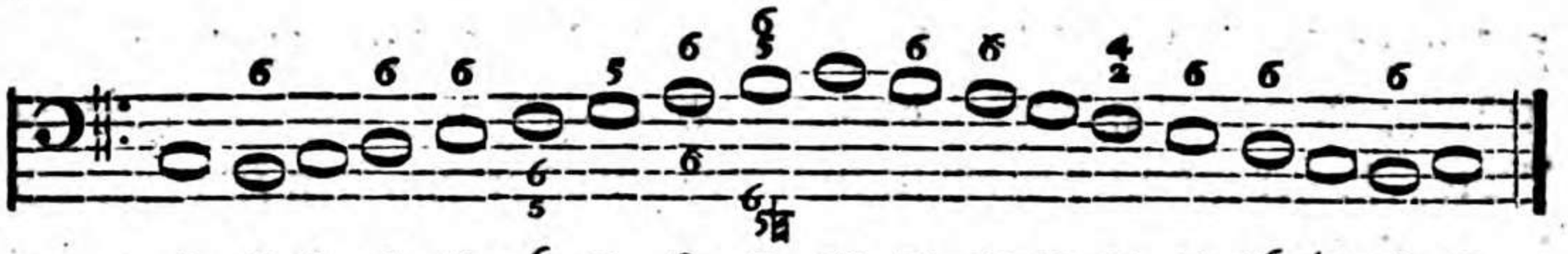
Die erste Note, als der Hauptton, braucht keine Erklärung; die zwote Note aber, welche das Semitonium Modi von A moll ist, erhält zu ihrer Harmonie, wie man siehet, den Sextenaccord, aus

eben der Urſache, die wir ſchon im vorigen §. von der zwoten Note in der harten Tonart angegeben haben; denn es erfodert jederzeit dieſer natürliche halbe Ton der Tonart den Sextenaccord, und alſo die Harmonie des Dreyklanges der Qvinte des Haupttones. Die dritte Note iſt der Hauptton, und braucht keine Anmerkung. Die vierte Note wird durch das, was ich bereits von der vierten Note in der harten Tonleiter angemerket habe, erkläret. Die fünfte Note, als die Terz des Haupttones, erfodert wie gewöhnlich den Sextenaccord, als die Harmonie des Dreyklanges des Haupttones. Die ſechſte Note, welche die Qvarte des Haupttones iſt, erfodert ihren vollkommenen harmoniſchen Dreyklang, der, nach der Beſchaffenheit der weichen Tonleiter, ebenfalls weich ſeyn muß, weil die Sexte der weichen Tonart nichts anders als die kleine Sexte ſeyn kann. Doch ertheilen einige dieſer Note entweder den bloßen Sexten- oder auch den Sextqvintenaccord, welches ebenfalls nicht zu verwerfen iſt. Die ſiebente Note, als die Qvinte des Haupttones erfodert ihren vollkommenen harmoniſchen Dreyklang, der aber nicht anders, als hart ſeyn kann, wie ſolches das Semitonium Modi ausweiſet; denn, ſo lange man nicht in die Tonart der Qvinte des Haupttones ausweichet, ſo lange kann auch der Dreyklang der Dominante niemals anders als hart ſeyn, obſchon die abſteigende Tonleiter nur die kleine Terz anzeiget, die aber, wie wir bereits wiſſen, wenn die Tonleiter aufſteiget, in die große Terz, welche das Semitonium Modi iſt, verwandelt wird. Die achte Note, als die kleine Sexte des Haupttones und kleine Terz der Unterdominante erfodert aus dieſer letzten Urſache zwar den Septenaccord, doch kann man ihr, ohne der Natur der Tonleiter Gewalt zu thun, gar wohl den reinen oder harten vollkommenen Dreyklang geben, der ſich aber bey der zwoten Hälfte der Note, der folgenden abſteigenden Note wegen, am beſten in den Sextenaccord verändern muß; es wird alſo die Sexte nach der Qvinte nachgeſchlagen. Es wird dadurch der Uebergang in den harten Dreyklang der Dominante, welcher Ton in der neunten Note abſteigend erſcheinet, natürlicher und dieſe Harmonie dadurch am

besten vorbereitet. Die zehnte Note wird am besten als eine durchgehende Note behandelt, und behält also die Harmonie der vorigen Note, daher sie den Sekundenaccord mit der größten Qvarte bekömmt; doch kann man ihr auch wohl den Qvartterzenaccord, worinn aber die Qvarte groß seyn muß, geben, welche Harmonie endlich der Tonleiter nicht entgegen, sondern sehr gemäß ist. Beyde Arten dieser Accorde werden in der folgenden Note durch den Sextenaccord aufgelöset, welcher die Harmonie des Haupttones ist. Die zwölfte Note kommt mit der vierten Note überein, deren Harmonie sie behält. Die drey letzten Noten sind die Anfangsnoten, und brauchen keine Erläuterung. — Aus dieser Erklärung der natürlichen Harmonie dieser sechs auf- und so viel absteigenden Noten der natürlichen Tonleiter siehet man, daß in diesem Punkte der Ambitus Modi minoris oder die weiche Tonleiter mit dem Ambitu Modi majoris oder der harten Tonleiter gar sehr übereinstimmt, und daß die darinn vorkommenden Töne oder Noten in Ansehung ihrer natürlichen Harmonie keiner Veränderung unterworfen sind, weil für beyde Tonleitern, was die Harmonie betrift, einerley Gründe interessiren. Sie gehen also nur in so weit von einander ab, als die Natur der weichen Tonart von der Natur der harten Tonart abgehet; denn diese ist auf- und absteigend einerley, da hingegen jene aufsteigend von ihrer absteigenden verschieden ist, wie wir nun bald näher sehen wollen.

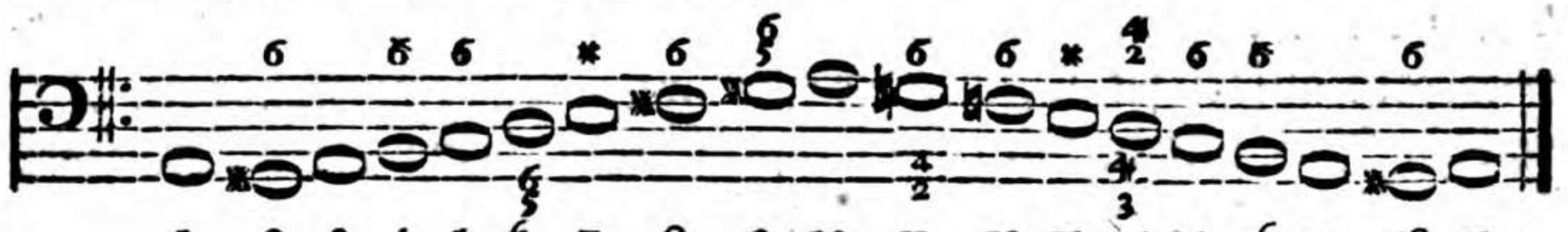
§. 71.

Wenn wir nun ferner diesen natürlichen Ambitus in Ansehung aller Töne, die die vollständigen Tonleitern enthalten, von denen wir einige diesfalls weggelassen haben, weil wir zuvor ihre, ihnen eigenthümliche natürliche Harmonie zeigen wollten; wenn wir nun also diese natürliche Tonleitern ohne Abkürzung aufsteigend vom Grundtone bis zur höhern Octave und auf gleiche Art absteigend bis zur tiefen Octave betrachten: so finden wir den ganzen natürlichen Ambitus der harten Tonleiter in folgendem Schema:



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

Der weichen Tonart in folgendem:



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

Zur Erläuterung dieser Vorstellungen, die wir erklären müssen, ist zu merken: daß die ersten sieben Noten in beyden Tonleitern völlig mit dem schon beschriebenen abgekürzten Ambitus übereinstimmen, und also dabey wegen der Harmonie ihrer Töne nichts weiter zu bemerken ist; auch die achte Note in dieser harten natürlichen Tonleiter ist mit der schon beschriebenen einerley; aber in der weichen Tonart weichet diese achte Note merklich ab, wesfalls ich hier eine besondere Anmerkung einschalten muß. Daß die aufsteigende Tonleiter der weichen Tonart nach diesem letztern Schema und nach dem diatonischen Octavensprengel nach §. 56. von dem absteigenden diatonischen Octavensprengel gar sehr abweichet; dieses haben wir schon bemerkt, und diese letztere Vorstellung zeiget solches abermals deutlich an. Die Ursache dieser Veränderung oder Abweichung der Klangstufen liegt in der Unschicklichkeit, mit welcher die Klangstufen aufsteigen müßten, wenn sie die absteigende Beschaffenheit oder Größen behalten sollten. Um nun diese Unschicklichkeit, die dem Gehöre nicht Genüge leistet, und es am wenigsten befriediget, zu vermeiden, hat man die obere Hälfte der Tonleiter nach der obern Hälfte der harten Tonleiter gebildet, und sie dadurch singbarer und dem Gehöre angenehmer zu machen gesucht; obschon noch immer die absteigende Octave oder die zwote diatonische einfache Octave die Regel bleibet, wornach sich die weiche Tonart richten muß; wie sol-

ches das schon zuvor beschriebene in sechs Tönen bestehende Schema ausweiset. Inzwischen glaube ich, daß diese Veränderung, ob sie schon ebenfalls diatonisch ist, anfangs durch eine Auslassung (per Ellipsin) entstanden ist; und daß man hernach durch die Zusammenziehung aus halben Tönen ganze gemacht habe. Eigentlich sollte die weiche Tonleiter, der absteigenden gemäß, in folgenden Tönen und Stufen aufsteigen:



Darnach hat man diese ganzen Töne * * in folgende halbe Töne † † getheilet:



Da aber dadurch eine neue Unschicklichkeit, statt der andern, die man verbessern wollte, entstanden wäre, weil man dadurch in eine Vermischung des diatonischen Geschlechts mit dem chromatischen Geschlechte würde gerathen seyn: so hielte man es für besser, durch eine Art einer Zusammenziehung oder Auslassung die halben Töne wieder in ganze Töne zu verwandeln. Als:



Die in Klammern eingeschlossenen kleinen schwarzen Noten sind also diejenigen, welche man weggelassen hat, und an deren Stelle man die darauf folgenden großen Töne oder Noten setzte. Und daraus mag wohl die neuere uud bequemere aufsteigende, der harten Tonleiter sehr ähnliche, weiche Tonleiter entstanden seyn. Auch kann diese sehr natürliche Veränderung dadurch veranlasset worden seyn, weil man die Nothwendigkeit des natürlichen halben Tones der

Tonart erkannte. Man hielte es also für nothwendig, ihn zugleich mit der Tonleiter kenntlich zu machen; so wie man ihn auch so gar zuweilen nach §. 56. absteigend gebrauchet. —

Ich erinnere mich hierbey, daß ich in einem ehemals von dem bekannten Neidthard gelesenen Collegio über die Composition, das mir schon vor einigen Jahren in Abschrift in die Hände gekommen ist, finde, wie er anmerkt, daß, weil man sich heutiges Tages in den Molltönen mit den alten Stufen nicht allein behelfen könnte, man sich zwar derselben, aber mit Einmischung zweener fremden Töne, bedienen müsse; also, daß nach der fünften und nach der sechsten Stufe jedesmal ein fremder Ton, wie er sich ausdrückt, eingeschoben würde, u. s. w. Er nimmt zugleich die zuletzt vorgestellte Tonleiter mit den darinn befindlichen halben Tönen ohne Einschränkung für voll an, auch ohne weitere Ursache anzugeben.

Ich kehre nunmehr zum vorigen Schema zurück. Die achte Note also war es, bey welcher ich stehen blieb. Sie erfodert den Sextenaccord zu ihrer Harmonie, so wie auch die folgende Note, welche das Semitonium Modi oder der natürliche halbe Ton der Tonleiter, von der ich nur itzt geredet habe, ist. Diese Note kann aber auch auf dieser Stelle mit eben dem Rechte den Accord der kleinen Qvinte mit der Sexte verlangen; in der Harmonie ist er vorbereitet, daher er gar wohl und natürlicher Weise statt finden kann. — Doch von diesen beyden Noten, nämlich von der achten und neunten Note im Schema der harten Tonart muß ich nicht vergessen, zu bemerken, daß ihre Harmonie nach veränderten Umständen zwar mit der Harmonie dieser beyden Noten der weichen Tonart übereinkommt, nur daß die neunte Note wohl so gut den Sextenaccord allein verträgt, obschon die kleine Qvinte nachgeschlagen werden kann, um den Accord oder die Harmonie des Haupttones, welche der vollkommene Dreyklang ist, besser vorzubereiten. Nunmehr kommen wir zur absteigenden Tonleiter in beyden Tonarten, welche einander wieder sehr ähnlich sind. Die eilfte Note in beyden Vorstellungen erfodert bloß die Harmonie der Sexte und der Terz, und die folgen-

de zwölfte Note verlanget den Accord der großen Sexte und zwar in beyden Tonleitern, weil dadurch, insonderheit in der harten Tonart (denn in der weichen Tonart gehöret diese Sexte in die Tonleiter) der folgende Accord der Dominante besser vorbereitet wird, als wenn man die in der harten Tonleiter befindliche kleine Sexte behalten würde. Der Zierlichkeit wegen kann man auch in dem Ambitus der weichen Tonleiter der eilften Note den Sekundenaccord mit der kleinen oder großen Qvarte erlauben, weil er hernach in der folgenden zwölften Note in den Sextenaccord gehörig aufgelöset wird, indem die Sekunde liegend in die Terz, die Qvarte aber aufwärts in die Sexte gehet. Sonst kann so wohl die eilfte als zwölfte Note mit dem Sextenaccorde verbunden seyn, weil dieses ihre eigentlichste natürliche Harmonie ist. Die nun folgende dreyzehnte Note ist also die Dominante, deren Harmonie schon bestimmet ist, und die vierzehnte Note ist, wie gewöhnlich, gleichsam durchgehend, und verlanget folglich die Harmonie des Sekundenaccords mit der großen Qvarte, welche schon in der Harmonie des vorigen Accords lieget; wiewohl man ihn auch in den Qvartterzenaccord verwandeln kann, welche Harmonie aber am besten in der weichen Tonleiter statt findet. Es kann auch in beyden der bloße Sextenaccord hinreichend seyn. Die funfzehnte Note stimmet mit der fünften Note, die sechzehnte mit der vierten überein, und die siebenzehnte Note ist der Hauptton und erfordert ihre gewöhnliche Harmonie des vollkommenen Dreyklanges. Die beyden letzten Noten beziehen sich auf die beyden ersten Noten, von denen also nichts zu erinnern ist. Hieraus wird man sich nun einen wahren Begriff von diesem natürlichen Ambitus der Tonarten machen können, den ich darum so weitläuftig beschrieben habe, weil auf dessen Kenntniß der Grund der Harmonie ankommt, den man einem Anfänger nicht deutlich genug machen kann, wenn er bey ihm Wurzel schlagen soll. — Noch muß ich wegen der in der aufsteigenden weichen Tonleiter obenbemeldten weggelassenen und veränderten Noten oder größerer Klangstufen, nämlich der kleinen Sexte und kleinen Septime des

Grundtones, die man durch die Auslassung in die große Sexte und große Septime verwandelt hat, eine kleine Anmerkung beybringen. Würde man die kleine Sexte, wie man auch gar wohl thun kann, vor der großen vorher gehen lassen: so würde jene ihren vollkommenen harmonischen Dreyklang, die andere aber einen kleinen halben Ton höher stehende Note den Sextqvintenaccord erfodern; imgleichen würde alsdann die auf diese Note folgende Note, welche die kleine Septime des Grundtones ist, ihren harmonischen Dreyklang, und die hiernächst folgende, einen kleinen halben Ton höher stehende, Note den Sextqvintenaccord erhalten müssen; denn diese Note ist das Semitonium Modi, das wir bereits zur Gnüge kennen.

Ich kann hier nicht unterlassen anzumerken, wie ich neulich in einem gewissen Buche gefunden habe, daß ein gewisser Schüler des **Rameau** der Meynung ist, die zweyte Note der Tonleiter, wie auch die sechste Note, welche hier die vierte und achte sind, müßten beyde den Sextqvartenaccord erhalten. Ich ließe solches endlich noch bey der vierten Note gelten, aber alsdann müßte es der Qvartterzenaccord seyn; aber von der achten Note ist es ganz und gar falsch. Man kann solches so gleich aus der Progreßion schließen, zumal da dem letzten Sextqvartenaccorde die Auflösung mangeln würde. Noch lächerlicher aber ist es, wenn der Qvinte der Tonart gleichsam nur aus Gnaden der Dreyklang und nicht der Sextqvartenaccord erlaubet wird.

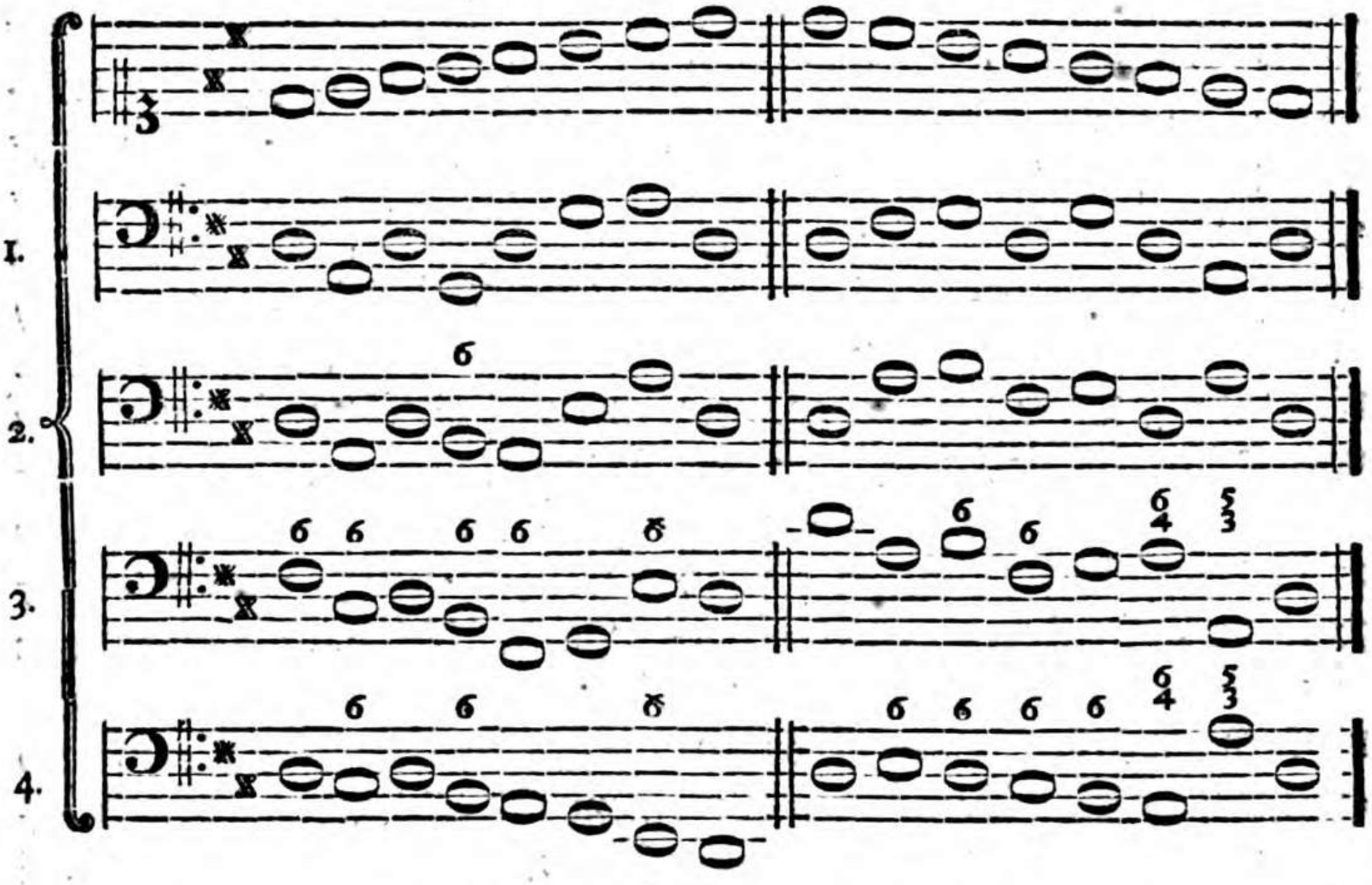
§. 72.

Doch ehe ich diese Materie vom natürlichen Ambitus verlasse, muß ich ihn noch auf eine andere Art betrachten. Da er eigentlich die natürliche Melodie der Tonart enthält: so wird man allerdings fragen, was für eine Harmonie dazu gehören würde, wenn dieser Ambitus oder diese Tonleiter als eine Hauptmelodie, die sie auch würklich seyn kann, in der Oberstimme stehen sollte? Und diese Frage ist es, die ich noch beantworten muß. Weil ich aber eine umständliche Beantwortung derselben bis auf eine andere Gelegenheit verschieben

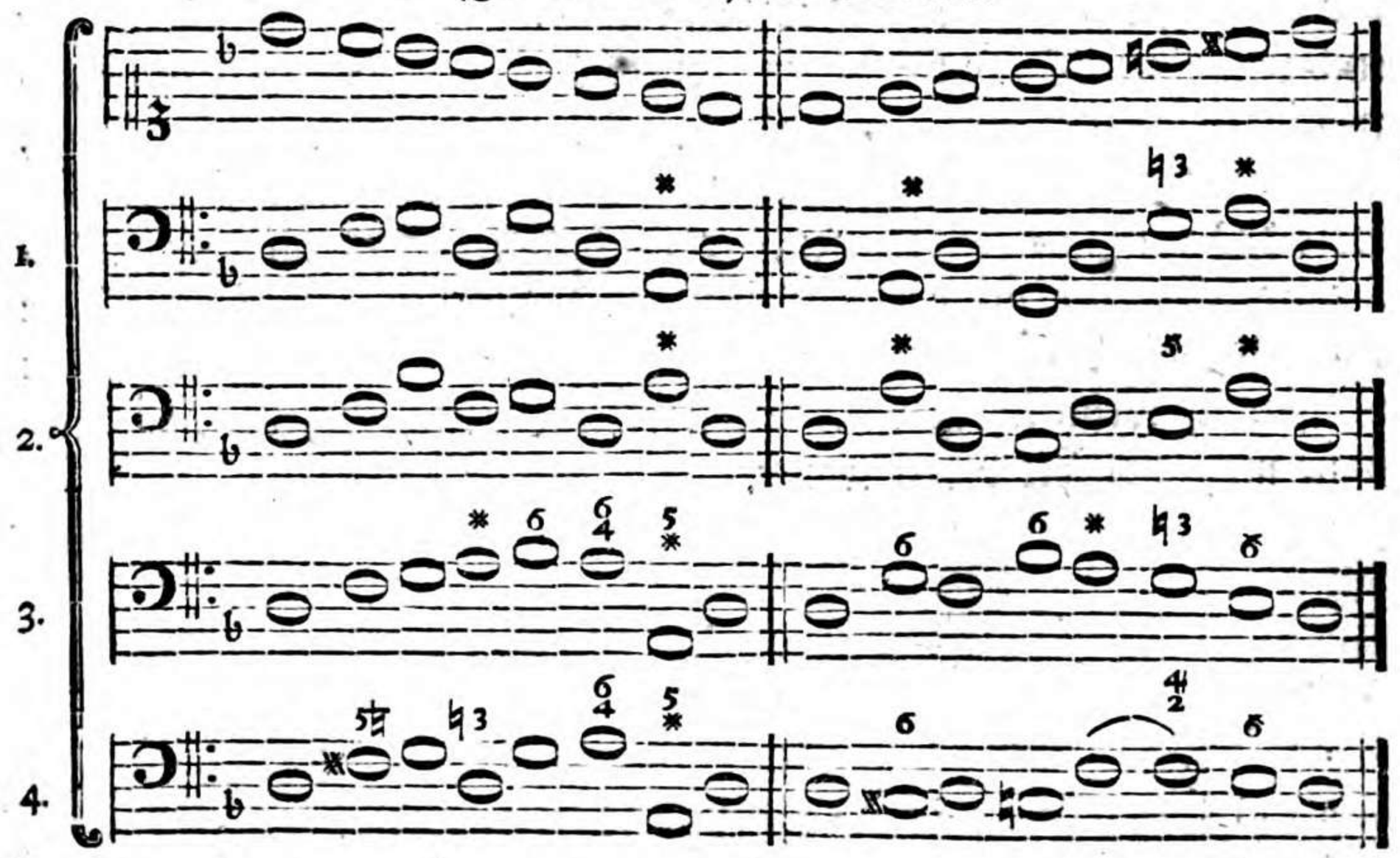
will: so will ich sie allhier nur kürzlich abfertigen, und zwar durch Vorstellung dieser Melodie in einer Oberstimme mit darunter gesetzten Baßnoten, und zwar erst mit bloßen Dreyklängen, und dann auch mit untermischten Sextenaccorden, damit der Baß einigermaßen singender werde; denn es ist eben nicht nöthig, den Baß so hölzern einhertreten zu lassen, wie die Vertheidiger des Rameauischen oder D'alembertschen Grundbasses (den Nichelmann vorzüglich bis zur Ausschweifung erhebet) vorgeben, unter dem Vorwande: die Melodie müsse daraus entspringen, weil sie ihren so genannten Grundbaß für die Hauptsache der ganzen Musik, der Melodie und Harmonie, ausrufen, indem sie darinn die einzige wahre Melodie zu entdecken und zu finden vermeynen. Ich wünsche ihnen Glück zu ihren Erfindungen und Gesängen. Itzt will ich ihnen einige Bäße zu dieser einzigen natürlichen Melodie hersetzen, die gewiß nicht aus dem Grundbaße erfunden worden, sondern ein Werk der Natur und einer solchen Zeit ist, da man von einem, alle Töne der Melodie begleitenden, Baße wenig oder nichts wußte. Denn wir wissen, daß diese unsere Tonleiter mit der Melodie des diatonischen Geschlechts der Griechen fast einerley oder dieselbe ist, und also aus einer Zeit und von einem Volke herstammet, welches sich um den Baß nur noch wenig bekümmerte, geschweige, daß es seine Gesangweisen aus dem Grundbaße sollte geschöpfet haben. Nun, auf meine Bäße zur Melodie des Ambitus zu kommen. Hier sind sie, und man mag urtheilen, welches der ächte Grundbaß, und aus welchem die Melodie entstanden ist? Eine weitere Erläuterung aber will ich bis dahin versparen, wenn ich in einer besonderen Betrachtung vom Grundbaße umständlicher reden werde.

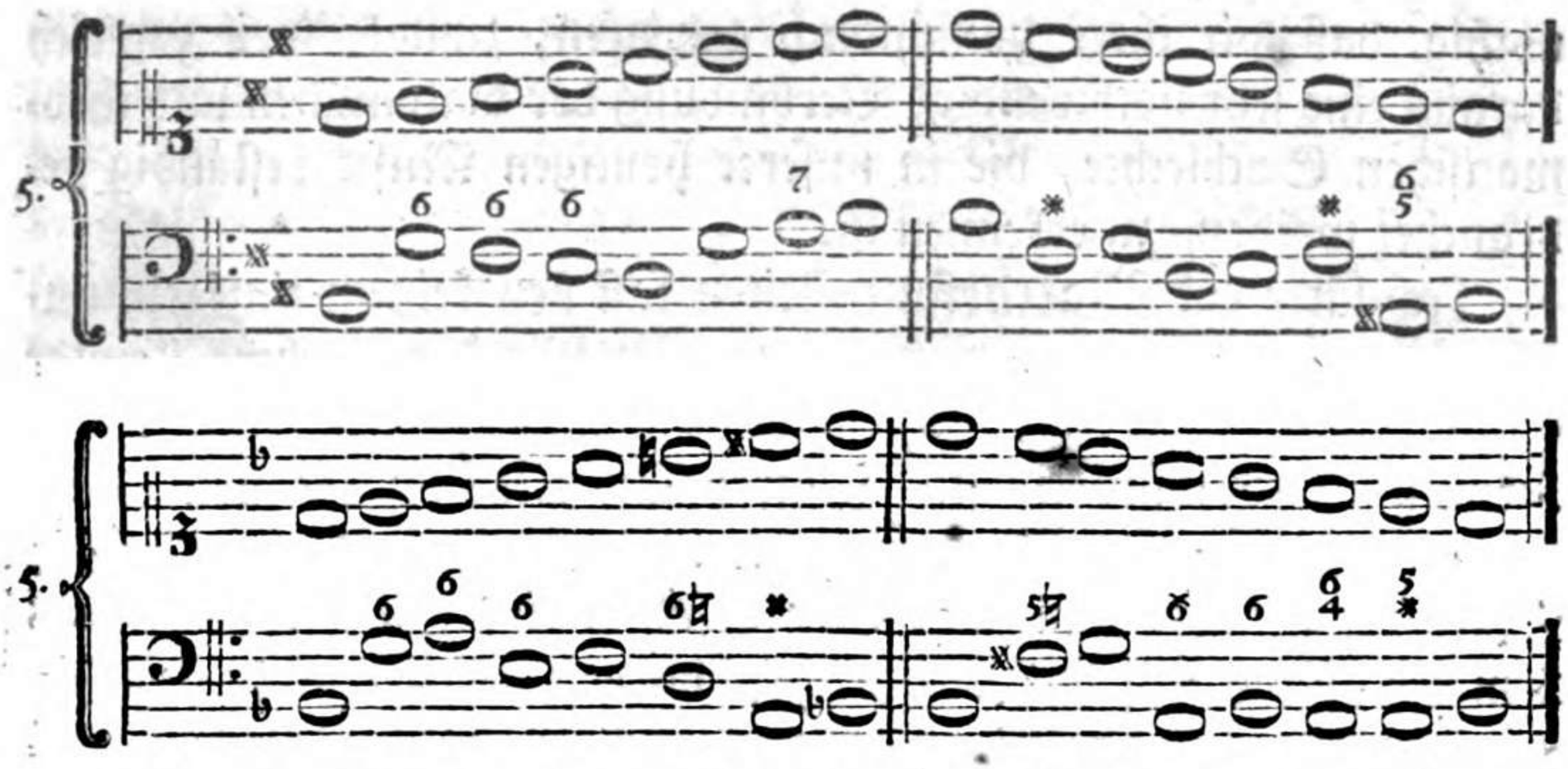
Von den Tonarten.

1. In der harten Tonart.



2. In der weichen Tonart.





Hier sind nun zu jeder Melodie fünf Bäße, die fast alle aus Consonanzen bestehen, wenn ich die paar Qvarten und kleinen Qvinten ausnehme, die aber nur selten darinn vorkommen. Der fünfte Baß von jeder Art stehet, wie man siehet, nur zum Scherze da; es wäre aber noch wohl etwas daraus zu machen. Man kann leicht urtheilen, daß sich, wenn man Lust dazu hätte, noch eine Menge Bäße von ähnlicher Art zu dieser Melodie machen ließen, die alle weit zierlicher werden könnten, zumal wenn man den Durchgang oder einige Bindungen mit zu Hülfe nehmen wollte. —

§. 73.

Wir haben aber noch von einer andern Art der Erläuterung der Tonleiter oder des natürlichen Ambitus der Tonarten zu reden, nach welcher die Töne der Klangstufen wegen ihres Gebrauches und Nutzens in der Melodie und Harmonie besonders charakterisiret, und diesfalls durch besondere ausdrückende Beynamen von einander unterschieden werden, welche denn die Kenntniß aller Töne und Klangstufen so wohl nach dem diatonischen als nach dem chromatischen Geschlechte in ein neues und nöthiges Licht setzen. Ich nenne diese Art des Ambitus daher den **charakteristischen Ambitus** (Ambitus characteristicus Modorum). Weil nun diese Sache von großer Wichtigkeit ist, wie man schon im voraus urtheilen kann, so ist es

nöthig, daß wir ihrer umständlich gedenken, zumal, weil zugleich daraus eine sehr nothwendige Verbindung der diatonischen und chromatischen Geschlechte, die in unserer heutigen Musik beständig gebrauchet werden, zu erkennen ist.

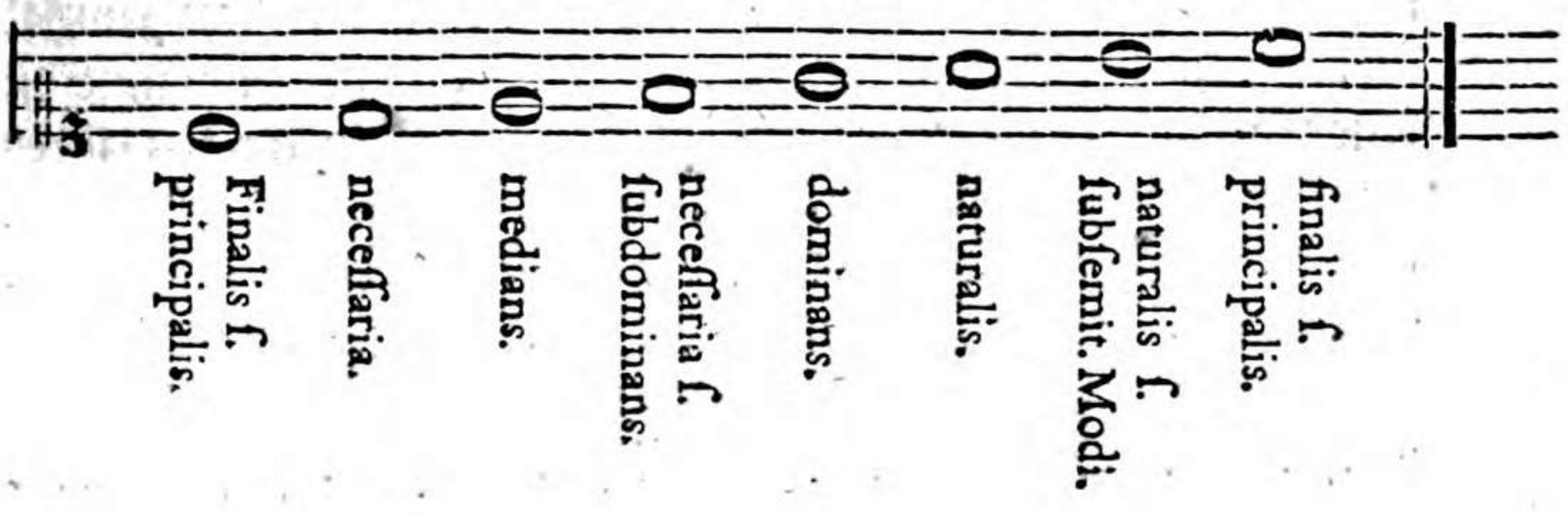
Ich finde vor **Mattheſons** Zeiten fast bey keinem einzigen musikalischen Schriftsteller, wenn ich den **Broſſard** ausnehme, einige Erläuterung dieſes Ambitus, so wichtig und so nothwendig dessen Kenntniß auch würklich ist. **Mattheſon** giebt im zweyten Theile seines **neueröffneten Orcheſter**, welchen Theil er **das beſchützte Orcheſter** nennet, und zwar S. 419. folgg. eine sehr gute aber aus dem **Broſſard** entlehnte Nachricht, die er aber hernach in der **Organiſtenprobe** und ferner in der **großen Generalbaßſchule** verbeſſert hat. Nach der Zeit hat er in der **kleinen Generalbaßſchule** noch eine erweiterte und auf die Namen der Intervallen eingerichtete Tabelle eingerückt. Ich will mich also in folgender Erläuterung im voraus auf diese beyden Werke berufen, und übrigens die Sache nach ihrem wahren Wesen, ohne mich eben an **Mattheſons** oder **Broſſards** Nachrichten oder Beschreibungen so genau zu binden, vortragen; ich werde sie also, wie ich sie der Ausübung oder des praktischen Nutzens wegen am vortheilhaftesten finde, zu erläutern und aufzuklären, suchen. Es finden sich, wie niemand läugnen kann oder wird, in einer jeden Tonleiter, sie mag nun hart oder weich seyn, drey bestimmte Töne; welche, um das Wesen und die Eigenschaft der Tonart deutlich anzuzeigen, von besonderer Wichtigkeit sind: Der Grundton, dessen Terz und dessen Qvinte, welche, wie man weiß, die drey Töne sind, woraus der vollkommene harmonische Dreyklang oder Vierklang bestehet. Diese drey Töne werden überhaupt Chordae eſſentiales **die weſentlichen Töne** genennet; der erste derselben heisset Chorda finalis oder auch principalis, **der Schlußton** oder vielmehr der **Hauptton**, weil sich auf ihn der ganze Ambitus beziehet; der zweete Ton, welcher die Terz des ersten ist, heisset Chorda medians, oder die **Mediante, der vermittelnde Ton**, und diese Terz, nachdem nämlich der Dreyklang hart

oder weich seyn soll, ist also auch hart oder weich, groß oder klein, und bestimmt nach ihrer Beschaffenheit die harte oder weiche Tonleiter; der dritte Ton, der in beyden Tonleitern unveränderlich bleibet, heisset Chorda dominans, der herrschende Ton oder, wie man insgemein zu sagen pflegt, die Dominante. Der erste Ton oder der Haupt- oder Schlußton (finalis s. principalis) wird hernach am Ende der Octave und also eine Octave höher wiederholet, da er denn seinen Namen behält. Weil aber in der völligen Tonleiter der Tonarten mehrere Töne vorkommen, so hat man ihnen ebenfalls, dem Grade ihres Einflusses in die Melodie und Harmonie gemäß, bequeme Beynamen zu geben gesucht, und diese sind: Chordae necessariae oder die nothwendigen Töne, nämlich die Sekunde und Qvarte, von denen auch der eine Ton, nämlich die Qvarte des Haupttones Subdominans, die Unterdominante genennet wird; Hiernächst Chordae naturales, die natürlichen Töne, welche sind die Sexte und die Septime des Haupttones. Diese Töne insgesamt erfüllen die einfache diatonische Octave der harten und weichen Tonarten, wenn man nämlich die letztere aufsteigend und absteigend, jene aber, weil sie sich nicht verändert, nur aufsteigend betrachtet.

§. 74.

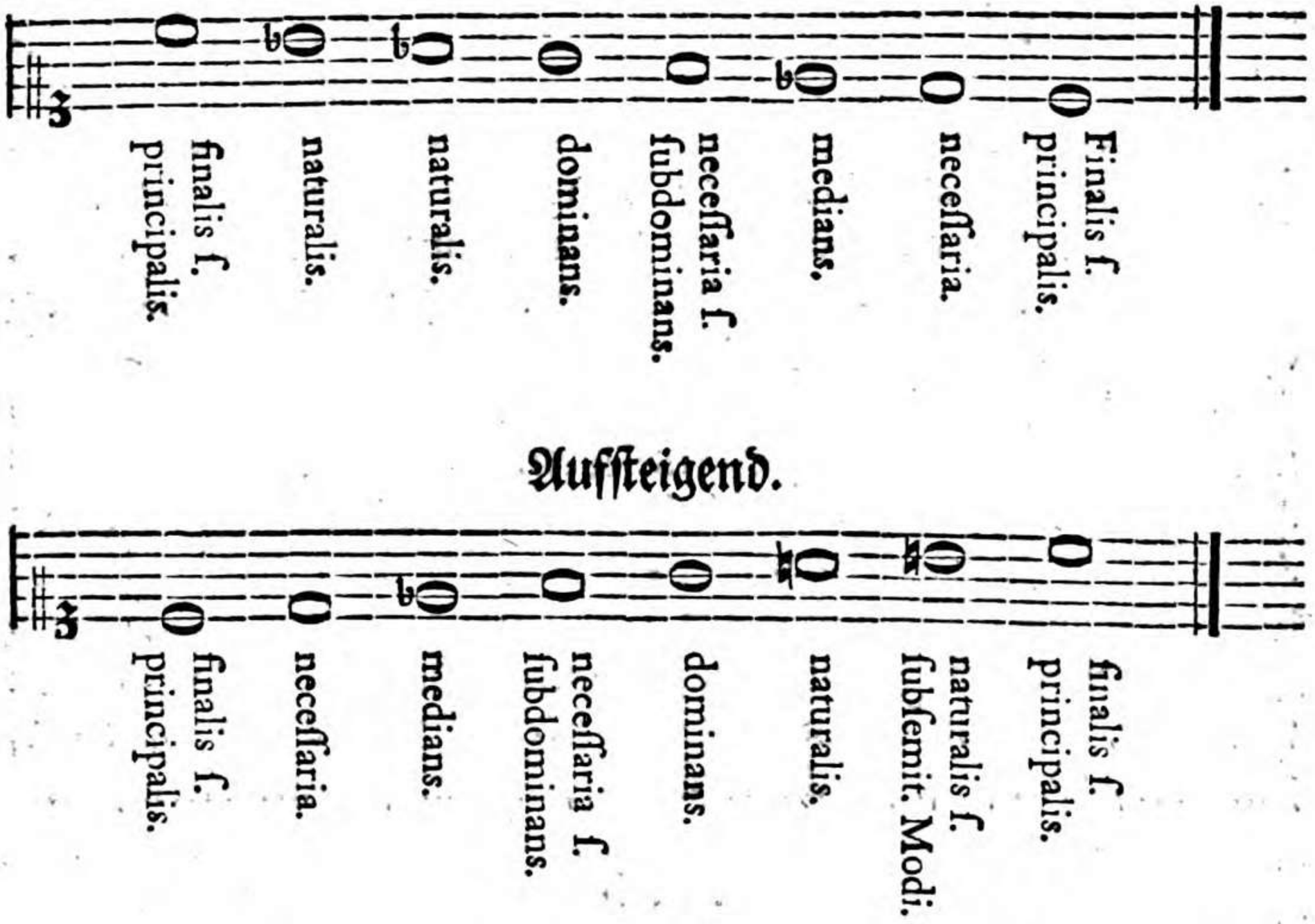
Die Vorstellung der Töne mit diesen ihren Beynamen, wie sie in beyderley Tonarten auf einander folgen, wird diese seyn:

1. Nach der harten Tonart, auf- und absteigend einerley:



2. Nach der weichen Tonart, welche sich ab- und aufsteigend jedesmal anders darstellet:

Absteigend:



Aufsteigend.

(Ich habe die Beynamen der Kürze wegen nur lateinisch angeführt; man kann ihre Bedeutung im vorigen §. nachsehen. Es ist ohnedieß eine Schande, daß es so viele seynwollende und wie Bilze aufgewachsene Componisten giebt, die nicht einmal so viel aus der Schule mitgebracht haben, einen lateinischen Ausdruck oder die so genannten Terminos technicos ihrer Kunst verstehen zu können, geschweige, daß sie sich in einigen andern Wissenschaften, die in die Musik keinen geringen Einfluß haben, sollten umgesehen oder Akademien besuchet haben. Wie wollen solche Leute vermögend seyn, ein über die Musik geschriebenes Buch mit Nutzen zu lesen und zu verstehen? oder

wie können solche unerfahrne, ich mögte bald sagen, Stümper, sich unterfangen, sich an Singesachen zu vergreifen? Denn wie können sie vermögend seyn, einen zur Musik erwählten Text oder ein musikalisches Gedicht in Noten zu setzen, wenn sie nicht einmal wissen, wie sie die Worte lesen sollen? Dieses hier in Parenthesi; an einem gelegenern Orte deutlicher.)

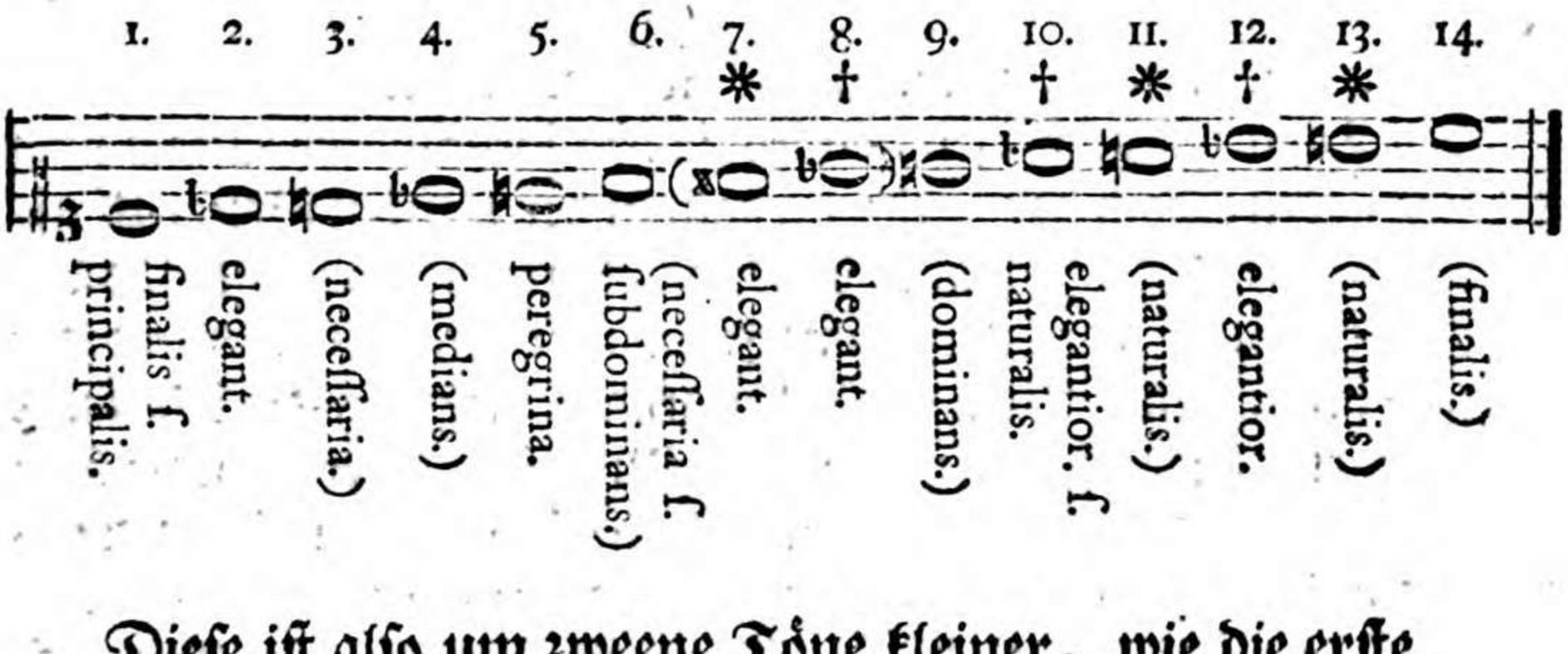
§. 75.

Nachdem wir nun die besondern Beynamen der Töne der Klangstufen nach beyderley Tonleitern der diatonischen Octave der harten und weichen Tonarten angemerket haben: so wird man mit Recht erwarten, auch die übrigen aus der chromatischen Octave zur Zierlichkeit einer Melodie und zur harmonischen Fortschreitung gehörigen Töne, durch ihre Beynamen charakterisirt, vorzustellen. Es ist nicht weniger nothwendig, auch diese deutlicher und nach ihrem Wesen und Nutzen zu kennen, weil dadurch ihr Gebrauch gegründeter und bestimmter wird. Wenn wir nun auf diese Art diese Tonleitern kennen wollen: so müssen wir die Leitern beyderley Tonarten vollständiger machen; wir müssen nämlich des Gebrauches und Nutzens wegen in die aufsteigende einfache chromatische Octave aus der absteigenden einfachen chromatischen Octave noch drey Töne versetzen, oder einrücken, um dadurch die so wohl nothwendige als zierliche Tonleiter der harten Tonarten zu erhalten. Auf gleiche Weise und in gleicher Absicht müssen wir aus der einfachen aufsteigenden chromatischen Octave einen Ton in die absteigende einfache Octave übertragen, damit wir die vollständigen und zierlicheren Tonleitern der weichen Tonarten erhalten. Wir vergrößern dadurch gedachte chromatische Octave der harten Tonart bis auf sechzehn Töne, und eben diese Octave der weichen Tonart bis auf vierzehn Töne. Dadurch aber werden wir die völlig ausgefüllte und nothwendige Leiter beyder Tonarten unserer Absicht gemäß, so wie sie der beste Gebrauch erfodert, erhalten. Wir haben alsdann in beyden Tonarten, nämlich in der harten und weichen Tonart, nicht mehr als die aufsteigende Tonleiter nöthig; denn die absteigende wird dadurch mit der

auffsteigenden verknüpft, und es erhält also die weiche Tonart auf- und absteigend nur eine und eben dieselbe Tonleiter. Da nun durch diese Erweiterung der Tonleitern, von denen die Leiter der harten Tonart nunmehr um acht Töne, die Leiter der weichen Tonart aber um sechs Töne vollständiger wird, als beyde nach der einfachen unvermischten diatonischen Octave waren, die völlig ausgefüllte und nothwendige Tonleiter beyder Tonarten erhalten wird: so müssen wir nun auch diese Töne gehörig charakterisiren, oder nachforschen, was für Beynamen sie ihres Nutzens in der Harmonie und Melodie wegen verdienen. Es sind aber von diesen in Gegeneinanderhaltung beyderley dieser vermehrten Tonleitern vier Töne nur durch den kleinsten halben Ton oder durch die kleinste Sekunde von den andern unterschieden; wie man bey genauerer Betrachtung folgender Vorstellungen sehen wird. Sieben von denen in der harten Tonleiter eingeschobenen Tönen werden nun die **zierlichen** oder **schönen Töne** (Chordae elegantiores s. Cordes belles), einer aber **der fremde Ton** (Chorda peregrina) genennet; doch mögte man wohl noch einem der vorigen ebenfalls diesen Namen geben können. Von den sechs in die weiche Tonart eingeschobenen Tönen heißen fünfe die **zierlichen** Töne (Chordae elegantiores) und einer **der fremde Ton** (Chorda peregrina). Die Erklärung oder Bedeutung dieser Beynamen werden wir hernach sehen, wenn wir sie zuvor in ihrer Ordnung nach beyden Tonleitern in folgenden Schematen werden vorgestellet und betrachtet haben.

1. Nach der harten Tonleiter.

2. Nach der weichen Tonleiter.



Diese ist also um zweene Töne kleiner, wie die erste.

§. 76.

Zur Erläuterung und zum bessern Verstande dieser Vorstellungen dienen folgende Anmerkungen:

1. **Nach der harten Tonleiter:** Der zweyte Ton in der ersten Stufe, nämlich die große Prime des Haupttones, **cis**, wird der **zierlichere Ton** genennet; er ist darum nothwendig, weil er das **Semitoninm der Tonart D** ist, und öfters zu einem zierlichen und feinen Uebergange nothwendig wird. Der dritte Ton gehöret schon in die diatonische Tonleiter. Der vierte Ton **Es**, als die kleine Terz des Haupttones heißet **der fremde Ton**, weil er, als die kleine Terz, der großen Tonleiter gleichsam wiederspricht, und eine andere Tonart anzuzeigen scheinet, als worinn man anitzt moduliret; gleichwohl aber ist er alsdann nothwendig, wenn man der Schreibart, oder des Ausdruckes wegen die harte Tonart mit der weichen verwechseln, oder beyde mit einander vermischen will; welches oft eine sehr gute Würkung thut, doch aber mit guter Ueberlegung und auf sinnreiche Art geschehen muß, wenn eine Schönheit daraus entstehen soll. Der fünfte Ton **Dis**, als die **größte Sekunde** des Haupttones, ist darum nothwendig, weil er zu der darauf folgenden Note **E**, als der **Mediante des Haupttones**, wenn

sie als eine ordentliche und gewöhnliche Ausweichung betrachtet wird, das Semitonium Modi ist. Gleichwohl hatte Mattheson diesen wichtigen Ton anfangs übergangen, weil er an die zu den ausweichenden Tonarten gehörigen Semitonia Modorum nicht allemal mag gedacht haben; doch hat er ihn hernach in der kleinen Generalbaßschule nachgeholet. Ich habe daher das vorhergehende Es und dieses Dis in obiger Vorbildung mit Klammern eingeschlossen und mit einem † bezeichnet. Vom E als der großen Terz oder der Mediante der Tonart, habe ich schon geredet. Nun folget der siebente Ton F, welcher die Unterdominante oder kleine Qvarte des Haupttones ist, von welchem Tone das vorhergehende E, auf andere Art betrachtet, das Semitonium Modi ist. Nun erscheinet der achte Ton Fis, die große Qvarte des Haupttones, welche zugleich das Semitonium Modi des darauf folgenden Tones G ist, wenn dieses G, als die erste und vornehmste Ausweichung, weil es die Qvinte oder die Dominante des Haupttones ist, betrachtet wird. Das gedachte Fis gehöret daher, und weil es einen feinern oder zierlichern Uebergang verursachet, unter die zierlicheren Töne. Nach der Dominante G, als dem neunten Tone folget der zehnte Ton Gis, welcher Ton auch unter die zierlicheren Töne gezählet wird, weil er nicht nur die größte Qvinte des Haupttones, sondern auch das Semitonium Modi des bald darauf folgenden Tones A, einer gewöhnlichen Ausweichung, ist, zugleich aber auch zu einem zierlichen Uebergange in die Terz der Subdominante sehr dienlich seyn kann. Zwischen diesem Gis und dem A habe ich noch einen zierlichen Ton, nämlich das As, als den eilften Ton eingerückt. Er ist die kleine Sexte des Haupttones, und von dem vorigen nur um den kleinsten halben Ton oder die kleinste Sekunde verschieden; beyde diese Töne habe ich daher mit Klammern eingeschlossen und mit † bezeichnet. Mattheson hatte den einen in seinem Schema S. 54. der großen Generalbaßschule übergangen, aber in der kleinen Generalbaßschule S. 126. hat er sich bedacht, und ihm seinen ihm gebührenden Platz eingeräumet. Doch von der Verschiedenheit seiner gegebenen Vorstellungen dieser

Art des Ambitus will ich hernach reden. Ich wollte sonst dieses As, weil es eigentlich in die Molltonleiter gehöret, fast lieber **den fremden Ton** (Chordam peregrinam) nennen. **Mattheson** muß noch darinn zweifelhaft gewesen seyn, weil er ihn mit der größten Qvinte für einerley ausgiebt, welches aber ein Irrthum ist. Er kann zu einem zierlichen aber abwärts gehenden Uebergange sehr nützlich seyn, zumal wenn man mit dem nachschlagenden G ins Fis, als der grossen Terz der Qvinte der Dominante gehen will. Der darauf folgende zwölfte Ton A, der auch Superdominans genennet wird, ist die dritte ordentliche Ausweichung, und braucht keine weitere Erläuterung. Der vierzehnte Ton B, welcher die kleine Septime des Haupttones ist, gehöret unter die zierlichen Töne, weil er — doch wer wollte die Zierlichkeit, Schönheit und Wichtigkeit der kleinen Septime der Tonart noch besonders bewiesen haben wollen? Dieser Ton ist überdieß an sich selbst zu einer zierlichen und schönen Vorbereitung des Schlusses in die Finalnote, fast unentbehrlich. Der mit diesem in Klammern eingeschlossene und dreyzehnte Ton Ais, der mit dem vorigen eine kleinste Sekunde ausmacht und mit + bezeichnet ist, ist die größte Sexte des Haupttones; und **Mattheson** hat ihn ganz und gar vergessen. Er wird zwar in der Modulation der harten Tonart vielleicht nur selten vorkommen; allein, da er die große Qvarte des Tones E ist, so mögte er gleichwohl in der Modulation der Terz der Haupttonart, und also in einer sehr gewöhnlichen Ausweichung fast unentbehrlich seyn; denn er dienet zur Vorbereitung der Dominante dieser Ausweichung, und macht in diese einen zierlichen Uebergang. Ich nenne ihn auch aus dieser Ursache einen zierlichern Ton. Die Note H, als die große Septime oder das Semitonium Modi ist schon oben erkläret worden; ihre natürliche Nothwendigkeit wird ihr daher niemand streitig machen. Der sechzehnte und letzte Ton ist nun die Finalnote oder die Octave des Haupttones, von der wir nichts anzumerken haben. Wir finden also in diesem charakteristischen Ambitus, daß die natürlichen großen halben Töne der fünf Nebentonarten oder der Ausweichungen der Haupttonart

darinn befindlich sind; diese sind die Chordae elegantiores oder die so genannten zierlichern Töne Cis, Dis, Eis und Gis; denn das E, als der natürliche halbe Ton von der Tonart F, nämlich dessen Untersemitonium befindet sich bereits in der diatonischen Leiter der harten Tonart C. Die übrigen zierlichern Töne sind die kleine und größte Sexte nebst der kleinen Septime. Und da ich auch die kleine Sexte zugleich nebst der kleinen Terz unter die fremden Töne oder Chordas peregrinas zähle: so haben wir zugleich in diesem Ambitus die vorzüglichsten Merkmale der kleinen oder weichen Tonart; da sie aber nicht in die harte Tonleiter gehören: sondern aus der Molltonart in diese vollständige harte chromatische Tonleiter übergetragen sind: so siehet man zugleich daraus die natürliche Verbindung beyderley Tonleitern; so wie man auch daraus die Verwandschaft der, der Haupttonleiter eines Stückes ganz fremd scheinenden, Töne und Intervallen erkennen kann.

§. 77.

Was nun ferner die Erläuterung der zwoten Vorstellung, welche die Beynamen der Töne der weichen Tonart enthält, betrifft: so ist dabey zu merken, daß der zweyte Ton Des, als die kleine Sekunde in dieser weichen Tonart billig unter die zierlichern Töne zu zählen ist, weil er in der weichen Tonart F, und in der harten Tonart As als zwo gewöhnlichen, obschon außerordentlichen Ausweichungen, von besonderer Wichtigkeit ist. Weil er in ihre Tonleitern allerdings gehöret: so ist er folglich auch, obschon in einem entferntern Grade, mit der Haupttonart verwandt; überdieß wird er auch zu einem absteigenden zierlichern Uebergange sehr nützlich seyn. Der dritte Ton ist die große Sekunde des Haupttones, und hat also keine Erläuterung nöthig, so wie auch der vierte Ton, nämlich die Mediante Es, welche gleichfalls unmittelbar in die Tonleiter gehöret. Nach diesem Tone folget der fünfte Ton E, welcher in dieser Leiter ein fremder Ton ist, weil er eigentlich in die harte Tonleiter gehöret. Er ist aber nicht ohne Ursache in diesem Ambitus unentbehrlich, so fremde er auch der Tonleiter seyn mag. Einmal wenn man der

Zierlichkeit oder des Ausdruckes wegen in die harte Tonleiter übergehen will; hiernächst und zwar insonderheit deswegen, weil er das Semitonium Modi der darauf folgenden Subdominante, als der Qvarte der Haupttonart, einer gewöhnlichen, obschon außerordentlichen Ausweichung, ist. Dieses ist auch von dem siebenten Tone Fis anzumerken, welcher nicht nur die große Qvarte zum Haupttone, sondern auch das Semitonium Modi der Tonart der Dominante, als der ersten ordentlichen Ausweichung ist. Es ist also auch dieses Fis mit der Haupttonart in einiger Verwandschaft. Der folgende achte Ton, welcher die kleine Qvinte des Haupttones und ein zierlicher Ton ist, ist in der weichen Tonart von nicht geringer Schönheit, insonderheit, wenn man ihn als die kleine Septime des bald darauf folgenden As betrachtet; überdieß gehört er auch zu den zierlichen und sanften sich abwärts neigenden Uebergängen. Hiernächst folgt der neunte Ton, nämlich die Dominante G, dessen Nothwendigkeit vorlängst bestimmet ist. Der nun folgende zehnte Ton As, die kleine Sexte des Haupttones, der wie bekannt, schon in die absteigende einfache Tonleiter, in der aufsteigenden Tonleiter aber unter die zierlichern Töne gehöret. Da dieser Ton aber eine nothwendige obschon außerordentliche Ausweichung ist: so gehöret er zugleich unter die natürlichen Töne oder Chordas naturales, zumal da er, wie gesagt, zugleich in die absteigende Tonleiter gehöret. Die große Sexte der Tonart A, als der eilfte Ton, vertritt in der einfachen aufsteigenden Tonleiter die Stelle des vorigen Tones, und gehöret also in dieser unter die Chordas naturales oder natürlichen Töne, zumal da er zugleich, als das Semitonium Modi der darauf folgenden kleinen Septime, als einer zur Haupttonart gehörigen Ausweichung, anzusehen ist; sonst aber würde dieser Ton in der absteigenden Tonleiter unter die zierlichern gehören, wenn es nöthig wäre, diese absteigende Leiter besonders zu betrachten. Die kleine Septime selbst, als der zwölfte Ton, gehöret im Aufsteigen nur unter die zierlichern Töne, ob sie schon im Absteigen unter die natürlichen zu zählen ist. Sie ist aber von doppelter Nothwendigkeit; ein-

mal, da sie als die Septime der Tonart eine gewisse Ausweichung bestimmt, weil sie zur absteigenden diatonischen Leiter gehöret, aus der die zu Ausweichungen geschickten Töne eigentlich genommen werden müssen; und dann weil dieser Ton die Mediante der Qvinte des Haupttones ist, wenn diese als die erste Hauptausweichung angesehen wird. Dieser Ton ist alsdann dem Dreyklange der Qvinte des Haupttones wesentlich, und unentbehrlich. Endlich sehen wir den dreyzehnten Ton H, nämlich die große Septime des Hauptones, welche im Aufsteigen unter die natürlichen Töne zu zählen ist, indem sie, als das Semitonium Modi, der Tonart unentbehrlich ist; im Absteigen aber unter die zierlichern gehören würde, weil sie zwar nicht eigentlich in der absteigenden Tonleiter befindlich, gleichwohl aber aus der itzt angeführten Ursache der Molltonart unentbehrlich ist. — Doch ich habe schon von diesem wichtigen Tone mehr als einmal geredet. Der vierzehnte und letzte Ton ist die Octave des Haupttones, und braucht keine Erläuterung. — Aus dieser Beschreibung erhellet, daß überall die Semitonia Modorum oder die natürlichen halben Töne der Ausweichungen der Haupttonart zum Vorschein kommen, und daß sie ebenfalls Antheil an der Verwandschaft mit dem Haupttone nehmen, obschon meistentheils in einem entfernten Grade.

§. 78.

Wir sehen nunmehr aus diesen umständlichen Erläuterungen, daß die so genannten Chordae essentiales solche Töne sind, woraus die vollkommenen Dreyklänge, welche die harten und weichen Tonarten bestimmen, entstehen; von ihnen zeugen die Dominanten und Medianten, die ersten beyden Ausweichungen beyderley Tonarten. Darauf folgen die Chordae necessariae, nämlich die Sekunde und die Qvarte einer Tonart, welche in beyderley Tonarten unveränderlich sind, zugleich aber in der harten Tonart zwo andere nothwendige Ausweichungen bestimmen, von denen aber in der weichen Tonart nur die Qvarte unter die Ausweichungen gehöret, weil die Sekunde in der absteigenden diatonischen Leiter keine reine Qvinte er-

halten kann, deren Stelle hingegen die kleine Septime vertritt, weil sie in die weiche absteigende Tonleiter gehöret, worinn sie nebst der kleinen Sexte die beyden Chordas naturales ausmacht, welche letztere endlich die fünfte Ausweichung bestimmet; wenn hingegen die große Sexte und die große Septime die beyden Chordas naturales vorstellen, weil sie, wie wir wissen, in die harte diatonische Leiter gehören, in beyden Tonleitern aber sehr nothwendig sind; zumal da die große Sexte in der harten Tonart die fünfte Ausweichung ausmacht, die große Septime aber so wohl in dieser als in jener das natürliche Semitonium der Tonart oder Semitonium Modi ist. Was nun die Chordas elegantiores, die man auch accidentales oder die zufälligen, Brossard aber Chordes belles die schönen Töne nennet, betrifft: so sind sie größtentheils als die natürlichen halben Töne der zu jeder Tonart gehörigen Ausweichungen anzusehen; theils aber auch in Betrachtung der zu dieser oder jener anverwandten oder Nebentonart gehörigen Klangstufen unentbehrlich; theils selbst in der Haupttonart zu größerer Zierlichkeit in der Melodie und Harmonie, wegen gewisser kleinen oder großen Intervallen, ohne welche keine Schreibeart schön seyn kann, höchstnothwendig. Man kann sich hierbey erinnern, wie ich von einigen angemerket habe, daß sie zu gewissen feinen und zierlichen Uebergängen bald aufwärts, bald abwärts sehr nützlich, und dem geschmackvollen Ausdrucke fast unentbehrlich sind. Es gehöret aber auch viele Erfahrung, große Geschicklichkeit und guter Geschmack dazu, sich deren mit Empfindung und zum Vortheil des Ausdruckes und also zum wahren Vergnügen der Zuhörer zu bedienen. Man kann zu diesen schönen Tönen noch die ganz kleinen Zwischentönchen oder die Commata setzen, durch welche ein geschickter Ausführer, insonderheit auf der Geige und Hoboe, so wie auch ein guter Sänger seine Uebergänge verzieren und dadurch seine Zuhörer desto gewisser rühren kann.

§. 79.

Folgendes Verzeichniß wird diese Materie in der Kürze am deutlichsten machen:

Chordae eſſentiales ; die weſentlichen Töne :
Der Hauptton, wird auch principalis und finalis genennt.
Die Terz, in der harten Tonart die große, in der weichen Tonart die kleine ; ſonſt auch die Mediante genannt.
Die Qvinte oder Dominante.

Chordae neceſſariae ; die nothwendigen Töne :
Die große Sekunde.
Die kleine Qvarte oder Unterdominante.

Chordae naturales ; die natürlichen Töne :
Die große Sexte in der harten Tonart; in der weichen Tonart die kleine Sexte.
Die kleine Septime in der weichen abſteigenden Tonleiter.
Die große Septime in beyderley Tonarten; ob ſie ſchon in der weichen abſteigenden Tonleiter unter die zierlichen Töne gezählet wird. Ich aber ſetze ſie hier unter die natürlichen und unentbehrlichen, zumal da ſie das natürliche Semiton der Haupttonart iſt.

Chordae elegantiores ſ. accidentales oder mit Broſſarden Chordes belles ; die zierlichern, oder zufälligen oder auch die ſchönen Töne :

1. In der harten Tonart :

Die große Prime.
Die größte Sekunde.
Die größte Qvarte.
Die größte Qvinte.
} Natürlich große halbe Töne zu vier Nebentonarten, als zur Ausweichung in die Sekunde, Terz, Qvarte und Sexte.
Die kleine Sexte ;
Die größte Sexte.
Die kleine Septime.

2. In den weichen Tonarten.

Die große Qvinte.
Die große Sexte in der abſteigenden Leiter.
} Natürliche große halbe Töne zu zwo Nebentonarten, als zur Qvinte und Septime.

Die kleine Sekunde.
Die kleine Qvinte.
Die kleine Sexte und
Die kleine Septime. } Beyde nur in der aufsteigenden Leiter.

Chordae peregrinae; **fremde Töne:**

Die kleine Terz, nur in der harten Tonart.
Die kleine Sexte. Diese steht in der harten Tonart zwar unter den zierlichern Tönen; doch gehöret sie eigentlicher und besser unter die fremden, wie ich schon oben angemerket habe.
Die große Terz, nur in der weichen Tonart.

Anmerkungen:

1. Es ist schon, wie man sich erinnern wird, angemerket worden, daß die Terz des herrschenden Grundtones einer jeden Tonart die **Mediante**; dessen große oder reine Qvinte, die **Dominante**; und dessen Qvarte die **Unterdominante** (Subdominans) genennet werden. Und nur in diesem Verstande werde ich die Beywörter: **Mediante, Dominante, Unterdominante** jederzeit gebrauchen; denn mit des Herrn **D'alemberts** übrigen Dominanten habe ich nichts zu bestellen.

2. Wenn in diesem Verzeichnisse in den harten Tonarten nur zu vier Ausweichungen, und in den weichen Tonarten nur zu zwo Ausweichungen unter den zierlichern Tönen die natürlichen großen halben Töne der Tonarten, oder die Semitonia majora Modorum angemerket sind; da doch in jeder dieser beyderley Tonarten, wie bekannt, fünf Ausweichungen sind: so wird man sich erinnern, daß die übrigen, nicht unter den zierlichern Tönen befindlichen, Semitonia majora Modorum bereits in den diatonischen Tonleitern beyderley Tonarten vorhanden sind, und folglich in eine andere und höhere Klasse dieses **charakteristischen Ambitus** gehören.

3. Daß nicht nur die vollkommenen harmonischen Dreyklänge der Nebentonarten, nebst den uneigentlichen oder unvollkommenen

Dreyklängen derselben, sondern auch die Tonleitern einer jeden Nebentonart in den beyden Arten der Klangleitern der harten und weichen Tonarten befindlich sind, dieses wird bey näherer Betrachtung bald in die Augen fallen.

4. Man wird auch finden, daß in jeder dieser Vorstellungen, und also im Schema der harten Tonleiter und im Schema der weichen Tonleiter alle zwölf chromatische Töne einer jeden Art des chromatischen Geschlechts vorhanden sind; wie auch daß, wenn man beyde Arten mit einander verknüpfet, oder eines durch das andere ergänzet, daraus das vollständige System des vermischten chromatischen Geschlechts entstehet, weil obbemeldte beyde Vorstellungen nur um zweene Töne und Stufen unter sich selbst von einander unterschieden sind; wie denn die eine Tonleiter nur um zweene Töne und die andere um vier Töne vom ganzen vollständigen oder vermischten chromatischen Geschlechte verschieden ist. Daher denn schon eine jede Vorstellung für sich das ganze chromatische Geschlecht vorstellen könnte. Wie nahe übrigens beyde Vorstellungen an das enarmonische Geschlecht gränzen, dieses ist auch daraus zu schließen, wenn ich in der Erklärung dieses Ambitus, insonderheit der zierlichern Töne, der kleinen, feinen und zierlichen Uebergänge durch die kleinern Zwischentönchen gedacht habe; als welche, wenn man der Sache mit Ueberlegung nachdenken will, den Uebergang aus diesem Ambitus in das enarmonische Geschlecht zu erkennen geben. Ein guter Ausführer wird sich dieses merken können.

Dieses ist nun der von mir so genannte **charakteristische Ambitus** der Tonarten, durch welchen man, wie man bey genauer Erwägung desselben finden wird, die Verbindung aller drey Klanggeschlechte in den Tonarten und in der Ausübung vorzüglich aber zur Erweiterung und Verschönerung der Melodie, durch diese aber auch der Harmonie, vorzüglich erkennen kann. Mögten doch so wohl die Componisten als die Ausführer oder Sänger und Instrumentalisten, vorzüglich diejenigen, welche die Geige, die Brätsche, das Violoncell, den Contrebaß, die Hoboe, den Basson, wie auch die

Traverse, nicht weniger auch die Gamben, Lauten und dergleichen leider! fast aus der Mode kommende angenehme Instrumente zu spielen, bemühet sind, diese Materie so wohl als die von den drey Klanggeschlechten genau betrachten, durchstudieren und verstehen lernen. Die Sänger sollten sich insonderheit mit dieser Materie bekannt machen, aber — Es ist darinn mehr verborgen, als mancher Kritikaster denkt, und als unsere Modecomponisten und Modeausführer jemals verstehen und lernen können.

§. 80.

Ich habe oben versprochen, des **Mattheſonischen** Entwurfs dieser sinnreichen, zur gründlichen Kenntniß der wahren Harmonie und Melodie, insonderheit der Töne, und folglich auch der vollständigen chromatischen Tonleiter und der Verbindung der drey Klanggeschlechte in den Tonarten gehörigen, und daher überaus nützlichen, Erfindung noch einmal zu gedenken. **Mattheſon** kam bey der Ausgabe seiner **kleinen Generalbaßschule** auf den Einfall, eine Art eines vollständigen Intervallensystems damit zu verknüpfen, wie man S. 126. seines Buches sehen kann, woselbst sich eine doppelte Tabelle darüber befindet: worinn er denen darinn angezeigten Tönen oder Chorden zugleich die Namen nach den Intervallen, die sie, gegen den Grundton betrachtet, führen, beygefüget hat; daher er auch seiner Tabelle die Ueberschrift: **Alle Intervallen** gegeben hat; denn er war der Meynung, zugleich eine vollständige Intervallentabelle zu liefern. Man siehet aber so gleich beym ersten Anblicke, wie wenig sie ihrer Ueberschrift ein Genüge leistet, und wie mangelhaft sie in dieser Betrachtung ist; zumal, da, wie der Augenschein zeiget, durch die mit bloßen Buchstaben und ihnen beygefügten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen angemerkten Namen der Töne, welche sich aber in einer solchen Tabelle besser in Noten ausdrücken lassen, sich eine große Undeutlichkeit, und ich dörfte fast sagen, Verwirrung eingeschlichen hat, indem man in der Vorstellung der weichen Tonleiter manchmal fast nicht weiß, was die Buchstaben sagen wollen; insonderheit, wenn er die aufsteigende Leiter von der ab-

steigenden unterscheiden will, und wenn er einen bemerkten Klang in zweyerley Gestalt nach veränderter Vorzeichnung anzuzeigen vermeynet. Was aber die Beynamen der Töne oder Chorden, worinn er vermuthlich einem Brossard gefolget ist, betrifft: so stimmet er zwar mit der in der großen Generalbaßschule S. 54. befindlichen Tabelle meistentheils überein, ausser, daß er ein paar Defekte derselben verbessert hat, wie ich solches bereits angemerkt habe. Dennoch aber wird man in Vergleichung mit meinen Vorstellungen und den Erläuterungen derselben einen beträchtlichen Unterschied unter den Mattheſonischen und den meinigen antreffen; weil ich mich bemühet habe, alles vollständiger und weniger mangelhaft darzustellen. Aber es war leichter, eine schon vorhandene an sich selbst vortreffliche Erfindung zu verbessern und brauchbarer zu machen, als sie selbst zuerst ans Licht zu bringen. Der Name des ersten Erfinders dieses wichtigen charakterischtischen Ambitus verdiente, aufbehalten zu werden; noch zur Zeit habe ich nicht entdecken können, wie alt diese Erfindung seyn mag, zumal, da man schon vor Brossard hin und wieder einige Spuren davon findet.

§. 81.

Ich hoffe nun, in diesem Kapitel die wichtige Lehre von den Tonarten, von denen, sie zu ordnen und zu erkennen, so nöthigen Tonleitern, nebst allem, was von dieser Materie unzertrennlich ist, vorgetragen und deutlich gemacht zu haben. Um aber alles desto besser zu verstehen, und sich mit Nutzen einzuprägen, ist es nöthig, daß man sich alles dessen zugleich mit erinnert, was in vorigen Kapiteln von den Klanggeschlechten und Intervallen angemerket und erläutert worden ist. Die Lehre von den Tonarten ist mit der Lehre von den Intervallen und Klang- oder Tongeschlechten gänzlich verbunden, weil jene ihren Grund in der Lehre von den Klanggeschlechten findet, und dadurch am besten verständlich gemacht werden kann. Man merke aber, daß die Klang- oder Tongeschlechte vornehmlich die Fortschreitung der Töne neben einander zur Absicht haben, und daher die Intervalle nur stufenweis anzeigen, wenn hingegen die

Tonarten sie zugleich auch der Harmonie wegen betrachten, weil sie gleichsam die Richtschnur und die Vorschrift sind, wornach in einem musikalischen Stücke sich Melodie und Harmonie richten müssen, und sie, so wohl einzurichten, als einzuschränken und auszudehnen, lehren. Wer daher keine hinreichende Kenntniß der Tonarten besitzet, der ist nicht im Stande, weder eine regelmäßige oder ordentliche Melodie zu entwerfen, noch auch diese mit einer ihr gehörigen und ihr angemessenen regelmäßigen Harmonie zu begleiten, und zu erheben, ja nicht einmal vorzutragen. In einer bald folgenden Betrachtung wird man vielleicht noch eines und das andere zu dieser Materie gehöriges in ein mehreres Licht setzen.

Fünftes Kapitel.

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

§. 82.

Nunmehr müssen wir diese Figuren, welche uns diese bisher beschriebenen verschiedenen Töne vorstellen, nämlich die Noten, insbesondere betrachten und untersuchen. Wir müssen sie nämlich in Ansehung ihrer äußerlichen und innerlichen Größe oder Geltung, und zwar der Zeit und dem innerlichem Werthe nach, und diesfalls den Takt und alle seine Theile äußerlich und innerlich, kennen lernen; zumal da es dem Componisten nicht gleichgültig seyn darf, in welche Theile des Taktes er seine Noten und Intervallen, sie mögen nun consonirend oder dissonirend seyn, oder auch seine Melodieen, oder auch selbst den Ausdruck der Worte u. s. w. kurz alle

seine musikalische Ideen und Gedanken setzen, vertheilen oder stellen soll. Um nun alles dieses aus dem Grunde und nach allen damit verbundenen Umständen und wegen der daraus entstehenden Folgen gehörig auszuführen, müssen wir I. **den Takt selbst** und folglich die verschiedenen **Taktarten** von allerhand Gattung, in so fern sie brauchbar sind, und uns folglich interessiren, kennen lernen. Hiernächst II. müssen wir die äußerliche und innerliche Beschaffenheit und Gattung der Noten, nämlich **die äußerliche und innerliche Größe** der Noten, und also die einzelnen und kleinen Takttheile, genau untersuchen, um hernach dadurch desto richtiger und gewisser begreifen zu können, wie und warum alle diese Takttheile mehr oder weniger zur Harmonie und Melodie, man mag nun Consonanzen oder Dissonanzen daraus zusammen setzen, geschickt sind. Wir werden also den innerlichen Vorzug der einen Note vor der andern, der besonders durch die Stelle, in welcher die Note stehet, bestimmet wird, anzeigen, und zugleich bemerken müssen, wie und auf was für Art diese oder jene Taktart diesfalls eines **Durchschnitts**, oder der **Cäsur** fähig ist, oder nicht. Und endlich müssen wir III. zeigen, wie diese Noten, wenn sie geschickt neben einander oder auf einander folgen sollen, zu betrachten sind, und zwar in Ansehung des **Durchganges** oder des **Transitus** und dessen verschiedenen Arten und folglich auch, welche Noten oder Takttheile in dieser Betrachtung der Harmonie fähig sind oder nicht; weil wir dadurch den innern Werth der kleinen Takttheile oder Noten, die wir zu beschreiben haben, in Ansehung ihres Gebrauchs, welcher sich darauf gründen soll, desto besser kennen lernen. Wir werden also dadurch erfahren, welche von ihnen in einem stufenweisen oder springenden oder hüpfenden Fortgange beydes zur Harmonie und Melodie vorzüglich geschickt, und wie sie folglich darnach zu ordnen sind. — Es theilet sich folglich dieses Kapitel von sich selbst in **drey Abschnitte**, von denen **der erste vom Takte selbst** und dessen verschiedenen Arten; **der zweyte von der Beschaffenheit der großen und kleinen Takttheile und vom Durchschnitte der Takte** oder **von der Cäsur,**

und endlich der dritte vom Durchgange und den verschiedenen Arten desselben handeln wird.

Erster Abschnitt.

Vom Takte und dessen verschiedenen Arten.

§. 83.

Unter dem Worte der Takt wird die Abmessung der Dauer der Noten in einem bestimmten Zeitraume verstanden. Wem diese Beschreibung nicht Genüge thut, der kann mit dem Herrn Marpurg S. 15. seiner Anleitung zum Klavierspielen etwas ausführlicher sagen: Der Takt ist eine abgemessene Eintheilung einer Anzahl von Noten, die in einer gewissen Zeit vorgetragen werden sollen. Man könnte ihn auch nach dem Tevo p. 91. (Il Musico testore) weit kürzer das Maaß der Bewegung eines musikalischen Satzes nennen; allein, da das Wort Bewegung etwas anders ist, als der Takt, so schickt es sich meines Bedünkens in eine Erklärung des Taktes ganz und gar nicht; denn die Bewegung ist vom Takte selbst, wie die Seele vom Körper, unterschieden, und lässet sich besser empfinden, als beschreiben. Es könnte also diese letztere Erklärung des Tevo mehr eine Erklärung des Taktschlagens, als des Taktes seyn; weil durch die Battuta oder das Taktschlagen eigentlich die Bewegung, die in einem musikalischen Satze herrschen soll, angezeiget, und im Gleichgewichte gehalten wird. Was die Marpurgische Beschreibung betrifft: so scheinet es mir, als ob der Herr Verfasser derselben vorzüglich das Wort Prolatio im Sinne gehabt habe; allein ich halte solches, ob es sich auch schon beym Kircher findet, hier nicht eben für nöthig, weil es sich schon von selbst versteht, daß die Noten nach dem Maaße ihrer Größe vorgetragen werden sollen. Sonst spricht auch Bontempi beym Tevo am angeführten Orte: der Takt wäre *conveniens notularum mensura;* welche Beschreibung nicht eben zu verwerfen seyn würde, wenn nur das Beywort conveniens ausdrückender

oder vielmehr nicht zweydeutig wäre. Ich werde mich also an meine oben gegebene Worterklärung halten, und sie zum Grunde meiner Erläuterung der Taktarten und ihrer Theile annehmen, weil, wie ich glaube, alles, was ich davon zu sagen gedenke, oder was davon zu sagen nöthig seyn mögte, am besten daraus herzuleiten seyn wird.

§. 84.

Der Takt ist also **eine Abmessung der Dauer der Noten** — Hieraus folget, daß wir **verschiedene Arten von Noten** haben müssen, die in Ansehung ihrer **Dauer** oder **Geltung** d. i. ihrer äußerlichen Größe (Qvantitate) unter sich selbst von einander unterschieden sind. Und unsere Noten sind auch in der That von verschiedener Größe, indem immer eine noch einmal so groß ist als die andere, daher sie auch ihrer Gestalt nach verschiedene, auf diese ihre verschiedene Größe zielende, Namen führen. Ich will die ältesten Noten, weil sie uns nicht mehr interessiren, übergehen, und nur diejenigen hersetzen, die noch im Gebrauche sind, oder seyn könnten. Diese sind: 1. Die so genannten **Breven**. Sie gelten zwo Semibreven. 2. **Die Semibreven**. Diese sind unsere ganze Taktnoten, und gelten zwo halbe Taktnoten. 3. **Die halben Taktnoten**, oder halbe **Semibreven**, deren eine zwo Viertelnoten gilt. 4. **Die Viertelnoten**, deren eine zwo Achttheilnoten gilt. 5. **Die Achttheilnoten**; jede gilt zwo Sechzehntheilnoten. 6. **Die Sechzentheilnoten**, deren eine zwo Zwey und dreißigtheilnoten gilt. 7. **Die Zweyunddreißigtheilenoten**. Man hat zwar noch kleinere Noten, allein diese lernt man bald kennen, daher ich mich bey ihnen nicht aufhalten will. Was die ersten, nämlich die **Breven** betrifft: so kommen sie zwar selten vor; weil sie aber doch im großen Allabrevetakte unentbehrlich sind, so muß man sie kennen und wissen, daß sie zwo ganze Taktnoten gelten. — Doch diese Materie ist allzu bekannt, als daß ich mich länger dabey aufhalten sollte. Nur dieses darf ich nicht vergessen, anzumerken, daß man in den alten Motteten und Choralnoten, die hin und wieder noch gebrauchet werden, auch ausser den Breven noch größere Noten erblickt, die nicht nur einmal, ja

wohl gar zweymal ſo lang ſind, wie die Breven. Dieſe letztern heiſſen die **Größten** (Maximae), ſie gelten vier Breven oder acht ganze Taktnoten. Die hierauf folgen heißen die **Langen** (Longae), und gelten vier ganze Taktnoten. Ferner iſt zu merken, daß ſonſt auch die halben Taktnoten **Minimen**, die Viertheilnoten **Semiminimen**, die Achttheilnoten **Cromen** auch **Fuſen** und die Sechzehntheilnoten **Semicromen** oder **Semifuſen** genennet werden. Man muß dieſe Namen wiſſen, weil ſie in verſchiedenen Büchern vorkommen. Sonſt nennet man auch die Viertheilnoten **ungeſtrichene**, die Achtheilnoten **einmalgeſtrichene**, die Sechzehntheilnoten **zweymalgeſtrichene** u. ſ. w. Wir haben alſo Noten, die in Anſehung ihrer Qvantität oder Dauer von verſchiedener Größe ſind, oder darnach abgemeſſen werden, und zwar, wie es ferner heißet,

§. 85.

in einem beſtimmten Zeitraume. Dieſer Zeitraum iſt es eben, der uns die Verſchiedenheit des Taktes oder den Unterſchied der Taktarten zu erkennen giebt, weil wir darinn die Dauer der Noten einſchränken, abtheilen oder ausmeſſen. Und weil dieſer beſtimmte Zeitraum bald länger, bald kürzer, oder groß und klein ſeyn kann: ſo entſtehen dadurch die verſchiedenen Taktarten, die wir nun beſchreiben werden.

§. 86.

Da aber die Taktarten, ihrer natürlichen Beſchaffenheit nach, gerade oder ungerade ſeyn können, oder müſſen, oder ihre Theile durch gerade oder ungerade Zahlen aufzulöſen ſind: ſo entſtehen daraus zweyerley Haupttaktarten, oder vielmehr zwo beſondere Hauptklaſſen derſelben. Alle gerade Taktarten müſſen ſich durch die Zahl 2. und alle ungerade durch die Zahl 3. auflöſen oder zertheilen laſſen; diejenigen Taktarten aber, welche nicht auf dieſe Art theilbar ſind, oder ſich nicht durch eine von dieſen Zahlen auflöſen laſſen, ſind unproportionirlich und der Natur entgegen. Wir haben alſo zweyerley Taktarten, nämlich **gerade** und **ungerade**. Weil aber dieſe beyden Arten der Takte zuweilen mit einander vermiſchet werden: ſo

entstehet daraus noch eine dritte Klasse, nämlich **vermischte Taktarten.** Theils gehören diese zur ersten, theils auch zur andern Klasse, nachdem sich ihre Theile bald durch die Zahlen 2 und 3 zugleich, bald auch nur durch die letzte allein auflösen oder theilen lassen. Und hieraus entstehen folglich noch zwo besondere Klassen. Wir haben also überhaupt viererley Klassen der Taktarten. In die erste gehören alle **gerade Taktarten**, in die zwote alle **ungerade Taktarten**, in die dritte Klasse alle **zusammengesetzte gerade Taktarten**, und in die letzte Klasse alle **zusammengesetzte ungerade Taktarten.**

§. 87.

Zur ersten Klasse, nämlich, zu den **an sich selbst geraden Taktarten** gehören folgende:

1. **Der Vierzweytheiltakt** oder **der große Allabrevetakt.** Der erste Name giebt zu erkennen, daß er aus vier halben Taktnoten, oder richtiger zu reden, aus zwo ganzen Taktnoten oder **Semibreven** bestehet, und daher, zumal da die Breven die größten Noten darinn sind, auch der **Semibreventakt** genennet werden könnte, wenn dieser Name einzuführen wäre. Er bestehet also aus zwo geraden oder ganz gleichen Theilen. Als der **große Allabrevetakt** wird er am meisten zu Fugen à la Capella und zu contrapunktischen und gearbeiteten und stark besetzten Chören gebraucht. Er ist nicht nur den wenigsten Componisten, sondern auch so gar den wenigsten Tonlehrern bekannt, und wird daher, wenn er ja vorkommt, theils unrichtig gebraucht, theils noch unrichtiger beschrieben. Der zwar gemeine aber nicht allzu richtige Name **Vierzweytheiltakt** verführet viele Componisten und Schriftsteller, ihn für einen, aus vier Theilen bestehenden, Takt anzusehen, welches doch der Natur dieser Taktart ganz entgegen ist. Er kann und darf durch keine Cäsur durchschnitten oder getheilet werden, weil er nicht mehr, als einen metrischen Fuß von zween gleichen Theilen oder ganzen Taktnoten ausmacht, und folglich nicht getrennet werden kann. Es hat damit eben die Bewandniß, obschon im Großen genommen, wie mit dem gemeinen Allabrevetakt, oder so genannten Zweyzweyteltakte, oder

auch mit dem Zweyviertheiltakte, welche ebenfalls, wie wir hernach sehen werden, ein jeder nach seiner Art, nur einen einzigen metrischen Fuß enthalten; denn was diese im Kleinen, oder in einer geschwinden Taktbewegung, oder in kleinen Noten sind, das ist jener, nämlich der Breven- oder **große Allabrevetakt** im Großen, oder in einer langsamern ernsthaftern Taktbewegung oder in größern Noten. Man könnte ihn daher allerdings mit besserm Fug mit diesem itzt gedachten Namen bezeichnen, oder den **Zweysemibreventakt** nennen. Es ist wahr, der Name **der große Allabrevetakt** hat verschiedene angesehene musikalische Scribenten verführet, ihn für einen zusammen gezogenen oder zusammengesetzten gemeinen Allabrevetakt oder Zweyzweyteltakt auszugeben. Er ist es aber nicht, und diese Meinung ist falsch. Wenn man zweene von diesen letzten in einen gebracht hätte: so wäre solches keine neue oder besondere Taktart: denn es wäre auf diese Weise kein wahrer oder wesentlicher Unterschied unter beyden Taktarten, weil bloß die Bequemlichkeit des Componisten, um weniger Taktabtheilungen zu machen, der Ursprung desselben wäre. Man irret sich also gewaltig, wenn man unsern großen Allabrevetakt für einen zusammengezogenen gemeinen Allabrevetakt ansiehet; diejenigen, welche in dieser unrichtigen Meynung stehen, haben das wahre innerliche Wesen dieser prächtigen Taktart nicht gehörig untersucht und noch weniger eingesehen. Wer sich in der Schreibart, welche diese große Taktart erfodert, und zugleich in der Aufführung darinn gesetzter und gearbeiteter dabey auch sehr stark besetzter Chöre, die freylich sehr selten vorkommen oder gebrauchet werden, versucht und sich also mit dieser Taktart genau und gründlich bekannt gemacht hat, der wird mir Beyfall geben, und aus Erfahrung wissen, daß das kein wahrer so genannter Vierzweytheiltakt, oder vielmehr kein großer Allabrevetakt ist, wenn der Componist seiner Bequemlichkeit wegen diese Taktart nur vorgezeichnet, und übrigens nichts anders als den Zweyzweytheiltakt im Sinne gehabt hat. Durch diesen Bequemlichkeitsfehler würde alsdann in der Mitten des Takts eine falsche Cäsur vorfallen; es würde sich der Takt seiner wahren Natur

entgegen theilen lassen müssen; es würden sich darinn zweene metrische Füsse zeigen; alles lauter Dinge, die den aus Beqvemlichkeit zusammengezogenen Zweyzweytheiltakt deutlich anzeigen, keineswe-ges aber den wahren großen Allabrevetakt, oder wie ich ihn lieber nennen würde, den **Zweysemibrevetakt.** Dieser ist und bleibet eine einfache Taktart, die nicht aus zweenen besonderen Theilen zusammen gesetzt, und also für sich ein Ganzes ist, und folglich auch nicht in zweene ganze und besondere oder für sich bestehende Theile getrennet werden darf. Man kann hieraus auf den wahren Charakter dieser alten und ehrwürdigen, aber auch prächtigen, Taktart schließen, und ihn beurtheilen lernen. Ihre Eigenschaften bestehen eigentlich in folgenden Anmerkungen; denn man soll wissen:

1. Daß ein solcher Takt, den man aber vielmehr ein **Tempo** nennen könnte, aus zwo Semibreven bestehen muß.

2. Daß ein solches **Tempo** nicht mehr als nur einen metrischen Fuß ausmachet; d. i. daß unter die Noten, die dieses **Tempo** oder einen aus zwo Semibreven bestehenden Takt ausmachen, nur zwo oder drey Syllben, oder nur so wenig Syllben, als in der Poesie zu einem Fuße, und nicht zu zweenen Füßen, gehören, geleget werden können; nämlich: nur eine lange und eine kurtze Syllbe, oder eine lange und zwo kurze Syllben, oder auch, wenn man es für möglich hält, zwo lange Syllben, nicht aber zwo kurze Syllben; denn diese würden unserer Taktart gänzlich wiedersprechen.

   Man merke sich hier beyläufig, diese meine Erklärung dessen, was ich unter einem metrischen Fuße verstehe, weil dieser Ausdruck vielleicht oft vorkommen mögte.

3. Daß folglich ein solches **Tempo** oder ein solcher Takt keiner Cäsur oder keines Durchschnittes fähig ist, weil er nur einen einzigen metrischen Fuß vorstellet.

4. Daß seine Bewegung etwas langsamer, als der gewöhnliche Alabrevetakt oder Zweyzweytheiltakt, aber proportionirlich-

geſchwinder, als ein aus zween Takten zuſammengezogener Vierzweytheiltakt ſeyn wird.

Ueberhaupt verträgt er nur dieſe einzige Art der Bewegung, und iſt weder zu ganz langſamen, noch zu geſchwinden Sätzen oder Ausdrücken, oder vielmehr, weder zu rauſchenden noch ganz traurigen Empfindungen geſchickt. Er bleibet aber immer ſich ſelbſt gleich, tritt ernſthaft, langſam und prächtig, und alſo in ſtarken und hohen pathetiſchen Schritten einher.

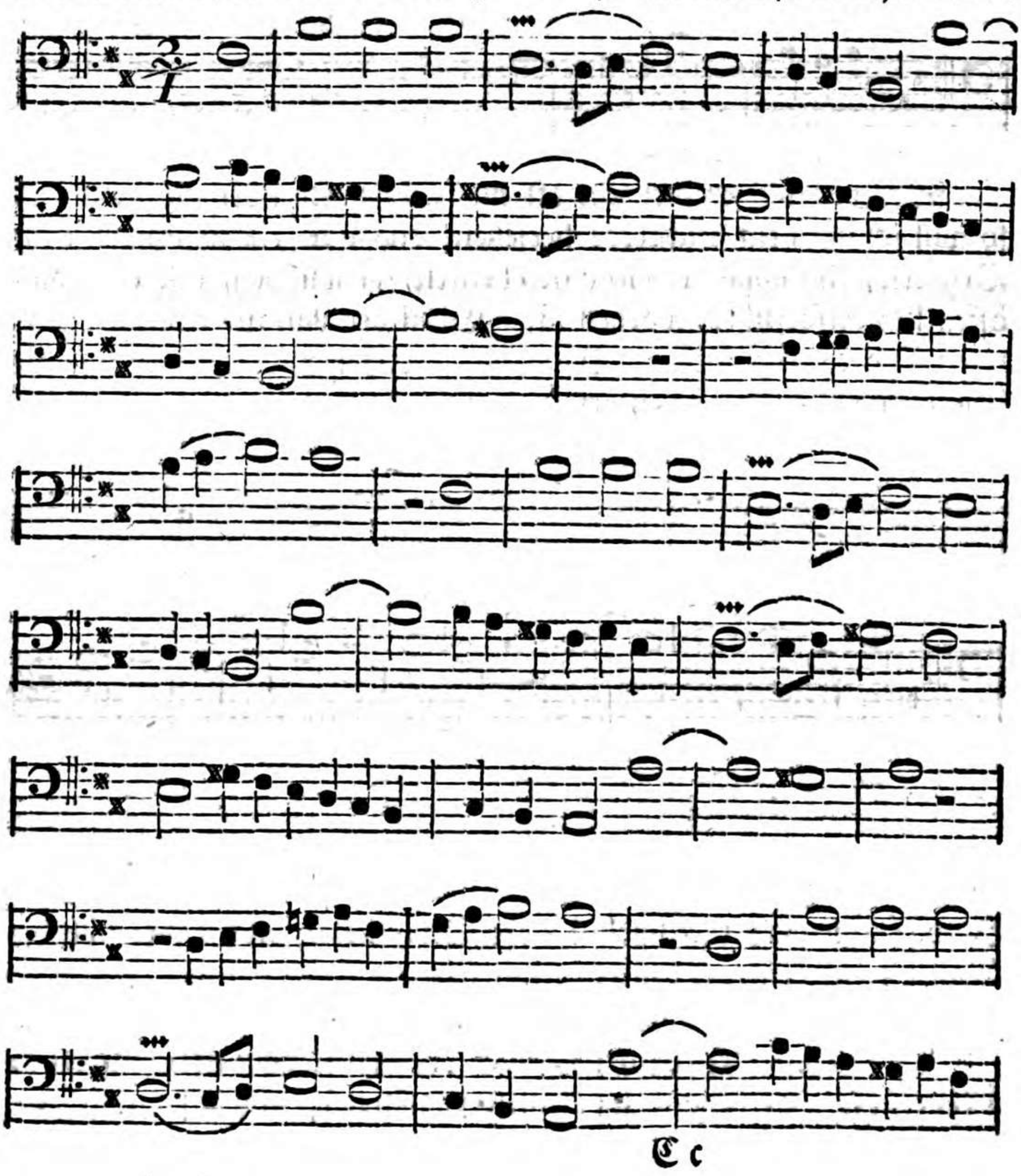
5. Daß endlich dieſe Taktart nur zu großen und prächtigen ſtark zu beſetzenden Chören, inſonderheit in Miſſen, Mottetten, und anderen feyerlichen Kirchenmuſiken von mancherley Art am beſten zu gebrauchen iſt; daß ſie ſtarke Harmonie, gearbeitete canoniſche Sätze u. ſ. w. erfodert, und daher beſonders zu ſtudieren iſt; zumal da man darinn faſt keine oder nur wenige und ſelten taugliche Muſter, ſich darnach zu bilden, antreffen mögte; die wenigſten ſind originäl und unvermiſcht. Aber wie kann das anders kommen, da ſie insgemein mit dem zuſammengezogenen Allabrevetakt verwechſelt wird?

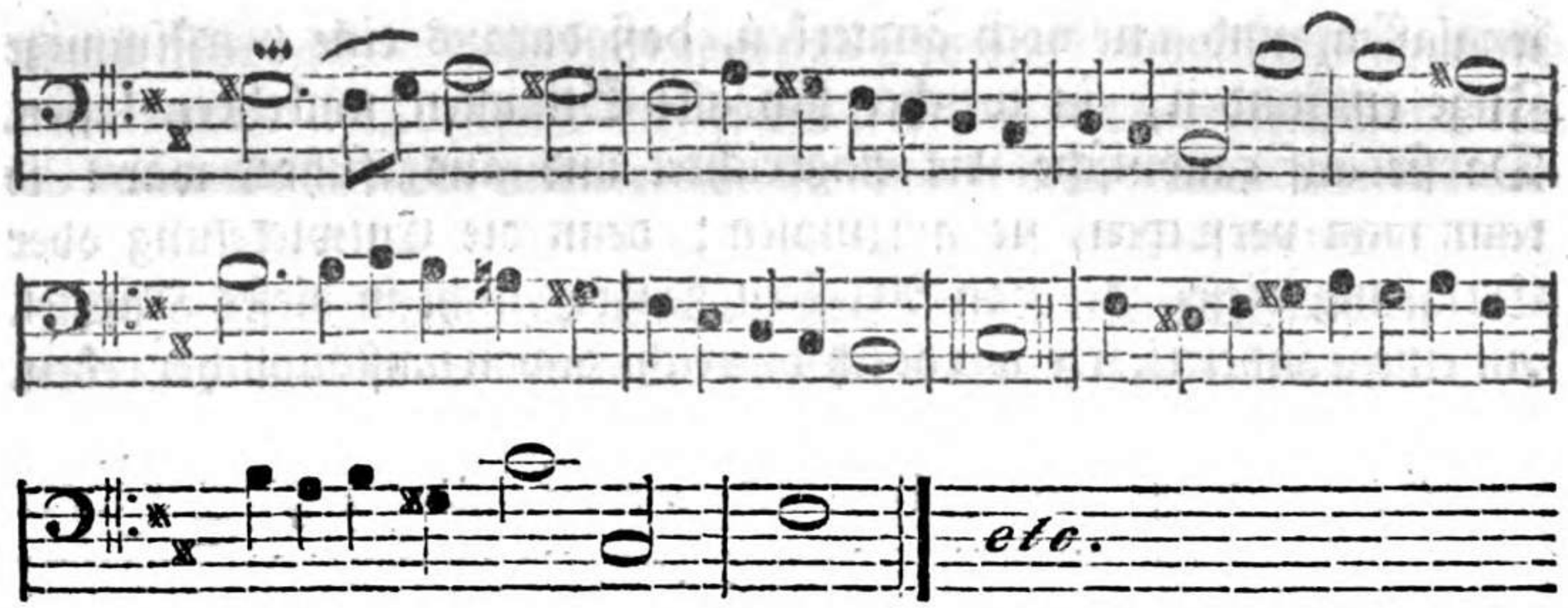
Das Zeichen, womit man im Anfange eines Stücks dieſe Taktart zu erkennen geben kann, beſtehet in dieſer Figur ¢ oder $\frac{4}{2}$, welche letztere Figur aber unſtreitig falſch iſt, weil ſie den oft gedachten zuſammengezogenen Vierzweytheiltakt, nicht aber den ächten und wahren Zweyſemibreventakt anzeiget. Am beſten würde es ſeyn, wenn man ſich dieſer Figur $\frac{2}{1}$ bedienen würde; denn dieſes würde das Zeichen ſeyn, welches ohne Misverſtand dieſe Taktart anzeigen könnte. Vielleicht mögte es einigen fremd, dunkel oder ganz unbekannt vorkommen; aber das ſchadet nichts, man hat ohnedieß nöthig, dieſe Taktart zu ſtudieren, und ſo kann man ſich zugleich das Zeichen ſelbſt bekannt machen. Man kann endlich wohl denken,

daß die so genannten Breven dieser Taktart fast unentbehrlich sind, weil es ganz natürlich ist, daß darinn öfters zwo zusammengezogene Semibreven so wohl einzeln, als durch die Syncope oder Ligatur, und also gebunden vorkommen müssen. Die geschwindesten Noten darinn sind wohl die **Semininimen**, oder Viertheilnoten, wie wohl es doch wohl kommen kann, daß die **Cromen** nicht gänzlich zu entbehren seyn mögten. Da der **Niederschlag** und der **Aufschlag** von gleicher Größe oder Dauer sind, beyde aber zusammen nur einen metrischen Fuß ausmachen: so braucht man um die Taktbewegung mit der Hand zu bemerken nur zwey Schläge, nämlich die Hand schlechtweg niederzuschlagen, und nur schlechtweg in die Höhe zu heben, oder / ; um der Schwachgläubigen willen aber kann man wohl durch eine kleine Veränderung mit der Hand die vier **Minimen** oder halben Taktnoten zu erkennen geben, etwa auf diese Art ⌒ / um dadurch diese kleineren Theile anzuzeigen. Doch ist solches nur alsdann nöthig, wenn man befürchten muß, es mögte das Orchester oder der musikalische Chor nicht recht sicher seyn, und daher einer Unterstützung nöthig haben; ingleichen, wenn in der einen oder andern Stimme häufige Viertheilnoten, in den andern Stimmen aber Breven, Semibreven und also weit größere Noten dagegen stehen sollten.

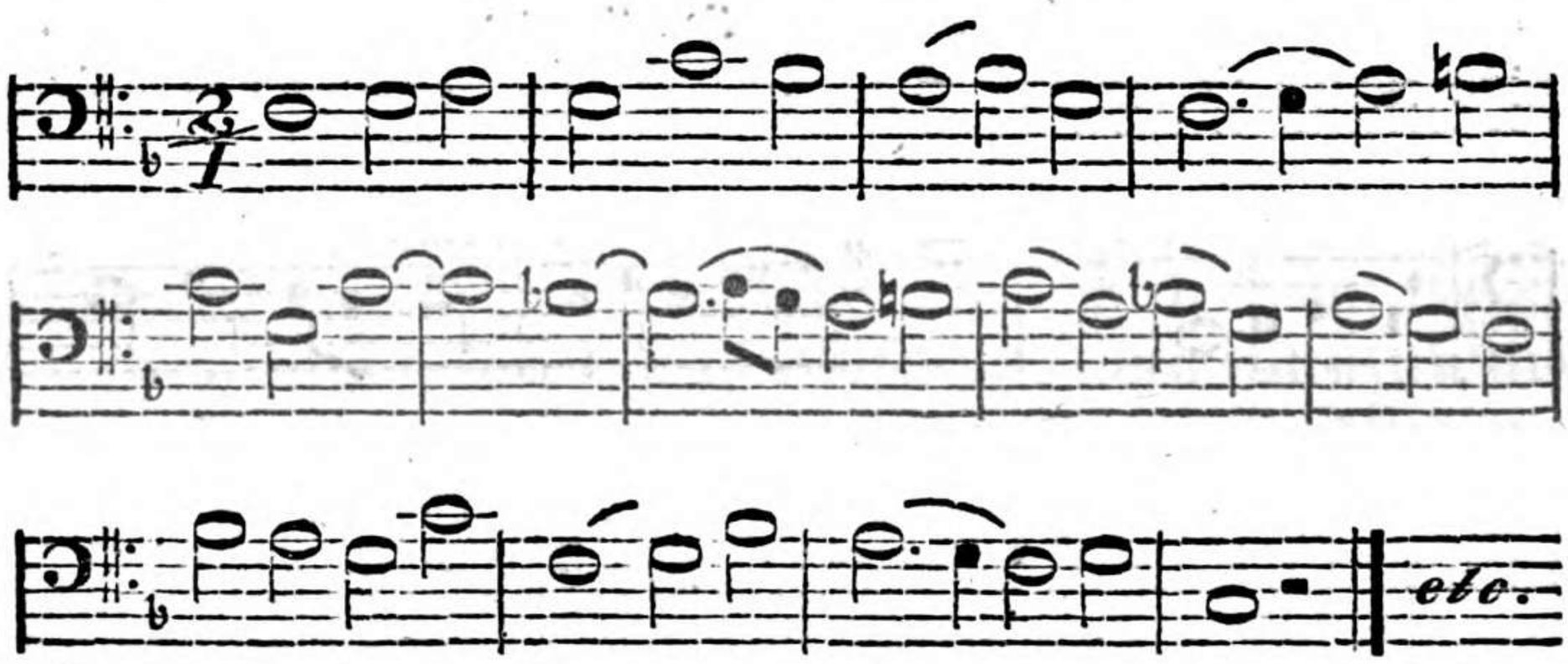
Diese etwas lang gerathene Beschreibung einer nur wenig bekannten Taktart war nöthig, um den Anfängern einen vollständigen Begriff davon zu machen. Ich will daher noch folgendes Beyspiel, welches der Anfang eines starken Chores, der eine Doppelfuge war, ist, hersetzen. Diese Fuge ist ein Baßthema, ich will daher die ganze Baßmelodie bis an die erste Hauptcadenz anführen, damit man die Beschaffenheit einer Melodie in diesem großen oder unvermischten Allabrevetakte gehörig einsehen lernen möge. Es ist dieses Beyspiel aus einem in eine große Trauermusik gehörigen Chore genommen, die ich vor zwey oder drey Jahren verfertiget und aufgeführet habe. Die Worte waren in dänischer Sprache; ich will sie daher

weglaſſen, und nur noch anmerken, daß daraus eine vierſtimmige Fuge entſtanden, in welcher ſich alle Stimmen umkehren laſſen. Da ſie auf canoniſche Art eingerichtet und ausgeführet war: ſo kann man verſuchen, ſie aufzulöſen; denn die Entwickelung oder Erklärung dieſer Art von Arbeiten gehöret nicht in dieſes Kapitel. An einem andern Orte werde ich vielleicht davon umſtändlicher reden.





Weil dieses Beyspiel sehr oft mit geschwinden Noten fortgehet: so will ich noch ein leichteres hersetzen, das aus einem italienischen Oratorio, Giuseppe riconosciuto betitelt, genommen, und ebenfalls öffentlich aufgeführet worden ist. Es ist der Anfang eines gearbeiteten Chores und auch ein Baßthema; daher will ich auch nur die Baßmelodie bis auf einen gewissen Abschnitt hier beyfügen:



In diesem letztern Exempel ist mehr Simplicität, und daher fällt die Natur dieser Taktart desto deutlicher in die Augen. —

§. 88.

Der Zweyzweytheiltakt, oder der kleine oder gemeine Allabrevetakt. Er kommt, im kleinen genommen, und also nach ver-

änderten Umständen, mit dem vorigen fast gänzlich überein, wenn wir nämlich setzen, daß hier ein **einzelner Takt** das ist, was dort **ein Tempo** war. Doch will ich suchen, ihn etwas deutlicher zu charakterisiren. Und zwar

1. enthält jeder Takt nur einen einzigen metrischen Fuß; daher er denn folglich keinen Durchschnitt verträgt, und also eben so wenig als der vorige getheilet werden kann.
2. Seine Bewegung ist gemäßiget; doch wenn er nicht in der Kirche oder in dergleichen Schreibart gebrauchet wird, leidet er mancherley veränderliche Bewegungen, welche jedesmal angezeiget werden müssen; denn sie ist anitzt an sich selbst sehr unbestimmt.
3. Seine kleinsten Noten sind die **Cromen**, oder Achttheilnoten, und die größten die **Semibreven**, zuweilen auch, doch nur selten, die **Breven**.

Das Zeichen, womit er im Anfange eines musikalischen Satzes angezeiget wird, ist insgemein dieses C oder 𝔠 oder auch nur I wie auch $\frac{2}{2}$, doch ist das erste wohl das beste und gewöhnlichste. Ich habe schon erinnert, daß seine Bewegung sehr unbestimmt ist; daher, wenn die Sätze, in denen er herrschen soll, nicht gearbeitet sind, in welchem Falle die Bewegung mit dem großen Allabrevetakt sehr übereinkommt, wird sie am besten durch ein beqvemes Beywort angezeiget; welches um so viel nöthiger ist, weil diese Taktart heute zu Tage in allen Gattungen der Schreibarten vorkommt, und auch wohl auf dem Theater, in der Kammer, wie auch in allerhand Instrumentalsachen erscheinet. Es ist wahr, ihr eigentlicher Sitz ist die Kirche, wo sie vorzüglich in Chören, Fugen und gearbeiteten Sachen zu gebrauchen wäre; allein da sie nun auch zu andern Sachen gebrauchet wird; so muß man sich darein finden; aber um desto mehr ist es nöthig, daß jederzeit die Bewegung angezeiget wird, die der Satz, es sey nun eine Arie, eine Sinfonienallegro, oder ein Concertenallegro u. d. g. erfodert. Da sich ohnedieß die Opern und die

Sinfonien dieser Taktarten gar sehr bemeistert haben, und sie oft zu den allergeschwindesten und feurigsten Sätzen gebrauchet wird, wo ihre alte Würde und Ernsthaftigkeit keine Statt findet: so hat sie bey nahe einen ganz andern Charakter angenommen; denn sie wird nunmehr in der galanten Schreibart eben so vorzüglich geliebet, als sie vorher im Kirchenstyl venerabel war. —

§. 89.

3. **Der Zweyviertheiltakt.** Diese Taktart ist die dritte Art der einfachen geraden Taktarten, und bestehet, eben wie die vorigen, auch nur aus einem metrischen Fuße. Sie kommt in allen Gattungen von Schreibarten vor, und ist zu lebhaften, feurigen und geschwinden Sätzen am geschicktesten; ob man auch schon zuweilen zärtliche und angenehme oder cantable Sätze darinn vorzutragen suchet. Zu langsamen, traurigen und sehr rührenden Sätzen ist sie weniger geschickt; und sie dazu zu gebrauchen, das scheinet ihrer Natur entgegen zu seyn. Sie kommt übrigens, nach veränderten Umständen, mit der vorigen Taktart sehr überein. Ihr Zeichen ist $\frac{2}{4}$. Es kommen darinn Viertheil- und alle übrige kleinere Noten vor. Ihre größte Noten sind, wie man leicht denken kann, halbe Taktnoten. Nicht allein in der ernsthaften, sondern auch in der komischen Schreibart würden sich in dieser Taktart, zumal in Chören, auch Fugen und Nachahmungen machen lassen, die aber mit der ernsthaften Schreibart und also auch mit den beyden vorigen ernsthaftern Taktarten contrastiren müßten. — Uebrigens wird es nicht nöthig seyn, Exempel in dieser Taktart anzuführen, weil man sie fast in allen musikalischen Stücken finden kann.

§. 90.

4. **Der Schlechte, Ganze oder Viervierteiltakt.** Dieser bestehet aus vier Theilen, und folglich aus zweenen metrischen Füßen. Er ist also noch einmal so groß, wie der vorige Zweyviertheiltakt, ohne diesfalls ein zusammengezogener Zweyviertheiltakt zu seyn; er ist folglich auch der Cäsur oder des Durchschnitts fähig.

Vorzeiten war dieſe Taktart eine der wichtigſten und gebräuchlichſten; ſeit der Zeit aber, da der kleine Allabreve- oder Zweyhalbetakt, wie auch der Zweyviertheiltakt ſo ſehr Mode geworden ſind, wird ſie nicht mehr ſo oft gebraucht; dennoch iſt ſie unter den geraden Taktarten vorzüglich von Wichtigkeit. Sie iſt zu allen Schreibarten, und darinn zu allen Arten langſamer und geſchwinder Sätze, wie auch zu allen Arten des Ausdruckes vollkommen beqvem. Sie concentrit gleichſam das angenehme und fließende mit dem ernſthaften und prächtigen der erſten beyden Taktarten; und inſonderheit kommt ihr das ganz Langſame oder das Adagio vorzüglich zu. Ihr Zeichen iſt C, an deſſen Stelle vielleicht dieſes $\frac{4}{4}$ beſſer wäre; doch jenes hat ſchon vorlängſt das Verjährungsrecht vor ſich. Meines Bedünkens aber würde das letztere Zeichen vielleicht zu ſolchen fugirten Sätzen, worinn meiſtens Viertheil- und Achttheilnoten, ſelten aber Sechzehntheilnoten, vorkommen, unterſcheidender ſeyn; folglich würde man ſolches nur allein zu ſolchen auf dieſe Art und im Capellſtyl geſetzten Chören oder Stücken am beſten gebrauchen können, weil dadurch der prächtige und ernſthafteinhergehende Schritt dieſes Styls ſo gleich deutlich angezeiget und bemerket werden könnte. Auf dieſe Art gehörte die durch das Zeichen $\frac{4}{4}$ anzuzeigende Taktart vorzüglich im Kirchenſtyle und den darinn geſetzten Stücken zu Hauſe. Es würde alſo eine beſondere Schreibart ohne Zweydeutigkeit beſtimmen; da denn hingegen zu allen andern Schreibarten und darinn geſetzten Stücken das erſtere Zeichen C allein zu gebrauchen ſeyn würde. Exempel ſind nicht nöthig; ſie finden ſich überall im Ueberfluße, man mag ſich nun in Vokal- oder Inſtrumentalſachen darnach umſehen. — Daß dieſe Taktart, wie ich ſchon geſaget habe, anitzt etwas ſeltener zu werden ſcheinet, und man an ſtatt deſſen ſich öfters des Zweyviertheiltaktes bedienet, dieſes benimmt ihrem Vorzuge vor dieſem nichts. Oft iſt der Fehler des Componiſten daran Schuld, welcher vielleicht aus Uebereilung,

Gewohnheit oder zuweilen auch aus Mangel an Einsicht, den kleinen Takt mit dem größern verwechselt; da doch meines Bedünkens der wesentliche Unterschied zwischen beyden Taktarten einem jeden sehr deutlich in die Augen leuchten sollte. Man kann freylich diesen Unterschied nicht leicht bestimmen, aber desto besser empfinden, wenn man nur auf den Vortrag und Zusammenhang seiner Gedanken genauere Achtung geben will. Der Fehler des Componisten ist daher desto unverzeyhlicher, wenn er sich darinn übereilet. Schon dieses giebt ein unterscheidendes Merkmal des schlechtes Taktes zu erkennen, daß er zu ganz langsamen und traurigen, wie auch zu ernsthaften und in gemäßigten Schritten einhergehenden Sätzen, ingleichen im Recitativ zur Deklamation und Recitation am besten geschickt ist; wozu hingegen der Zweyviertheiltakt, seiner natürlichen Lebhaftigkeit und Leichtigkeit wegen, am wenigsten brauchbar ist.

§. 91.

Nun kommen wir auf die **zwote Klasse** der Taktarten, und in diese gehören die **an sich selbst ungeraden**, oder **einfachen ungeraden Taktarten.** Diese sind nun folgende:

1. Der **Dreyzweytheiltakt**, welchen dieses Zeichen $\frac{3}{2}$ zu erkennen giebt. Man siehet so gleich aus dem Namen und Zeichen, daß er aus drey Gliedern und zwar aus drey halben Taktnoten oder Minimen bestehet. Seine größten Noten sind **Semibreven** oder ganze Taktnoten, und seine kleinsten **Semiminimen** oder Viertheilnoten, wiewohl auch gar oft **Cromen** oder Achttheilnoten darinn vorkommen können. Er ist sonst unter den ungeraden Taktarten, was der Zweyzweytheiltakt unter den geraden ist, und er begreift ebenfalls nur einen einzigen metrischen Fuß, und verträgt folglich keine Cäsur. Er ist an sich selbst mehr zu langsamen, traurigen oder ernsthaften Sätzen geschickt, und wird nur dann und wann, aber vielleicht misbrauchsweise, zu geschwinden und flüchtigen, auch wohl burlesken Sätzen gebraucht. Da er von Natur schwerfällig und

zum Ausdrucke der Schwermuth und Tiefſinnigkeit geſchickt iſt: ſo kann man leicht denken, daß das Gegentheil ihm nicht recht natürlich ſeyn kann. Er ſchickt ſich vortrefflich zum Kirchenſtyl, und kommt auch darinn öfters vor, inſonderheit in prächtigen, ernſthaft-langſam-einhergehenden auch in traurigen und melancholiſchen Chören; wie er denn auch zu Fugen und contrapunktiſchen gearbeiteten Sachen ſehr geſchickt iſt, und darinn auch oft gebrauchet wird. Man kann daraus auf ſeine übrigen Eigenſchaften ſchließen. Der ſeel. Telemann hat ſich deſſen gar oft mit Vortheil bedienet; wie ich ihn denn auch oft in Trauermuſiken und in Paßionsmuſiken zu großen darinn vorgekommenen affektvollen Chören nicht ohne Würkung gebrauchet habe. Da dieſe Taktart nicht unbekannt iſt: ſo iſt es nicht nöthig, Exempel darinn anzuführen.

§. 92.

2. **Der Dreyviertheiltakt**, den man auch faſt insgemein, obſchon nicht allzu richtig, den **Tripeltakt** nennet. Er beſtehet, wie der vorige, ebenfalls aus drey Theilen, und zwar, wie der Name zeiget, aus drey Viertheilnoten, welche insgeſammt nur einen metriſchen Fuß ausmachen. Er verträgt alſo auch keinen Durchſchnitt. Sein Zeichen iſt $\frac{3}{4}$; und wenn einige dieſes Zeichen 3 ſetzen: ſo iſt es ſehr uneigentlich und unbeſtimmt, weil es ſo wohl dieſe als die vorige Taktart anzeigen kann. Nächſt den halben Taktnoten können darinn alle Arten kleinerer oder geſchwinderer Noten ſtatt finden. So allgemein dieſe Taktart iſt, ſo gut läßt ſie ſich auch zu allen Arten des Ausdruckes, zu langſamen, feurigen und geſchwinden, wie auch zu zärtlichen, fließenden und galanten Sätzen gebrauchen; denn die Erfahrung lehret, daß ſie in allen Schreibarten und muſikaliſchen Stücken, ſo wohl in gearbeiteten als in bloß ſingenden Sachen gleich gute Dienſte thun kann. Ihre Bewegung iſt ſo leicht zu empfinden, daß man ſie nicht leicht verfehlen kann; daher ſie auch zu allerhand Tänzen von Natur geſchickt iſt. Weil aber der verſchiedene oft ganz einander entgegen geſetzte Gebrauch ſie, verſchiedene Arten der Be-

wegung anzunehmen, nöthiget: so muß man jederzeit so vorsichtig seyn, die Arten der Bewegung durch beqveme Beynamen genau zu bestimmen. Es ist also diese angenehme ungerade Taktort eben so allgemein brauchbar, wie der Zweyviertheil- oder der ganze oder schlechte Takt. Es kann auch darinn nicht leicht die geringste Ausschweifung oder Verwechslung mit einer andern Taktart vorfallen, weil sie an sich selbst so einfach ist, als nur irgend eine Taktart seyn kann. Beyspiele darinn braucht man nicht anzuführen; wir treffen sie fast in allen Arten von musikalischen Stücken an.

§. 93.

Der Dreyachttheiltakt. Dieser ist eben so einfach, wie der vorige, und sein Zeichen ist $\frac{3}{8}$. Es kommen darinn ausser den punktirten und unpunktirten Viertheilnoten alle mögliche Arten geschwinderer Noten vor. Er enthält, wie der vorige, ebenfalls nur einen einzigen metrischen Fuß, und verträgt folglich keinen Durchschnitt. Er ist zu allen Arten des sanften, zärtlichen, angenehmen, scherzenden und lieblichen Ausdrucks überaus geschickt; auch zu lebhaften und flüchtigen Sachen ist er sehr brauchbar. Ob er schon zuweilen zu langsamen, bewegenden und rührenden Ausdrücken gebrauchet wird: so scheinet es dennoch, als ob ihm das Sanfte und Fließende, und hiernächst das Flüchtige und Schnellrauschende, wie auch das Spielende und Tändelnde am meisten angemessen wäre; wie denn solches auch die Erfahrung bestätiget. Daher muß in einem in dieser Taktart gesetzten Affettuoso mehr auf das Zärtliche, als allzu rührende pathetische gesehen werden. Die natürliche Bewegung, die diese Taktart erfodert, bringt dieses mit, und diese läßt sich zwar ein wenig mildern, aber nicht ganz unterdrücken; daher werden die langsam seynsollenden Sätze in dieser Taktart insgemein ein wenig lebhafter und fließender ausgedrückt, als wenn sie in einer andern größern oder zu langsamen Sätzen geneigtern Taktart gesetzt wären. Der Componist muß also diesen Charakter genau vor Augen haben.

§. 94.

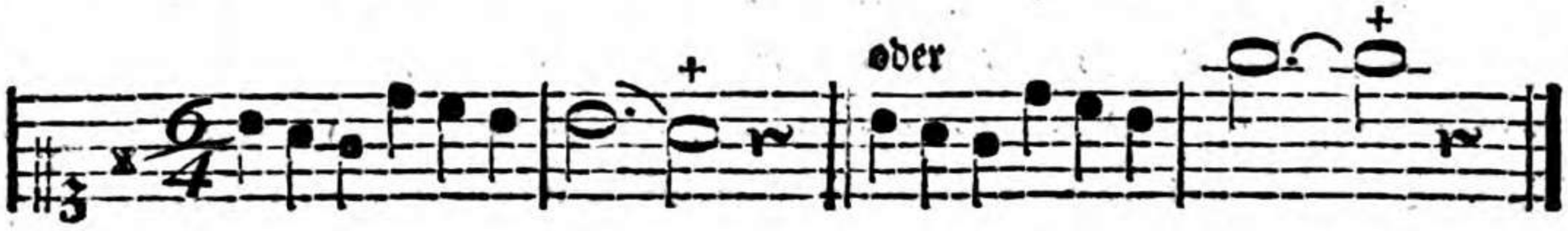
Wir kommen nunmehr zu den **zuſammengeſetzten Taktarten**, von denen wir ſchon oben bemerkt haben; daß ſie ebenfalls in zwo Klaſſen, nämlich in die **zuſammengeſetzten geraden** und in die **zuſammengeſetzten ungeraden** Taktarten einzutheilen wären. Zuvor aber, ehe ich ſie beſchreibe, muß ich eine Anmerkung voran ſchicken. Alle zuſammengeſetzte Taktarten entſpringen aus den einfachen Taktarten, und zwar nehmen alle Arten der erſtern Klaſſe dieſer Gattung, nämlich die zuſammengeſetzten geraden etwas von den ungeraden Taktarten an; und zwar alſo, daß ſie in ihren Hauptttheilen ſich nach den geraden Taktarten, von denen ſie entſpringen, richten, in den beſondern, den Hauptttheilen untergeordneten, kleinern Theilen aber die Natur der ungeraden Taktarten behalten. Was hingegen die zwote Klaſſe, und alſo die zuſammengeſetzten ungeraden Taktarten betrifft: ſo ſind dieſe in ihren Hauptttheilen ſo wohl, als in den dieſen untergeordneten kleinern Theilen ungerader Natur, und gehören alſo durchaus zu den ungeraden Taktarten.

§. 95.

Die zuſammengeſetzten geraden Taktarten ſind folgende:

1. **Der Sechsviertheiltakt.** Sein Zeichen iſt $\frac{6}{4}$. Er entſpringt gewiſſermaſſen aus dem Zweyzweytheiltakte, wenn man nämlich jede halbe Taktnote mit einem Punkte vergrößert. Er beſteht alſo, eben wie dieſer, aus zwey gleichen Theilen, von denen aber jeder drey Viertheilnoten enthält, welche zuſammen ſechs Viertheilnoten ausmachen; wovon er auch ſeinen Namen erhalten hat. Da er nun alſo nur aus zwey Theilen beſteht, ſo ſollte er auch eigentlich, ſo wie der Zweyzweytheiltakt, nur einen metriſchen Fuß enthalten, und folglich auch keiner Cäſur fähig ſeyn. Allein, man findet, daß einige und zwar gute Componiſten zuweilen gegen dieſe ſonſt wohl gegründete Regel eine Ausnahme zu machen wiſſen, indem ſie, jedem Hauptttheile oder jeder Hälfte einen metriſchen Fuß zueignen; alſo daß die erſtern drey Viertheilnoten einen metriſchen Fuß, und die

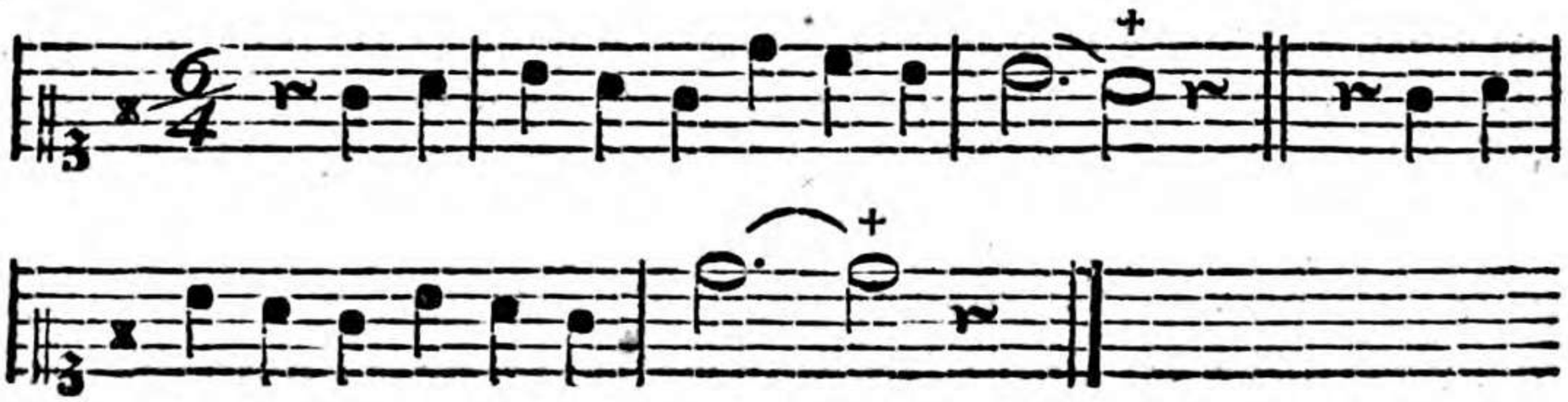
letztern drey Viertheilnoten auch einen metrischen Fuß erhalten; wodurch denn folglich diese Taktart eines Durchschnittes fähig wird. Das erstere gehet endlich auch gar wohl an, wenn nur die Bewegung etwas langsam ist; gleichwohl aber schickt es sich nicht allzu gut, oder wenigstens scheinet es etwas gezwungen zu seyn, einen Durchschnitt statt finden zu lassen, ob man schon dergleichen Exempel findet. Wenn die Versart dreyfüßig ist, so können die beyden ersten Füsse gar wohl den einen Takt ausfüllen, der dritte Fuß aber muß nur allein dem folgenden Takte zukommen. Z. B.



Doch ist es am besten, wenn alsdann, wie gesagt, die Bewegung mehr langsam, als geschwinde, oder doch wenigstens gemäßiget ist. Wollte man aber in vierfüßigen Versen diese vier Füße folgendermassen in den Takt vertheilen, als:



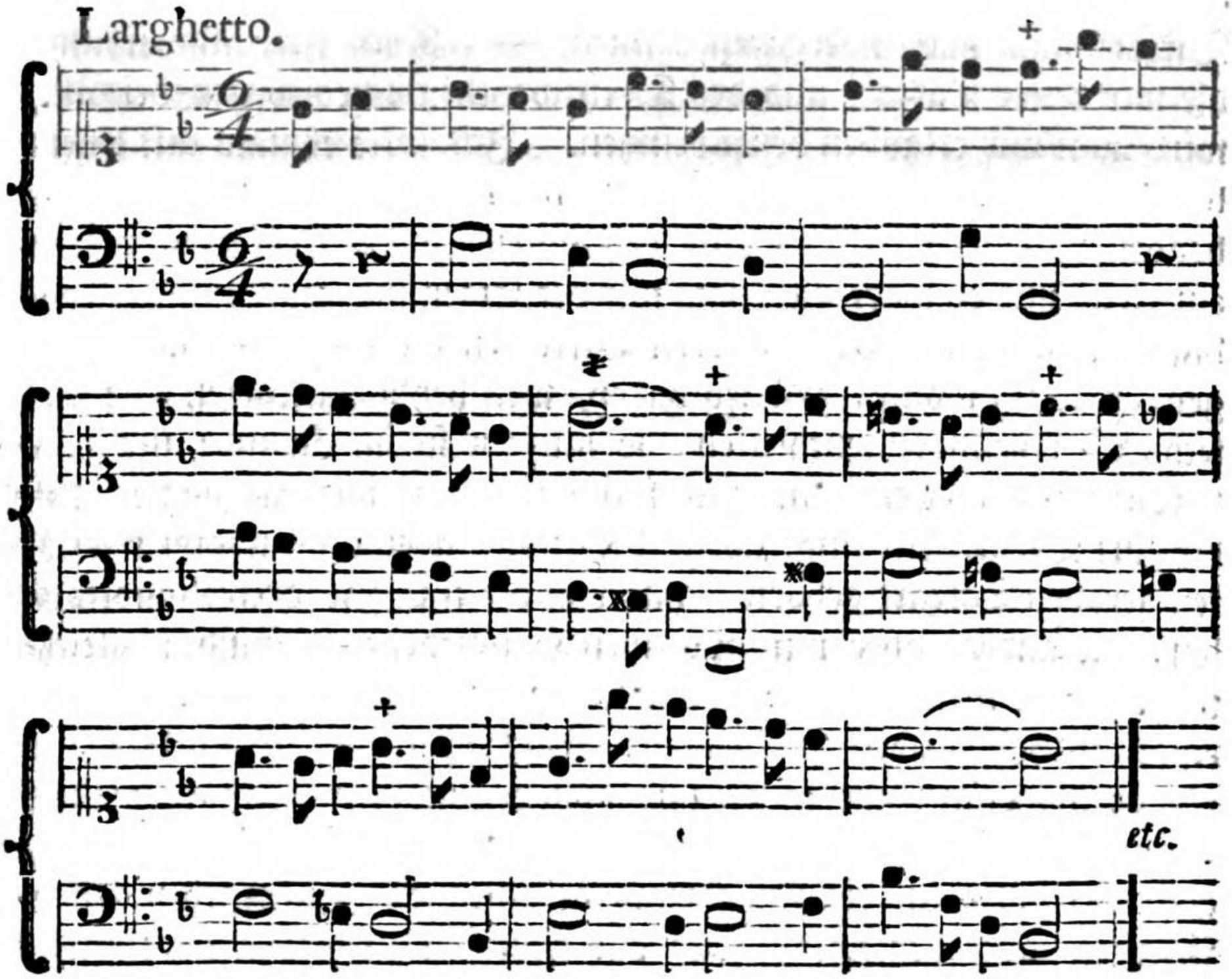
so würde solches, wegen der nicht allzu geschickten Cäsur, die mit † bezeichnet ist, dem Ausdrucke keinesweges so gemäß seyn, als wenn die Melodie so geordnet wäre:



Auf diese Art wären die vier Füße besser in diese Taktart vertheilet, und der Durchschnitt, ob er schon in der Harmonie zu bemerken ist, kann der Melodie und der Taktart nicht nachtheilig werden. Man frage nur das Gehör und die Empfindung, ob nicht in den vorigen Beyspielen die Melodie, wegen der unschicklichen Cäsur, einigermassen unnatürlich oder gezwungen, oder beynahe holpricht, ist, und ob dieses nicht in den letztern Beyspielen gehoben worden? Die Taktart und die Versart können beyde dadurch auf gleiche Art befriediget werden. Ich will zwar zugeben, daß die ersten, oder denen ähnliche, Beyspiele vielleicht in der komischen Schreibart häufig, und, wenn man will, auch wohl ohne Tadel vorkommen können; in der ernsthaften Schreibart, sie mag nun seyn, von welcher Art sie will, würde dergleichen jederzeit ein Fehler seyn. Es irren sich diejenigen auch gar sehr, welche diese Taktart für einen zusammengesetzten Dreyviertheiltakt ansehen; denn wenn dieses wäre, so bestünde ein solcher zusammengesetzter Takt ohne allem Zweifel aus zweenen metrischen Füßen, und es wäre ihr auch im Anfange der zwoten Hälfte die Cäsur nicht streitig zu machen; sie mögte nun in der Melodie oder Harmonie am merklichsten seyn. Allein wer siehet nicht aus obiger Anmerkung das Gegentheil? wie denn solches durch unsere eigene Empfindung bestätiget wird. Ich will darüber nicht streiten, daß man nicht zweene Dreyviertheiltakte zusammenziehen könne; aber alsdann ist es kein eigentlicher Sechsviertheiltakt, sondern ein zusammengezogener Dreyviertheiltakt. Und in diesem Falle ist jede Hälfte ein metrischer Fuß, und die Cäsur steht mit gleichem Rechte auf dem Anfange der ersten und zwoten Hälfte. Doch diese zusammengezogene Taktart geht uns hier nichts an. — Von unserer vor uns habenden Taktart ist hiernächst merkwürdig, daß sie auf zweyerley Art gebrauchet werden kann. Einmal gehet sie mit gleichgeltenden Viertheilnoten und abwechselnden Achttheilnoten fort, welche zuweilen, so wie es der Rhythmus oder der Endfall der Melodie oder andere Ursachen erfodern, durch halbe Taktnoten, mit und ohne Punkte, unterbrochen werden; das anderemal aber er-

ſcheinet ſie im Largo, oder Larghetto, oder alla Siciliana mit punktirten Viertheilnoten, auf welche eine kurzabgeſetzte Achttheilnote, und dann eine unpunktirte Viertheilnote folgen. Und dieſe letztere Art iſt zum rührendpathetiſchen oder affektvollen Ausdrucke, wie auch zu langſamen Tänzen in pantominiſchen Balletten ſehr geſchickt; ſie erfodert aber viel Nachdenken, gleichwohl auch Simplicität und Natur; der Rhythmus muß auch darinn beſtändig aufs richtigſte in Acht genommen werden. Es gehöret daher viel Genie, Geſchmack und bey aller natürlichen und empfindſamen Melodie eine beſonders ausſtudierte Schreibart dazu, wenn ſie alle ihre weſentliche Eigenſchaften haben, und im Ausdrucke treffend ſeyn ſoll. Doch weil auch der gewöhnliche Dreyviertheiltakt dieſe Schreibart zuweilen zu vertragen gezwungen wird: ſo muß man ſich wohl vorſehen, damit man dieſe Art des Sechsviertheiltaktes nicht damit verwechſelt, und nicht als einen zuſammengezogenen Dreyviertheiltakt behandelt. Den Unterſchied wird man in den rhythmiſchen Fortgängen und Endfällen der Melodieen gar bald gewahr werden, und unſere Empfindung wird ihn uns noch deutlicher entdecken; zumal wenn man dabey auf diejenigen Stellen genau Achtung giebt, in welchen ſich eine Art eines Durchſchnittes zeiget, die dieſer Art des Sechsviertheiltaktes, zumal im rührenden Ausdrucke, natürlich wird, gleichwohl aber nichts anders, als eine rhythmiſche Verbindung der Melodieen iſt, die durch eine Art eines Abſchnittes oder eines Comma der Deutlichkeit im Vortrage zu Hülfe kommt, und folglich die Melodieen ſelbſt ausſchmücket, indem ſie ſie verſtändlicher macht. Ein halber oder ganzer Ton kann hingegen niemals auf dergleichen zweydeutigen Stellen eintreten; ſie müſſen vielmehr jederzeit auf die erſte Hälfte des Taktes, niemals aber auf die zwote Hälfte deſſelben zu ſtehen kommen, es wäre denn durch Vorhaltungen, welche denn, wie man weiß, nichts als oft nothwendige Verzierung ſind. Man ſehe folgende kleine Melodie an, die ich nicht einer eingebildeten Schönheit wegen, ſondern als ein Beyſpiel, mehrerer Deutlichkeit willen, beyfüge, weil ſie das, was ich bisher angemerket habe, erläutern wird, und

weil daraus die Natur dieſer Art des Sechsviertheiltaktes mit ihren metriſchen Füßen, Durchſchnitten und rhythmiſchen Verbindungen nebſt ihrer eigenthümlichen Art, wie die Cadenzen eintreten müſſen, ziemlich deutlich erhellen.



Man ſiehet hieraus, daß im erſten, zweeten, dritten, im fünften, ſechſten und ſiebenten Takte in jedem zweene metriſche Füße vorkommen; und daß im zweeten, im fünften und ſechſten Takte bey dem Zeichen † jedesmal eine Cäſur, die eigentlich ein rhythmiſcher Endfall, und gleichſam ein Comma iſt; aber im vierten Takte beym Zeichen ≠ eine unvollkommene Clauſul, von der die erſte Hälfte des Taktes eine Vorhaltung iſt, wodurch auf der zwoten Hälfte eine Cäſur entſtehet, und endlich im achten Takte nach ein paar kleinen

Abschnitten eine völlige Cadenz erscheinet. Dieses wird hoffentlich das, was ich bisher gesaget habe, augenscheinlich erklären. — Doch ich werde zu weitläuftig bey dieser Taktart, und gerathe darüber in eine Erläuterung, welche mehr in die Abhandlung von den Schreibarten gehöret; die ich aber gleichwohl allhier zur Aufklärung dieser Taktart nicht habe übergehen können. — Noch eine Anmerkung, die mir dieser Taktart und des Dreyzweytheiltaktes wegen beyfällt, wird man mir erlauben beyzubringen. Ich hatte ehmals mit einem berühmten und großen Dichter einen besondern Streit wegen dieser beyden Taktarten. Er wollte behaupten, diese Taktarten wären einerley, und es wäre gleichsam nur der Eigensinn der Musikverständigen, was sie zu zwo besondern Taktarten machte. Ich mogte sagen, was ich wollte, er blieb dabey, weil beyde Taktarten eine jede sechs Viertheilnoten enthielten, so müßten sie im Grunde und ihrer Größe nach einerley seyn. Ich suchte ihm begreiflich zu machen, daß die eine Taktart zur ungeraden, die andere aber zur zusammengesetzten geraden Taktart gehörte, und daß die eine aus drey Haupttheilen, die andere aber nur aus zwey Haupttheilen bestünde: gleichwohl konnte ich ihn nicht von dem wesentlichen Unterschiede dieser von einander weit entfernten Taktarten überzeugen. — Doch da dieser Streit ins Lächerliche fällt, und von der geringen Einsicht meines Gegners in die Musik, so ein großer Mann er auch übrigens ist, zeuget: so hätte ich die Anführung desselben billig übergehen sollen. Weil ich aber bemerkte, daß das Ansehen eines so vortrefflichen Mannes einige andere Gelehrte, für welche ich große Hochachtung hege, mit verführte, und man meine Meynung, die doch auf die Wahrheit gegründet war, für die Würkung eines musikalischen Eigensinnes ansehen wollte: so finde ich mich gezwungen, diese Begebenheit, doch mit aller Hochachtung für meinen Gegner, hier anzuführen. Sie kann auch zugleich eine Warnung für diejenigen Gelehrte seyn, welche, weil sie in der gelehrten Welt sich in ein großes Ansehen zu setzen, gewußt haben, auch eine Wissenschaft, die sie doch nicht studieret haben, zu übersehen glauben, und den Virtuo-

ſen in derſelben wohl gar Geſetze vorſchreiben und ſie hofemeiſtern wollen. Doch ich will hierüber keine weitere Anmerkung machen. Ein Muſikverſtändiger oder ein Gelehrter, der zugleich muſikaliſch iſt, wird ſie ohne meine Erinnerung gar leicht ſelbſt machen können. Ich werde ohnedieß noch ein paarmale, einestheils, wenn ich die virtualiter langen und kurzen Noten erläutern werde, und anderntheils, wenn ich auf den Rhythmus komme, von dieſer Materie, obwol nicht von dieſem Streite, reden müſſen. Was ſonſt noch wegen der komiſchen Schreibart, in Anſehung dieſer Taktart, zu erinnern ſeyn mögte, das wird zu ſeiner Zeit und an einem andern Orte geſchehen.

§. 96.

2. Der Zwölfviertheiltakt. Sein Zeichen iſt $\frac{12}{4}$ und er entſtehet zwar urſprünglich aus zweenen zuſammengezogenen Sechsviertheiltakten, doch mit dieſem Unterſchiede, daß er, weil ſeine Bewegung geſchwinder iſt, aus nicht mehr als aus zweenen, keinesweges aber aus vier, metriſchen Füßen beſtehet; auch diesfalls, ungeachtet er aus vier Theilen oder punktirten halben Taktnoten zuſammengeſetzet wird, ſeine Cäſur bey dem Eintritte des dritten Taktheiles erhält. Im übrigen iſt von ihm, nach veränderten Umſtänden, welche aus dieſer itzt beygebrachten Anmerkung fließen, faſt eben das zu merken, was vom Sechsviertheiltakte anzumerken war; wenn man nämlich darauf genaue Achtung giebt, daß er, wegen ſeiner geſchwindern Bewegung, nur zweene metriſche Füße und nur einen Durchſchnitt faſſen kann; wie auch, daß ſeine Schlußclauſuln, unvollkommene ſo wohl als vollkommene, ſich mit dem dritten Takttheile endigen müſſen. Da er nur ſelten gebraucht wird, und wenn man ſich deſſen ja bedienet, ſolches faſt nur zu Giqvenartigen Sätzen geſchicht: ſo iſt davon wenig mehr, als was ſonſt noch aus der Erläuterung des Sechsviertheiltaktes hieher gehören kann, zu bemerken. Und wenn er auch, dem äußerlichen Anſehen nach, auf die zwote Art des vorigen punktirten Sechsviertheiltaktes ge-

brauchet werden sollte: so kann solches doch in keinen andern, als in geschwinden und zwar meistentheils komischen, hüpfenden oder tanzartigen Giqvensätzen geschehen. Nur muß man, seiner Geschwindigkeit wegen, dasjenige genau in Acht nehmen, was ich bereits von seinem Durchschnitte und von seinen Schlußclausuln, von denen seine Rhythmen abhängen, u. s. w. gesaget habe.

§. 97.

3. Der Sechsachttheiltakt, dessen Zeichen $\frac{6}{8}$ ist, kommt, in kleinern Noten betrachtet, fast in allen Stücken mit dem Sechsviertheiltakte überein. Er bestehet, wie dieser, aus zweenen geraden Takttheilen, von denen aber jede drey Achttheilnoten hält. Er gründet sich auf den Zweyviertheiltakt; denn wenn man jede Viertheilnote mit einem Punkte vergrößert: so erhält man den Sechsachttheiltakt. Er begreift also auch nur einen metrischen Fuß, und verträgt eigentlich keinen Durchschnitt. Er erfodert insgemein eine geschwinde Bewegung, wenn er auch zu affektvollen und zärtlichen Sätzen gewählet wird; nur ist er alsdann fließender, und seine Achttheilnoten und Sechszehntheilnoten werden mehr gezogen oder geschleift, als abgestoßen. Gleichwohl aber wird er zuweilen zu feurigen, rauschenden und geschwinden Sätzen gebraucht. Er verträgt auch, gleich dem Sechsviertheiltakte, die punktirte Art, doch vorzüglich nur in giqvenartigen Sätzen; wie wohl man sich auch derselben in etwas langsamern und zärtlichern Sätzen bedienen kann. Man muß sich aber dabey genau in Acht nehmen, mehr als einen metrischen Fuß, es müßte denn zu einem besondern komischen Ausdrucke das Gegentheil erfodert werden, daraus zu machen; zumal da er auch in diesem Falle keinen Durchschnitt verträgt. In Schäferstücken oder in a la Pastorella und a la Siciliana gesetzten Stücken ist diese Taktart vorzüglich gut zu gebrauchen, und alsdann verträgt sie auch wohl zweene metrische Füße, nur nicht den Durchschnitt. Man darf nicht denken, daß diese Taktart ein zusammengezogener Dreyachttheiltakt wäre. Dieses ist falsch; denn wenn er ein solcher zu-

sammengezogener Takt wäre, so würde er in der Mitten einen Durchschnitt vertragen, welches aber gar nicht angeht. Er ist vielmehr, wie ich schon gesaget habe, aus dem Zweyviertheiltakte entstanden, indem man den Viertheilnoten einen Punkt angehänget, oder auch jede Viertheilnote in eine Achttheilnote verwandelt hat. Durch Bearbeitung einer solchen Veränderung hat nun gar leicht diese Taktart entstehen, und endlich ihre eigene Eigenschaften erhalten können; ob man es ihr schon sehr deutlich ansieht, woraus sie entstanden ist. Wie wir denn zuweilen finden, daß einige die Oberstimme mit $\frac{6}{8}$ die Unterstimmen aber mit $\frac{2}{4}$ bezeichnen, oder auch umgekehrt, nämlich, wenn die eine Stimme in lauter Triolen, die andere aber in lauter Viertheilnoten moduliret.

§. 98.

Der Zwölfachttheiltakt. Sein Zeichen ist $\frac{12}{8}$. Er gründet sich auf den Viervierthеiltakt, und bestehet so, wie dieser, aus vier Theilen; denn wenn man die Viertheilnoten mit einem Punkte vergrößert, oder in Achttheilnoten verwandelt; so hat man den Zwölfachttheiltakt. Eigentlich bestehet er nur aus zweenen Haupttheilen, von denen jeder wieder in zwey Glieder zerfällt. Er wird fast insgemein wie ein zusammengezogener Sechsachttheiltakt behandelt; weil er von diesem nur wenig unterschieden ist. Folglich kann das meiste, was ich von diesem angemerkt habe, auch, doch nach veränderten Umständen, auf den Zwölfachttheiltakt angewendet werden. Da er, wie schon gedacht, aus zweenen Haupttheilen bestehet, so hält er auch nur zweene metrische Füße, und auf den Anfang des zweyten Haupttheils oder auf den dritten Theil dieses Taktes fällt die Cäsur, auf welchem auch die Schlußnote oder Clausul sich endiget, fast eben so, wie im Zwölfviertheiltakte, dem er in kleinern Noten vollkommen ähnlich ist. Seine Bewegung ist sonst von Natur geschwinder, als der Sechsachttheil- oder Zwölfviertheiltakt; daher ist er zu langsamern und sehr gemäßigten Sätzen nicht allzu geschickt; ob

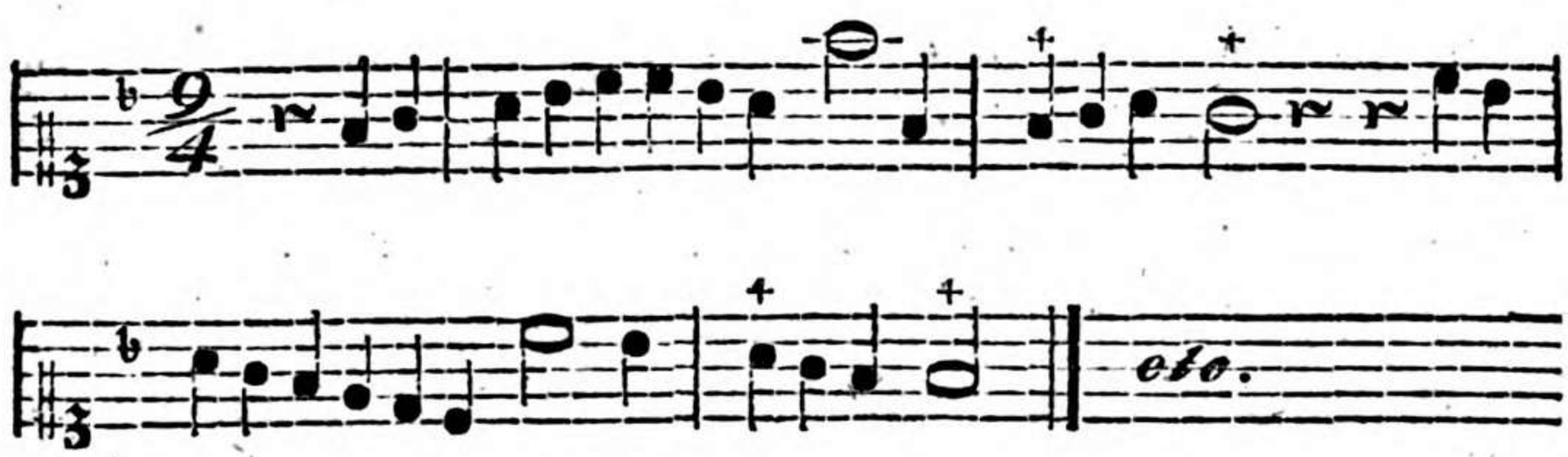
man schon findet, daß er zuweilen, doch wie ich dafür halte, nicht allzu richtig zu affektvollen Sätzen gebrauchet wird. Die geschwindeste Bewegung ist für ihn die beste, daher thut er auch zu sehr geschwinden Giqvenartigen Sätzen sehr gute Dienste. Und sollte er ja zu etwas langsamern und zärtlichern Sätzen gebrauchet werden: so könnte es am besten in a la Pastorella oder a la Siciliana gesetzten Sachen geschehen; ingleichen wenn der Ausdruck sanft geschleifte oder gezogene leichtfließende Melodien erfodert; doch darf die Cäsur niemals von ihrer Stelle verrückt werden, wenn auch schon in dieser Schreibart statt der ihm eigenthümlichen beyden metrischen Füßen, viere derselben angebracht würden; wird aber der Durchschnitt verschoben: so entsteht daraus eine unnatürliche Verwirrung, die kaum in der komischen Schreibart, so unregelmäßig sie auch oft seyn mag, statt finden kann, wenn man nicht der Ausführung hinderlich fallen will, weil dadurch gar leicht eine Unordnung im Takte, wenn ein solches Stück aufgeführet wird, entstehen kann, insonderheit, wenn das Orchester stark besetzt ist.

§. 99.

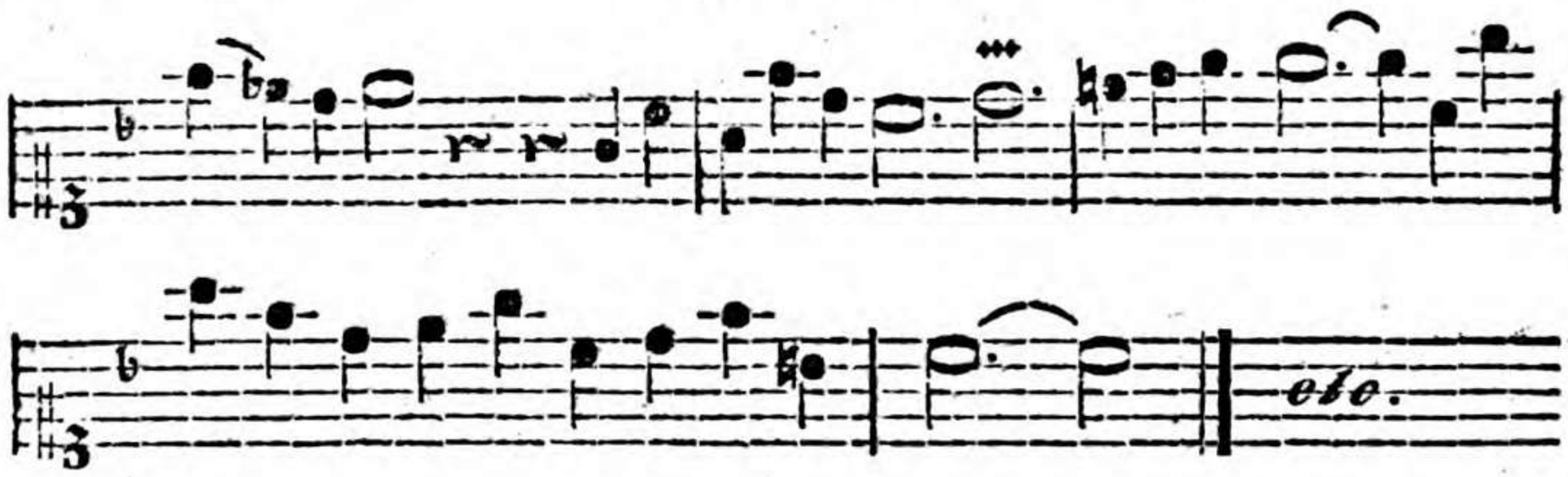
Die zusammengesetzten ungeraden Taktarten sind endlich folgende:

1. **Der Neunviertheiltakt**, dessen Zeichen $\frac{9}{4}$ ist. Er entspringet, wie man leicht urtheilen kann, aus dem Dreyzweytheiltakte; denn wenn man einer jeden halben Taktnote einen Punkt beyfüget, oder auch aus jeder derselben Viertheilnoten machet: so erhält man neun Viertheilnoten und also auch den Neunviertheiltakt. Er bestehet also eben so, wie jener, aus drey Haupttheilen, welche aber nur einen einzigen metrischen Fuß ausmachen. Weil aber jeder Haupttheil aus drey Viertheilnoten bestehet: so kann man zuweilen bey einer etwas langsamen Bewegung einem jeden Haupttheile einen metrischen Fuß geben; da denn drey metrische Füße auf jeden Takt kommen würden. Alsdann aber ist wegen der Cäsur, welche dieser Taktart sonst gar nicht zukommt, eine Ausnahme zu

machen. Sie kann nämlich in dieſem Falle ſtatt finden, und zwar kommt ſie zwiſchen den zweyten und dritten Takttheil zu ſtehen, etwan auf folgende Art:



Das Zeichen + zeiget die Stellen des Durchſchnitts an; dann auf keine andere Art iſt die Cäſur möglich; und man ſiehet auch, daß ſo gar die Art, wie die Cäſur hier angebracht wird, nichts anders als eine Verzögerung oder Ausdehnung derſelben iſt; denn die Stelle, wo ſie würklich eintreten ſollte, und daher bereits unſere Empfindung reizet, iſt eigentlich der Anfang des Taktes. Wir wollen, mehrerer Deutlichkeit willen, die vor uns habende Melodie etwas weiter und zwar bis zu einer unvollkommenen und endlich bis auf eine Hauptcadenz in die Qvinte der Tonart fortſetzen. Als:



Hier siehet man nun auch im ersten und zweeten Takte ein paar kleinere Einschnitte. Man siehet aber auch zugleich, daß dergleichen Stellen sehr ins Spielende oder Tändelnde fallen. Die unvollkommene Cadenz oder Schlußclausul tritt schon im ersten Takttheile durch eine Vorhaltung ein, und endiget sich im zweeten Takttheile, welches auch zuletzt mit der vollkommenen Schlußclausul, aber deutlicher und ohne Vorhaltung, geschiehet. Gegen diesen letzten Umstand ist kein Einwurf oder keine Ausnahme zu machen. Nur in der komischen Schreibart, die sich insonderheit, was die Cadenzen betrifft, sonst nicht erlaubte Freyheiten anmaßet, zumal, wenn sie ins Possierliche übergehet, kann die Schlußnote so wohl auf den zweyten als dritten Takttheil zu stehen kommen. Man kann aber auch leicht denken, daß solches in keiner andern Schreibart angehen kann, weil es sie nur ungleich machen, oder ganz und gar verwirren würde. Hiernächst hat man zu merken, daß diese Taktart überhaupt keine allzu geschwinde Bewegung verträgt, so wie ihr auch eine allzu langsame ebenfalls gar nicht angemessen seyn kann. Eine gemäßigte Bewegung wird ihr am zuträglichsten seyn, auch so gar in Giqvenartigen Sätzen. Man denke nicht, daß alle Giqvenartigen Sätze gleich geschwind gespielet werden müssen; es ist vielmehr ein großer Unterschied unter ihnen, wie wir vielleicht bey einer andern Gelegenheit umständlicher sehen werden. — Daß die punktirte Art der Melodie, von der ich beym Sechsviertheiltakte geredet habe, auch in dieser Taktart statt finden kann, das ist gar leicht zu denken; doch muß auch alles, was ich wegen der metrischen Füße

und wegen des Durchſchnittes bereits angemerket habe, wiewohl nach veränderten Umſtänden, genau beobachtet werden.

§. 100.

2. **Der Neunachttheiltakt**, deſſen Zeichen $\frac{9}{8}$ iſt, kommt mit dem vorigen Takte faſt in allen Stücken überein, nur daß er kleinere Noten aufweiſet, und auch eine geſchwindere Bewegung erfordert. Er entſpringet aus dem Dreyviertheiltakte; denn wenn man jede Viertheilnote mit einem Punkte vergrößert, oder auch in Achttheilnoten verändert: ſo entſtehet daraus der Neunachttheiltakt. Wenn daher der Baß oder die Unterſtimme in Viertheilnoten fortgehet, die Oberſtimme oder die Melodie aber in Triolen, ſo ſetzen einige zuweilen vor dieſe Stimme das Zeichen des Neunachttheiltakts, wenn ſie hingegen vor jene Stimme das Zeichen des Dreyviertheiltaktes ſetzen. Es muß alſo auch unſere Taktart aus dem Dreyviertheiltakt erkannt und betrachtet werden. Sie enthält alſo auch ſo, wie dieſer, nur einen metriſchen Fuß, und verträgt keinen Durchſchnitt; man müßte denn eine gemäßigte Bewegung, die dieſem Takte aber eigentlich nicht zukommt, zum Grunde legen; da denn das, was ich im vorigen §. 99. beym Neunviertheiltakte wegen der metriſchen Füße und wegen der Cäſur angemerket habe, ebenfalls ſtatt finden kann. Gleichwohl iſt ihm eine geſchwinde, ja die geſchwindeſte Bewegung, zumal nach Giqvenart, angemeſſener; denn dazu iſt er von Natur am beſten geſchickt.

§. 101.

Dieſes iſt nun das Verzeichniß der gebräuchlichſten und beſten Taktarten, nebſt ihrem Charakter. Ehe ich aber dieſe Materie verlaſſe, darf ich nicht vergeſſen, anzumerken, daß man zuweilen noch andere Taktarten von einer jeden Klaſſe antrifft, die ſich in dieſem Verzeichniſſe nicht befinden. Ungeachtet nun dieſe Taktarten von keiner beſondern Erheblichkeit ſind, nur ſelten vorkommen, auch gar leicht zu entbehren wären; denn, wenn ſie ja vorkommen, ſo ge-

schicht es nur aus einer besondern Grille, oder auch bloß zum Spaasse: so will ich sie doch, so viel mir davon einfallen, der Vollständigkeit dieser Abhandlung wegen, kürzlich hersetzen:

I. **Zu den einfachen geraden Taktarten** rechnet man noch folgende:

1. **Der Achtviertheiltakt** $\frac{8}{4}$. Er ist nichts anders als eine Art des $\frac{2}{1}$ oder $\frac{4}{2}$ Taktes, und man bedienet sich dieses Zeichens, wenn die Bewegung geschwinder, als gewöhnlich seyn soll. Etwas vorzügliches kann ihn gleichwohl von seinem Ursprunge unterscheiden. Man kann ihn, so wie den zusammengezogenen $\frac{4}{2}$ Takt in zween metrische Füße theilen, und ihm einen Durchschnitt erlauben; denn er ist in diesem Falle nichts anders, als dieser itzt angeführte Vierzweytheiltakt, oder eigentlicher der zusammengezogene große Allabrevetakt, aber in geschwinderer Bewegung; weil er, auf diese Art gebraucht, mehr von dem kleinen Allabrevetakt abhänget, und folglich auch mit ihm übereinkommt. Es wäre sonst aus dieser ungewöhnlichen Taktart etwas zu machen, wenn man klüglich damit umgehen würde. Z. B. Man könnte in der einen Stimme eine ernsthafte und prächtige Melodie in großen Noten, etwa in Breven hören lassen, die übrigen Stimmen aber könnten in doppelten Gegensätzen und in lauter Viertheilnoten dagegen fortgehen. Z. B. ein Baßthema mit allen Stimmen im Einklange und dagegen in den Singestimmen einen aus langsamen Noten bestehenden Canto fermo, u. s. w. Ein guter Componist kann hieraus Gelegenheit nehmen, der Sache weiter nachzudenken.

2. **Der Achtachttheiltakt.** $\frac{8}{8}$. Dieser ist der gewöhnliche Viervierthеiltakt; er erfodert aber eine geschwindere Bewegung. Er kann auf die Art, wie der vorige, gebrauchet werden.

3. Der Achtsechzehntheiltakt. $\frac{8}{16}$. Er ist nichts anders, als der gewöhnliche Zweyviertheiltakt, aber in geschwindern Noten und in geschwinderer Bewegung. Man sieht es ihm wohl an, daß er eine bloße Grille ist, die endlich in komischen Sachen statt finden kann, zumal wenn man ihm einen Durchschnitt, der ihm sonst nicht zukommt, erlauben würde. Zu poßierlichen Charakteren könnte er Dienste thun.

4. Der Vierachttheiltakt. $\frac{4}{8}$. Dieser ist ebenfalls nichts anders, als der Zweyviertheiltakt; aber vielleicht ein wenig besser, wie der vorige.

5. Der Viersechzehntheiltakt. $\frac{4}{16}$. Er ist ein halbierter Zweyviertheiltakt, und nur zu sehr geschwinden Sätzen geschickt. Er könnte in komischen Sachen noch einige Dienste thun. Ist sonst sehr entbehrlich.

6. Der Zweyachttheiltakt, $\frac{2}{8}$, kommt mit dem vorigen gänzlich überein. Lauter entbehrliche Dinge.

II. Zu den zusammgesetzten geraden Taktarten könnte man folgende zählen:

1. Der Vierundzwanzigsechzehntheiltakt. $\frac{24}{16}$. Dieser ist nichts anders, als der Sechsviertheiltakt, in lauter geschwinde Noten gebracht. Er ist ganz komisch, verträgt vier metrische Füße und zwo Durchschnitte. So weit artet er von seiner Quelle aus.

2. Der Zwölfsechzehntheiltakt. $\frac{12}{16}$. Dieser kommt dann und wann vor, und ist sonst nichts anders, als der Sechsachttheiltakt, in geschwindere Noten gebracht; von dem folglich auch dasjenige zu merken ist, was man bereits von diesem angemerkt hat. Er ist, wie der vorige, komisch, verträgt zweene metrische Füße und auch wohl

einen Durchschnitt. Er könnte auch, und vielleicht am besten, in flüchtigen Instrumentalsachen gute Dienste thun.

3. **Der Sechssechzehntheiltakt.** $\frac{6}{16}$. Ein Abkömmling vom Zweyachttheiltakte, wenn man nämlich jede Achttheilnote mit einem Punkte vergrößert, oder Triolen daraus macht. Er ist aber so entbehrlich, wie sein Vater, und auch nur komisch; doch könnte er auch, so wie der vorige, zu flüchtigen Instrumentalsachen gebrauchet werden.

III. **Die einfachen ungeraden Taktarten** dieser ungewöhnlichen Gattung sind folgende:

1. **Der Dreysemibrevetakt.** $\frac{3}{1}$. Ein alter ehrwürdiger Greis, der aber ausgedienet hat, und daher selten zum Vorschein kommt. Er ist eben das unter den ungeraden Taktarten, was der große Allabrevetakt unter den geraden Taktarten ist, nur nicht so vortheilhaft zu gebrauchen. Sonst kommt er im Großen mit dem Dreyzweytheiltakt vollkommen überein, und was oben von diesem gesagt worden, das ist auch auf jenen anzuwenden. Er ist anitzt so entbehrlich, als ungewöhnlich.

2. **Der Dreysechzehntheiltakt.** $\frac{3}{16}$. Er ist der Zwerg des vorigen, und mögte vielleicht in Gesellschaft mit dem Viersechzehntheil- und Zweyachttheiltakte bey **Gullivers Lilliputianern** brauchbar seyn können. Man muß sich daher wundern, wenn man ihn zuweilen zu Gesichte bekommt. Er könnte also in einer Lilliputschen Oper Dienste thun.

IV. Endlich findet sich noch folgende **zusammengesetzte ungerade Taktart**; nämlich

Der Neunsechzehntheiltakt. $\frac{9}{16}$, der nichts anders ist, als der Dreyachttheiltakt durch Punkte vergrößert, oder in Triolen verwandelt. Er ist einer der besten unter diesen sonst ungewöhnlichen

Taktarten, kann aber zu nichts anders, als zu flüchtigen und ſehr geſchwinden Sätzen gebrauchet werden, und kommt noch dann und wann vor. Er könnte einigermaßen mit Vortheil gebrauchet werden, wenn man vorſichtig und mit Geſchmack damit verfahren würde. Doch wird er unſtreitig in Giqvenartigen Sätzen, auch in Soloſonaten für die Geige, Flöte oder fürs Klavier die beſten Dienſte thun. Das komiſche Theater kann ſich deſſen auch mit Vortheil bedienen.

Und ſo viel von deu Taktarten und vom Takte überhaupt.

Zweyter Abſchnitt.

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

§. 102.

Da es zur vollſtändigen Kenntniß der verſchiedenen Taktarten oder des Taktes überhaupt unumgänglich nothwendig iſt, auch die natürliche oder innerliche Größe oder Länge und Kürze der einzelnen Takttheile, oder wenn wir kunſtmäßig reden ſollten, die Quantitate intrinſeca oder virtualiter langen und kurzen Noten genau kennen zu lernen, weil ſolches in der Ausübung ſo wohl in Anſehung der Melodie als auch in Anſehung der Harmonie von großer Wichtigkeit, ja ganz unentbehrlich iſt: So müſſen wir nunmehr dieſe in der That beträchtliche Materie vornehmen, und aufs genaueſte zu erläutern ſuchen. Unſere eigene Empfindung lehret uns, wenn wir ſingen oder ſpielen, oder nur eine Muſik anhören, daß die Noten, wenn ſie ſchon dem äuſerlichen Anſehen oder der äuſerlichen Größe nach, nach der man eine gegen die andere betrachtet, und gleichſam abwieget, gleich groß oder klein zu ſeyn ſcheinen, gleichwohl niemals von einerley oder einander ganz ähnlichen Größe, Länge oder Kürze ſind oder ſeyn können; ja, daß ſo gar niemals zwo Noten von einerley Gehalt oder Größe einander innerlich völlig gleich ſind. Wir müſſen

also diese Beschaffenheit und ungleiche innerliche Größe, diese so genannte Quantitatem intrinsecam, die insonderheit auf die Melodieen, und dadurch auch auf die Harmonie einen großen Einfluß hat, vorzüglich aber in der Vokalmusik von äußerster Wichtigkeit ist, genau untersuchen, und folglich die Noten, eine gegen die andere, gehörig abwägen lernen. Wir finden zwar diese Materie in verschiedenen musikalischen Lehrbüchern sehr gut abgehandelt; allein es würde in diesem Buche, welches einen Compositionsschüler oder Anfänger in der musikalischen Setzkunst von allen in diese Wissenschaft gehörigen Materien unterrichten soll, ein großer Mangel seyn, wenn ich sie desfalls in ein anderes Werk verweisen wollte; zumal da ich noch eins und das andere zur Vollständigkeit derselben beyzubringen haben mögte, welches das Mangelhafte ersetzen zugleich aber zur bessern Aufklärung derselben dienlich seyn könnte. Wir müssen aber hierbey zuvörderst die bekannte und allgemeine Eintheilung aller und jeden Taktarten in **Thesis** und **Arsis**, oder in den **Niederschlag** und **Aufschlag** bemerken; Alsdann werden wir die so genannten anschlagenden und durchgehenden Noten erklären, oder zeigen, was dem innerlichen Gehalte, Quantitate intrinseca, nach, oder virtualiter **lange** und **kurze** Noten sind; und hiernächst werde ich das nothwendigste, was man zur Kenntniß **der Cäsur** oder des **Durchschnittes** der Takte wissen soll und muß, welche Kenntniß sich auf die innerliche Größe der Noten gründet, gehörig beybringen. Dieses wird also der Inhalt von diesem Abschnitte seyn, und dadurch werden wir die innerliche Beschaffenheit der Takttheile völlig und wesentlich erkennen lernen.

§. 103.

Was nun das erste, nämlich **den Niederschlag** (Thesis) und **den Aufschlag** (Arsis) betrifft: so ist zu wissen, daß eine jede Taktart, sie mag nun zweene, drey oder vier Haupttheile enthalten, oder zur geraden oder ungeraden, zu den einfachen oder zusammengesetzten Taktarten gehören, vorzüglich und überhaupt in zweene Theile, welche der **Niederschlag** und der **Aufschlag** genennet werden, ge-

theilet werden müsse. Hierbey ist zu merken, daß, wenn die Taktart gerade ist, der Aufschlag und der Niederschlag einander völlig gleich sind, d. i. einer ist so groß, wie der andere. Es heisset also die erste Hälfte eines jeden Taktes, er mag nun aus einem oder zweenen Theilen bestehen, oder zu den einfachen oder zusammengesetzten Taktarten gehören, Thesis oder der Niederschlag; vermuthlich davon, weil man beym Taktangeben den Anfang des Taktes mit Niederschlagung der Hand anzeiget. Die zwote Hälfte eben dieses Taktes nennet man hingegen Arsis oder den Aufschlag; vermuthlich, weil man alsdann die Hand in die Höhe hebet. Wenn aber die Taktart ungerade ist, sie mag nun zu den einfachen oder zusammengesetzten ungeraden Taktarten gehören: so sind der Aufschlag und der Niederschlag von ungleicher Größe. Alsdann werden, weil eine jede ungerade Taktart, von welcher Gattung sie auch seyn mag, doch jederzeit drey Haupttheile enthält, die beyden ersten Theile eines jeden Taktes insgesamt zum Aufschlage, und der dritte und letzte Theil zum Niederschlage gerechnet. Weil aber keine Regel ohne Ausnahme ist, so können sich, doch nur bey den Gattungen der ungeraden Taktarten, niemals aber bey den geraden, besondere Fälle ereignen, da man genöthiget ist, dem Aufschlage einen von denen eigentlich zum Niederschlage gehörigen Theilen zuzutheilen. Alsdann erhält in den ungeraden Taktarten der Niederschlag nur einen Theil, der Aufschlag aber die beyden andern Theile des Taktes. Ein Musikdirektor hat daher bey der Aufführung eines musikalischen Stückes sehr genau darauf zu sehen, wo der Componist in seinem Stücke in den ungeraden Taktarten die allgemeine Regel beobachtet, oder verlassen, und also dem Aufschlage einen von denen zum Niederschlage gehörigen Theilen gegeben, und ihn dadurch gegen die gemeine Regel größer als den Niederschlag gemacht hat. Insgemein soll, dem innerlichen Gehalte nach, der Niederschlag, weil er den Accent hat, lang, der Aufschlag aber kurz seyn. Dieses ist wahr, allein aus dem Umstande, den ich eben itzt angeführet habe, nicht allgemein; denn wenn der Aufschlag einen von den Thei-

len des Niederschlages erhalten hat, so kann er, seinem innerlichen Gehalte nach, nicht kurz seyn, sondern die erste Hälfte desselben wird dadurch lang, und die zwote Hälfte kurz. Man muß also die Regel, daß der Niederschlag lang, der Aufschlag aber kurz seyn soll, mit Diskretion oder mit Unterscheidung verstehen und ausüben, sonst entstehet dadurch ein großer Irrthum, der auch selbst in den geraden Taktarten Unordnung verursachen kann; denn wenn der Niederschlag und der Aufschlag, ein jeder aus zweenen Theilen bestehen, oder auch der Melodie nach in zweene Theile zertheilet werden: so ist der erste Theil des Aufschlages so wohl, als des Niederschlages lang, und der zweete Theil des Aufschlages kurz. Man merke sich dieses genau, weil davon die innerliche Größe aller der äußerlichen Größe nach ganz gleichen oder ähnlichen Noten, wie wir so gleich sehen werden, abhänget. Ich dürfte es also bey nahe wagen, die angeführte Regel gänzlich zu verwerfen, weil sich, wie wir gesehen haben, in den ungeraden Taktarten Fälle ereignen, die ihr ganz wiedersprechen, und durch welche gerade das Gegentheil entstehet. Es ist wahr, wenn wir in den einfachen geraden Taktarten, welche nur aus zweenen Haupttheilen bestehen, nämlich im Zweysemibreventakte, im Zweyzweytheiltakte, im Zweyviertheiltakte, die Melodie und Harmonie in lauter solchen Noten, von denen diese Taktarten den Namen führen, fortgehen lassen: so ist ohne Einwurf der Niederschlag der innerlichen Größe nach oder virtualiter gänzlich lang, und der Aufschlag gänzlich kurz; allein so bald wir diese Haupttheile verlassen, oder in kleinere Theile zertheilen: so ist es nach veränderten Umständen eben so gewiß, daß beyde der Niederschlag und der Aufschlag kurz und lang zugleich gebrauchet werden; oder deutlicher, daß die erste Hälfte eines jeden lang und die zwote Hälfte eines jeden kurz sind. Man siehet hieraus, daß es falsch ist, wenn man ohne Unterschied oder ohne Einschränkung schlechtweg saget: der eine Theil wäre lang, der andere aber kurz. Wenn wir den Viervierteiltakt vor uns nehmen: so zeiget sich dieses noch deutlicher; denn in dieser Taktart ist der Anfang des Aufschlages

mit dem Anfange des Niederschlages jederzeit gleich lang, so wie die andere Hälfte von beyden Haupttheilen gleich kurz ist. Nehmen wir endlich die zusammengesetzten Taktarten vor uns: so fällt solches noch deutlicher in die Augen, und unsere Empfindung überzeuget uns dessen vollkommen; denn ein jeder Haupttheil, es mag nun der Niederschlag, oder der Aufschlag seyn, wird, weil er fast insgemein in kleinere Noten zertheilet wird, dieser Anmerkung unterworfen seyn. Die genauere Betrachtung musikalischer Stücke, die im Sechsviertheiltakte, im Sechsachttheiltakte, und endlich auch im Sechssechzehntheiltakte gesetzt sind, wird uns davon gänzlich überzeugen, und nicht dem geringsten Einwurfe Platz lassen. Und bey dem Achtviertheiltakte, bey dem Zwölfviertheiltakte, wie auch bey dem Zwölfachttheil- und Zwölfsechzehntheiltakte u. d. g. fällt solches ohne Anmerkung überaus deutlich in die Augen. Ein geschickter Musikdirektor wird daher bey der Direktion jedesmal, wenn er durch die Taktführung oder durch das Taktschlagen seinem unter ihm stehenden Chore zu Hülfe zu kommen genöthiget ist, die Vorsicht gebrauchen, diese Verschiedenheit der Größe des Niederschlages und Aufschlages zu bemerken, weil es ein Großes zur Richtigkeit des Ausdruckes der **anschlagenden und durchgehenden Noten** beytragen kann. Ich kann davon aus der Erfahrung bezeugen, daß ich mich dabey jederzeit sehr wohl befunden habe, insonderheit bey stark besetzten Musiken; denn je stärker der musikalische Chor besetzt ist, zumal wenn darinn vielerley zusammengebrachte Leute sind, wie solches in dergleichen Fällen öfters die Nothwendigkeit erfodert, je nothwendiger ist auch diese unterscheidende Art des Taktschlagens, und je mehr trägt sie zur allgemeinen Richtigkeit bey. — Doch hievon wird zu seiner Zeit etwas mehr zu bemerken seyn.

§. 104.

Nunmehr wollen wir die so genannten **anschlagenden und durchgehenden Noten** näher betrachten, damit wir wissen, worauf es dabey insonderheit ankommt. Man hat verschiedene Namen, deren sich die musikalischen Skribenten, um sie zu bezeichnen, bedie-

nen. Bald nennet man ſie die innerlich oder natürlich langen und kurzen Noten; bald nach dem alten Kunſtausdrucke auf Lateiniſch: Quantitate intrinſeca oder auch virtualiter lange und kurze Noten; bald werden ſie auch gute und ſchlimme Noten genennet, ſo wie man den Niederſchlag und Aufſchlag gute und ſchlimme Takttheile nennet; bald auch accentuirte und unaccentuirte Noten. Die gemeinſte und bekannteſte Benennung iſt wohl dieſe, wenn man ſie anſchlagende und durchgehende Noten, ſo wie auch virtualiter lange und kurze Noten nennet. Meines Bedünkens aber nennet man ſie wohl eben ſo gut accentuirte und unaccentuirte Noten; denn dieſer Beyname iſt wohl darum beynahe der richtigſte, weil er zugleich am deutlichſten zu erkennen giebt, warum die eine Note einen Vorzug vor der andern, oder mehr innerliche Gröſſe als die andere erhält; zumal da es damit faſt eben die Beſchaffenheit hat, wie mit den langen und kurzen Syllben, von denen die erſten darum lang ſind, weil der Accent oder der Ton auf ſie fällt, den die andern nach der Verbindung, in der ſie gegen einander ſtehen, nicht haben können. Doch, dem ſey, wie ihm wolle, ich will mich bey den Benennungen nicht länger aufhalten, oder unterſuchen, mit welchem Rechte dieſe oder jene anpaſſender oder ſchlechter und unſchicklicher ſeyn mögten; genug, wenn man nur weiß, was unter dieſen oder jenen Benennungen zu verſtehen iſt. Inzwiſchen werde ich mich in dieſer meiner Erläuterung dieſer Materie an keine gewiſſe Namen binden; denn ich werde bald accentuirte und unaccentuirte, bald anſchlagende und durchgehende Noten ſagen, weil ſie die bekannteſten ſind, und auch in den meiſten Lehrbüchern vorkommen, ob ich ſchon die andern eben nicht ausſchlieſſen werde. Nunmehr wird man fragen: welche ſind denn dieſe anſchlagende und durchgehende Noten? Und was hat es damit für Beſchaffenheit?

§. 105.

Es iſt ſchon §. 102. angemerket worden, daß nach der allgemeinen Regel der Niederſchlag eines Taktes lang, d. i. anſchlagend,

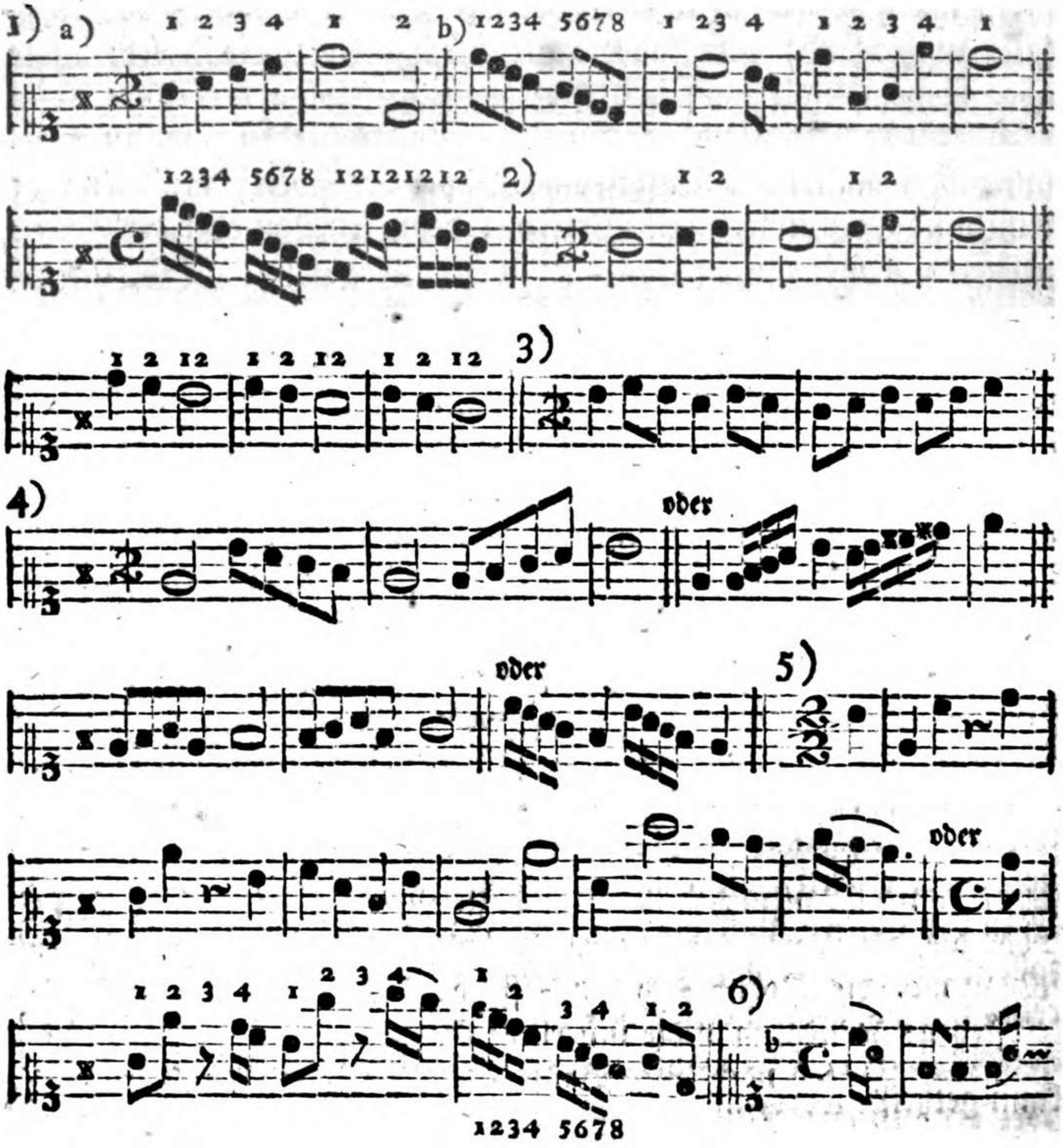
der Aufschlag aber kurz, d. i. durchgehend seyn sollte; allein ich habe zugleich gezeigt, daß diese Regel nicht eben ohne Ausnahme ist, oder sich doch wenigstens nicht auf alle Fälle und Taktarten schickt, wohl aber, daß der erste Theil des Aufschlages sowohl als des Niederschlages lang, der andere Theil beyder aber kurz wäre. Und aus der weitern Zertheilung dieser beyden Haupttakttheile entstehen nun ferner mancherley Arten kleinerer Noten, theils von gleicher, theils von verschiedener Größe. Alle Noten nun, welche von äußerlich gleichem Gehalte, oder von einerley Geltung sind, verhalten sich eine gegen die andere eben so, wie der erste Theil des Niederschlages und des Aufschlages gegen den andern Theil derselben; nämlich, wenn sowohl der eine, als der andere in zweene gleiche Theile zertheilet wird. Wenn ich also im Zweyzweytheiltakte eine jede halbe Taktnote in zwo Viertheilnoten zertheile: so ist die erste Viertheilnote einer jeden halben Taktnote die anschlagende Note und also innerlich lang, und eine jede zwote Viertheilnote eben derselben halben Taktnote ist die durchgehende Note und also innerlich kurz; und zwar aus dieser Ursache, weil auf die erste Note der Accent oder der Ton fällt, welcher der folgenden zwoten Note mangelt; denn zwo Noten von einerley Geltung können nicht alle beyde den Ton oder den Accent haben. Wenn ich nun auf eben diese Art diese Viertheilnoten noch ferner in Attheilnoten zertheile: so hat es nach Proportion damit eben dieselbe Beschaffenheit; also, daß immer eine Note um die andere anschlagend und durchgehend, oder innerlich lang und kurz ist, ungeachtet sie nach der äußerlichen Geltung oder Größe oder nach dem Maaße des Taktes alle von einerley Gehalt sind. Man kann leicht denken, daß dieses in allen einfachen geraden Taktarten keine besondere Schwierigkeit verursachet, weil man darinn immer mit gleich großen oder gleich kleinen Takttheilen fortgehen kann, und keine ungerade Eintheilung darinn statt findet. Doch es äußert sich zuweilen gleichwohl ein Umstand, der erkläret zu werden verdienet. Aus dem, was ich itzt vorgetragen habe, erhellet, daß in allen diesen geraden Taktarten unter acht, oder vier, oder zwo unmittelbar

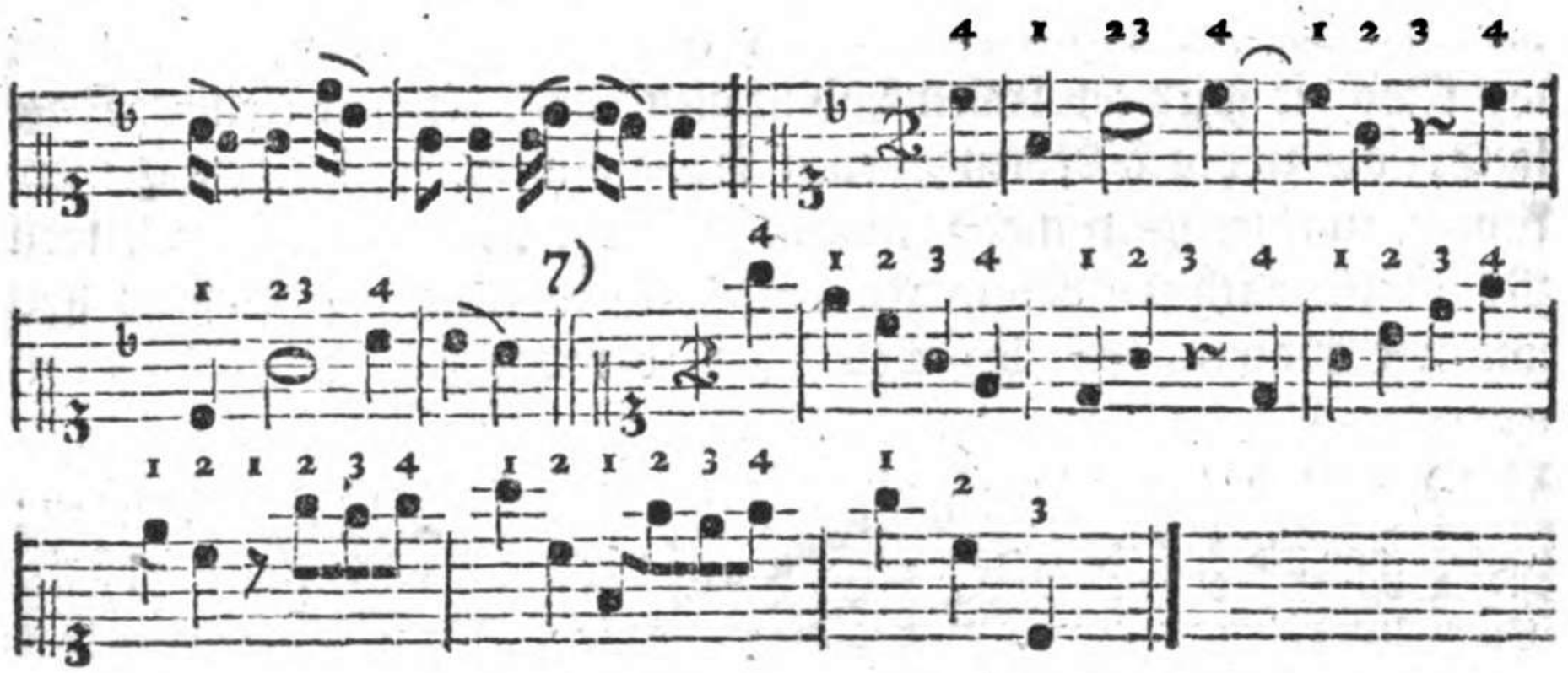
auf einander folgende Viertheil- oder Achttheilnoten, u. d. g. jederzeit die auf die ungerade Zahl fallenden Noten lang oder anschlagend, und die auf die gerade Zahl fallenden kurz oder durchgehend sind. Allein, ich setze den Fall, es fände sich im Zweyzweytheiltakte zuerst eine halbe Taktnote, auf welche alsdann zwo Viertheilnoten folgten, oder auch umgekehrt, daß die beyden Viertheilnoten voran stünden, und nach ihnen erst die halbe Taktnote: wie soll man alsdann zählen, um die innerliche Größe dieser einen einzigen Takt ausmachenden Noten zu bestimmen? Dieses, ob es schon sehr leicht zu finden ist, kann doch Unerfahrne in Verwirrung setzen; allein man erinnere sich, daß der Niederschlag, welcher im ersten Falle die halbe Taktnote trifft, jederzeit lang ist: so findet man die innerliche Größe dieser Note, denn sie ist also von Natur lang. Da man nun ferner schon weiß, daß wenn der Niederschlag in zweene Theile zertheilet wird, der erste Theil desselben lang, der andere aber kurz ist: so hat man auch die innerliche Größe dieser beyden Viertheilnoten; denn die erste ist die anschlagende oder accentuirte, und die zwote die durchgehende oder unaccentuirte. Im andern Falle, wenn die beyden Viertheilnoten voran stehen, wird man ohne Erklärung wissen, daß die erste Note lang und anschlagend, die zwote aber kurz und durchgehend seyn muß; allein wegen der darauf folgenden halben Taktnote fragt es sich: ob sie lang oder kurz ist? Man weiß, daß der Aufschlag eines Taktes an sich selbst zwar kurz seyn soll; wenn er aber zertheilet oder in zweene Theile getheilet wird, seiner innern Größe nach halb lang und halb kurz ist: daraus wird man gar bald begreifen lernen, daß in dem gegebenem Falle diese halbe Taktnote eigentlich lang seyn muß, weil sie auf zwo vorhergegangene Viertheilnoten, von denen die letzte kurz war, folget, und folglich ebenfalls in zwo Viertheilnote getheilet werden könnte, deren innerliche Größe ihr auf einmal zu Theil wird. Ueberhaupt ist es auch eine ausgemachte und in der Natur gegründete Sache, daß auf eine virtualiter kurze Note jederzeit eine virtualiter lange Note folgen muß. Da nun in diesem Falle die vorhergegangene Viertheilnote kurz war:

so kann auch diese halbe Taktnote nicht anders als lang seyn, ob sie schon den Aufschlag ausmacht. Man kann diese beyden gegebenen Fälle mit Nutzen auf ähnliche Fälle anwenden, die man oft nicht weit suchen darf, weil sie häufig genug vorfallen. Z. B. Wenn man die halbe Taktnote in beyden Fällen in eine Viertheilnote, die Viertheilnote aber in Achttheilnoten verwandelt: so hat es mit der innerlichen Länge und Kürze derselben eben die vorhergemeldte Beschaffenheit, obschon in kleinern Noten. Das erste Achttheil ist ebenfalls anschlagend, und das zweyte durchgehend; die Viertheilnote aber ist beydemale lang und kurz zugleich. Man verändere sie in noch kleinere Noten; die accentuirten Noten werden zwar in Ansehung ihrer äußerlichen Gestalt und Dauer verändert, nicht aber in Ansehung ihres innerlichen Werthes; denn den Ton oder den Accent verlieren sie niemals; so lange sie in der Proportion mit ihren vorhergehenden und nachfolgenden Noten stehen. Man setze ferner, es wäre die erste Note oder der Niederschlag eine halbe Taktnote, die folgenden Noten des Aufschlages bestünden aus vier Achttheilnoten; dennoch behält der Niederschlag oder die halbe Taktnote, mit der sich der Takt anfängt, ihre innerliche Größe; denn sie ist halb lang und halb kurz, d. i. halb accentuiret und halbunaccentuiret; von den darauf folgenden Achttheilnoten ist die erste lang, die andere kurz, die dritte lang, die vierte aber kurz. Stehen diese vier Achttheilnoten im Takte voran: so behalten sie ebenfalls die itzt beschriebene innerliche Größe ohne Unterschied, und der darauf folgende halbe Takt, ob er schon der Aufschlag ist, ist ebenfalls lang und kurz zugleich, d. i. seine erste Hälfte ist lang und seine andere Hälfte kurz; denn der inneren Größe nach, oder Quantitate intrinseca, ist diese halbe Taktnote, der erstern, die den Niederschlag ausmachte, völlig ähnlich. Man kann dieses auch daraus sehen, weil eine auf den Aufschlag fallende halbe Taktnote eines Vorschlags oder eines besondern Accents fähig ist; denn dieses ist ein deutlicher Beweis, daß sie in zwo kleinere Noten, und folglich in eine innerlich lange und kurze Note kann getheilet werden.

§. 106.

Doch es wird am besten seyn, alles, was ich hier gesaget habe, in Exempeln durch Noten vorzustellen, und darüber kurze Anmerkungen zu desto deutlicher Kenntniß der innerlich langen und kurzen Noten zu machen, damit Anfänger in der Setzkunst diese so sehr wichtige Materie desto besser einsehen lernen:





Anmerkungen.

1. Num. 1. 2. 3. 4. Alle diese Exempel finden ihre Erklärung im vorigen §. 104. worauf sie sich beziehen. Nur bey dem Exempel unter Num. 1. b. muß ich wegen der synkopirten Note im zweeten Takte noch anmerken, daß jedesmal die erste Hälfte einer dergleichen Note kurz ist, weil sie zum Niederschlage gehöret, dessen zwote Hälfte sie ausmacht, die zwote Hälfte derselben hingegen ist lang, weil sie zum Aufschlage gehöret, dessen erste Hälfte sie ausmacht. Die darauf folgenden Noten sind hier beyde kurz, weil eine geschwinde Taktbewegung voraus gesetzt wird. Sollte aber die Taktbewegung langsam seyn, so wäre die erste derselben lang und die andere kurz.

2. Bey Num. 5. ist wegen der springenden Noten und der zwischen ihnen stehenden Pausen zu merken, daß man jene eben so betrachten muß, als ob sie stufenweis fortgiengen. Eine vor dem ersten Takte vorhergehende Note ist kurz, weil sie als die letzte, und also kurze oder unaccentuirte Note eines Taktes, der voran hätte stehen können, anzusehen ist. Eine Pause ist lang oder kurz eben so wohl als die Note, welche an deren Stelle hätte stehen können. Wenn man die Noten nach den Ziffern abzählet, die über den Noten stehen: so sieht man die innerliche Größe beydes der Noten und Pausen. Folgen nach einer Pause, die auf einer innerlich langen, oder accentuirten Stelle, welches einerley ist, stehet, zwo kleinere

Noten, die beyde zusammen, der äußerlichen Größe nach, nicht mehr als die Pause betragen: so ist gleichwohl die erste kleinere Note lang, die zwote aber kurz, eben so, als wenn dergleichen kleinere Noten ununterbrochen auf einander folgten. Doch muß man, weil zuweilen ein Unterschied wegen der Taktbewegung statt findet, das mit in Erwägung ziehen, was ich in der vorigen Anmerkung von einem ähnlichen Falle erinnert habe.

3. Bey Num. 6. hat man die synkopirenden Noten zu merken; von denen die erste Hälfte, weil sie auf der kurzen Stelle stehet, jederzeit unaccentuirt, die zwote aber, weil sie auf der langen Stelle stehet, accentuirt ist. Ich habe dieses schon in der ersten Anmerkung erinnert. Das 2te Exempel unter Num. 6. unterscheidet sich von dem vorigen dadurch, daß auf die synkopirten Noten eine kurze springende Note folget, da hingegen im vorhergehenden die Bewegung stufenweis geschiehet. Es ist solches aber einerley, und dabey nichts mehr zu erinnern, als was ich bereits zuvor von den synkopirenden Noten bemerket habe. Was wegen der Pausen zu bemerken ist, das ist bereits in der vorigen 2ten Anmerkung erinnert worden.

4. Num. 7. beziehet sich anfangs auf das, was bereits bey Num. 5. erinnert worden; allein in der Mitten des vierten Taktes finden sich kleinere Noten nach einer vorhergehenden Achttheilpause, die aber lang ist, wodurch denn die darauf folgende erste Achttheilnote kurz wird; und in den darnach folgenden Achttheilnoten wechseln die accentuirten und unaccentuirten Noten, so, wie wir wissen, gehörig ab. Die Ziffern zeigen solches deutlich an.

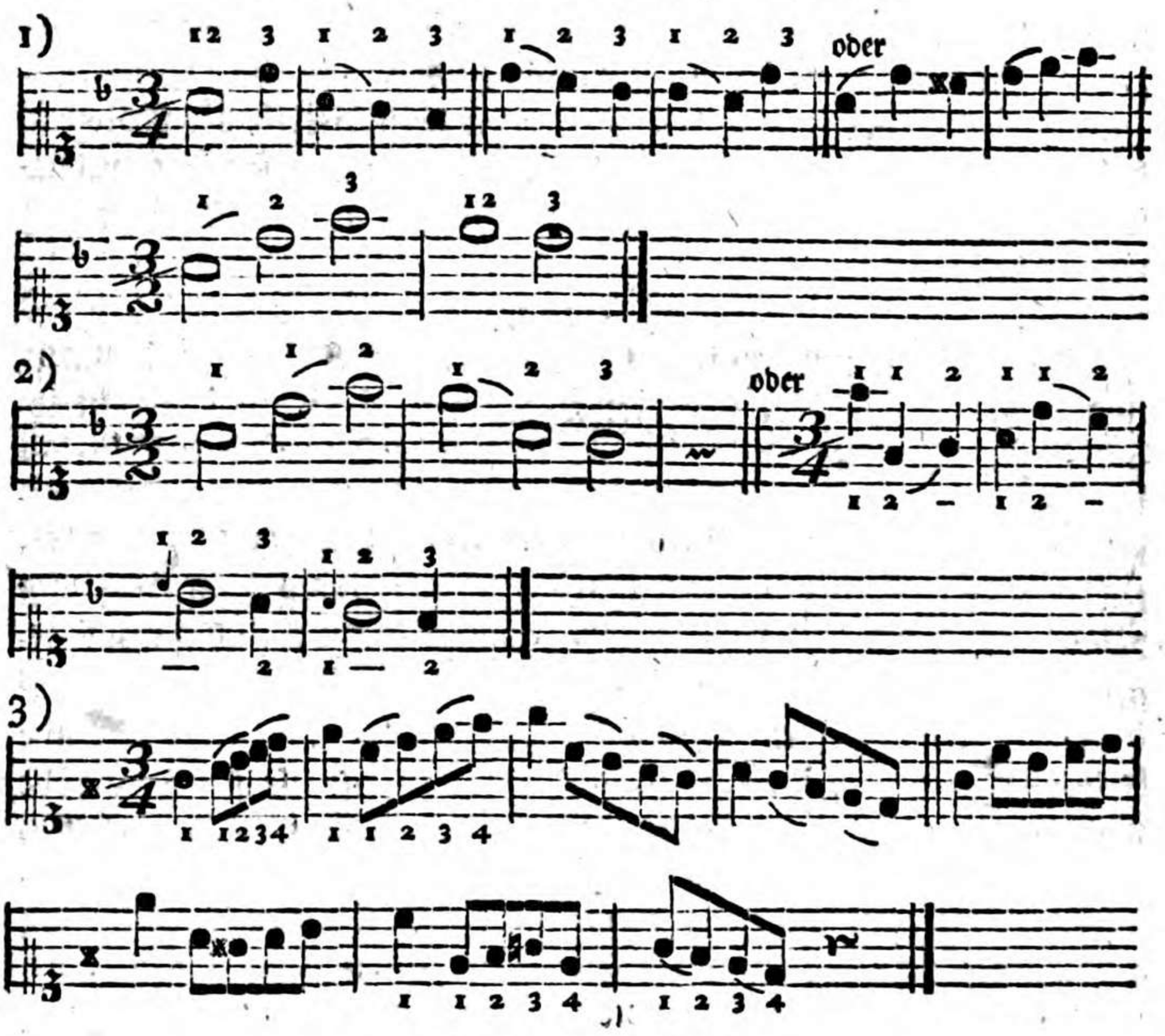
5. Alle in diesen und dergleichen Exempeln befindliche Noten, sie mögen nun nach Beschaffenheit der geraden Taktarten größer oder kleiner seyn, sind gleichsam eine Regel, wie die accentuirten und unaccentuirten Noten einander gleichsam ablösen. Ihre innerliche Beschaffenheit oder ihre Quantitas intrinseca ist immer dieselbe; denn die äußerliche Größe verändert den innern Werth der Noten nie-

mals, weil die äußerliche Größe auf die virtualiter langen und kurzen Noten nicht den geringsten Einfluß hat.

Dieses wird hinreichend seyn, den innern Werth der Noten in den geraden Taktarten aufzuklären; denn wenn man seine eigene Empfindung zugleich befraget: so wird man keine weitere Erläuterung nöthig haben.

§. 107.

Wir müssen nun auch auf die ungeraden Taktarten kommen, und das, was unserer Materie wegen von ihnen zu bemerken ist, aufklären. Obschon von fortgehenden oder springenden gleichen Noten als im Dreyzweytheiltakte von den Viertheil- und Achttheilnoten, im Dreyviertheiltakte von den Achttheil- und Sechzehntheilnoten und so nach Proportion in andern und kleinern Taktarten von denen in ihnen vorkommenden Noten nichts besonders von den vorigen, bey den geraden Taktarten gemachten, Anmerkungen abweichendes zu erinnern ist, indem alle auf die ungerade Zahl fallende kleinere Noten innerlich lang oder accentuirt, und alle auf die gerade Zahl fallende innerlich kurz oder unaccentuiret sind: so ist doch wegen der größern Noten, als im Dreyzweytheiltakte von den halben Noten, im Dreyviertheiltakte von den Viertheilnoten und im Dreyachttheiltakte von den Achttheilnoten etwas vorzügliches zu bemerken, welches verdient, besonders aufgekläret zu werden. Daß in diesen und dergleichen Taktarten die erste Note eben sowohl, wie in den geraden Taktarten innerlich lang oder accentuirt seyn muß, das ist leicht zu begreifen; allein da, wie ich §. 103. bereits angemerkt habe, der Aufschlag öfters von längerer Dauer als der Niederschlag ist, obschon dieser eigentlich länger als jener seyn sollte, so verändert sich dadurch auch die innerliche Größe der zum Aufschlage gehörigen Takttheile dieser Taktarten. Wenn daher der zweyte Haupttakttheil zum Aufschlage gerechnet werden muß: so ist die erste Hälfte derselben lang, oder accentuirt, die zwote Hälfte aber kurz, oder unaccentuiret, ungeachtet der Niederschlag immer seine gehörige Länge behält. Man sehe folgende Exempel:



Anmerkungen.

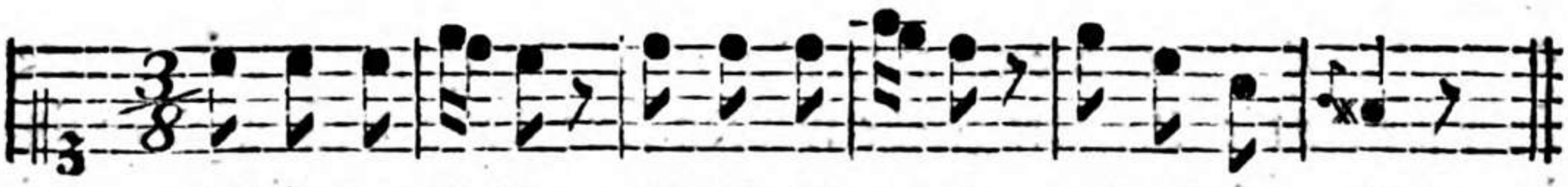
1. Die unter Num. 1. stehenden Exempel sind nach der gewöhnlichen Art der einfachen ungeraden Taktarten, also, daß die ersten beyden Takttheile zum Niederschlage gehören; daher denn der erste Theil lang, der zweyte Theil kurz, der dritte Theil ebenfalls kurz ist; denn der zweete Theil wird zum Niederschlage gerechnet, der dritte Theil aber ganz allein zum Aufschlage. Und dieses trifft auch im Dreyachttheiltakte und in allen diesen Taktarten zu.

2. Hingegen beweisen die Num. 2. stehenden Exempel das Gegentheil. In diesen ist nämlich der erste Theil lang oder accentuirt,

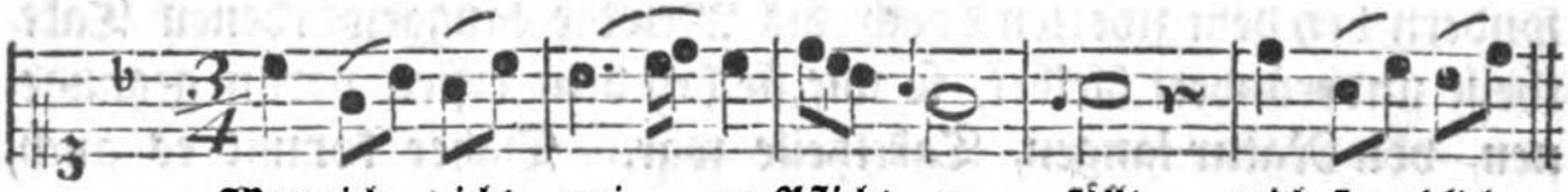
wie gewöhnlich; aber der zweete Theil wird, weil er itzt der erste Theil des Aufschlages ist, ebenfalls accentuirt, und der dritte Theil, als der zweete Theil des Aufschlages, ist ganz allein unaccentuirt, oder kurz; wie solches durch die über den Noten stehenden Ziffern angedeutet wird. In diesen beyden Exempeln zeigen und zwar im ersten der zweete Takt, und im zweyten die beyden letzten Takte diesen Unterschied in Gegeneinanderhaltung der erstern Takte deutlich an, weil sie der gewöhnlichen Art der ungeraden Taktarten gemäß sind. Man kann aber leicht ermessen, daß mit Vorsicht damit verfahren werden muß, wenn diese Veränderung passend oder natürlich seyn soll. Inzwischen sieht man daraus, daß nur allein auf diese Art zwo lange Noten nach einander folgen können; doch wird dieser zweyte Theil nämlich der erste Theil des Aufschlages bloß zufälliger Weise und durch den vom Componisten augenscheinlich darauf gelegten Accent lang; denn im Grunde ist und bleibet er doch jederzeit kurz. Es ist an dieser Ausnahme einigermaßen der heutige Geschmack Schuld, und auch zuweilen die Beschaffenheit der Worte, über welche die Melodie gesetzt werden soll; denn diese wiederrechtliche innerliche Größe oder Accentuation wird öfters nur in der Melodie bemerkt, indem die Harmonie nicht allezeit daran Theil nimmt, sondern bey dem zweeten durch die Melodie langgewordenen Takttheile unverändert bleibet, so wie sie bey dem ersten voran gegangenen, von Natur langen, Takttheile war. Daher kommt es auch, daß, wenn schon der zweete Taktheil zum Aufschlage gezogen wird, dennoch dieser, dadurch verlängerte, Aufschlag gar oft ganz und gar kurz bleibet, ungeachtet er, der Geltung der Noten nach, noch einmal so lang geworden ist, als der Niederschlag war. Daher kommt es auch, daß, wenn in der Vokalmusik der erste Takttheil eine lange Syllbe erhalten hat, die beyden letzten zusammengezogenen Takttheile nur eine einzige kurze Syllbe bekommen, wie etwa die unter dem letzten Exempel unter Num. 2. stehenden Ziffern anzeigen; oder daß sie auch im daktylischen Syllbenmaaße zu den beyden kurzen Syllben des Daktylus gehören, weil der erste Takttheil die lan-

ge Syllbe erhalten hat, wie etwa die beyden ersten Exempel unter Num. 3. zu erkennen geben.

3. Man siehet ferner hieraus, daß insgemein fast nur der Zierlichkeit wegen der Aufschlag verlängert, und der zweete Takttheil, der Natur der Taktart entgegen, eine ihm eigentlich nicht gehörige Länge oder Accentuation erhält. Nur ein Fall ist möglich, der die Natur der Sache gänzlich verändert, und die innerliche Größe der Takttheile verwechselt. Dieses geschiehet alsdann, wann, wie solches gar oft und so gar mit guter Art geschehen kann, eine nach dem jambischen Syllbenmaaße kurze Syllbe unter die erste Note eines ungeraden Taktes und also auf den Niederschlag zu stehen kommt; da denn die darauf folgende lange Syllbe auf den ersten Theil des Aufschlages, so wie die gleich darnach folgende kurze Syllbe auf den zweeten Theil desselben zu stehen kommt. Z. B.



Es sterben Greise und sind nicht wei- se, und weñ man sie ꝛc.

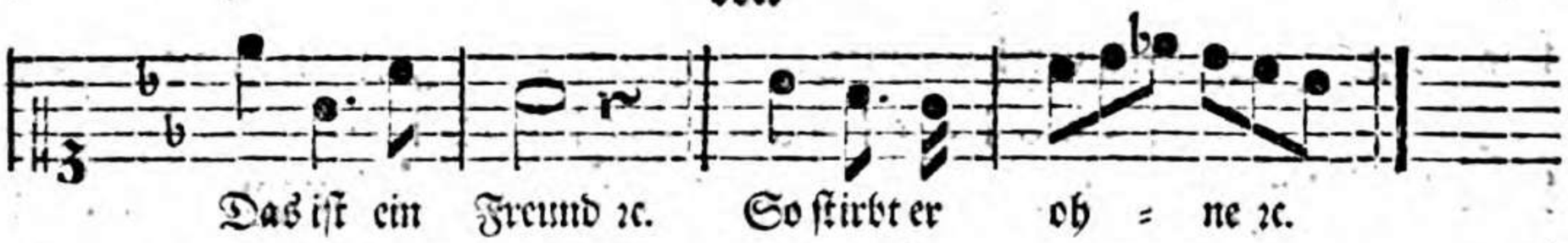


Wenn ich nicht mei - ne Pflicht er - füllt, mich freundlich ꝛc.

(Kleine Lieder.)

Hier stehen die Syllben **Es** und **Und** u. s. w. hiernächst **wenn** und **mich**, die dem Syllbenmaaße nach kurz sind, gleichwohl auf einer innerlich langen Note, so wie hernach die auf beyde folgenden langen Syllben auf die erste Note des Aufschlages fallen, wodurch denn folglich diese erste Note des Aufschlages innerlich lang wird. Zuweilen erfodert so gar der Ausdruck der Worte eine solche Versetzung der kurzen Syllbe unter eine lange Note. Als:

oder



Durch eine solche Erhebung einer voran stehenden kurzen Syllbe giebt man dem Verstande der Worte mehrern Nachdruck, ohne daß solche Freyheiten der innern Größe der Takttheile oder dem Syllbenmaaße nachtheilig werden. Dergleichen Freyheiten können auch in der Mitten einer Melodie und eines Verses vorfallen, wenn sie dem Zusammenhange und dem Ausdrucke zum Vortheile gereichen, und mit guter Art angebracht werden. — Doch hievon werde ich an einem andern Orte etwas mehr zu sagen haben. Hier ist es genug, daß wir wissen, welche Noten oder Takttheile in den einfachen ungeraden Taktarten an sich selbst oder virtualiter lang und kurz sind, und welche zufälliger und nothwendiger Weise und folglich bey bestimmten Vorfällen innerlich lang werden können, ob sie schon eigentlich kurz bleiben sollten.

4. In Ansehung der Harmonie muß ich noch bemerken, daß der dritte Haupttheil dieser Taktarten meistentheils als accentuirt oder lang gebrauchet wird; denn er erhält fast jederzeit eine neue Harmonie, und ist nur alsdann durchgehend oder unaccentuirt, wenn der zweete Haupttheil lang oder anschlagend wird, und folglich seine eigene Harmonie erfordert. Exempel sehe man oben unter Num. 2. wie auch in den beyden, zuletzt in der dritten Anmerkung angeführten, Exempeln. Man merke sich diesen Umstand, daß eigentlich alle anschlagende oder virtualiter lange Noten die Harmonie machen, oder vielmehr ihre eigene Harmonie verlangen, da hingegen die durchgehenden oder kurzen Noten nur selten dieses Vorrecht erhalten, außer wenn die Melodie in Terzen, Qvarten, Qvinten u. d. g. und also springend fortgehet.

5. Man kann sich endlich diese accentuirten und unaccentuirten oder virtualiter langen und kurzen Noten dieser ungeraden Taktar-

ten in folgendem Schema vorstellen. Die Queerstriche (–) bedeuten die langen, und die halben Zirkel (∪) die kurzen Noten:

| – ∪ ∪ | oder | – ∪ – | oder | – – ∪ |

Nur diese drey Arten der Versetzung der virtualiter langen und kurzen Noten sind möglich, keine andere kann statt finden.

§. 108.

Wir kommen nunmehr auf die zusammengesetzten geraden Taktarten, bey welchen wir eine etwas veränderte Folge der accentuirten und unaccentuirten Noten antreffen. Diese Taktarten richten sich zwar in ihren Haupttheilen nach den einfachen geraden Taktarten; allein, wenn diese Theile in ihre einzelnen kleinern Theile, von denen sie den Namen erhalten, zergliedert werden: so sind diese kleinern Theile den Eigenschaften der ungeraden Taktarten unterworfen. Man kann folglich das Schema der virtualiter langen und kurzen Noten und Takttheile auf folgende Art vorstellen:

1.

Haupttakttheile des Sechsviertheil- und Sechsachttheiltaktes:

| 1. 2. |
| – , ∪ |

Kleinere Theile dieser Taktarten:

| 1. 2. |
| – ∪ ∪ , – ∪ ∪ |

2.

Haupttakttheile des Zwölfviertheil- und Zwölfachttheiltaktes:

| 1. 2. 3. 4. |
| – , ∪ , – , ∪ |

Kleinere Theile dieser Taktarten:

| 1. 2. 3. 4. |
| – ∪ ∪ , – ∪ ∪ , – ∪ ∪ , – ∪ ∪ |

Man siehet hieraus, daß, wenn Melodie und Harmonie in Haupttakttheilen fortgehen, in der ersten Art der Niederschlag, den ich vom Aufschlage durch ein (,) abgeschnitten habe, innerlich lang, der Aufschlag aber innerlich kurz ist; hingegen, wenn diese Haupttheile in Viertheil- oder Achttheilnoten zertheilet werden, oberwähnte Haupttheile, ein jeder unter sich, als ein Ganzes betrachtet wer-

den müssen, und diesfalls ihre kleinern Theile nach der Beschaffenheit der ungeraden Taktarten ihre ihnen darnach zukommende innerliche Größe annehmen; und daß folglich der erstere kleinere Theil eines jeden der Haupttakttheile innerlich lang, die andern beyden kleinern Theile innerlich kurz werden; eben so, wie ich zuvor §. 106. die Takttheile der einfachen ungeraden Taktarten beschrieben habe. Fast eben diese Beschaffenheit hat es auch mit der zweyten Art der zusammengesetzten Taktarten, welche aus vier Haupttakttheilen bestehen, von denen nach dem obigen 2ten Schema der erste Theil des Niederschlages so wohl als des Aufschlages jederzeit innerlich lang, der zweete Theil dieser beyden Haupttheile aber jederzeit innerlich kurz ist. Es machen also diese beyden Haupttakttheile, jeder für sich, ein besonderes Ganzes aus. Hingegen in ihren kleinern Theilen kommen sie mit den einfachen ungeraden Taktarten überein; also daß die erste Note des ersten, zweeten, dritten und vierten Haupttakttheiles jedesmal accentuirt oder innerlich lang, die beyden folgenden kleinern Theile eines jeden dieser vier Haupttakttheile aber insgesamt unaccentuirt oder kurz sind. Und diese Beschaffenheit hat es mit allen dergleichen Taktarten, die man etwa noch gebrauchen oder finden mögte, z. B. mit den Zwölfsechzehntheiltakte u. d. g. Nur noch dieser Unterschied in Ansehung der kleinern einzelnen Theile dieser und dergleichen Taktarten ist zu merken, daß diese kleinern Theile niemals nach der veränderlichen Art der einfachen ungeraden Taktarten bald lang oder bald kurz gebrauchet werden können; sondern jederzeit ihre itzt beschriebene innerliche Größe behalten; denn eine Ausnahme wird selten statt finden können, und die Gelegenheit dazu, oder solche Vorfälle, wo sie nöthig wäre, wird sich selten ereignen. Es kann also im Sechsviertheil- und Sechsachttheiltakte die zwote und fünfte Viertheilnote und die zwote und fünfte Achttheilnote niemals lang werden, man müßte sie denn als einen Vorschlag zur folgenden dritten oder sechsten Viertheil- oder Achttheilnote anzusehen haben; oder man müßte die dritte und sechste Viertheil- oder Achttheilnote der Harmonie wegen als anschla-

gende Noten ansehen müssen; gleichwohl aber behalten sie in Ansehung ihrer Folge doch immer ihre angegebene innerliche unaccentuirte Beschaffenheit. Eine gleiche Bewandniß hat es, wie man leicht denken kann, auch mit den grösern zusammengesetzten geraden Taktarten, nämlich mit dem Zwölfviertheil- und Zwölfachttheiltakte u. d. g., worinn von der zweyten, fünften, achten, eilften, und von der dritten, sechsten, neunten und zwölften Viertheil- und Achttheilnote eben dieses anzumerken ist. — Doch die angemerkten Ausnahmen, weil sie selten und alsdann auch nur in langsamen Taktbewegungen vorkommen mögten, benehmen der eigentlichen innern Größe oder Accentuation dieser einfachen Takttheile wenig oder nichts, denn sie behalten die ihnen von der Natur selbst zugetheilte Qvantitatem intrinsecam dennoch jederzeit.

§. 109.

Man siehet endlich aus diesen und den vorigen Anmerkungen, daß der sonst insgemein angenommene Grundsatz, es wäre der Aufschlag jederzeit innerlich kurz, selbst bey den geraden Taktarten, und zwar so wohl bey den einfachen als zusammengesetzten nicht weniger auch bey den ungeraden Taktarten unzähligen Ausnahmen unterworfen, und daher keinesweges als ein festgesetzter Grundsatz, sondern vielmehr für ein einer freyen Willkühr unterworfener obschon wohl gegründeter Satz anzunehmen ist. Der Aufschlag hat oft eben dasselbe Vorrecht, wie der Niederschlag, zumal, wenn die Taktart aus vier Haupttheilen bestehet. — Doch noch ein Wort von der §. 94. bey der Beschreibung des Sechsviertheiltaktes angeführten unrichtigen Vergleichung des Dreyzweytheiltaktes und des Sechsviertheiltaktes. Da der erstere aus drey Haupttakttheilen nach der abwechselnden Größe der einfachen ungeraden Taktarten bestehet, als:

| 1. 2. 3. – ◡ ◡ | oder | 1. 2. 3. – – ◡ | oder | 1. 2. 3. – ◡ – | ;

der andere aber nach der Eigenschaft der geraden Taktarten in seinen beyden Haupttakttheilen folgende ihm eigenthümliche Größe zeiget:

| 1. 2. | oder | 1. 2. | :

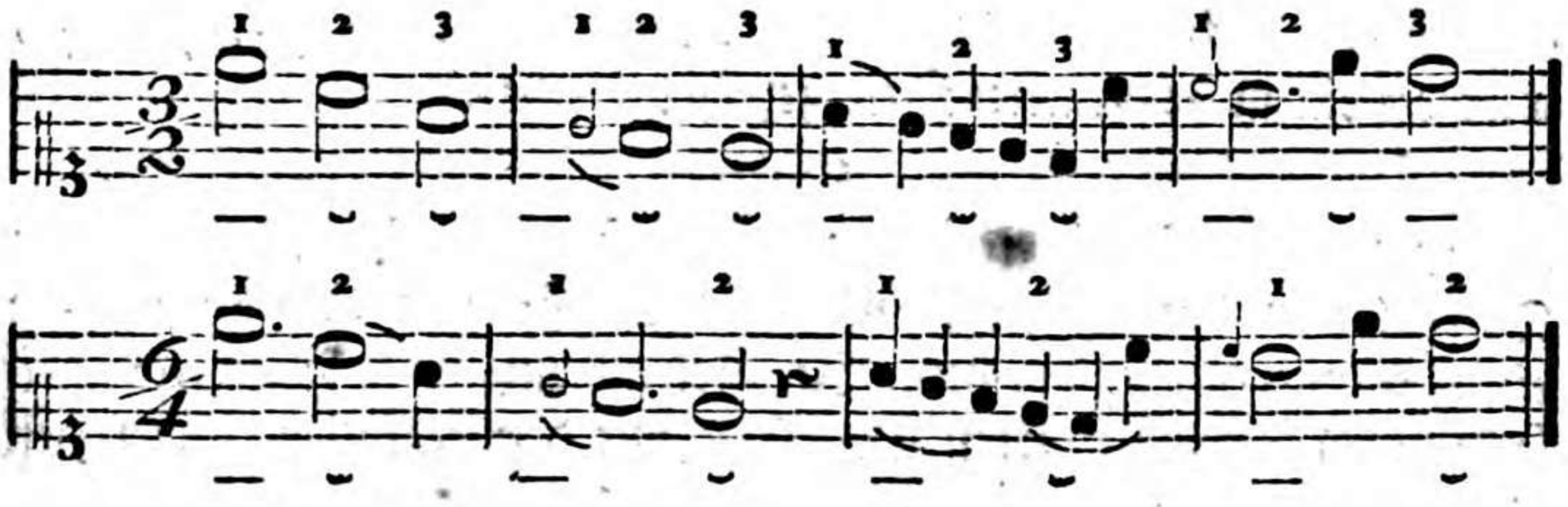
so erhalten, wenn ich in der erstern Taktart, nämlich im Dreyzweytheiltakte, einen jeden dieser Haupttakttheile in Viertheilnoten zertheile, diese kleinern Theile folgende innerliche Größe:

| 1. 2. 3. |

Hingegen sind im Sechsviertheiltakte die kleinern Theile, nämlich die sechs Viertheilnoten, nach Beschaffenheit der Haupttakttheile von folgender innerlichen Größe:

| 1. 2. |

Hieraus siehet man nun den wesentlichen Unterschied dieser beyden Taktarten so deutlich vor Augen gelegt, daß man nicht nöthig hätte, beyde Taktarten in Noten vorzustellen, welches ich gleichwohl zum Ueberfluße thun will. Als:



Man siehet hieraus leicht, daß wenn man den Dreyzweytheiltakt nach seinen Drey Haupttakttheilen, woraus er eigentlich bestehet, in Viertheilnoten zergliedert, das erste, dritte und fünfte Viertheil accentuirt oder lang und das zweyte, vierte und sechste unaccentuirt oder kurz ist; wenn hingegen im Sechsviertheiltakte das erste und vierte Viertheil lang, das zweyte und dritte, das fünfte und sechste aber kurz sind? Beyderley Taktarten sind also in der Anzahl ihrer Haupttakttheile, von denen die eine drey die andere aber nur zweene hat, von einander merklich unterschieden; und auch in ihren kleinern Theilen zeiget sich ein großer Unterschied, indem die Haupt-

theile, ein jeder in der einen Art zweene und in der andern drey kleinere enthält. Wo ist also hierinn eine Uebereinstimmung? Und wie können beyde Taktarten mit einander verglichen werden? Es fällt also alle Uebereinstimmung, alle Vergleichung gänzlich weg; denn sie sind einander eben so wenig ähnlich als 2 oder 3 oder eine gerade und ungerade Zahl einander ähnlich sind, oder mit einander verglichen werden können. Man vergebe mir, daß ich meine Leser mit dieser unnöthigen Ausschweifung aufgehalten habe. Ich habe sie aber derjenigen Gelehrten wegen für nothwendig gehalten, die in der Musik so unerfahren sind, daß sie weiter nichts als Noten zählen können, und dennoch, wie ungereimt! der Musik Gesetze vorschreiben, und die Componisten unterrichten oder lehren wollen, wie sie diese oder jene Art der Klangfüße in Noten ausdrücken sollen, da es doch öfters nur Klangfüße in der Einbildung sind, die keines musikalischen Tones oder Ausdruckes fähig werden können. Daß es aber dergleichen unmusikalische Klangfüße würklich giebt, dieses wird an einem beqvemern Orte gezeiget werden.

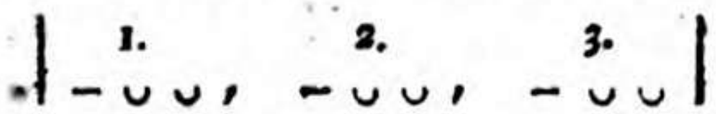
§. 110.

Endlich muß ich noch über die zusammengesetzten ungeraden Taktarten in Ansehung der innerlichen Größe ihrer Haupttakttheile einige Anmerkungen machen. In Betrachtung ihrer Haupttakttheile kommen diese Taktarten insgesamt mit den einfachen ungeraden Taktarten eben so überein, wie die zusammengesetzten geraden Taktarten mit den einfachen geraden Taktarten übereinkommen. Es ist also der Niederschlag lang, der Aufschlag aber, wenn er die beyden letzten Haupttheile zugleich begreift, halb lang und halb kurz; wenn er aber nur den dritten oder letzten Theil allein enthält, jederzeit kurz. Folgende Vorstellung wird dieses zeigen:

1. 2. 3.	oder	1. 2. 3.	oder	1. 2. 3.
–, –, ⏑		–, ⏑, ⏑		–, ⏑, –

Es ist zu merken, daß die letzte Art dieser Vorstellung diese Ausnahme zum Grunde hat, daß der dritte Haupttakttheil zuweilen der Harmonie wegen anschlagend oder accentuirt wird, ob er schon im

Grunde doch innerlich kurz oder unaccentuirt bleibet. Von den kleinern Theilen, nämlich, wenn die drey Haupttakttheile nach der Beschaffenheit der Taktarten in solche einzelne kleinere Theile, von denen die Taktart den Namen führet, zergliedert werden, ist eben dasselbe zu merken, was ich bereits im vorigen bey den zusammengesetzten geraden Taktarten, wenn diese in einzelne kleine Theile zergliedert werden, angeführet habe; wie diese Vorstellung zeiget:



Es richten sich also diese Taktarten äußerlich und innerlich durchaus nach den einfachen ungeraden Taktarten. Daher sind im Neunviertheil- und im Neunachttheiltakte die erste, die vierte und siebente Viertheil- und Achttheilnote innerlich lang oder accentuirt, die zweyte und dritte, die fünfte und sechste und die achte und neunte sind hingegen unaccentuirt oder kurz. Es trifft also alles, was ich diesfalls im vorigen §. angemerket habe auch bey diesen Taktarten zu. Man kann auch zugleich daraus urtheilen, daß hier ebenfalls, wenn im langsamern Zeitmaaße die zweyte Viertheil- oder Achttheilnote zum dritten Haupttaktheile gezogen oder für einen Vorschlag zum letzten angesehen wird, u. s. w., diese zweete Viertheil- oder Achttheilnote zwar der Melodie nach lang wird, gleichwohl aber, der innerlichen Größe nach, nach wie vor kurz bleibet; ingleichen, daß die dritte Viertheil- oder Achttheilnote eines jeden Haupttakttheiles zuweilen accentuirt oder lang seyn kann, wenn solches die Verbindung der Harmonie erfodert. — Und dieses wird hoffentlich hinreichend seyn, die Natur und Beschaffenheit der accentuirten und unaccentuirten oder der natürlich und innerlich langen und kurzen Noten zu erkennen, und daraus die innerliche Größe oder Quantitatem intrinsecam aller Noten nach den verschiedenen Gattungen der Taktarten einsehen und beurtheilen zu lernen.

Was aber in Ansehung des Gebrauchs der Dissonanzen und zwar insonderheit wegen der Synkopation und Ligatur und also wegen der Bindung, die anschlagenden und durchgehenden Noten betreffend,

noch zu bemerken seyn mögte, das gehöret eigentlich nicht in dieses Kapitel, sondern erfodert eine besondere Ausführung, wie wir zu seiner Zeit sehen werden, wenn wir diese Materien besonders vornehmen und erläutern werden.

§. III.

Nun müssen wir auch von der Cäsur und zwar umständlicher, als wir bereits in der Beschreibung der Taktarten gethan haben, handeln, und folglich dasjenige besonders erläutern, was wir daselbst haben übergehen müssen, weil diese Materie verdienet, ausführlicher erkläret zu werden. Unter dem Worte Cäsur oder der Durchschnitt verstehet man zwar überhaupt einen jeden in einer Melodie oder in einem Gesange befindlichen Abschnitt oder Ruhepunkt. Allein da das Wort Abschnitt oder Ruhepunkt eines Theils ein sehr zweydeutiger Ausdruck ist; ingleichen, da auch die Cäsur selbst, wie man aus der Beschreibung der Taktarten siehet, an eine gewisse Stelle in einer jeden Taktart gebunden ist, und folglich auf gewisse bestimmte Takttheile zu stehen kommen muß: so könnte man die Cäsur besser einen rhythmischen Abschnitt einer Melodie, der an gewisse Takttheile einer gegebenen Taktart gebunden ist, nennen. Was rhythmisch ist, dieses erfodert eine besondere, aber hieher noch nicht gehörige, Erklärung. Itzt wird es genug seyn, wenn ich hier zu erläutern suche, I. wie die Cäsur beschaffen ist, und II. auf welche Stellen oder Takttheile einer jeden Taktart sie zu stehen kommen kann oder muß.

§. II2.

I. Da die Cäsur oder der Durchschnitt ein rhythmischer Abschnitt in der Melodie, und an eine gewisse Stelle des Taktes gebunden ist: so ist daraus zu begreifen, daß sie eigentlich und zwar vornemlich in der Melodie vorkommt, und darinn zu erkennen ist; folglich aber auch, vermöge des Zusammenhanges der Melodie mit der Harmonie, zugleich durch diese letztere erkannt und unterschieden werden kann. Da die Cäsur in der Musik gewissermaßen eben das vorstellt, was, nach veränderten Umständen, in der Poesie theils

der Durchschnitt, theils auch oder vielmehr der Endreim oder der Schlußfall eines Verses ist: so lässet sich auch so gleich urtheilen, daß sie auch, so wie dieser letztere, **männlich** und **weiblich** seyn, das ist, aus **einer** oder aus **zwo Noten** bestehen kann. So wie nun ein **männlicher Endreim** nur aus einer einzigen und zwar langen Syllbe, hingegen aber ein **weiblicher Endreim** aus zwo Syllben, nämlich aus einer langen und einer kurzen Syllbe bestehet, eben so bestehet auch ein **männlicher Durchschnitt** oder eine **männliche Cäsur** aus einer einzigen innerlich langen und also accentuirten Note, eine **weibliche Cäsur** aber aus zwo Noten, nämlich aus einer langen oder accentuirten und aus einer kurzen oder unaccentuirten Note. Man siehet hieraus, daß die Kenntniß der Cäsur die Kenntniß der anschlagenden und durchgehenden oder virtualiter langen und kurzen Noten voraussetzet; ohne welche man sie also nicht würde verständlich beschreiben und erklären können. Ich habe gesagt, es müsse eine **männliche Cäsur** auf eine accentuirte oder virtualiter lange Note fallen; gleichwohl aber kann sie durch eine Art eines kurzen oder langen Vorschlages, welcher auf die Stelle der langen Note zu stehen kommt, bis auf die darauf folgende kurze Note aufgehalten und gleichsam verzögert werden, und alsdenn werden diese beyden Noten zusammengezogen, also daß sie nur für eine einzige Note anzusehen sind. Exempel dieser Art siehet man §. 95. im ersten, im dritten und im fünften Exempel, bey Gelegenheit der Beschreibung des Sechsviertheiltaktes; wiewohl auch dergleichen auf veränderte Art auch in den einfachen geraden Taktarten, wie auch in den einfachen ungeraden nicht nur vorkommen kann, sondern auch gar oft würklich vorkommt. — Was hiernächst die **weibliche Cäsur** betrifft: so soll und muß die erste Note jederzeit eine accentuirte, die zwote Note aber eine unaccentuirte oder kurze Note seyn. Man kann aber auch die erste Note, weil sie lang ist, durch eine Art einer kurzen und zierlichen Tirade aufhalten oder verzögern; die letzte Note aber kann oder darf, weil sie kurz ist, niemals aufgehalten werden; sie kann aber wohl in allerhand Taktarten auf eine zufällig

lange Note, d. i. auf die erste und lange Note des Aufschlages fallen; und zwar kann man das erste mit eben dem Rechte thun, mit dem man auf die erste Syllbe eines Endreimes, wenn sonst alles seine Richtigkeit hat, eine lange oder anhaltende Syllbendehnung oder Koloratur setzen kann, durch welche man die erste Syllbe und Note der weiblichen Cäsur ebenfalls und zwar sehr oft verlängert, und dadurch den Fall der letzten oder kurzen Syllbe und Note verzögert. Man giebt sonst auch vor, es müsse nach einer Cäsur eine kleine Pause stehen, damit der dadurch entstehende Abschnitt der Melodie sich besser äußern, oder vielmehr verständlicher werden könne; allein sie kann ohne diese kleine Pause eben so deutlich werden, als mit derselben; im Gegentheil ist dieser letztere Umstand, des weitern Zusammenhanges der Worte und der Melodie wegen, so gar öfters nothwendig, obschon das erstere öfterer vorkommt, und meistentheils nothwendiger ist. Man blättere die Partituren guter Componisten durch, vornehmlich der Deutschen, als eines Hasse, eines Grauns, Bachs und, den ich vor allen andern zuerst hatte nennen sollen, eines Telemanns: so wird man darinn mancherley hieher gehörige Beyspiele antreffen, insonderheit in den Ausarbeitungen des letztern, der sich der Cäsur auf mannigfaltige und sehr verschiedene Art bedienet, sich aber auch darinn verschiedene Freyheiten genommen hat, die ich einem Anfänger nachzuahmen nicht eben rathen will. — Ich rede hier nicht von den Freyheiten, die sich die Componisten in der komischen Schreibart in Ansehung der Cäsur anmaßen, und in denen sie öfters alle, die Ordnung und den guten Vortrag bestimmende, Regeln ganz und gar aus den Augen setzen; denn davon wird künftig etwas mehreres zu sagen seyn.

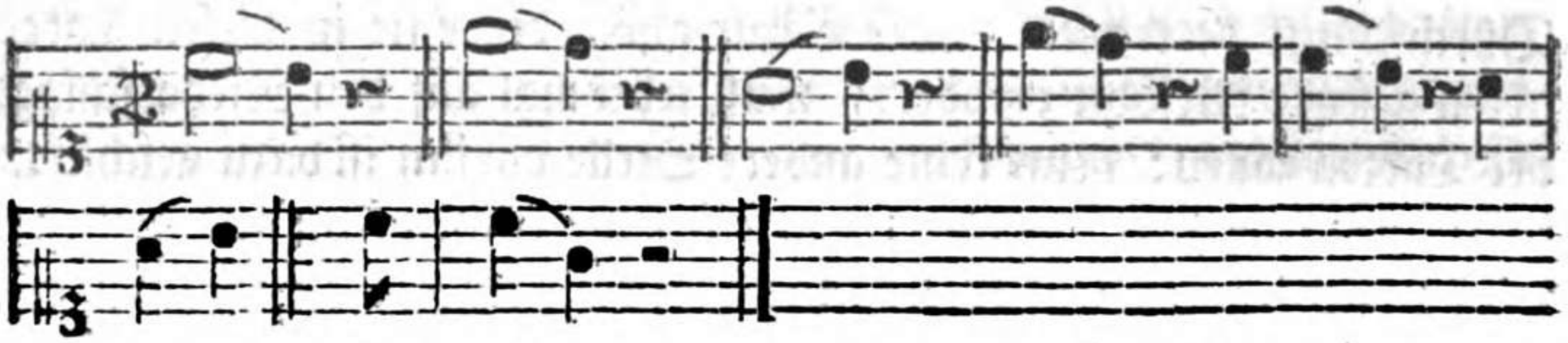
§. 113.

II. Was nun den Umstand betrifft, **auf welche Note oder auf welchen Takttheil die Cäsur zu stehen kommen kann oder muß:** so habe ich davon in der Beschreibung der verschiedenen Taktarten bereits verschiedenes angemerket; allein ich will, um hier alles, was hieher gehöret, vollständig beysammen zu fassen, diese Materie be-

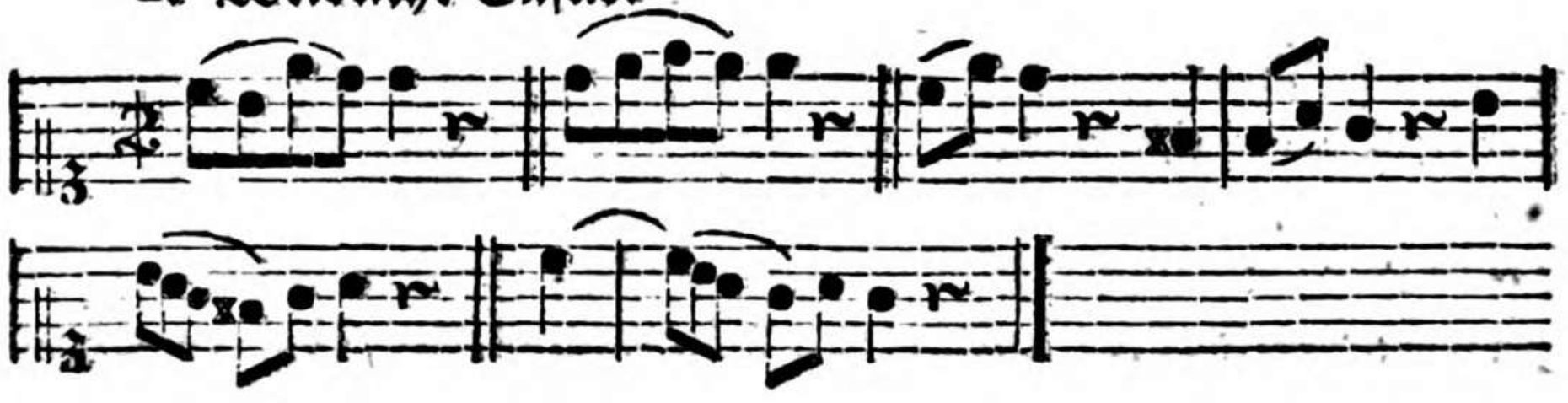
sonders erläutern, und zwar nach der verschiedenen Beschaffenheit der Taktarten, weil diese sehr oft darinn gar sehr von einander abgehen. Wir müssen also sehen, wiefern die einfachen, und zwar zuerst, die nur aus zweenen Haupttheilen bestehenden geraden Taktarten, als der Zweysemibreven- der Zweyzweytheil- und der Zweyviertheiltakt die Cäsur erlauben, oder nicht erlauben, und auf welchen Takttheil sie im ersten Falle zu stehen kommen kann oder muß. Da diese drey Taktarten, in so fern der Zweysemibreventakt nicht mit dem zusammengezogenen Vierzweytheiltakt verwechselt wird, fast in den meisten Stücken miteinander überein kommen, wie ihre Beschreibung zeiget: so wird auch das, was wir der Cäsur wegen von der einen zu sagen haben, auf alle diese drey Taktarten anzuwenden seyn. Ich habe oben §. 87. 88. 89. angemerkt, es wären diese Taktarten keiner Cäsur fähig. Es fragt sich also, wie dieses zu verstehen ist, weil doch keine Melodieen, wenn sie gut seyn sollen, ohne einen rhythmischen Abschnitt oder ohne Cäsur bestehen können? Wenn ich nun sage, diese und dergleichen Taktarten wären keiner Cäsur fähig: so will ich damit so viel zu erkennen geben, es könnte in der Mitten derselben keine Cäsur statt finden. Dieses trifft nun bey allen einfachen geraden Taktarten zu; denn alle Taktarten, welche nur einen metrischen Fuß ausmachen, können in der Mitten keinen Durchschnitt vertragen. Die Cäsur also, die eine in diesen Taktarten gesetzte Melodie erfodert, muß jedesmal auf den Niederschlag des Taktes fallen; denn keine andere Stelle darinn ist dazu geschickt. Weil nun aber diese Taktarten nur einen metrischen Fuß ausmachen: so ist zugleich zu schließen, daß die Cäsur, oder der die Cäsur treffende Haupttheil des Taktes gar oft meistentheils den ganzen Takt austragen kann. Man sehe das §. 95. angeführte erste und dritte Exempel, und versetze sie in eine einfache gerade Taktart, nämlich in den Zweysemibreventakt, oder in den Zweyzweytheil- oder Zweyviertheiltakt. Eigentlich soll nun die Cäsur auf den ersten Haupttaktheil fallen, nämlich auf den Niederschlag, und diese der Cäsur angewiesene Note oder Noten (denn man weiß bereits, daß die Cäsur

männlich oder weiblich seyn, und also aus einer oder zwo Noten bestehen kann) sollen die Hälfte des Taktes betragen. Allein dieses trifft nicht allezeit zu, und ist auch keine Nothwendigkeit, weil zuweilen oder gar oft die Cäsur abgekürzt, oder wohl gar unterbrochen, oder auch bis in den Niederschlag verlängert, ausgedehnt, oder aufgehalten werden kann, zumal in den zusammengesetzten Taktarten, die aus zweenen Haupttakttheilen bestehen. Es ist schon erinnert worden, daß die männliche Cäsur so, wie auch der erste Theil der weiblichen Cäsur, auf eine innerlich lange oder accentuirte Note, und also in diesen einfachen Taktarten, von welchen hier die Rede ist, auf den Niederschlag, die zwote Hälfte der letztern aber auf die darauf folgende unaccentuirte fallen soll und muß. Wenn nun aber die Cäsur verlängert oder ausgedehnet wird: so kann man leicht denken, daß diese Verlängerung oder Ausdehnung, oder, mit andern zu reden, diese Verzögerung oder Aufhaltung vornehmlich die lange oder accentuirte Note, und folglich den Niederschlag betrifft, und also bis auf die unaccentuirte Note oder wohl gar bis auf den Aufschlag dauern muß, auf welche oder auf welchen, wenn es eine weibliche Cäsur ist, alsdann erst die zwote Hälfte derselben eintritt. Z. B.

1. Männliche Cäsur.



2. Weibliche Cäsur.



Hier siehet man verschiedene Arten der männlichen und weiblichen Cäsur. 1. **der männlichen:** wenn sie bis in den Aufschlag aufgehalten oder verzögert wird, auch wenn sie nur bis auf die kurze Note des Niederschlages, und also nur ein wenig, aufgehalten wird. In dem ersten Falle ist die erste und accentuirte Note für nichts anders, als für einen langen Accent oder für eine lange Vorhaltung zu halten; in dem andern aber nur als ein kurzer Vorschlag anzusehen. 2. **der weiblichen:** hier ist die Verzögerung der weiblichen Cäsur, weil sie zweene Töne erfodert, schon weitläuftiger, indem in den ersten beyden Fällen die lange Note oder der Niederschlag mit einer Figur ausgedehnet wird, bis endlich die kurze Note, als der Schlußfall der weiblichen Cäsur, in den Aufschlag eintritt; welche daher schon merklicher wird, und den Schein eines Accents erhält. Und so ist es auch mit dem dritten Takte des dritten Exempels beschaffen; in welchem Exempel zuvor zwey kleine und kürzere Cäsuren stehen, worinn der erste Theil der Cäsur nur ein wenig verlängert und nach Art des Ausdruckes der Frage ausgezieret ist. Das allerletzte Exempel hat das Ansehen des Anfanges einer Fermate, die es aber gleichwohl nicht ist, weil sonst das gewöhnliche Zeichen (⌒) über der Note c stehen müßte. Daß dergleichen und mehrere Arten auch mit Schleifungen verzierte und ausgedehnte Cäsuren, vornehmlich weibliche, in allen Arten der einfachen geraden Taktarten vorkommen können, dieses wird man fast in allen musikalischen Stücken guter Componisten gewahr werden. Inzwischen muß man nicht denken, es könne darum die Cäsur auf unaccentuirte oder durchgehende Takttheile fallen. Keinesweges. Wer dieses vorgiebt, der weiß nicht, oder denket nicht daran, daß die erste Note, auf welche die Cäsur eintritt, die eigentliche Stelle der Cäsur ist und bleibet, das übrige aber bloß eine Verlängerung oder Ausdehnung, und also nur eine bloße Verzierung derselben vorstellt, und folglich auch für nichts anders angesehen und genommen werden darf. Die Cäsur soll und muß jederzeit auf den langen oder guten Takttheil fallen, das übrige, und selbst in der weiblichen Cäsur die zwote

Hälfte derselben kann für nichts anders, als für einen Nachschlag angesehen werden, der die Cäsur vollführt, oder vollendet, nicht aber ausmacht. Nur der Eintritt der Cäsur bestimmt die Stelle derselben, welche jederzeit in allen diesen Taktarten unveränderlich eben dieselbe bleibet; das, was nach dem Eintritte derselben folget, ist eine bloße Verlängerung oder Verzierung, nicht aber das Wesentliche derselben. Nur in der komischen Schreibart wird eine Ausnahme angenommen, und durch die Gewohnheit geltend gemacht, die aber in allen andern Schreibarten nicht statt finden kann. In den zusammengesetzten geraden Taktarten, nämlich in denen, die aus zweenen Haupttheilen bestehen, kann endlich, wenn die Bewegung etwas langsam oder gemäßiget ist, ungefehr auf eben diese oder auf eine ähnliche Art, wie man in dem §. 95. vorkommenden vierten Exempel aus dem weichen G und zwar im zweeten, vierten und fünften Takte siehet, die männliche Cäsur auf den Anfang des zweeten Haupttakttheiles oder auf die accentuirte mit (+) bezeichnete Note des Aufschlages fallen. Doch dieses geht, wie gesagt, nur in einer langsamen oder gemäßigten Bewegung an, und ist doch nur als ein besonderer Vorfall, der durch den Rhythmus veranlaßet wird, anzusehen, insonderheit in solchen Fällen, wenn die Rhythmen, damit sie besser an einander schließen, keinen deutlichen oder unterscheidenden Abschnitt vertragen, oder zu erlauben scheinen. Auf eine ähnliche Art kann solches in dergleichen zusammengesetzten Taktarten endlich auch mit der weiblichen Cäsur angehen, doch nur, wenn die Melodie oder der Gesang in kleinern Noten, als im Sechsviertheiltakte in Achttheilnoten, oder im Sechsachttheiltakte in Sechzehntheilnoten fortgehen; doch will ich solches keinem Anfänger rathen; denn zu dergleichen Freyheiten gehöret ein erfahrner Componist oder selbst ein **Telemann** (denn dieser wußte solche Freyheiten mit großer Geschicklichkeit geltend zu machen), wenn sie mit guter Art angebracht seyn, und nicht ins Poßierliche fallen sollen, welches sonst gar leicht geschehen kann. Ueberdieß ist es auch darum zu vermeiden, weil so wohl das Ohr des Zuhörers durch einen solchen allzu-

sehr an einander hängenden Fortgang der Melodie gleichsam ermüdet; wodurch es einen Eckel oder Verdruß empfinden kann; als auch, wenn es in Singesachen geschieht, die Kähle des Sängers dadurch geschwächt, und ihm die Kraft genommen wird, weil er nicht zu rechter Zeit oder auf beqveme Art Luft schöpfen kann. Zwey Dinge, worauf ein guter Componist in lange anhaltenden oder mit geschwinden Noten fortgehenden Melodieen vorzüglich zu sehen hat.

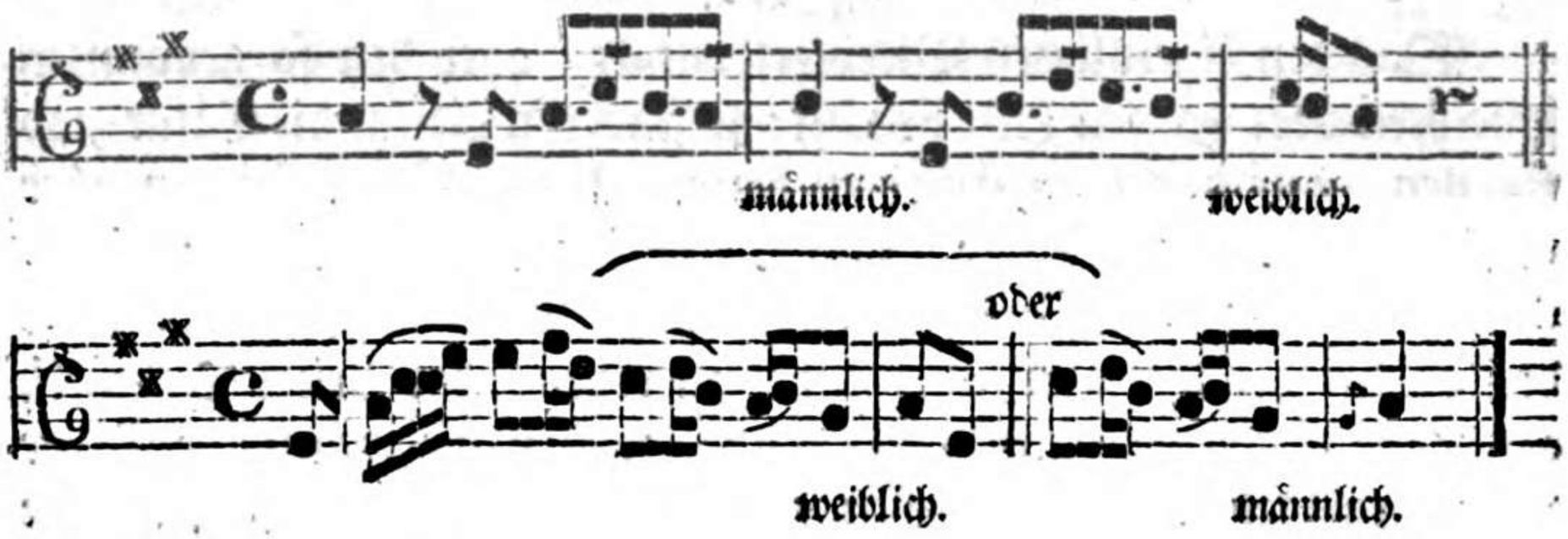
§. 114.

Was den eigentlichen Viervierteiltakt, oder den so genannten schlechten oder ganzen Takt betrifft: so findet in diesem die Cäsur zwo Stellen, auf denen sie eintreten kann. Unter diesen Stellen aber ist die beste und natürlichste, und welche ihn von den vorigen einfachen Taktarten unterscheidet, die Mitte des Taktes, nämlich die dritte Viertheilnote oder eigentlicher zu reden, der dritte Takttheil, als der Anfang des Aufschlages, auf welchen die männliche Cäsur zu fallen pflegt, und auf dessen ersten Achttheilnote die erste Hälfte der weiblichen Cäsur eintritt, welche in der folgenden Achttheilnote vollführet wird. Es behauptet aber auch der erste Haupttakttheil oder die erste Viertheilnote des Niederschlages dieses Recht. Weil es aber auf die rhythmische Folge der Melodieen und auf ihre Verbindung ankommt, ob auf den ersten oder dritten Takttheil, und also auf den Anfang oder auf die Mitte des Taktes die Cäsur fallen soll: so muß man auch solches eigentlich darnach beurtheilen, ob es schon gewiß ist, daß der dritte Takttheil insgemein der natürlichste und gewöhnlichste ist und bleibet. Ich will von beyden Fällen ein paar Beyspiele anführen, damit man mich desto besser verstehen möge. Von der ersten Art, die ich die natürlichste nenne, sind folgende; bey denen aber vorausgesetzet wird, daß schon ein Takt vorangegangen sey:





Von der andern Art aber, wenn die Cäſur auf den Anfang des Taktes fällt, ſind folgende: Das erſte könnte der Anfang einer Symfonie ſeyn.



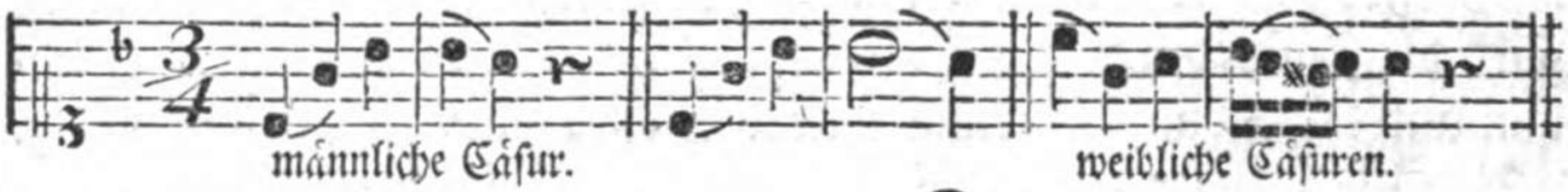
Ich habe in dieſen Exempeln bald die männliche Cäſur in die weibliche, bald aber die weibliche in die männliche verändert. Im erſten Exempel der zwoten Art, welches dem Anfange einer Sinfonie, nach Art eines Baßthema, ähnlich ſiehet, wird darum der Anfang des Taktes zur Cäſur ſehr bequem, weil die Melodie mit einer einzelnen Viertheilnote, die ſchon von ſelbſt das Anſehen einer Cäſur hat, anfängt; wodurch es hernach dem rhythmiſchen Fortgange ganz gemäß wird, wenn in der Folge auf eben dieſelbe Stelle die Cäſur eintritt. Man wird aber gar bald einſehen, daß es auſſer einem ſolchen Umſtande, und dann, wann ſich zweene Rhythmen in einander ſchließen (alſo, daß das Ende des einen der Anfang des folgenden, und dadurch der Fortgang der Cäſur verändert wird, und folglich die Cäſur eben ſo gut in den Anfang als in die Mitten oder auf den dritten oder erſten Takttheil fallen kann,), dieſer Taktart jederzeit natürlicher iſt, wenn die Cäſur auf den dritten Takttheil fällt, als auf den erſten. In den zuſammengeſetzten geraden Taktarten, welche

ebenfalls aus vier Haupttaktheilen bestehen, als in einem Zwölfviertheiltakte oder Zwölfachttheiltakte u. d. g., nimmt die Cäsur eben dieselbe Stellen ein, die ihr im gewöhnlichen Viervierthеiltakte zukommen. Nur dieses ist dabey zu merken, daß sich darinn, wenn die Bewegung etwas langsam oder gemäßiget ist, solche Fälle ereignen können, die denen im vorigen §. vom Sechsviertheiltakte ähnlich sind, die aber in diesen Taktarten besonders vorsichtig behandelt werden müssen, wiedrigenfalls fallen sie gezwungen und eckelhaft ins Gehör, oder verwandeln ernsthafte Melodieen in komische oder lächerliche.

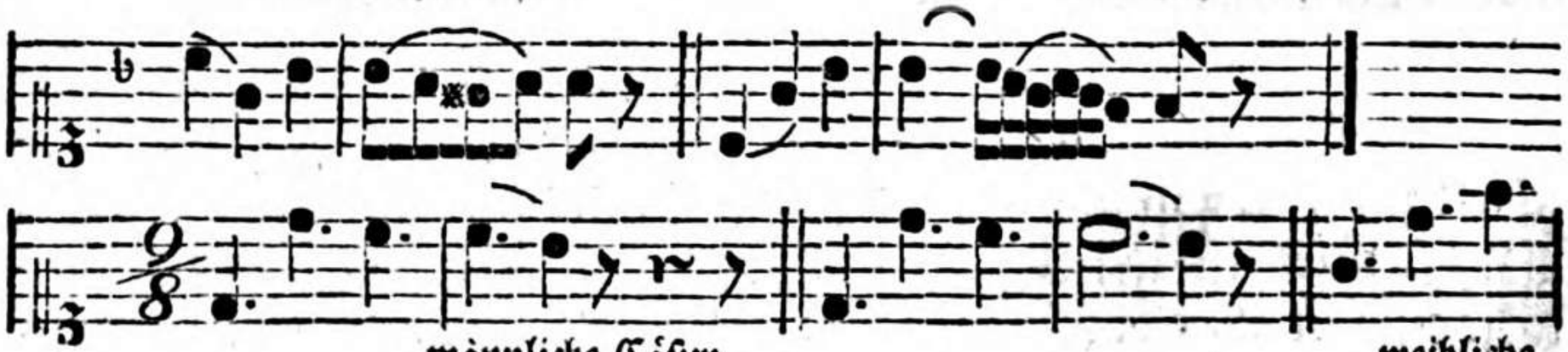
Ich habe oben §. 113. gesagt, es würde die Cäsur manchmal unterbrochen. Dieses trägt sich nun im Viervierthеiltakte und in andern ihm ähnlichen zusammengesetzten Taktarten gar oft und zwar öfterer zu, als in den einfachen nur aus zweenen Haupttheilen bestehenden Taktarten. Allein, es ist in der Beschreibung der Cäsur eigentlich nicht nöthig, solches umständlich zu erläutern, weil solches vielmehr zur Erläuterung des Rhythmus gehöret, und es nur alsdann vorfällt, wenn, wie ich bereits angemerket habe, zweene Rhythmen in einander schließen, und durch den Schlußfall des einen, auf welchen die Cäsur fallen sollte, mit dem Anfange des folgenden, und also beyde mit einander verbunden werden. Und in diesem Falle wird die Cäsur durch den Eintritt des folgenden Rhythmus gleichsam unterbrochen. Es kann solches endlich auch in den Taktarten, von welchen ich im vorigen §. geredet habe, geschehen; und weil es jederzeit auf der Stelle, auf welche die Cäsur eintreten sollte, vorfällt, so kann man wohl sehen, daß dazu keine andere Stellen geschickt sind, als in den itzt angeführten einfachen Taktarten, jedesmal der Niederschlag oder der Anfang des Taktes; im Viervierthеiltakte und in allen damit übereinkommenden zusammengesetzten Taktarten aber der erste und dann der dritte Haupttakttheil, weil sie die gewöhnlichen, der Cäsur angewiesenen, guten Takttheile sind.

§. 115.

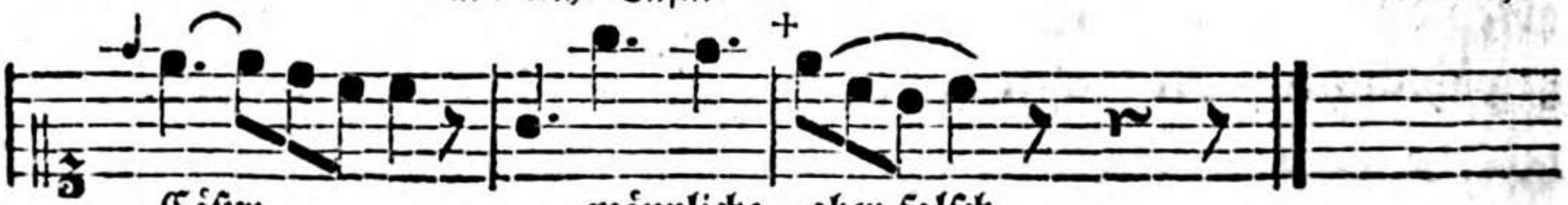
Nun müssen wir auch sehen, welche Stellen oder Takttheile in den ungeraden Taktarten, sie mögen nun einfach, oder zusammengesetzt seyn, der Cäsur gehören. Da alle diese Taktarten nur aus drey Haupttheilen bestehen: so lässet es sich gar bald begreifen, daß nur allein der erste Haupttheil, als der vorzüglichste gute Takttheil, dazu beqvem ist. Obschon die männliche Cäsur oder der Endfall derselben gar oft bis in den zweyten Takttheil, ja wohl gar, wiewohl nicht eben am besten, bis in den Anfang des dritten Takttheiles ausgedehnet, oder verzögert wird; und obschon die willkührliche Cäsur und ihr Endfall eben so lange verzögert wird: so kann man doch im eigentlichen Verstande nicht vorgeben, es fiele die Cäsur in den zweyten oder dritten Takttheil dieser Taktarten; denn es hat damit eben dieselbe Beschaffenheit, wie in den schon beschriebenen einfachen geraden Taktarten, wenn darinn die Cäsur verlängert und ihr Endfall ausgedehnet oder aufgehalten wird. Die erste und bis über den zweeten Haupttheil ausgedehnte Note ist für nichts anders, als für eine so lange ausgedehnte Vorhaltung der Hauptnote, welche endlich in einen der folgenden Haupttheile des Taktes eintreten muß, anzusehen. Ich will suchen, dieses deutlicher zu machen, und diesfalls folgende Beyspiele hersetzen:



männliche Cäsur. weibliche Cäsuren.



männliche Cäsur. weibliche



Cäsur. männliche, aber falsch.

Wer siehet aus diesen Exempeln nicht, daß der erste Takttheil der eigentliche und wahre Sitz der Cäsur ist, und daß zugleich in der männlichen Cäsur dieser erste Takttheil nur ein Vorschlag oder eine Vorhaltung der folgenden Note, als des Endfalls der Cäsur, ist, eigentlich aber die Hauptnote der Cäsur seyn, und im Anfange des Niederschlages stehen sollte? Wie auch, daß in der weiblichen Cäsur die erste und lange Hälfte bloß bis dahin ausgedehnet wird, bis endlich der eigentliche Endfall oder die zwote kürzere Hälfte derselben erfolget? Man wird in den Werken guter Componisten vielfältige und mancherley Arten solcher Dehnungen oder Vorhaltungen bey der Cäsur und Verzögerungen des Endfalls derselben antreffen. Doch man wird schon hieraus erkennen lernen, worauf es eigentlich ankommt, und welche Fehler dabey zu vermeiden sind. Dafür aber will ich warnen, den Endfall der männlichen Cäsur nicht dem Endfalle der weiblichen ähnlich zu machen, so wie das mit † bezeichnete Exempel aussieht; denn dergleichen oder ähnliche Fälle sind gänzlich falsch, sie mögen gebraucht werden, von wem sie wollen. Ich kann nicht läugnen, ich habe dergleichen unnatürliche Verwechslungen auch wohl bey dem einen oder andern guten Meister gefunden; aber sie sind immer verwerflich. Daß sie wohl am meisten bey Italienern vorkommen, das kann man leicht muthmaßen; denn wie lange ist es nicht, daß die guten Italienischen Componisten ausgestorben sind? die meisten der neuern oder gegenwärtigen taugen fast insgesamt nicht viel, zumal wenn es aufs Gründliche und Regelmäßige ankommt.

§. 116.

Ich sollte billig vor dem Schlusse dieser Materie noch einen Hauptumstand erläutern, und dieser betrifft die, auf denen der Cäsur angewiesenen Stellen, vorfallenden **Endigungs- oder Finalclausuln.** Allein diese, ob sie schon gewissermaßen mit der Cäsur verknüpft, und auf ähnliche Gründe gebauet sind, erfodern, wegen ihrer Weitläuftigkeit und Verschiedenheit, eine besondere Abhandlung, womit wir ein besonderes Kapitel des folgenden Theiles, wor-

inn ich von den Kadenzen umständlich reden werde, auszufüllen, gedenken. Ich will daher hier alles, was in dieses Fach gehöret, übergehen, und die Form, die Beschaffenheit oder Gestalt und was ferner damit verbunden seyn kann, bis dahin versparen; zumal da der Schlußfall einer musikalischen Periode etwas andres und wichtigers ist, als die einzelnen und kleinen Einschnitte, welche eigentlich die Cäsur betreffen, und bloß in der Mitten der Perioden vorkommen, wenn hingegen jene den Schluß einer ganzen Periode zur Absicht haben, ob sie sich schon auf die Einschnitte gründen. Voritzt will ich vielmehr das meiste oder das wichtigste, was ich bisher von den Cäsuren angemerket habe, in kurzen Sätzen zusammen ziehen, die man, wenn man will, als Regeln ansehen kann, wornach man sich in dieser Materie wird richten können.

§. 117.

Man merke sich also folgende Sätze, und suche sie sich genau einzuprägen, alsdann wird man in Ansehung der Cäsur nicht leicht in einen Fehler fallen können:

1. **Die Cäsur (der Durchschnitt) ist zweyerley: männlich und weiblich. Die männliche Cäsur** fällt auf eine accentuirte oder anschlagende und also auf eine innerlich lange Note, und zwar ordentlicher Weise auf den ersten Theil des so genannten guten Takttheiles, oder, nach Beschaffenheit der Taktart, auf die erste lange oder accentuirte Note des Niederschlages oder Aufschlages; **die weibliche Cäsur,** da sie aus zwo auf einander folgenden Tönen bestehet, fällt halb auf die accentuirte oder anschlagende und halb auf die unaccentuirte oder durchgehende Note eben dieser itzt benannten Takttheile. Die männliche Cäsur erfodert also eigentlich nur eine und zwar accentuirte oder innerlich lange Note, die weibliche aber eine ebenfalls accentuirte oder lange und eine unaccentuirte oder kurze Note, die beyde unmittelbar auf einander folgen.

2. **Die männliche Cäsur** kann gleichwohl auch aus zwo Noten bestehen, von denen aber die erste als ein Vorschlag oder als eine Vorhaltung anzusehen ist. Die erste Note muß allemal eine in-

nerlich lange Note, die andere aber sollte eigentlich eine kurze Note seyn; doch kann sie auch, wenn sie in den Anfang des Aufschlages fällt, dadurch auf eine zufällige lange Note fallen. Ist also ein Vorschlag oder eine Vorhaltung vorhanden: so muß die darauf folgende Note nur um eine Sekunde abwärts oder auch aufwärts gehen; so wie solches der Ausdruck oder der Einschnitt der Worte, wenn es Vokalmusik ist, erfodert. Ein größeres Intervall, oder auch eine Ausdehnung von einer Terz oder wohl gar von drey oder vier Noten ist gänzlich falsch und verwerflich. — Die erste Hälfte der weiblichen Cäsur kann aus mehr als einer Note bestehen, oder in mehrere Noten so weit ausgedehnet werden, bis ihre zwote Hälfte auf eine an sich selbst innerlich kurze Note, oder auf eine zufällig lange Note, nämlich auf eine durch den ersten Theil des Aufschlages lang gewordene Note, fällt. Es muß aber diese Verzierung oder Ausdehnung der ersten Hälfte dieser weiblichen Cäsur in geraden Taktarten niemals über die Hälfte des Taktes, und in ungeraden Taktarten niemals über den zweyten Haupttakttheil hinaus gehen; denn ihre zwote Hälfte oder ihr Endfall muß jederzeit in den erstern Taktarten höchstens mit der zwoten Hälfte des Taktes und in den letztern Taktarten mit dem dritten Haupttheile der Taktart eintreten. Eine größere oder längere Verzögerung oder Ausdehnung ist keine Cäsur mehr, sondern ist entweder ein Fehler, wenn es ja eine Cäsur seyn soll, oder sie gehöret unter eine andere Betrachtung, weil sie alsdann zu den gewöhnlichen langen Tiraden oder Koloraturen u. d. g. gerechnet und darnach betrachtet werden muß.

3. In den einfachen geraden Taktarten, die nur aus zweenen Haupttheilen bestehen, gehöret der erste Theil, nämlich der Niederschlag der männlichen, wie auch der ersten Hälfte der weiblichen Cäsur, der andere Theil oder der Aufschlag aber der zwoten Hälfte derselben; es müßte denn die männliche Cäsur bis gegen den zweyten Takttheil verlängert werden; oder es müßte die erste Hälfte der weiblichen Cäsur bis gegen den Anfang des zweyten Takttheiles dauern, auf welchen alsdann erst der Endfall beyderley Arten der

Cäsur eintritt. Dieses trifft auch, doch nach der unter Num. 2. beygebrachten Anmerkung, bey den zusammengesetzten aus zweenen Haupttheilen bestehenden geraden Taktarten; doch mit Vorbehalt der Ausnahme, die ich bereits §. 95. u. 113. wegen des Sechsviertheil- und Sechsachttheiltaktes angeführet habe.

4. Mit dem Viervierthеiltakte und mit den zusammengesetzten aus vier Haupttheilen bestehenden geraden Taktarten verhält es sich, nach veränderten Umständen, wie mit den kleinern oder einfachen geraden Taktarten, wenn ich nämlich annehme, daß diese nur die Hälfte von jenen betragen. Es sind also in den großen viertheiligen Taktarten der erste und dritte Takttheil der Cäsuren fähig; und mit der Dehnung oder Verlängerung der männlichen und der ersten oder langen Hälfte der weiblichen Cäsur ist es eben so beschaffen, wie in den kleinern geraden Taktarten.

In den einfachen und zusammengesetzten ungeraden Taktarten gehört der männlichen Cäsur und der ersten Hälfte der weiblichen Cäsur der erste und also gute oder lange Takttheil, und der zwoten Hälfte der weiblichen Cäsur der gerade oder kurze Takttheil. Mit der Ausdehnung oder Verlängerung beyderley Arten der Cäsur hat es in diesen Taktarten fast eben die Beschaffenheit, wie in den geraden Taktarten; wobey man aber alles, was ich bereits §. 115 und 116. imgleichen 117. Num. 2. davon angemerket habe, genau in Acht zu nehmen hat.

6. Die Cäsur ist zwar der Endfall eines rhythmischen Fortganges, und macht einen nothwendigen Einschnitt in den Melodieen; sie fällt aber entweder in die Terz, oder in die Qvinte des Dreyklanges der Tonart, von der die Modulation abhänget, selten aber, oder nur zufälliger Weise in die Octave derselben. Doch muß sie auch in diesem letztern Falle von der Schlußclausul oder Cadenz gänzlich verschieden seyn, weil sie mit ihr nichts weiter, als die Stelle, auf welche sie gehört, gemein hat. Ein Exempel einer in die Octave der Tonart fallenden Cäsur findet man oben §. 114. in dem letztern Exempel. Sie kann ferner in die Terz oder Sexte eines andern,

aber in die Tonart gehörigen, Dreyklanges, in dessen Tonart man ausgewichen ist, fallen; auch zuweilen, nachdem es der Affekt oder der Ausdruck erfodert, in ein gegen den Baß dissonirendes Intervall. Wenn dieses letztere geschieht, so muß jederzeit ein besonderer Nachdruck und also eine wahre Schönheit dadurch erreichet werden. Bey diesem Vorfalle interessiret insgemein die Figur der Unterbrechung; wenigstens darf diese auf keiner andern Stelle, als die der Cäsur eigenthümlich zugehört, erscheinen. Doch diese Materie erfodert eine ganz andere Untersuchung, die aber nicht hieher gehöret.

Zusatz.

Nachdem ich die Materie von der Cäsur vollendet hatte, fällt mir ein neuer Schriftsteller in die Hände, nämlich der Verfasser der musikalischen Artikel im ersten Theile von Herrn **Sulzers Theorie der schönen Künste.** Ich will, um nichts zu übergehen, zumal da ich in den vorherstehenden Paragraphen vorzüglich nur aufs Mechanische bey der Cäsur gesehen habe, weil ich mir das übrige bis auf eine andere Ausführung vorbehalte, gleichwohl aus diesem schönen Werke und zwar aus den Artikeln **Abschnitt** und **Einschnitt** noch eines und das andere hieher gehöriges ausziehen. Es wird solches zu einem weitern Nachdenken dienlich seyn, und auch verschiedene, schon beygebrachte, Anmerkungen bekräftigen.

S. 7. a. Nachdem der Verfasser den Unterschied des Schlußes einer Periode und der innern Glieder derselben und ihre Nothwendigkeit kürzlich angemerkt und durch ein Exempel erkläret hat: so spricht er: „Die Abschnitte trennen das vorhergehende Glied von „dem folgenden nicht, sie verstatten keine völlige Ruhe, sondern las„sen das Folgende erwarten; sie fallen auf lange nachdrückliche „Syllben, sie können so wenig mitten in der Figur, als jene„ (nämlich die Abschnitte in der Rede oder in Versen) „mitten in ein Wort „fallen. Die Abschnitte in der Musik können durch die Verschie„denheit der Figuren, durch verschiedene Modificationen der Stim-

„men, durch Nachdruck auf gewißen Tönen, durch die Verände-
„rung der Harmonie und andere Mittel bewürkt werden; sie können
„bald weiter aus einander, bald enger in einander stehen, und da-
„durch können sie einen sehr vortheilhaften Einfluß in den Ausdruck
„bekommen. In Singemusiken müssen die Abschnitte mit den Ein-
„schnitten des Textes genau übereinkommen.„

Ungeachtet der Herr Verfaßer deutlich zu erkennen giebt, daß er in diesem Artikel von der Cäsur redet: so hat es ihm doch gefallen, noch in einem andern Artikel von den Einschnitten, wodurch er denn ebenfalls, wie es ganz deutlich zu sehen ist, die Cäsuren verstehet, besonders zu reden, auch sich hiernächst weiter darüber zu erklären. Wir wollen hören, was er davon in diesem Artikel saget. S. 308. b. heißet es: „Die Einschnitte im Gesange verdienen „besonders betrachtet zu werden. Die Benennungen der Perioden, „Abschnitte und Einschnitte können für den Gesang auf eine ähnli-„che Weise bestimmet werden, wie wir sie für die Rede bestimmet ha-„ben. — Die Periode endiget sich mit einem förmlichen Schluße, „so wohl in der Harmonie, als in der Melodie, und fängt auch in „einem bestimmten Tone an. Der Abschnitt ist ein solcher Theil, „der nur durch eine halbe Cadenz fühlbar wird, wobey entweder in „der Harmonie, oder in der Melodie etwas seyn muß, das das „Stillschweigen hindert, und das nothwendig auf etwas folgendes „führet. — Der letzte Ton der Melodie muß nicht die vollkommen-„ste Consonanz, nämlich die Octave, sondern die Qvinte, oder noch „besser die Terz oder Sexte seyn. Der Einschnitt aber muß nicht „in der Harmonie, sondern bloß in der Melodie, fühlbar seyn, „und keine Art der Cadenz hat dabey statt.„ (Der Herr Verfaßer will hier einen Unterschied unter dem Abschnitte und Einschnitte machen; er erkläret sich aber sehr dunkel; denn alles, was er oben vom Abschnitte gesaget hat, kann auch auf den Einschnitt passen. Der Abschnitt soll durch die halbe Cadenz ausgedruckt werden, der Einschnitt aber nur in der Melodie. Man mögte ihm aber wohl fragen: ob der Ausdruck der Frage, des Ausrufes, der Unterbrechung

u. d. g. unter die Einschnitte oder unter die Abschnitte zu setzen sind? Ingleichen, ob er unter Cäsur, den Abschnitt oder den Einschnitt verstehet? Beyde verwirret er, wenn er sie nicht verwechselt. Und den Unterschied, den er hier machen will, wiederruft er gewißermaßen selbst. — Wir wollen ihn weiter hören:) „Das Ohr fühlt „dabey das Ende einer melodischen Figur, durch einen mit dem Ac„cent versehenen, etwas anhaltenden, mit dem Grundtone conso„nirenden Ton, auf den allenfalls eine kleine Pause folget, da der „Baß ohne alle Aufhaltung seinen ebenen Gang fortgehet. Diese „kleinen Einschnitte fallen in die schlechte Zeit des Taktes„ (sollte der schlechte Takttheil heißen), „damit das Ohr desto gewißer fühle, daß „der Ruhepunkt nur für einen Augenblick seyn soll.„

Ich will über die in beyden Artikeln vorkommenden Widersprüche keine Anmerkungen machen, man lese sie mit Nachdenken durch, und man wird bald finden, daß bald Abschnitt und Einschnitt verschiedene Dinge, bald aber einerley sind. Bald sehen sie der Cäsur ähnlich, bald auch nicht. Bald soll die Harmonie Theil daran nehmen, bald auch nicht. Was ist nun wahr oder falsch? —

Keine Einschnitte der Rede können in der Musik durch etwas anders, als durch die Cäsur ausgedruckt werden, nachdem aber der Einschnitt ist, nachdem ist auch der Ausdruck derselben. Ein bloßes Comma, ein Colon, ein Semicolon sind nur in der Melodie fühlbar; aber die Frage, der Ausruf, die Unterbrechung müssen durch die Melodie und durch die Harmonie zugleich ausgedruckt werden. Der Punkt ist der Schluß der Periode, folglich erhält er die Cadenz. Weil aber nicht alle Punkte eine Periode gänzlich schließen, die Perioden selbst auch von verschiedener Art sind: so finden dadurch die verschiedenen Arten der ganzen und halben Cadenzen ihre ihnen angewiesenen Stellen. Doch diese gehören eigentlich nicht in die Erläuterung der Cäsur, ob sie schon ihren Grund darinn finden. — Es kann auch bloße Einschnitte in der Melodie der Oberstimme, oder im Gesange geben, ohne, daß darum der Einschnitt der Worte dem Verstande nach Theil daran nimmt, oder dabey interessirt ist, oder

dadurch verlieret. Und dieſer Umſtand iſt es, den der Herr Verfaßer bey der des Einſchnittes wegen getadelten Arie eines über allen dergleichen Tadel erhabenen Graums hätte bedenken ſollen. Es iſt auch in den angeführten Artikeln zu verwundern, daß nirgends das Mechaniſche oder die äußerliche Geſtalt des Abſchnitts, des Einſchnitts oder der Cäſuren angemerket worden; da dieſes doch außer Streit von nicht geringer Wichtigkeit iſt, wenn man die Cäſur gehörig kennen will.

Dritter Abſchnitt.

Vom Durchgange (Tranſitus) und von deßen verſchiedenen Arten und Beſchaffenheit.

§. 118.

Es kommt zwar in den meiſten muſikaliſchen Lehrbüchern die Erklärung des Durchganges oder des Tranſitus insgemein bey der Beſchreibung des Gebrauches der Con- und Diſſonanzen vor; allein, da nach meinem §. 82. entworfenen Plane dieſes ganzen Kapitels, dieſe Materie ſich vornehmlich auf den innerlichen Werth der Takttheile, und zwar eigentlich der kleinern, nämlich auf die accentuirten und unaccentuirten Noten, gründet: ſo habe ich mich verbunden gehalten, hierinn von meinen Vorgängern wohlbedächtlich abzugehen, und ſie der Erläuterung derſelben ſo gleich beyzufügen. Sie kann ohnedieß nicht nur ohne dieſe vorangegangene Kenntniß des innern Werthes der Takttheile nicht gehörig verſtanden werden, ſondern ſie wird auch zugleich alles das, was ich im vorigen Abſchnitte erkläret habe, in ein deutlicheres Licht ſetzen, weil wir den Nutzen der angeführten Kenntniß dadurch deſto genauer erkennen lernen. Ueberdieß iſt die Erläuterung der Materie vom Durchgange oder Tranſitus ſo wohl in der Melodie als Harmonie und überhaupt wegen aller Arten von Modulation von beſonderer Wichtigkeit, und muß aus dieſen Urſachen, und inſonderheit annoch wegen der Kenntniß

des harmonischen Gebrauches der Con- und Dissonanzen, welcher ohne sie zu kennen, nicht beschrieben werden kann, allerdings vorausgesetzt werden. Sie gehört also nothwendiger Weise zur Theorie der Melodie und Harmonie, und da sie die Kenntniß des Werthes aller Arten von Takttheilen vollkommen ins Licht setzet, um so vielmehr in dieses Kapitel.

§. 119.

Daß aber der Durchgang sich eigentlich mit stufenweis fortgehenden Noten, nicht aber mit springenden beschäftiget, dieses soll uns schon der Nahme lehren; denn gehende Noten sind von springenden viel zu sehr unterschieden, als daß wir sie mit einerley Namen belegen könnten. Wir sollen also hier bloß mit stufenweis oder auf- und absteigenden Noten zu thun haben; worein sich aber zuweilen ein mäßiger Sprung mit einmischen mögte, doch nur in gewissen besondern und unentbehrlichen Vorfällen, und folglich auch nach gewissen zur Sache gehörigen Einschränkungen. Es entstehet aber der Durchgang, **wenn sich die anschlagenden und durchgehende Noten in der Oberstimme oder in der Unterstimme,** nämlich im Baße als der Grundstimme, oder in der Stimme, welche ihre Stelle vertritt, **auf- oder abbewegen, und dadurch eine verschiedene Harmonie verursachen.** Es lässet sich leicht denken, daß die dadurch entstehende Harmonie bald consonirend bald dissonirend seyn kann, oder daß die Harmonie bald von der anschlagenden, bald von der durchgehenden Note abhängig seyn wird. Dadurch entstehen folglich zweyerley Arten des Durchganges. Die erste Art heißet Transitus regularis, **der reguläre Durchgang,** den man auch wohl nur schlechtweg **den Durchgang** nennet. Die zwote Art heißet Transitus irregularis, **der irreguläre Durchgang** oder auch **der Wechselgang,** weil die Noten alsdann Wechselnoten oder Note cambiate heißen. Man kann diesen beyden Arten des Durchganges nicht ohne hinreichenden Grund noch eine dritte Art beyfügen, und diese, weil ich sie bey keinem musikalischen Schriftsteller antreffe, soll bis auf weiter Transitus saliens, **der hüpfende**

Durchgang heißen. Wer einen beßern Namen dazu erfinden kann, der kann ihn bekannt machen. Ich werde ihn hernach in ſeiner Ordnung beſchreiben. Im Sulzerſchen Wörterbuche der ſchönen Künſte. S. 286. findet man zwar eine dritte Art des Durchganges, einen vermiſchten Durchgang (Tranſitum mixtum) angemerkt. Daß dieſes aber keine beſondere Art iſt, kann man daraus ſehen, weil er nichts weiter vorſtellt, als eine Verbindung oder Verknüpfung der beyden erſten Arten. Er iſt folglich in dieſe ſchon mit eingeſchloſſen, und erfodert alſo keine beſondere Beſchreibung.

§. 120.

Da, wie ich ſchon §. 82. und 119. geſaget habe, der Durchgang nur mit kleinern Noten zu thun hat: ſo muß ich mich hierüber, ehe ich dieſe drey Arten des Durchganges beſchreibe, deutlicher erklären. Ich verſtehe nämlich dadurch eigentlich nicht die Haupttheile der Taktarten, ſondern ihre kleinern Theile; nämlich im Semibreventakte die halben Taktnoten oder Minimen und die Viertheilnoten oder Semiminimen; im Zweyzweytheiltakte die Viertheil- und Achttheilnoten; im Viervierthеiltakte und im Zweyviertheiltakte die Achttheil- und kleinern Noten; im Sechsviertheil- und Zwölfviertheiltakte die Viertheil- und Achttheilnoten; im Sechsachttheil- und Zwölfachttheiltakte die Sechszehntheilnoten; hiernächſt im Dreyzweytheiltakte die Viertheil- und Achttheilnoten; im Dreyviertheiltakte, wenn die Bewegung ſehr geſchwinde iſt, die Viertheil- ſonſt eigentlich die Achttheil- und Sechzehntheilnoten; im Dreyachttheiltakte die Achttheil- und Sechzehntheilnoten; im Neunviertheiltakte die Viertheil- Achttheil- und geſchwindere Noten; im Neunachttheiltakte die Achttheil- und Sechzehntheilnoten; und ſo verhältnißmäßig, wenn die Bewegung ſehr langſam iſt, in allen dieſen geraden und ungeraden Taktarten auch noch kleinere Noten; wenn aber die Bewegung ſehr geſchwinde iſt, größere, als hier aufgerechnet ſind. Ich muß dieſes voraus anmerken, weil in den einfachen geraden und ungeraden Taktarten ordentlicher Weiſe niemals mehr als zwo Noten einerley Art, nämlich eine anſchlagende und durchgehende Note, zum Durchgange gerech-

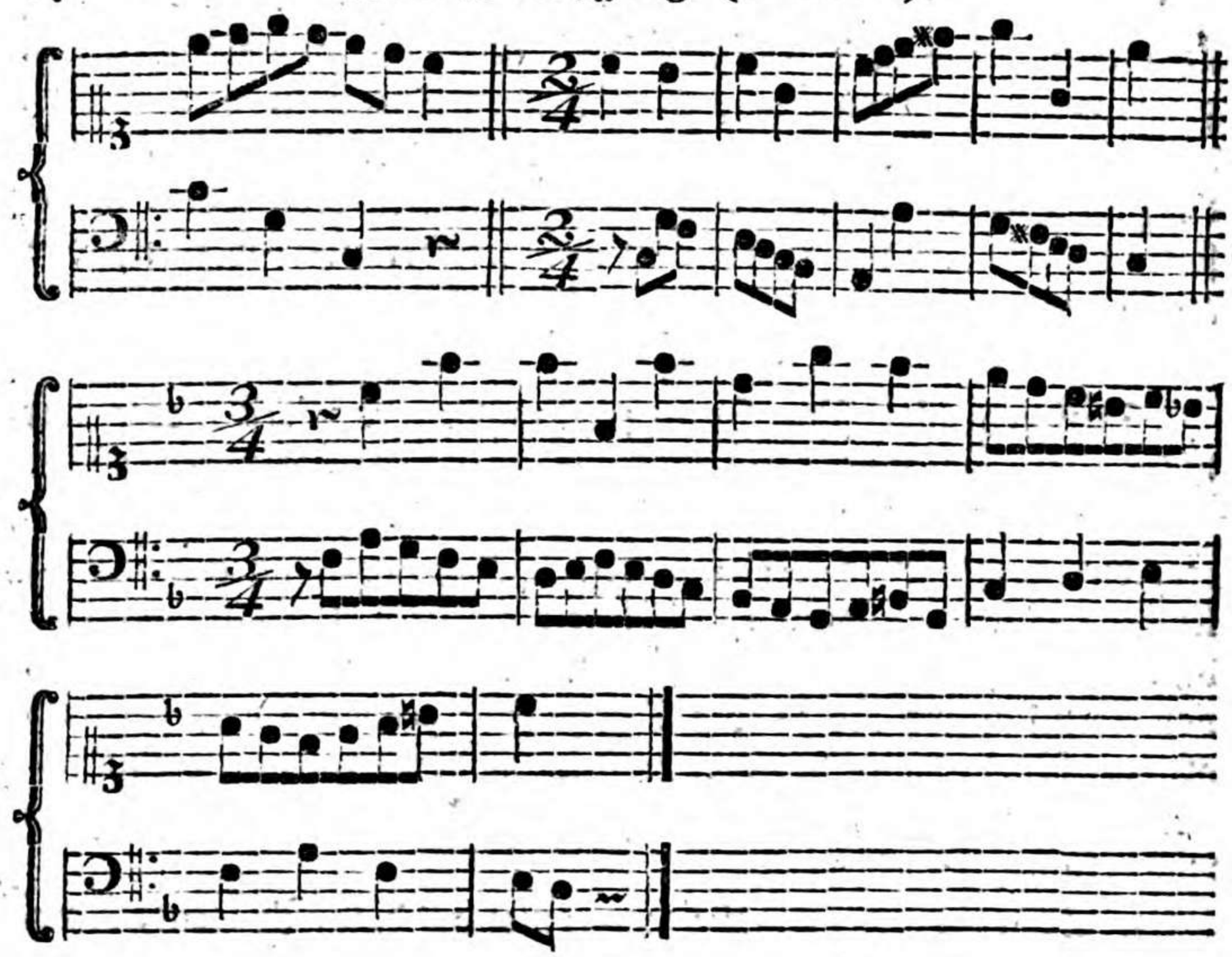
net werden; ausserordentliche Fälle will ich hernach anmerken; in den zusammengesetzten geraden und ungeraden Taktarten aber werden drey Noten und zwar eine anschlagende und zwo durchgehende Noten zum Durchgange gerechnet. Wie aber diese drey Noten in besondern Vorfällen in mehrere oder wenigere verändert werden, das muß besonders angemerket werden.

§. 121.

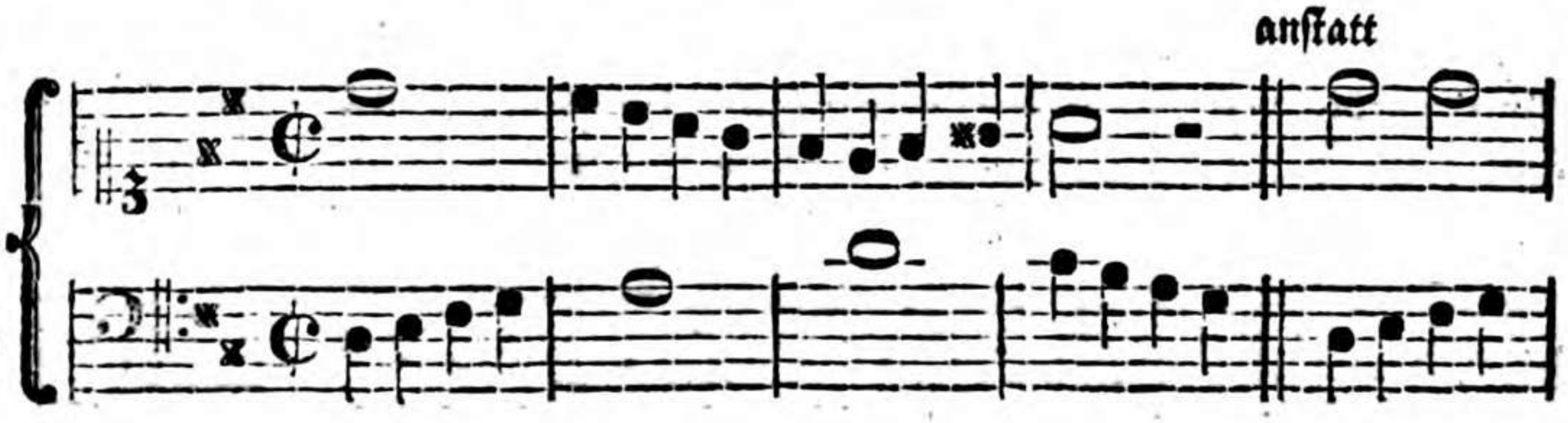
Der reguläre Durchgang (Transitus regularis) oder nur schlechtweg der **Durchgang**, ist eine stufenweise Fortschreitung der Melodie oder des Basses, in welcher die anschlagende Note consoniret, die durchgehende aber dissoniret. Doch kann auch zuweilen die letztere ebenfalls consoniren, obschon die erstere die Hauptnote bleibet, von der die Harmonie abhänget. Man kann hieraus schließen, daß eigentlich zwo Noten zum Durchgange gehören, wie aber auch oft drey Noten dabey vorkommen können, dieses werden wir im folgenden sehen. Man hat aber bey diesem Durchgange auf folgende Anmerkungen zu sehen:

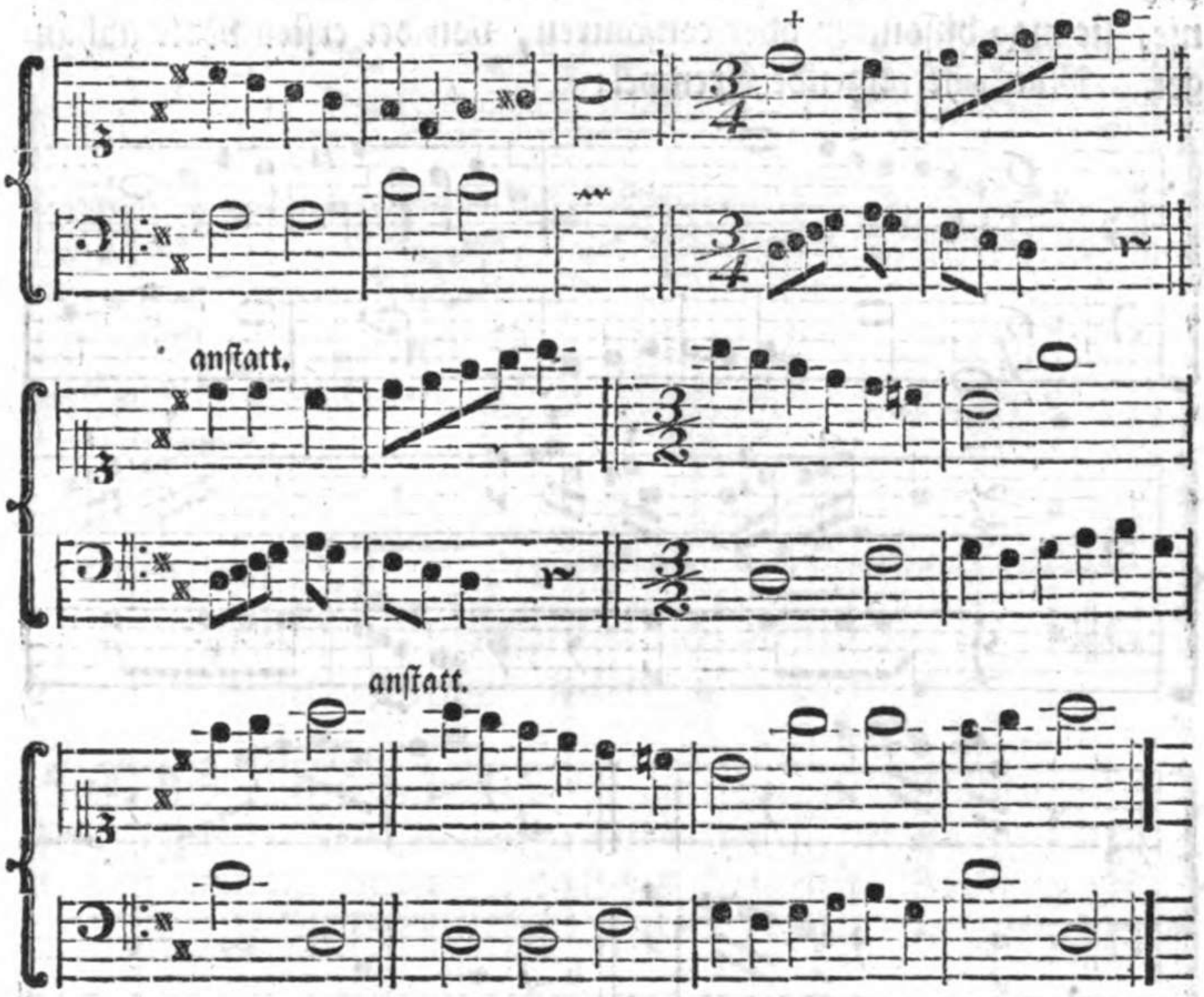
1. So wohl auf- als absteigend consoniret die anschlagende Note, und die durchgehende kann dissoniren, zuweilen aber auch consoniren, als:





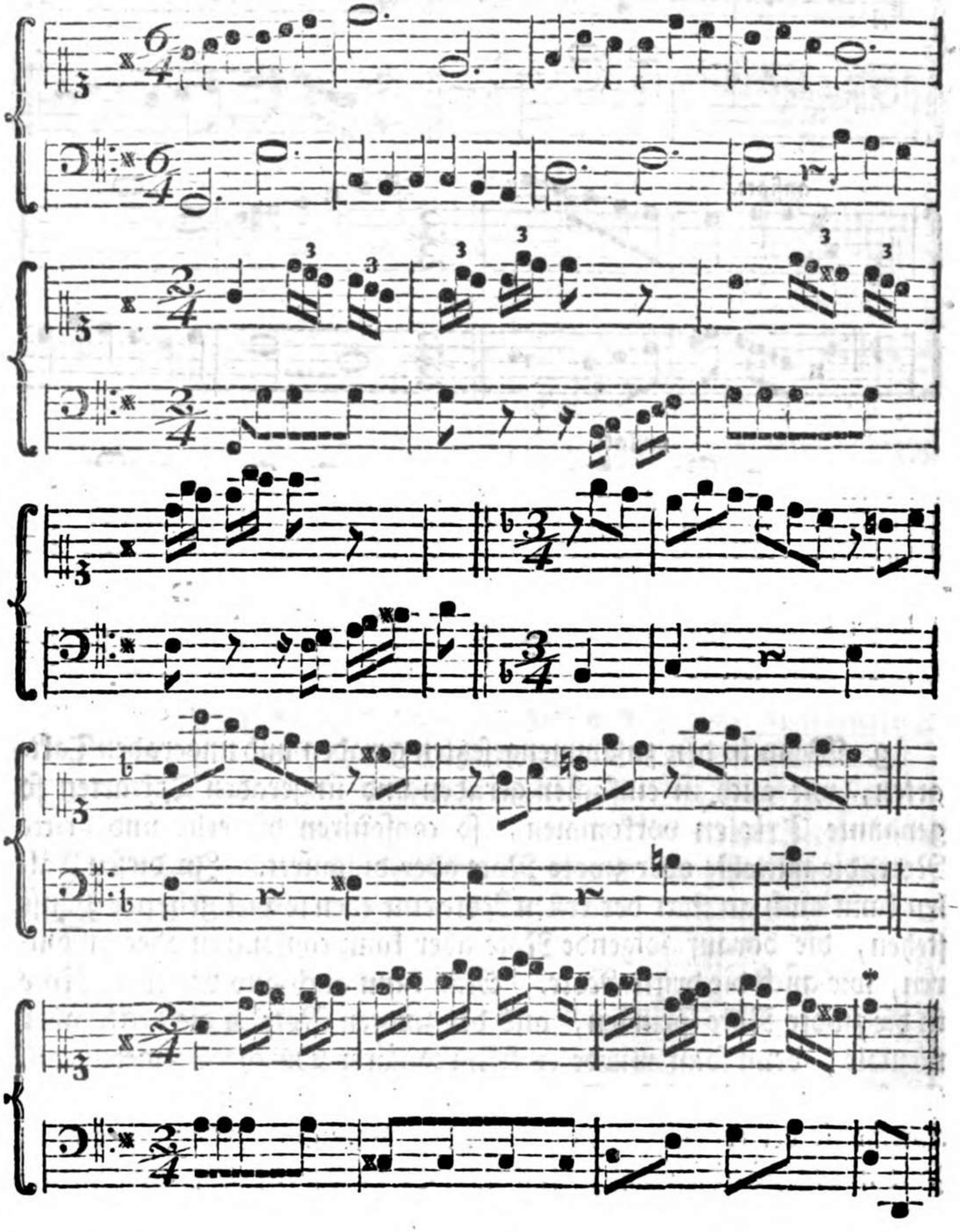
2. Wenn gegen eine große Note vier eben ſo viel ausmachende kleinere Noten ſtehen: ſo iſt es eben das, als wenn an ſtatt der groſſen Note zwo halb ſo viel geltende Noten ſtünden. Es conſoniren alſo gegen die große Note die erſte und dritte Note, als die anſchlagenden Noten, und die beyden übrigen, nämlich die zwote und vierte, als die durchgehenden Noten diſſoniren, als:

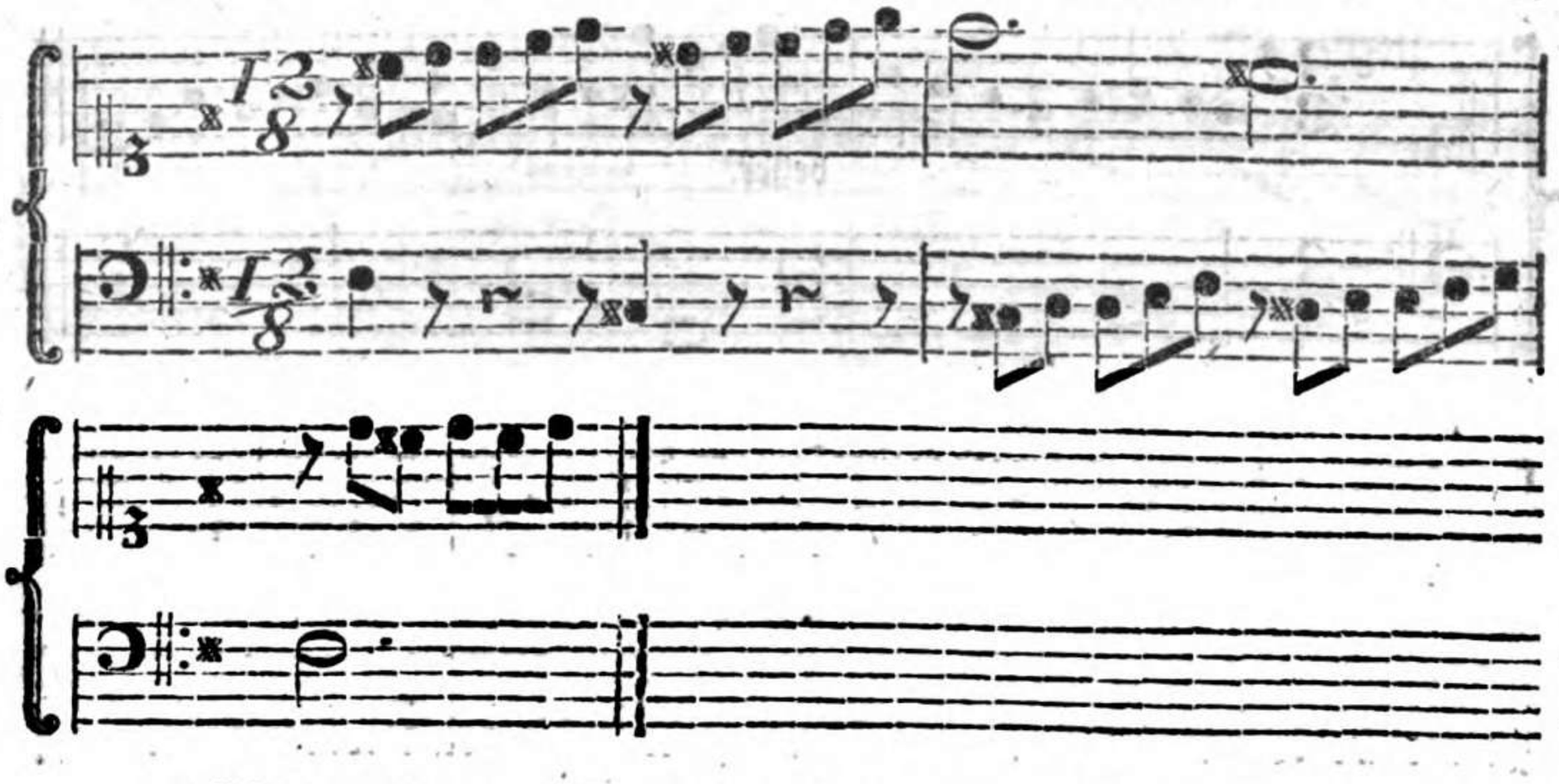




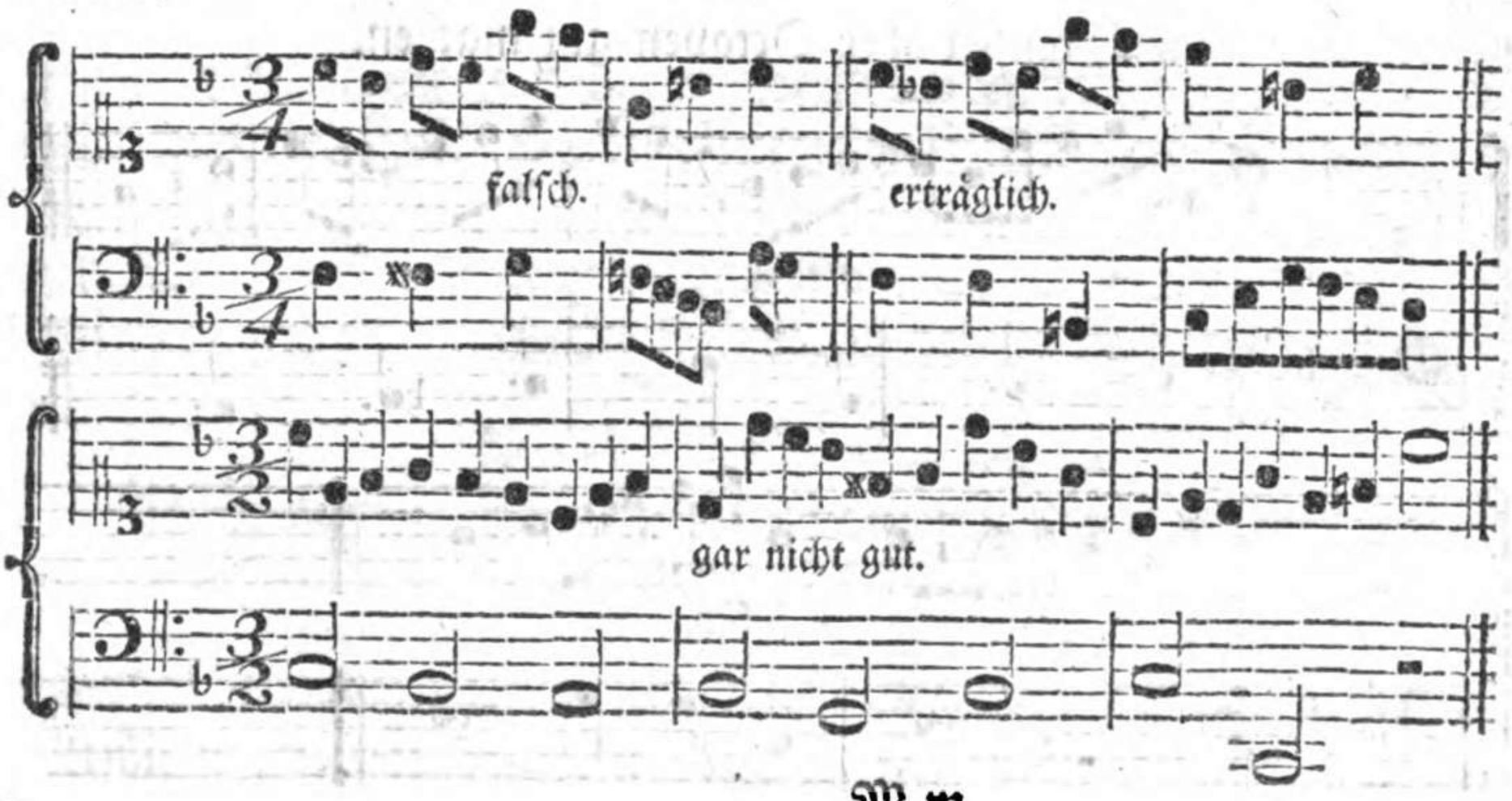
3. Wenn in den zusammengesetzten geraden und ungeraden Taktarten, wie auch in einfachen geraden und ungeraden Taktarten so genannte **Triolen** vorkommen, so consoniren die erste und dritte Note, die mittelste oder zwote Note aber dissoniret. In diesen Fällen kann auch an statt der ersten Note eine eben so viel geltende Pause stehen, die darauf folgende Note aber kann consoniren oder dissoniren, wie auch die dritte Note. Man kann auch aus der ersten Note in die zwote Note springen, aus der zwoten Note in die dritte aber niemals; denn sonst würde es kein regulärer Durchgang mehr seyn. Es kann auch in diesen Taktarten eine dissonirende Harmonie die Harmonie der ersten oder anschlagenden Note ausmachen, ohne diesfalls in den Wechselgang zu fallen. Es ist genug, daß die Harmo-

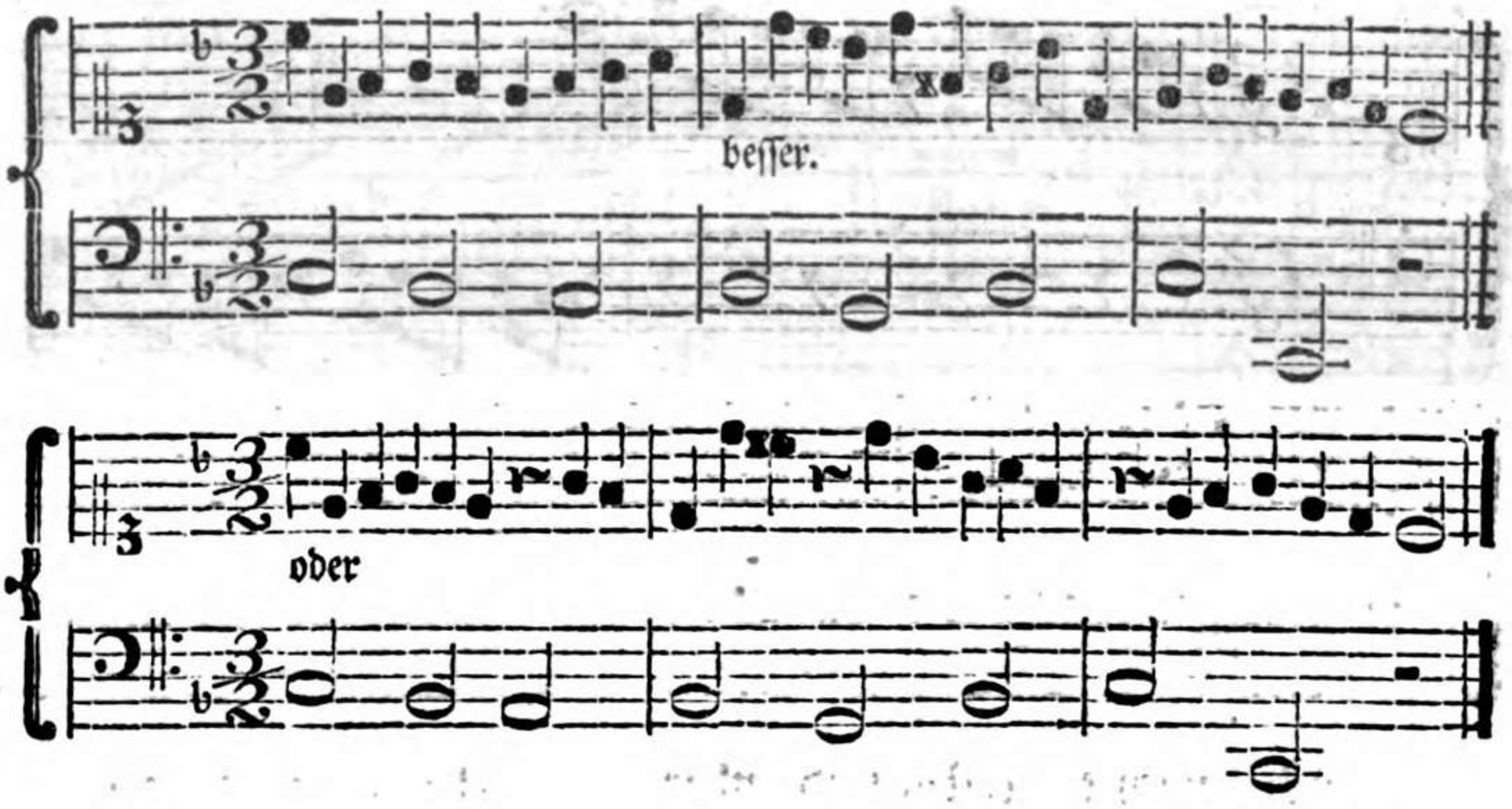
nie, ſie mag diſſoniren oder conſoniren, von der erſten Note abhänget. Man ſehe folgende Exempel:



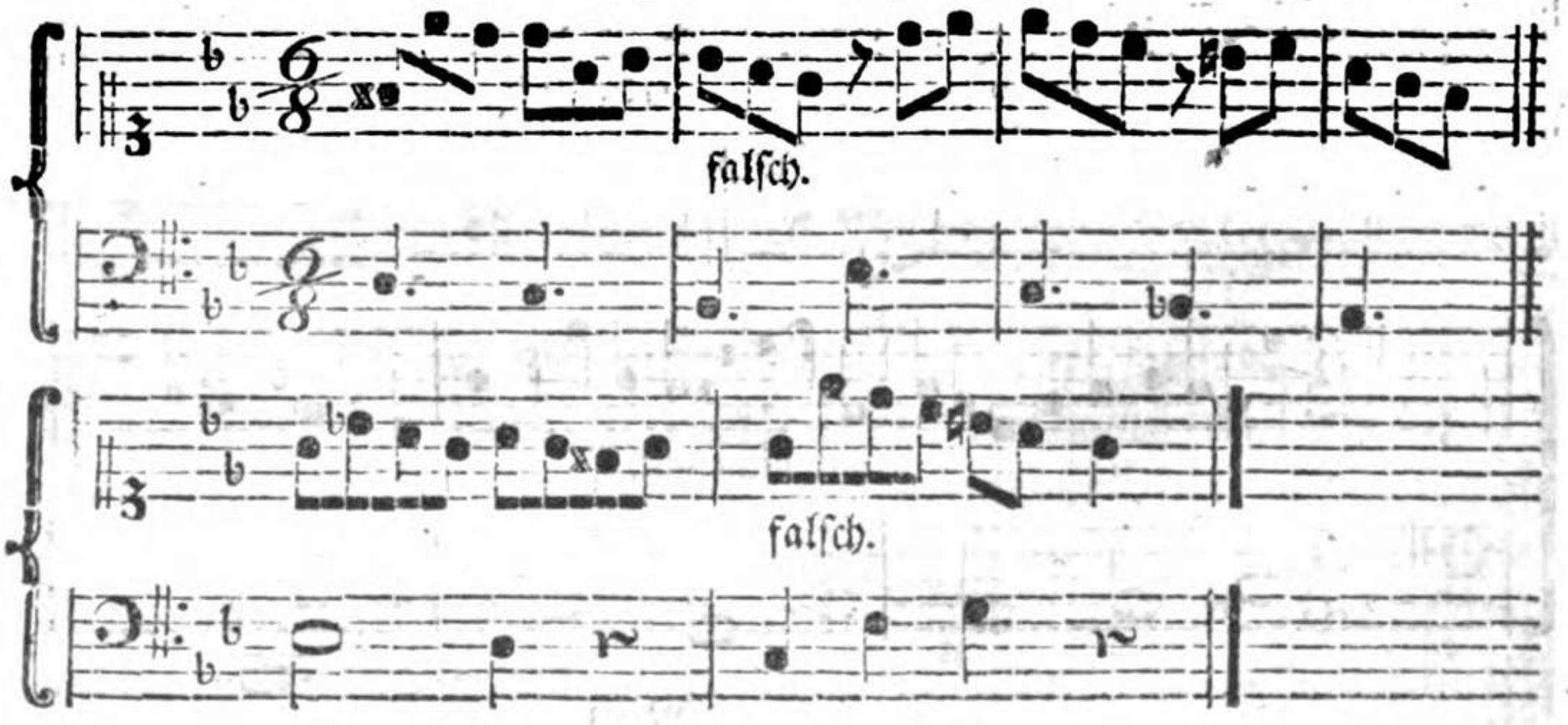


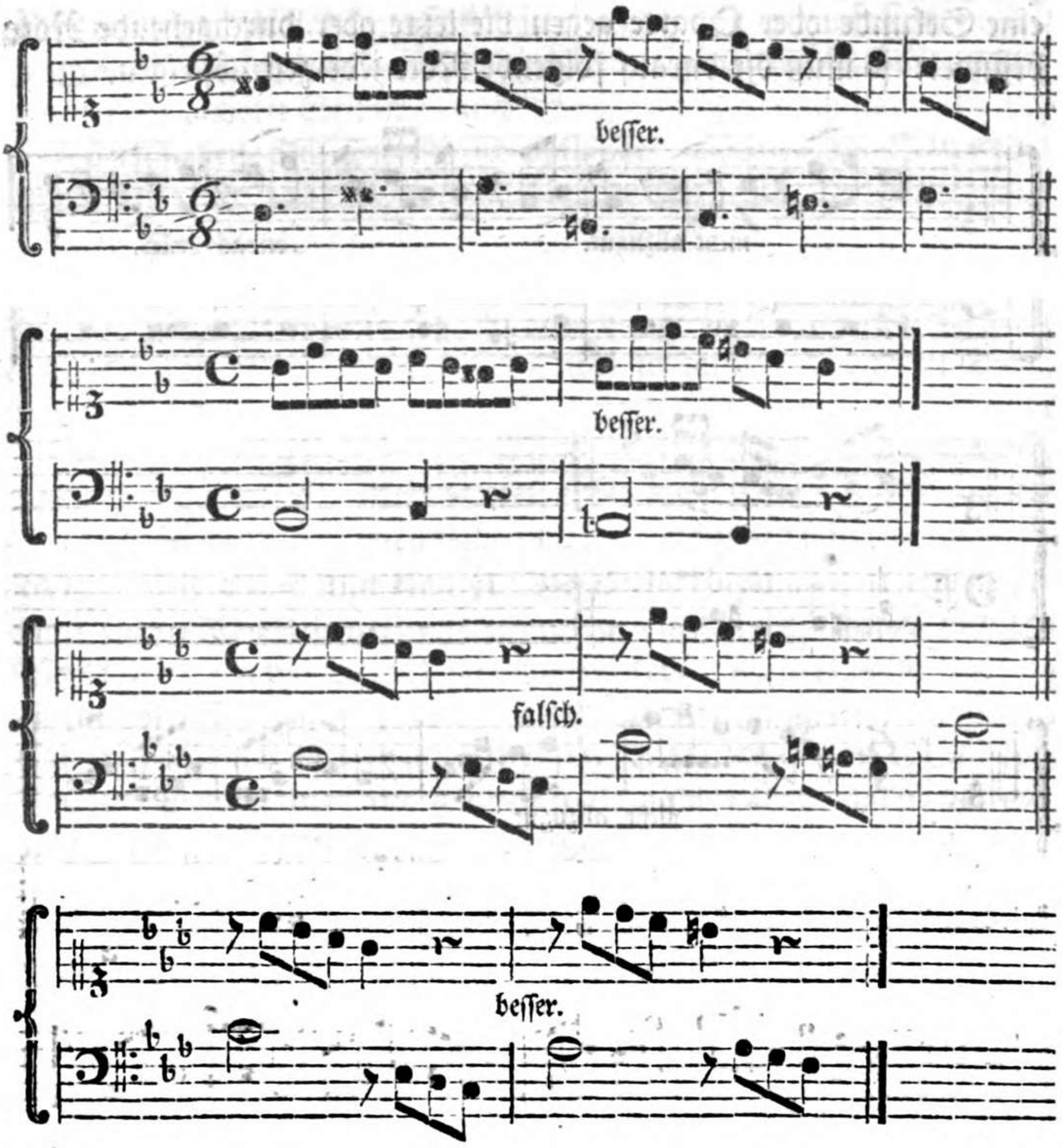
4. Weil nach der ersten und andern Anmerkung die zwote oder durchgehende Note dissoniret, so kann man daraus in die darauf folgende Note nicht springen. Gleichfalls kann man, wenn nach der dritten Anmerkung die dritte Note dissonirt, aus derselben niemals in die folgende Note springen; wohl aber ist der Sprung erlaubt, wenn diese Note consoniret; doch kann eine kleine Pause darauf folgen, wenn sie die Stelle der Consonanz, welche die Harmonie verlanget, vertritt.





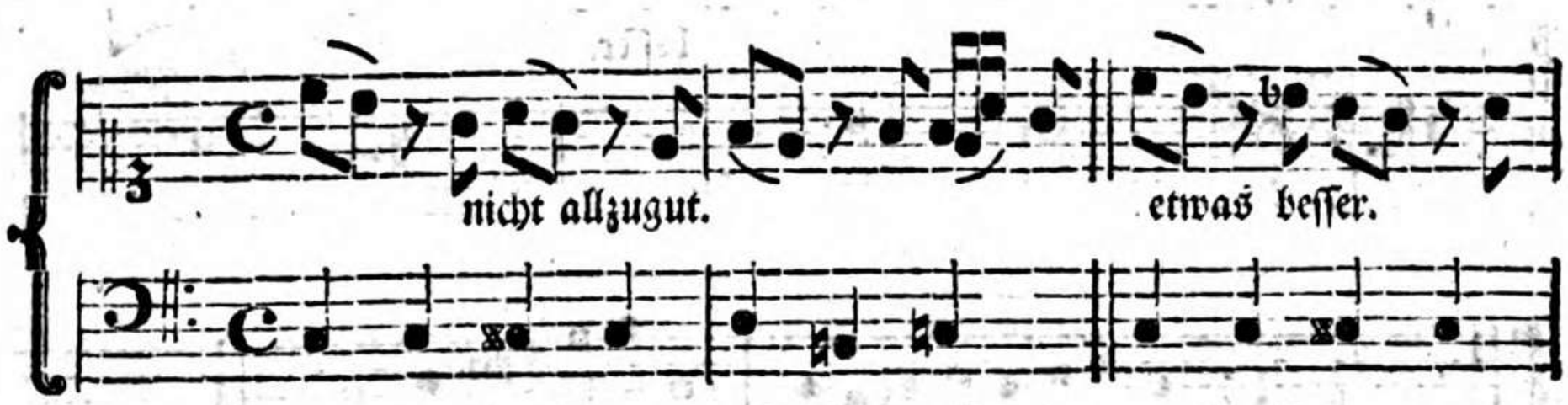
5. Dieſer reguläre Durchgang, er mag nun aus zwo oder drey Noten beſtehen, kann keine verbotene oder unrichtige Fortſchreitungen der Conſonanzen, oder unerlaubte Gänge rechtfertigen, oder zudecken, er mag nun in der Melodie, oder in den Mittelſtimmen, oder in der Grundſtimme ſtehen (Was verbotene Fortſchreitungen oder unerlaubte Gänge ſind, das werden wir künftig ſehen); denn keine dazwiſchen kommende durchgehende Diſſonanz oder nachſchlagende Note kann Qvinten oder Octaven gut machen.

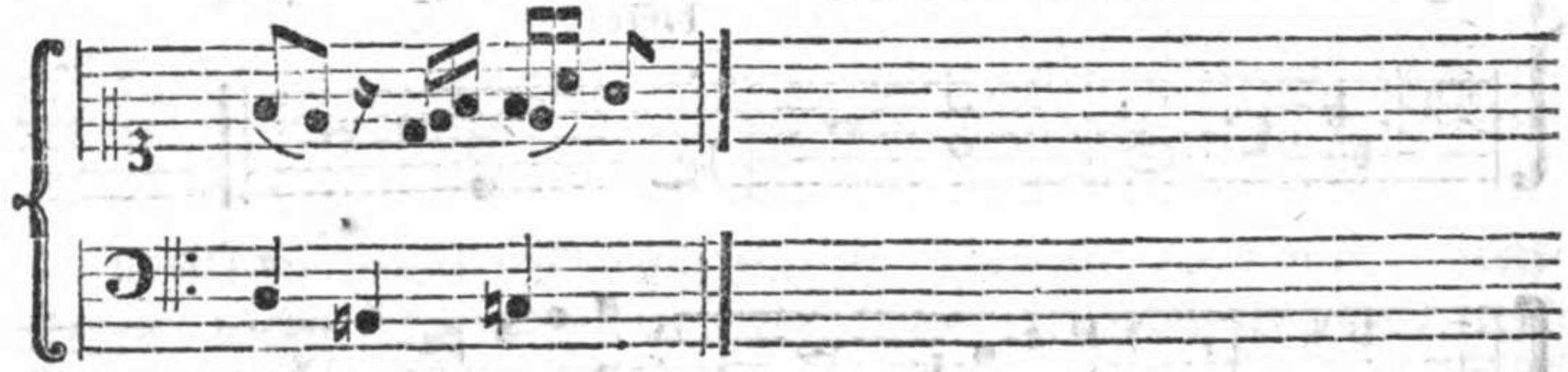


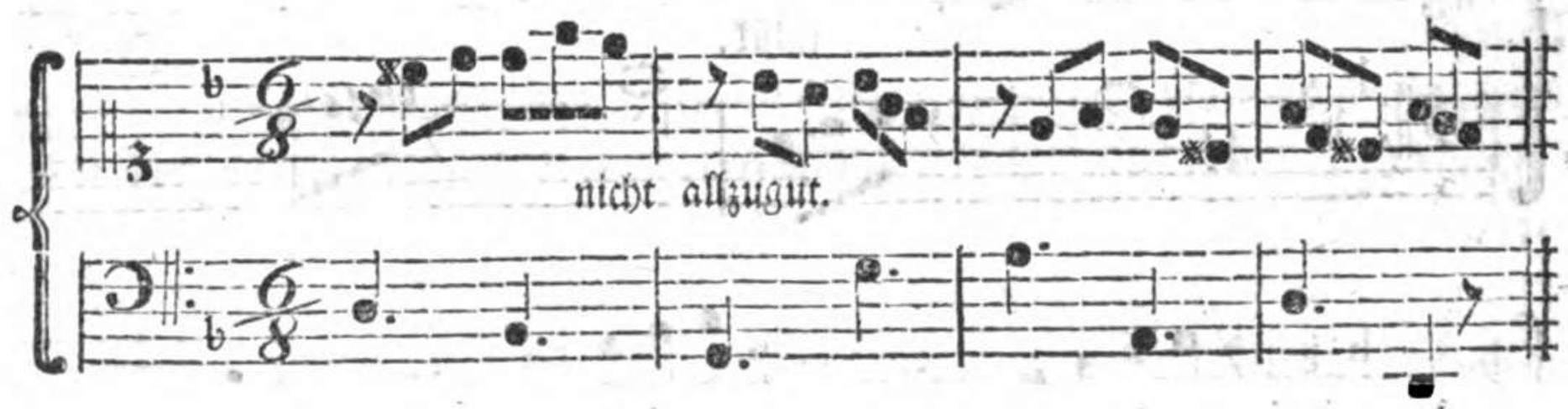


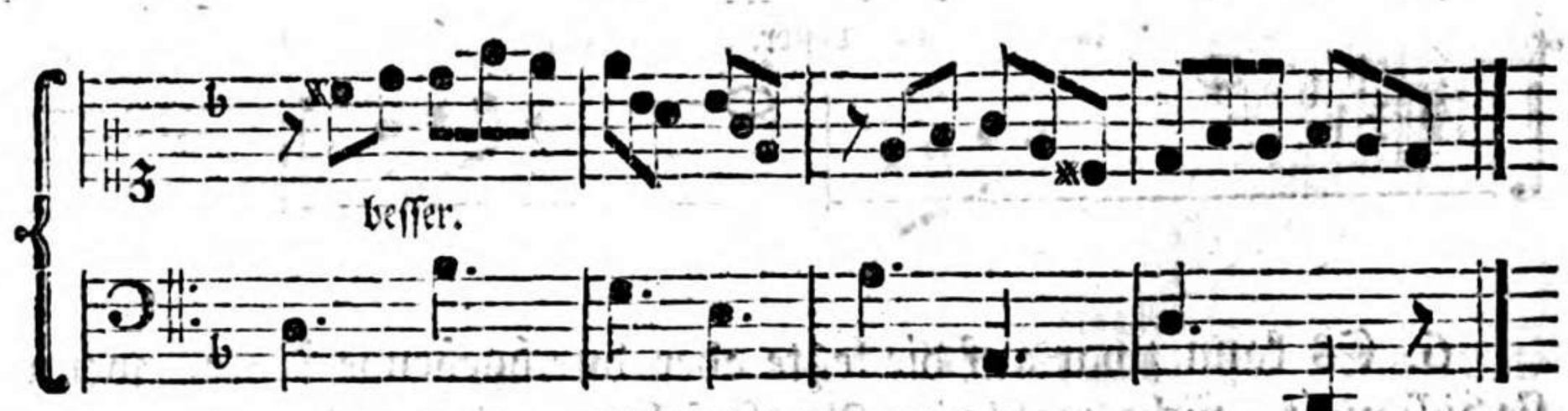
6. Es kann zwar auf die letzte oder durchgehende Note, wenn sie dissoniret, nicht wohl eine Pause folgen, aber es kann die, auf diese durchgehende Note, folgende Note auf- oder absteigen; doch ist das letztere besser, als das erste. Wenn der Transitus in der Grundstimme, oder im Basse stehet, und sich in den Oberstimmen

eine Sekunde oder Qvarte gegen die letzte oder durchgehende Note befindet: ſo muß die darauf folgende Note jederzeit abſteigen.



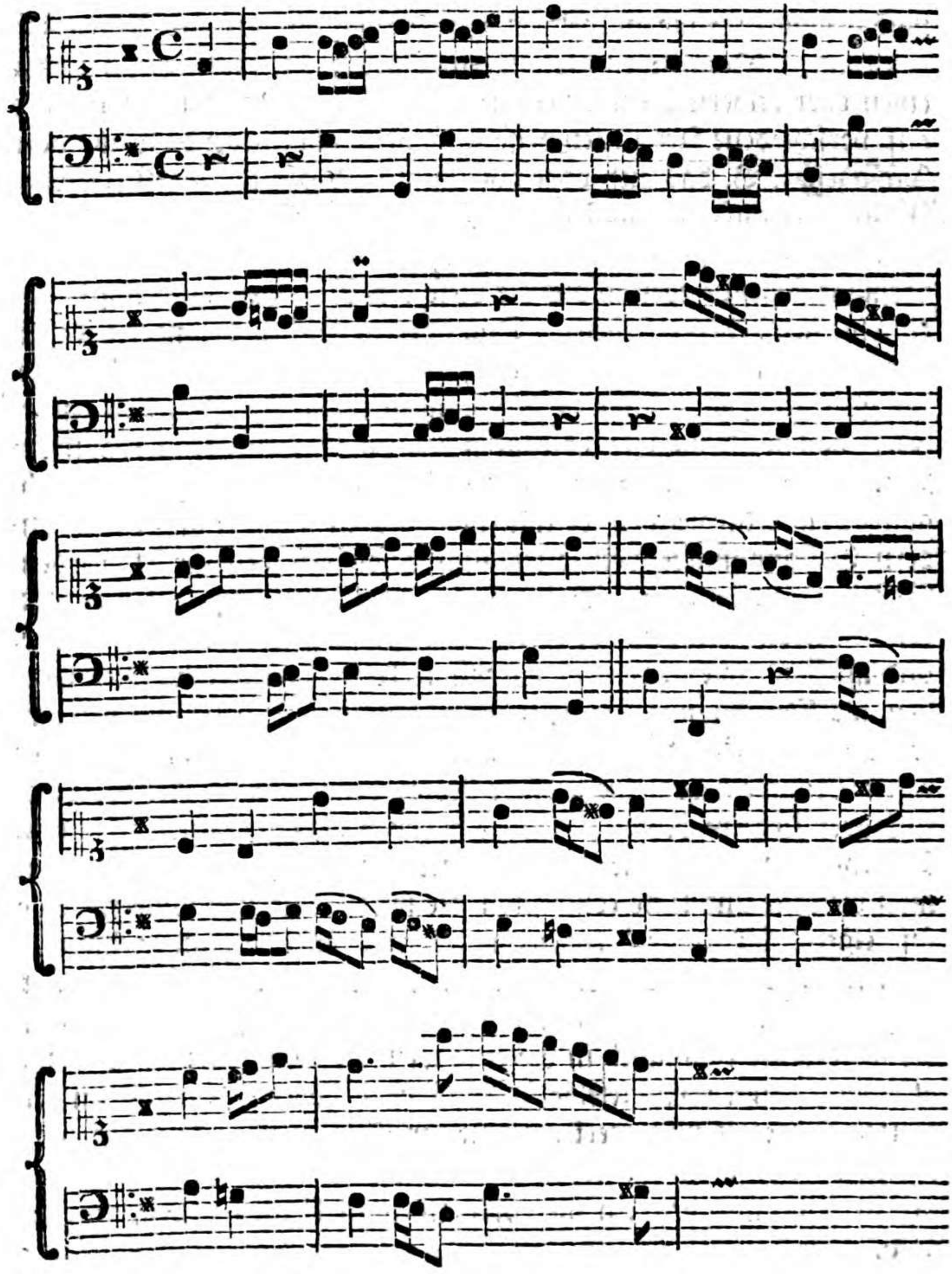


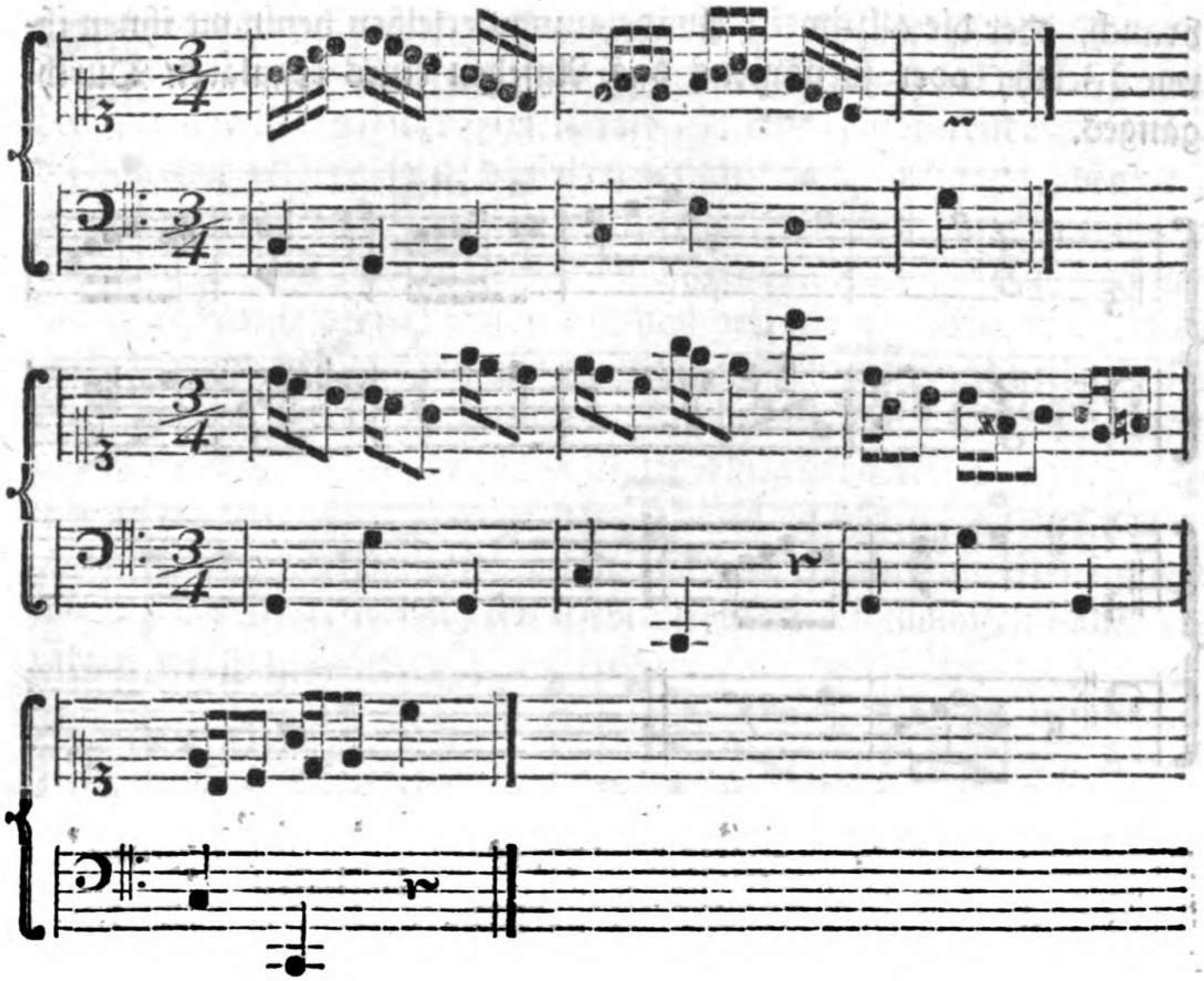




7. Obſchon ordentlicher Weiſe in den einfachen geraden und ungeraden Taktarten nur zwo Noten, eine anſchlagende und eine durchgehende, zum Durchgange gehören: ſo giebt es doch, wie bekannt,

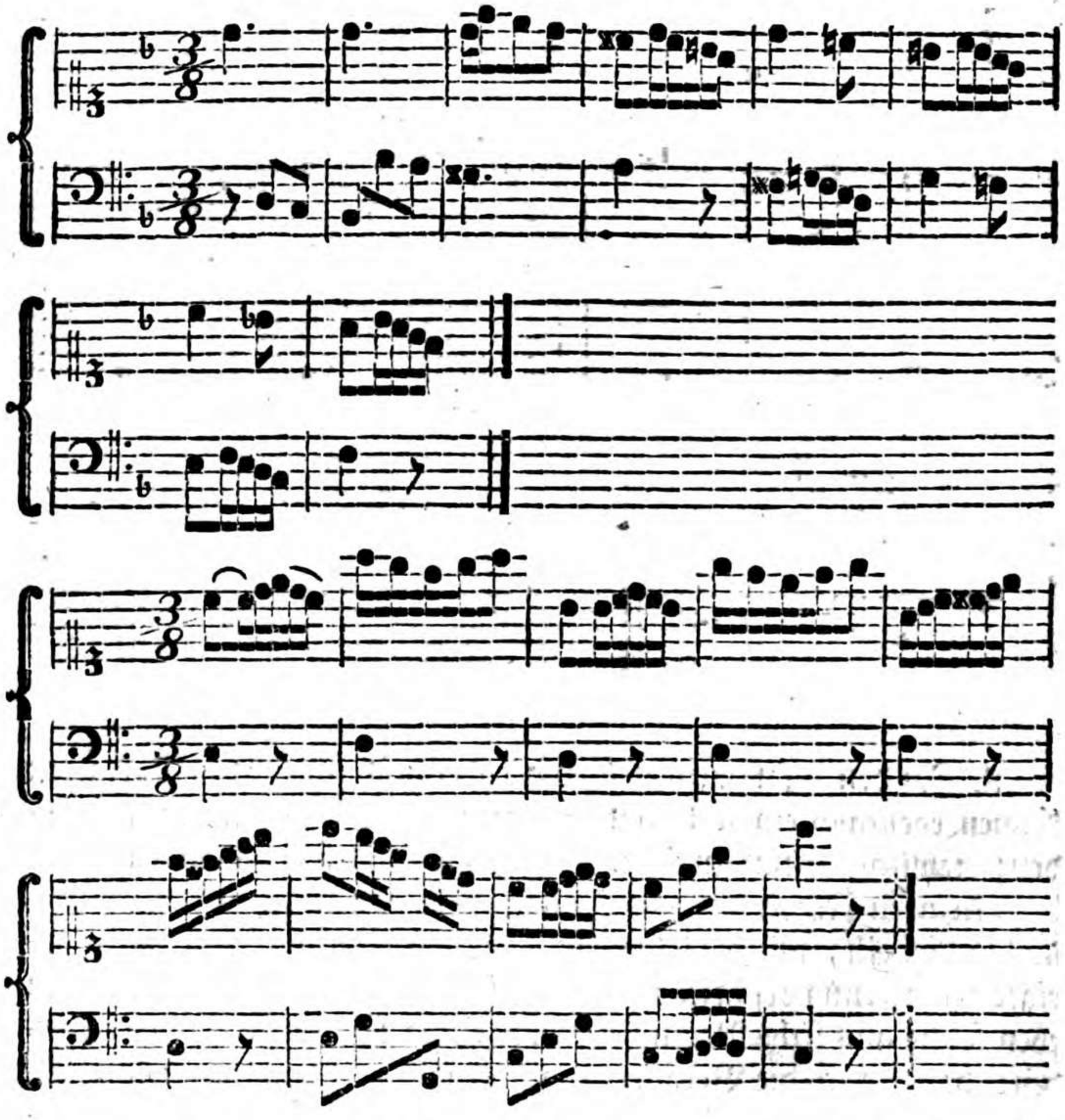
noch besondere Fälle, in welchen diese Anzahl bis auf vier Noten steigen kann. Dergleichen verlängerte Durchgänge sind, wenn in der einen oder andern Stimme einige den Singefiguren ähnliche und sich auf verschiedene Art stufenweise auf- oder abbewegende Sätze oder Passagen, z. B. das auf- oder absteigende **Groppo**, die **Walze** oder **Rolle**, der auf- oder absteigende **Halbzirkel**, oder die auf- oder absteigende **Tirade** oder der **Läufer**, gegen eine in einer andern Stimme stehende eben so viel als diese vier Noten zusammen geltende einzelne große Note stehen. Daß aber in solchen besondern Fällen mit Behutsamkeit zu verfahren ist, damit nicht daraus weitläuftige, der Variation oder längern Dehnungen ähnliche, Passagen entstehen, das wird man leicht denken können. Es fällt alsdann der Durchgang weg, oder es entstehen viele an einander hängende Durchgänge; und dergleichen weitläuftige Stellen müßten aus einem andern Gesichtspunkte betrachtet und besonders beurtheilet werden. Bestehen sie aber, wie ich itzt angemerket habe, nur aus vier und den bemeldten Singefiguren ähnlichen Noten: so gehören sie hieher, und müssen, wie in der zwoten Anmerkung bereits erwähnet worden, als Durchgänge und zwar als rechtmäßige Durchgänge betrachtet werden. Ebenfalls ist es ein regulärer Durchgang, wenn in der einen Stimme gegen eine größere Note, beynahe nach Art der Triolen, drey kleinere Noten stehen, von denen die erste oder letztere dem Werthe nach eben so viel gilt, wie die andern beyden, und alsdann muß die erste und letzte consoniren, die mittelste aber dissoniret. Sie sind eigentlich kleinere Tiraden, und man nennet sie auch **Schleifer**, obschon nicht alle, von denen hier die Rede ist, würkliche Schleifer sind. Dergleichen kleine Figuren können auf- oder absteigen, oder die letzte Note kann auch in die erste wieder zurückkehren. Es kann aber auch damit eben dieselbe Beschaffenheit haben, deren ich in der dritten und vierten Anmerkung von den Triolen oder den einzelnen Theilen der zusammengesetzten geraden Taktarten gedacht habe, nämlich in Ansehung des darinn vorkommenden kleinen Sprunges, u. s. w.





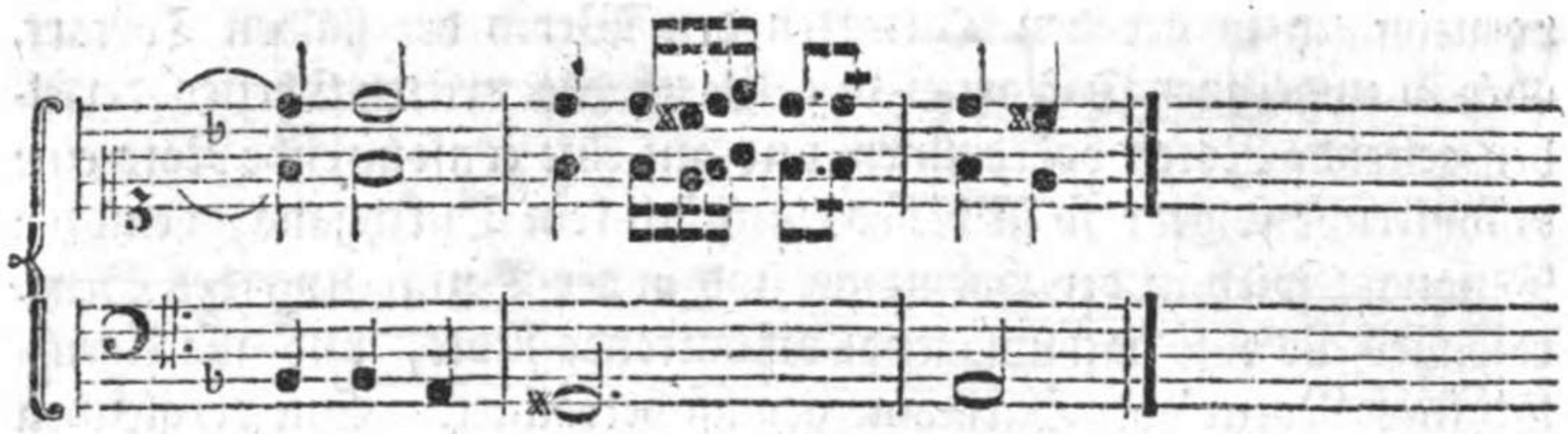
8. In den zusammengesetzten geraden und ungeraden Taktarten können ebenfalls einige besondere Arten des Durchganges statt finden; nämlich, wenn an statt der gewöhnlichen bereits angemerkten drey kleinern Noten nur zwo Noten, von denen die erste noch einmal so viel gilt, wie die letzteren; oder auch, wenn nach der in voriger Anmerkung beschriebenen Art die gewöhnlichen drey Noten in eben solche aus sechs Noten bestehende Singefiguren verwandelt werden; dabey auch die Veränderung statt findet, daß, wenn es z. B. eigentlich drey Achttheilnoten seyn sollten, die erste oder letzte Achttheilnote in ihrem Werthe bleibet, die andern vier aber Sechzehntheilnoten seyn können. Doch muß, wie ich bereits angemerkt habe, mit diesen besondern Fällen behutsam verfahren werden. Der Mis-

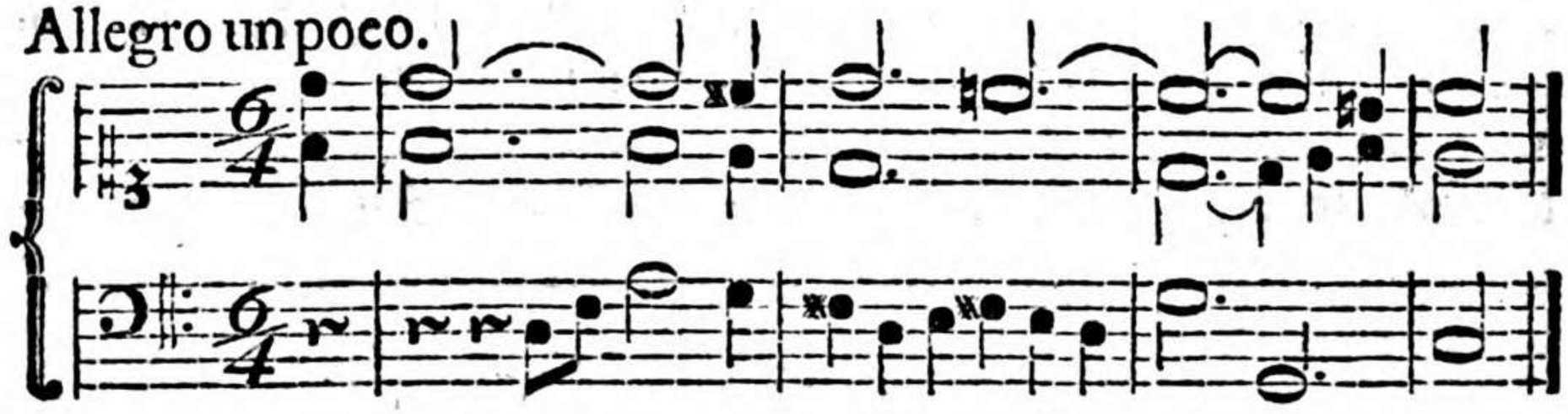
brauch, oder die allzuweite Ausdehnung derſelben benimmt ihnen ihren Werth, oder wenigſtens das Anſehen eines regulären Durchganges.



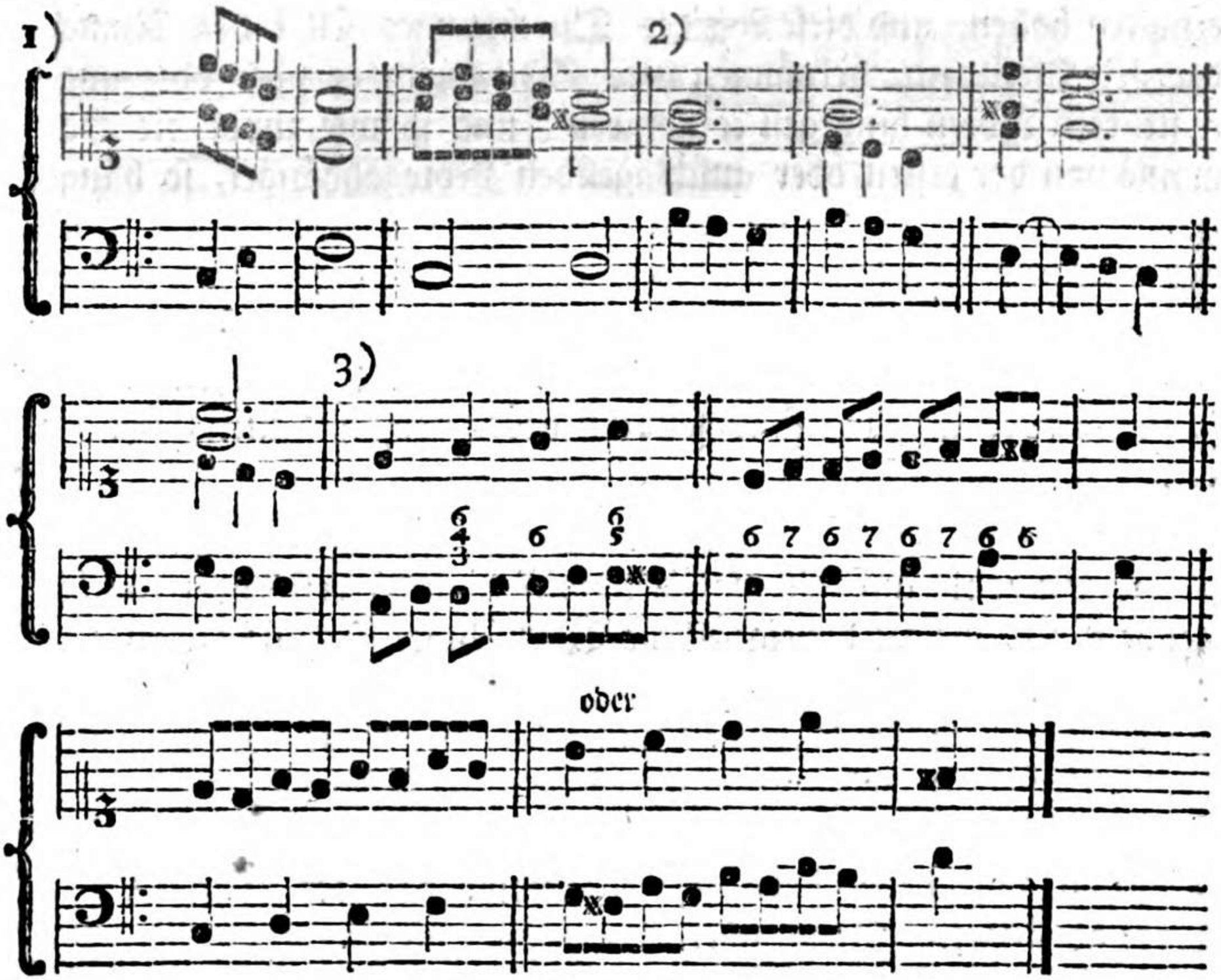
9. Wenn in den Taktarten, die aus großen Noten beſtehen, als im Semibreven- und im Zweyzweytheiltakte, wie auch überhaupt in allen Taktarten, zumal in langſamer oder gemäßigter Bewegung

vornehmlich in geraden Taktarten den Werth der halben Taktart, oder in ungeraden Taktarten den Werth des dritten Theiles derselben geltende Noten vorkommen, und auf eine consonirende Note eine dissonirende folget: so ist dieses eigentlich kein Durchgang, denn die Dissonanz wird in der Harmonie und in der Bezifferung des Generalbasses als eine nachschlagende dissonirende Note, und also eigentlich ihrer Natur oder Harmonie gemäß betrachtet. Eine dergleichen nachschlagende Note kann also nicht schlechthin als eine durchgehende Note behandelt werden, weil der Durchgang nur mit kleinern Noten zu thun hat, die nicht in die Bezifferung gehören, weil sie eigentlich keine besondere Harmonie machen; Noten von größerem Werthe oder von längerer Dauer aber eine andere Betrachtung erfodern, wie wir bey der Untersuchung des Gebrauchs der Dissonanzen näher erfahren werden.





10. Noch finden ſich verſchiedene Gänge, die ich vergeſſen habe, unter die vorigen Anmerkungen zu ſortiren. Man wird gar bald ſehen können, unter welche ſie gehören. Ich nehme ſie aus Herrn **Marpurgs Handbuche**, wo ſie S. 156. 157. 158. angeführet ſind. Die erſten unter Num. 1. nennet er **reſolvirende durchgehende Diſſonanzen**, ob ſie ſchon nichts anders als gewöhnliche oder reguläre Durchgänge ſind. Die folgenden unter Num. 2. nennet er **unreſolvirende Diſſonanzen**; von denen ich aber nur einige anführen will, weil ſich ſchon einige derſelben unter vorigen Anmerkungen befinden. Ich zweifele aber überhaupt daran, daß dergleichen Stellen unter den Durchgang gehören. Die unter Num. 3. rechnet Herr **Marpurg** unter die **Anticipation** oder **Vorausnehmung**, ich würde ſie aber ebenfalls nur unter den gewöhnlichen Durchgang ſetzen. Was aber die beyden letzten Exempel betrifft: ſo gehören ſolche unter die gegen die Regel anſtoßenden Freyheiten, die aber vorlängſt autoriſiret ſind, obſchon auf eine durchgehende Note kein Sprung folgen ſollte, wie ich oben Anmerk. 4. erinnert habe.



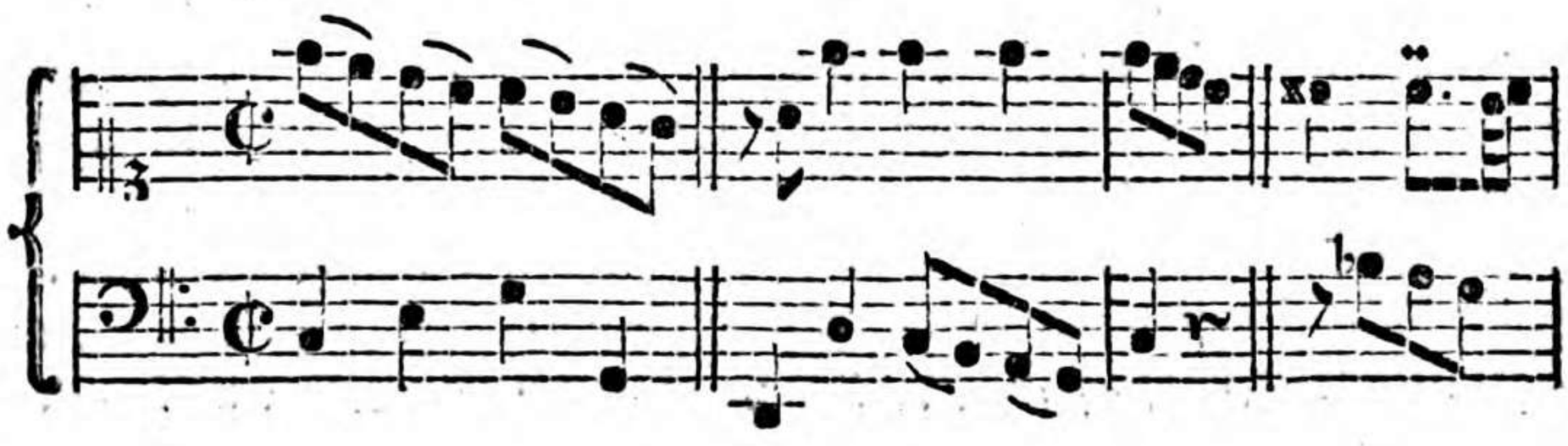
So viel ist es, was ich für nothwendig gehalten habe, allhier vom regulären Durchgange anzumerken. Ich schreite nunmehr zum irregulären Durchgange.

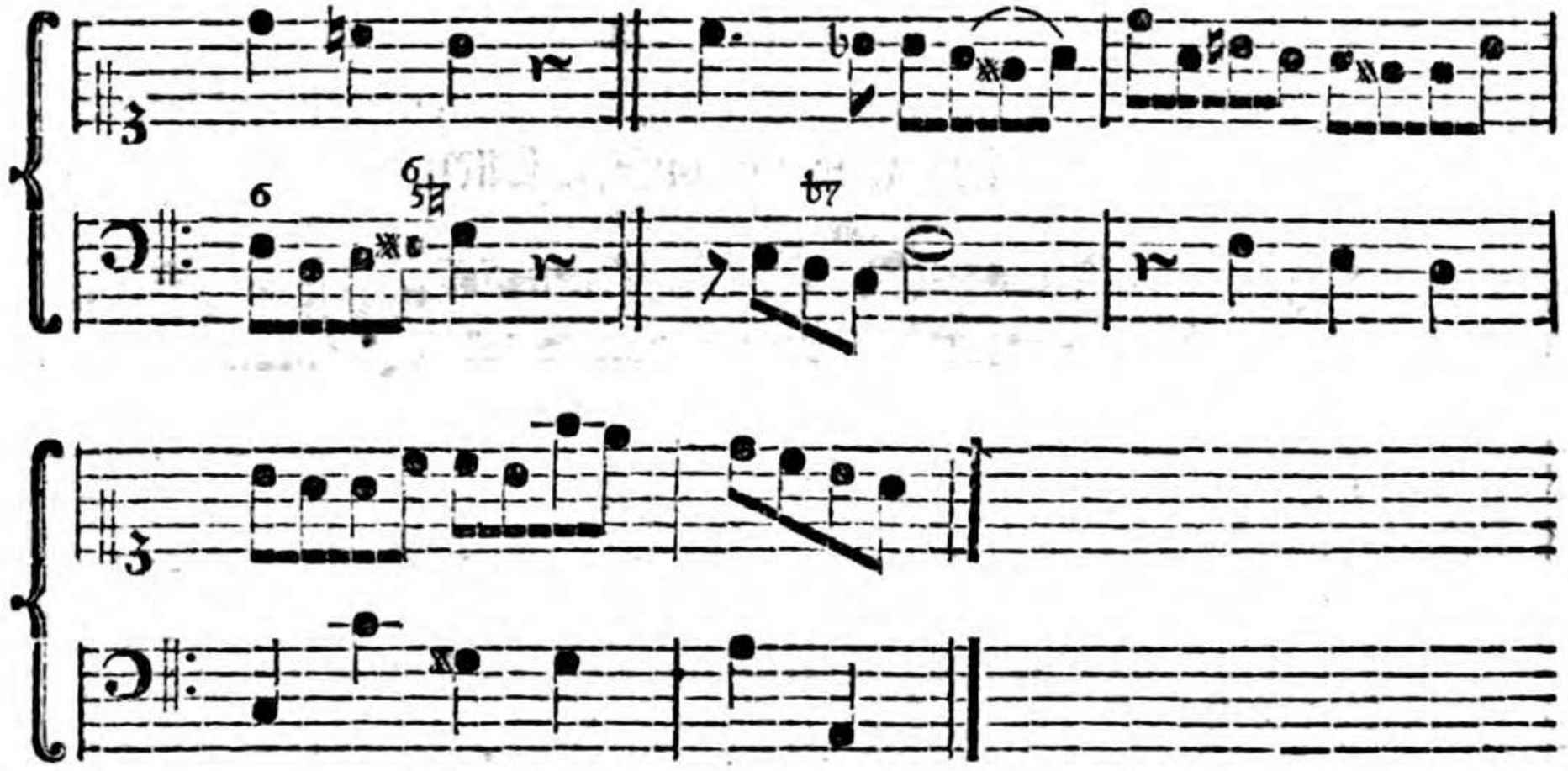
§. 122.

Die zwote Art des Durchganges ist also **der irreguläre Durchgang** (Transitus irregularis), oder **der Wechselgang**; weil die Noten, welche der Harmonie wegen verwechselt werden, **Wechselnoten** (Note cambiate) genennet werden. Der **Wechselgang** ist das Gegentheil vom regulären Durchgange; denn die Noten, die in diesem consonirend sind, werden im irregulären Durchgange dissonirend, folglich dissoniren die anschlagenden oder accentuirten, als die eigentlich zu **verwechselnden Noten**, wovon sie auch ihren Namen

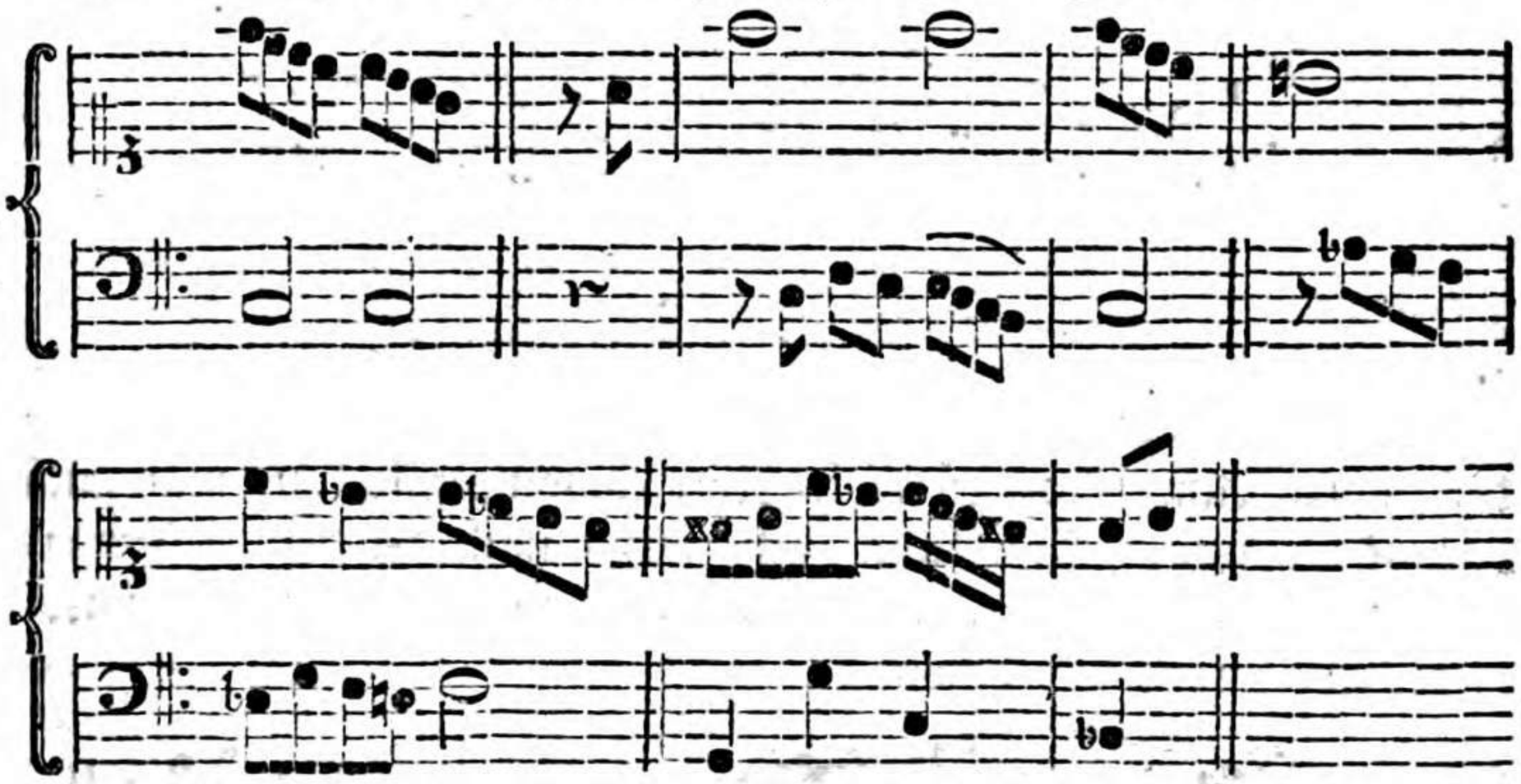
erhalten haben, und dieſe Art des Durchganges ſelbſt den Namen, der Wechſelgang, bekommen hat. Die durchgehenden oder unaccentuirten Noten hingegen conſoniren; und ſo wie zuvor die Harmonie von der erſten oder anſchlagenden Note abhänget, ſo hänget ſie nunmehr von der letztern oder durchgehenden Note ab. Es ſind daher zu genauern Kenntniß des Wechſelganges die meiſten den regulären Durchgang betreffende Anmerkungen hier gewißermaßen umgekehrt zu verſtehen; wir wollen ſie aber der Deutlichkeit wegen ſo kurz als es möglich iſt, beſonders vortragen, und mit Exempeln erläutern.

1. So wohl auf- als abſteigend diſſoniret die erſte oder anſchlagende Note, welche die eigentliche Wechſelnote iſt, und die durchgehende Note conſoniret. Es können ſich aber Fälle ereignen, da die letzte Note ebenfalls diſſoniret, und alsdann iſt die dadurch entſtehende Diſſonanz die Hauptnote, ob ſie ſchon durchgehend iſt; worüber man ſich nicht wundern darf, weil in dieſem Wechſelgange, wie ich ſchon angemerket habe, die Harmonie von der durchgehenden Note abhänget. Wenn aber, wie geſagt, die zwote oder durchgehende Note diſſoniret: ſo geſchiehet ſolches faſt insgemein in der Grundſtimme, vornehmlich aber mit der Septime und kleinen Quinte, alſo daß die letzte Note den Septimenaccord oder den Sextquintenaccord anzeiget. Man ſpringt diesfalls auch nicht aus der Wechſelnote in die durchgehende Note, weil es ſonſt kein Durchgang ſeyn würde.



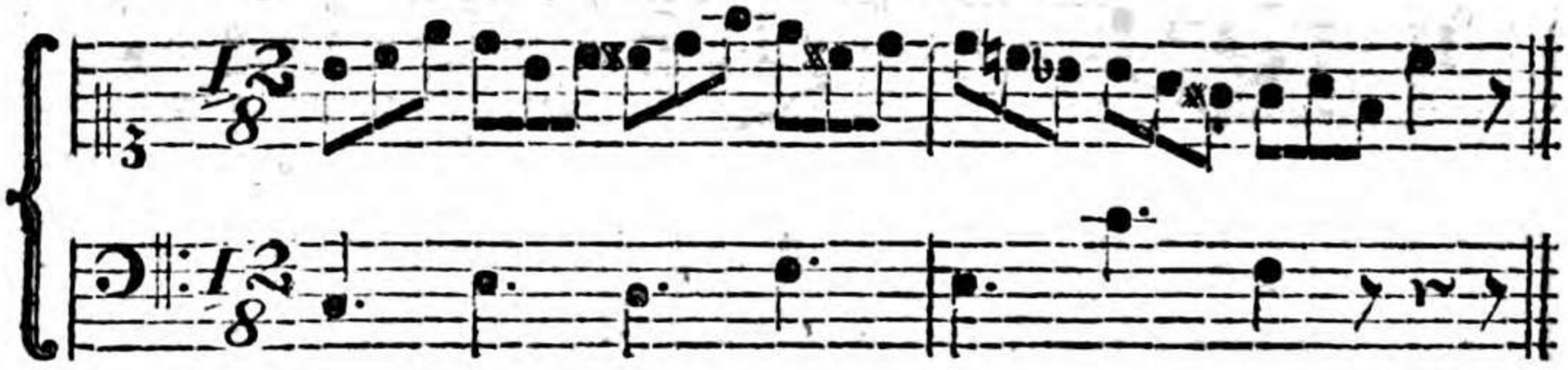


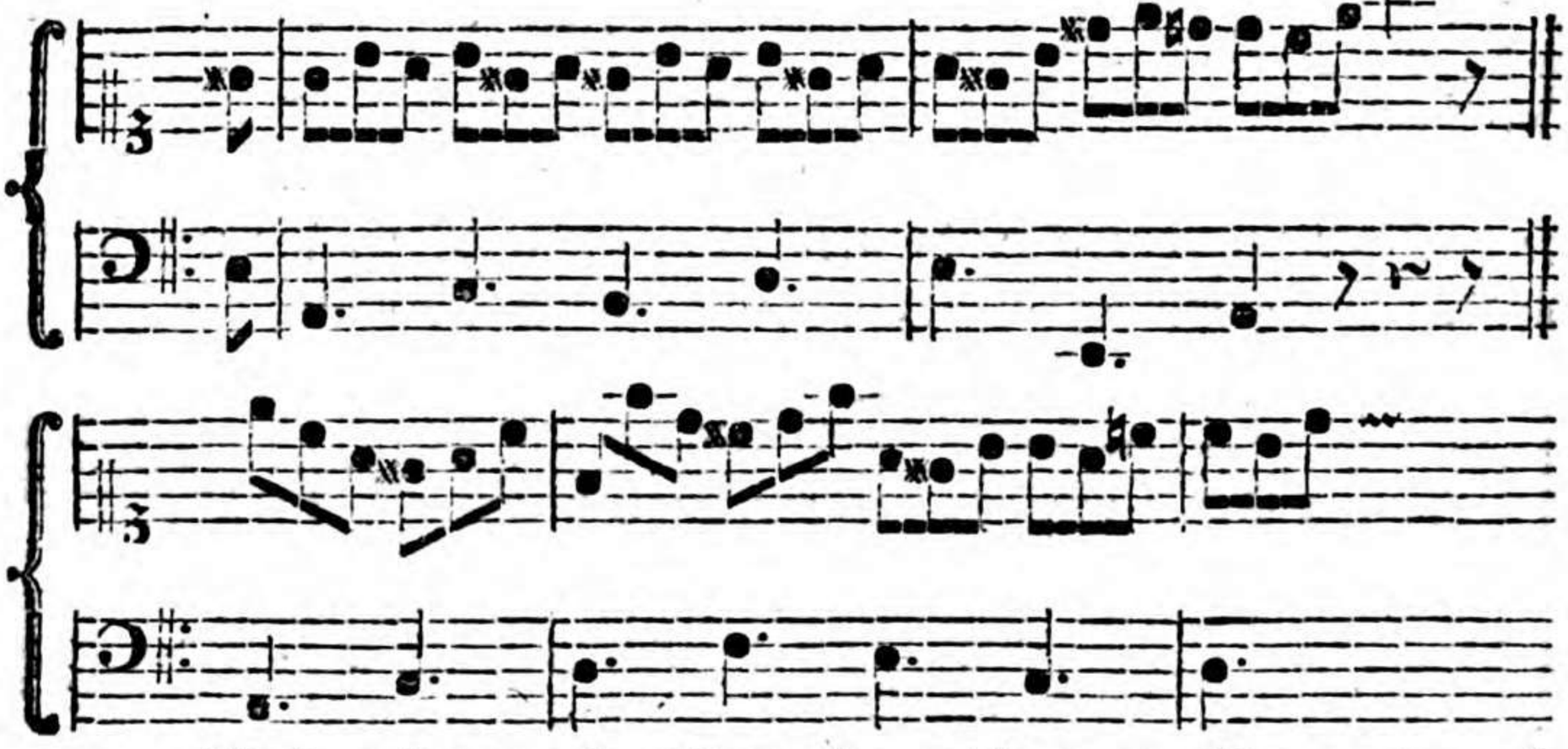
2. Stehen vier kleinere Noten gegen eine große eben so viel geltende Note: so consoniren die zwote und vierte Note, die erste und dritte aber dissoniren; und doch machen sie die Harmonie.



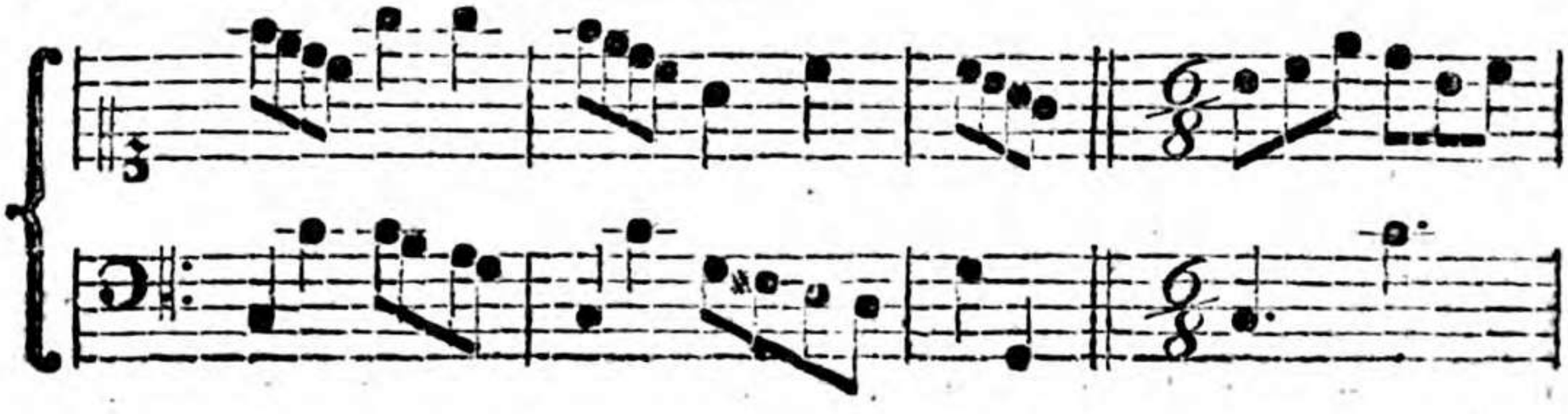
3. In den zusammengesetzten geraden und und ungeraden Taktarten, wie auch, wenn in den einfachen geraden Taktarten Triolen vorkommen, kann zwar die erste Note dissoniren; doch consoniren beyde folgende Noten, beßer, als daß die letztere allein dissoniren sollte. Man kann auch im erstern Falle aus der zwoten Note in die

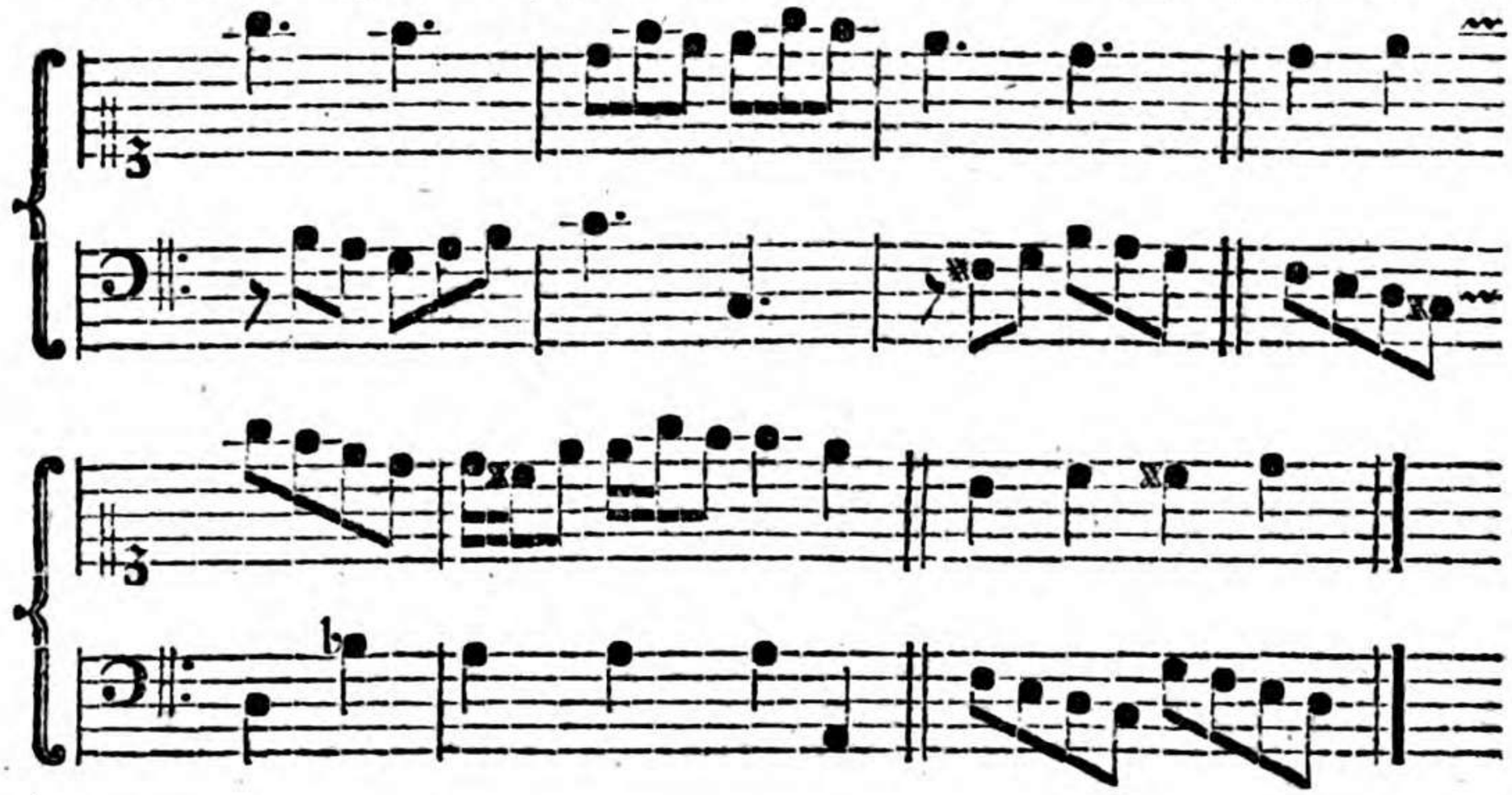
dritte Note ſpringen, im andern Falle aber nicht; aus der erſten Note kann man nicht in die zwote Note ſpringen, es müßte denn dieſe auch diſſoniren, die dritte aber conſoniren ſollen.



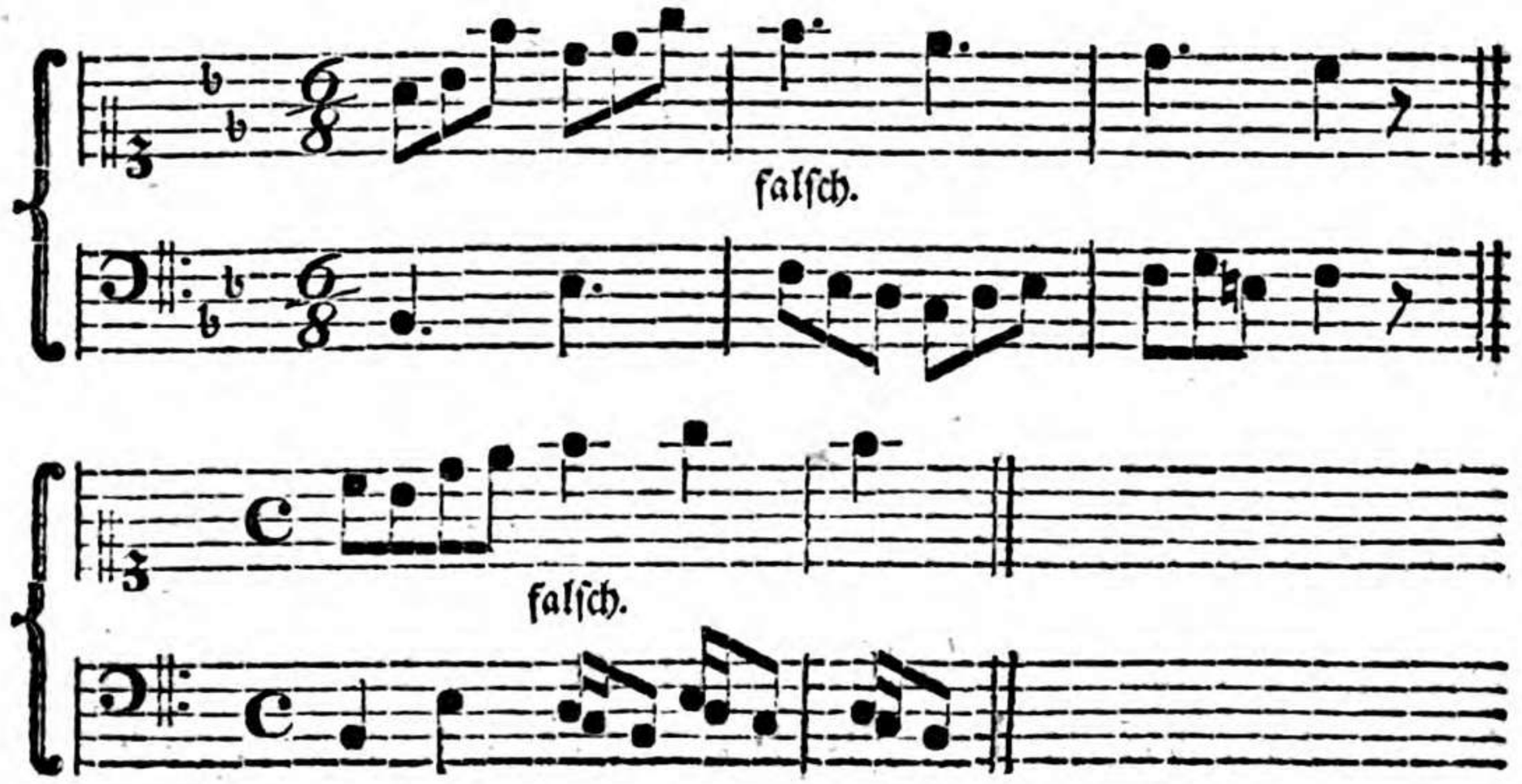


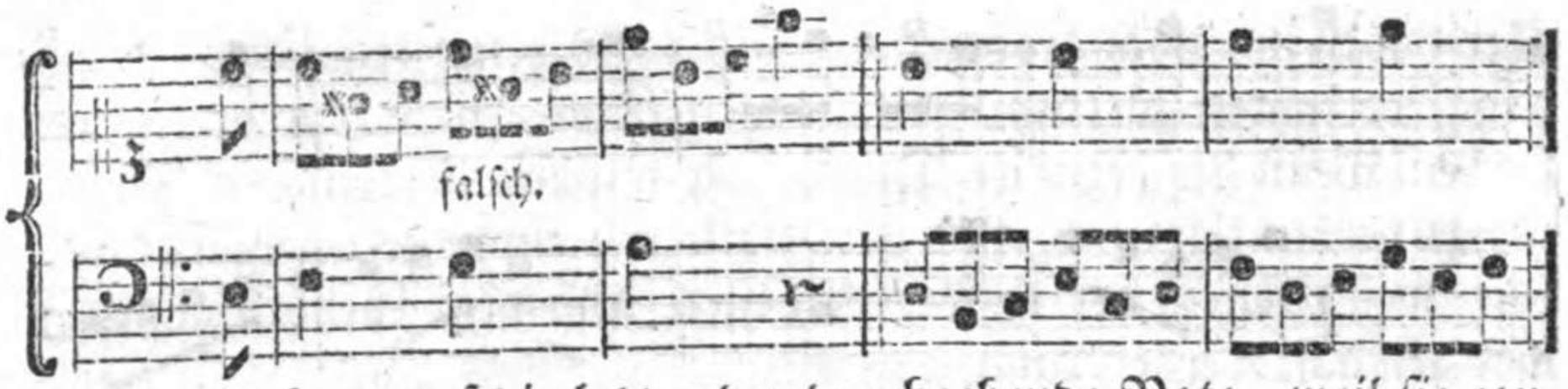
4. Weil nach der erſten Anmerkung die zwote Note und nach der zwoten Anmerkung die vierte Note conſoniret, ſo kann man auch daraus ſpringen. Man kann auch, wenn nach der dritten Anmerkung die dritte Note conſoniret, ebenfalls daraus ſpringen, keinesweges aber, wenn ſie diſſoniret.



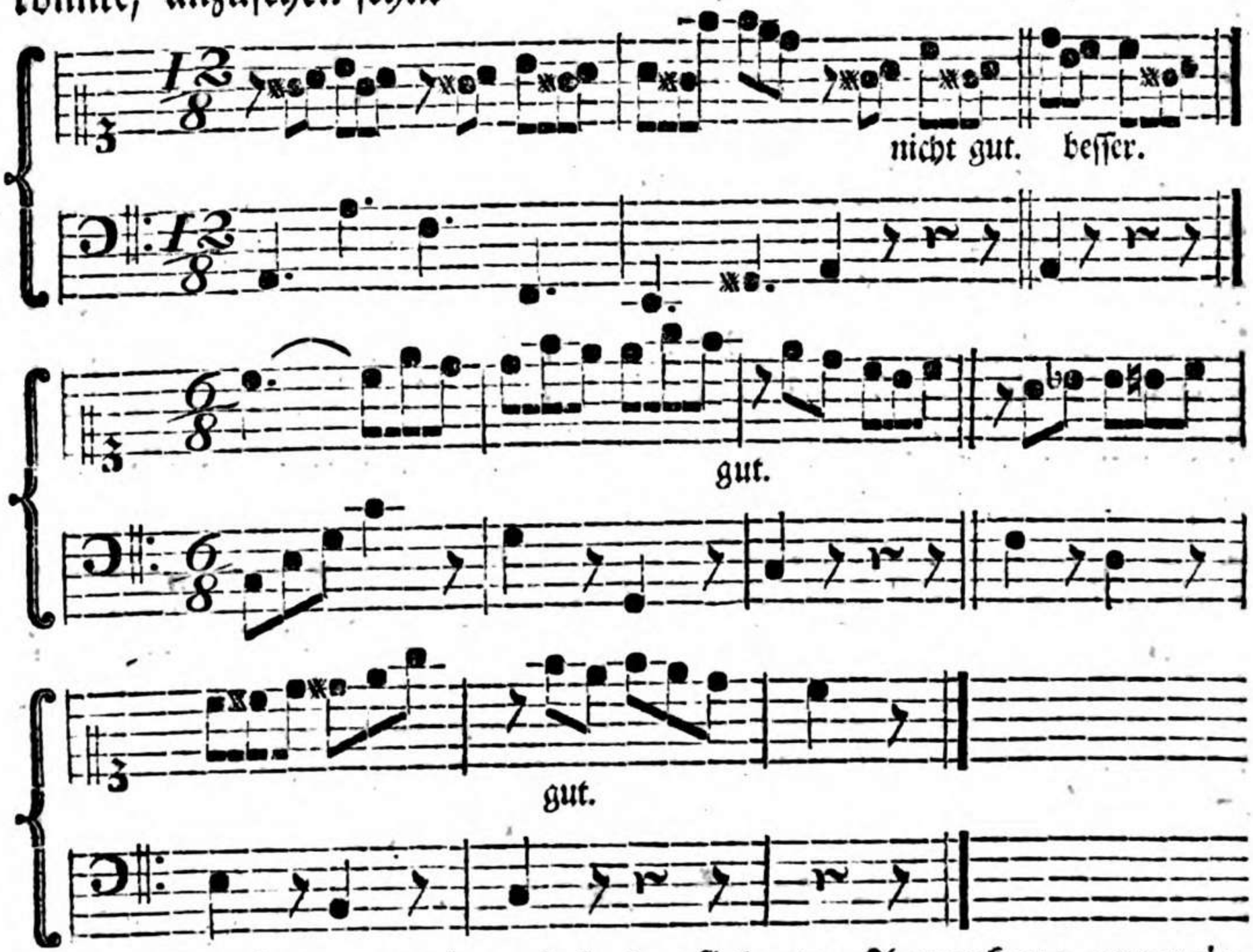


5. Der irreguläre Durchgang, er mag nun aus zwey oder drey Noten bestehen, kann eben so wenig, als der reguläre Durchgang verbotene oder falsche Fortschreitungen und unerlaubte Gänge verdecken, oder gut machen; dergleichen ist und bleibet jederzeit, es mag solches in der Oberstimme oder in der Unterstimme oder auch in den Mittelstimmen geschehen, gänzlich falsch, und verboten.



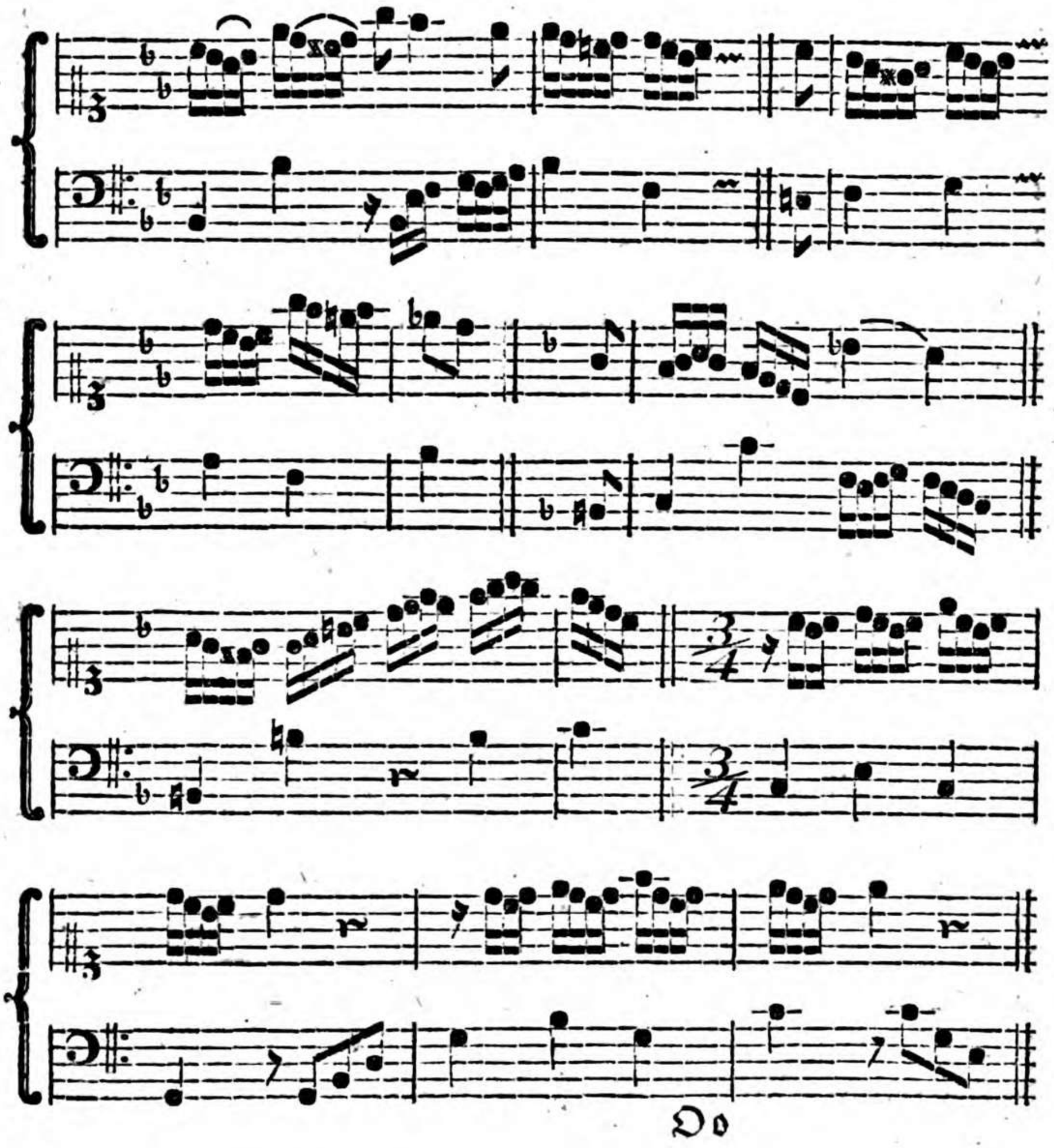


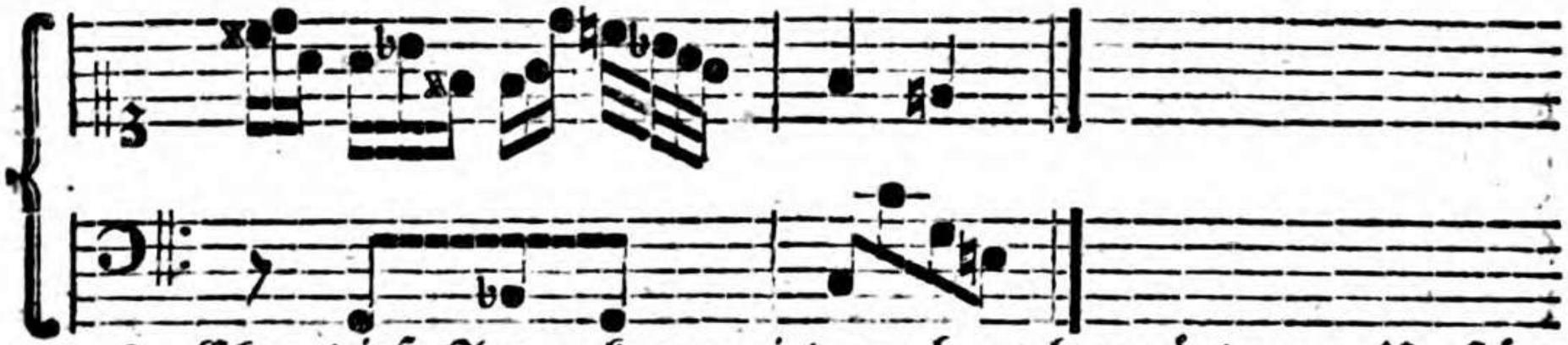
6. Es kann auf die letzte oder durchgehende Note, weil sie consoniret, gar wohl eine Pause folgen, sie müßte denn dissoniren; denn da kann die Pause nicht statt finden; die Pause müßte dann für die, die Dissonanz auflösende, oder als eine Note, die liegen bleiben könnte, anzusehen seyn.



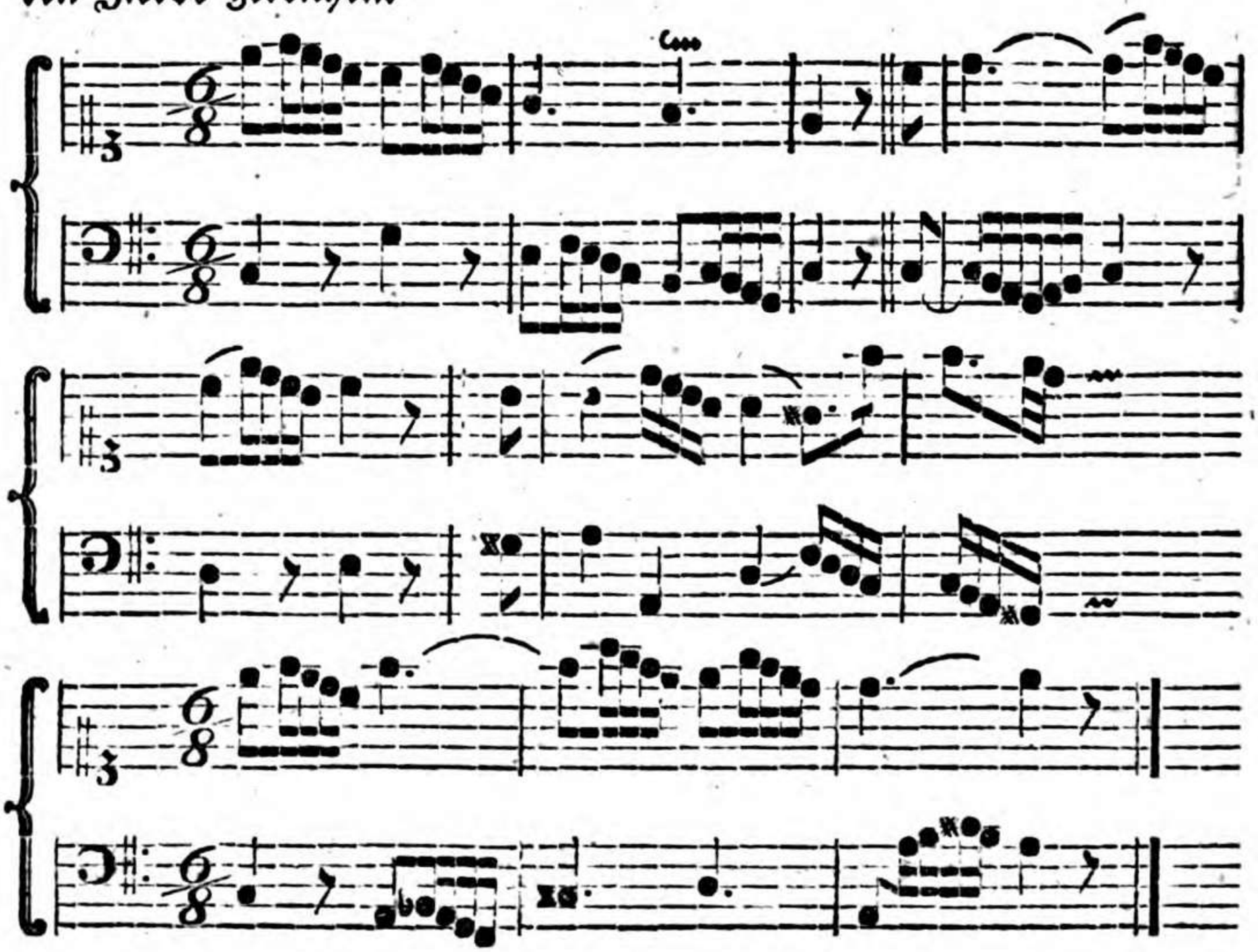
7. Die in dem vorigen §. in der siebenten Anmerkung angezeigten und verlängerten Durchgänge mit vier oder sechs Noten, welche den daselbst angeführten Singefiguren ähnlich sind, können hier, doch nach veränderten Umständen, ebenfalls Statt finden; es muß

aber dabey mit noch größerer Vorsicht, als beym regulären Durchgange verfahren werden. Am besten ist es bey diesen besonderen Fällen, wenn der reguläre Durchgang mit dem irregulären Durchgange verbunden wird, und beyde also mit einander vermischet werden, weil dadurch der letztere verbessert und dem Gehöre angenehmer gemacht werden kann.



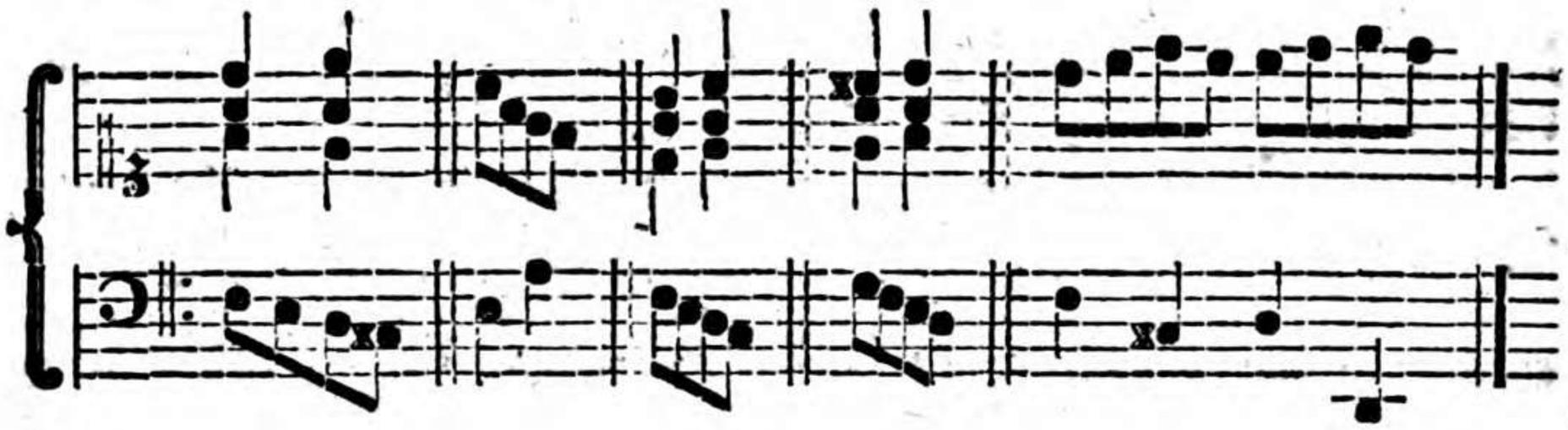


8. Eben diese Anmerkung wird auch nach veränderten Umständen in den zusammengesetzten geraden und ungeraden Taktarten Dienste thun. Es kann auch in diesen Taktarten, wenn die erste Note z. B. eine Viertheilnote ist, und dissoniret, aus dieser in die folgende Achttheilnote gesprungen werden, welche denn ebenfalls dissoniren kann; doch muß alsdann die dritte und letzte Note consoniren. Wenn man in diesen Fällen behutsam und mit Geschmack verfährt, und sich vor dem Mißbrauche und einer allzulangen Ausdehnung hütet: so kann dieser irreguläre Durchgang auch in diesen Taktarten der Melodie und so gar auch der Grundstimme zur wahren Zierde gereichen.



9. Was sonst bey dem regulären Durchgange in der neunten Anmerkung erinnert worden, fällt im irregulären Durchgange ebenfalls ganz und gar weg, und kann dabey auf keinerley Weise, und zwar weniger als dort, entschuldiget werden.

10. Wir müssen noch eine Anmerkung beyfügen, welche ein paar vom Herrn **Marpurg** angeführte Exempel betrifft. Er nennet sie **resolvirende Wechselgänge.** Ich kann daran nichts besonders sehen, als daß im ersten Exempel auf den regulären Durchgang ein gewöhnlicher Wechselgang folget. Das andere Exempel ist auch nur ein bloßer Wechselgang und nichts weiter. Da beym Wechselgange gewöhnlicher Weise eine durchgehende consonirende Note die anschlagende dissonirende ablösen muß: so könnte man auf diese Weise alle dergleichen Wechselgänge resolvirende nennen. Hier sind die Exempel, und man wird sehen, daß dergleichen bereits oben angeführet worden.

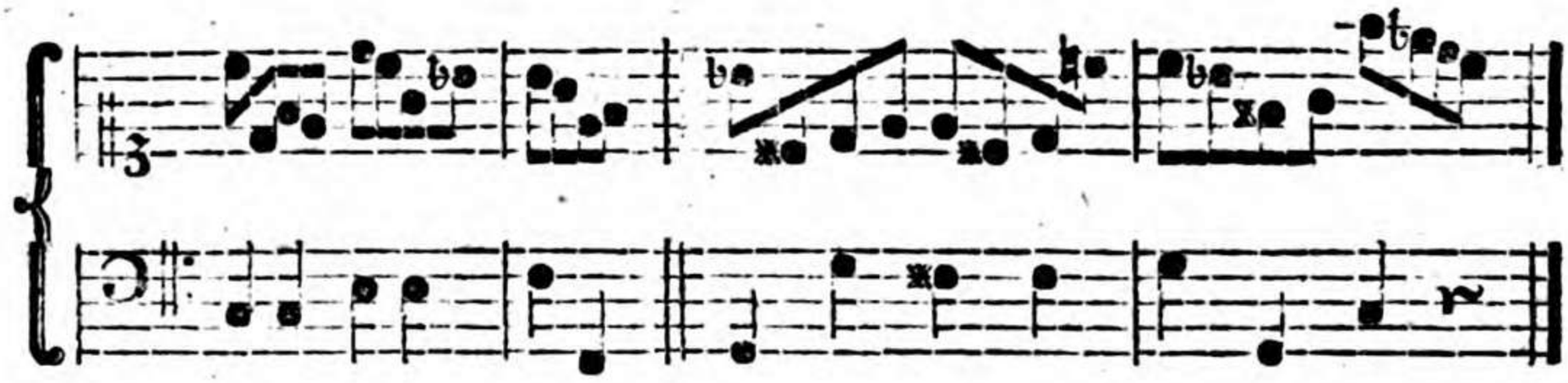


§. 123.

Ich habe bereits oben §. 119. angemerkt, man könnte diesen beyden Arten des Durchganges ganz füglich noch eine dritte Art beyfügen. Nunmehr muß ich mich darüber näher erklären, und diese dritte Art gehörig beschreiben. Ich habe sie oben den hüpfenden Durchgang (Transitus saliens:) genennet; sie mag diesen Namen so lange behalten, bis jemand einen beßern für ihn erfindet. Doch auf den Namen kommt es nicht so wohl an, wenn wir nur die Sachen kennen, und dieses wird keine Schwierigkeit kosten. Man findet, daß einige geschickte Männer, die über die musikalische Com-

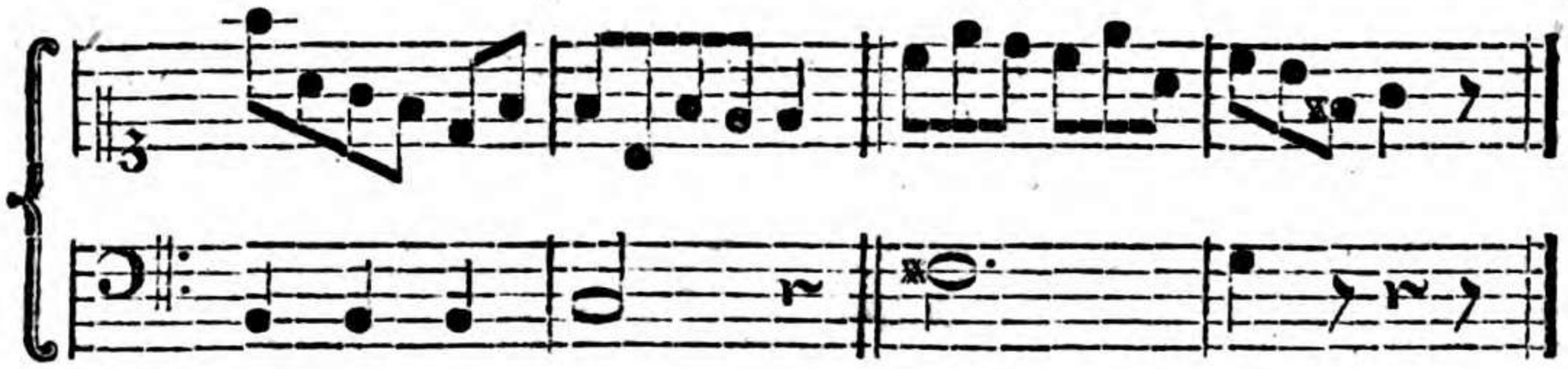
poſition geſchrieben haben, nicht unrecht den Sprung vom Durchgange ausgeſchloßen. Ich habe daher bereits oben §. 119. erinnert, daß Gehen und Springen zweyerley wäre. Weil ſich aber gleichwohl Fälle äußern, da es nicht wohl ausgeſchloßen werden kann, weil es ſich zuweilen mit guter Art mit dem Durchgange vermiſchet, auch dergleichen ſpringende Noten vorzüglich die durchgehenden Noten, nicht aber die anſchlagenden betreffen: ſo glaube ich, man könnte mit gutem Rechte noch eine dritte Art des Durchganges annehmen, durch welche ein mäßiges Springen oder Hüpfen auf regelmäßige Art mit den beyden vorigen Arten des Durchganges verknüpfet werden könnte. Und dieſe dritte Art iſt es alſo, die ich unter dem Namen **des hüpfenden Durchganges** (Tranſitus ſaliens), den man auch **den uneigentlichen Durchgang** nennen könnte, verſtehe. Da nun dieſe Art des Durchganges beydes vom Gehen und vom Springen etwas an ſich hat, und mit einander vermiſchet: ſo müſſen wir ſuchen, ſie, ſo wie die vorigen beyden Arten, regelmäßig kennen zu lernen; und hiezu ſollen, wie ich hoffe, folgende Anmerkungen nicht ohne Nutzen zu gebrauchen ſeyn.

1. Man kann aus der anſchlagenden Note in die durchgehende ſpringen, und aus dieſer in jene, wenn ſie auch diſſoniren ſollte.

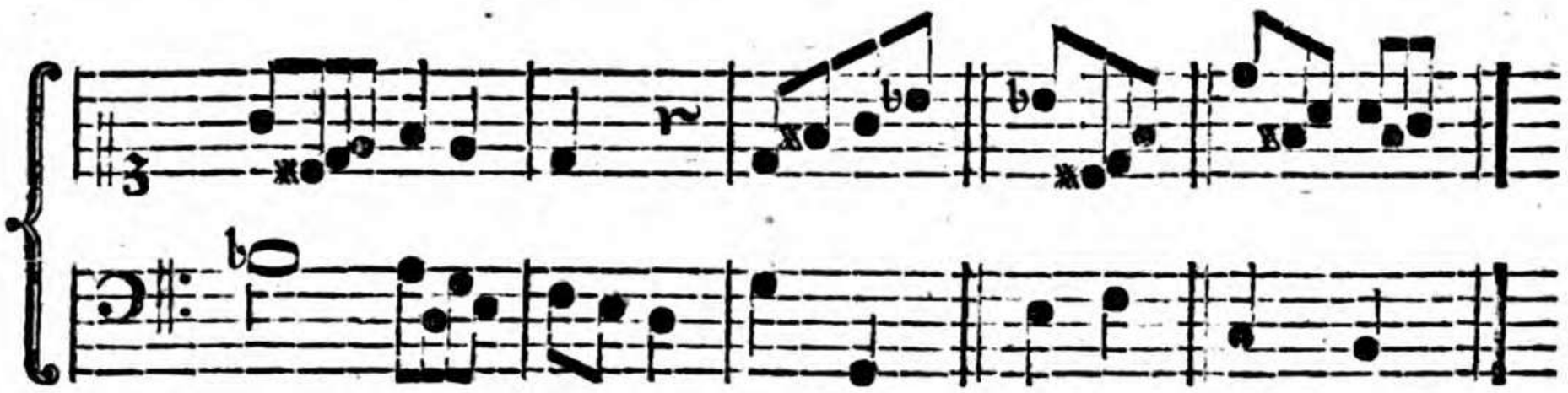


2. Wenn die anſchlagende Note eine Wechſelnote iſt, und alſo diſſoniret: ſo kann man nicht allezeit daraus ſpringen. Man ſehe §. 122. Anmerk. 1. es müßte denn nach Anmerk. 3. dieſes angeführten §. geſchehen, weil es damit eine andere Bewandniß hat; denn aus einer anſchlagenden diſſonirenden Note kann man in eine andere diſſonirende durchgehende Note gar wohl ſpringen, weil ſich mit die-

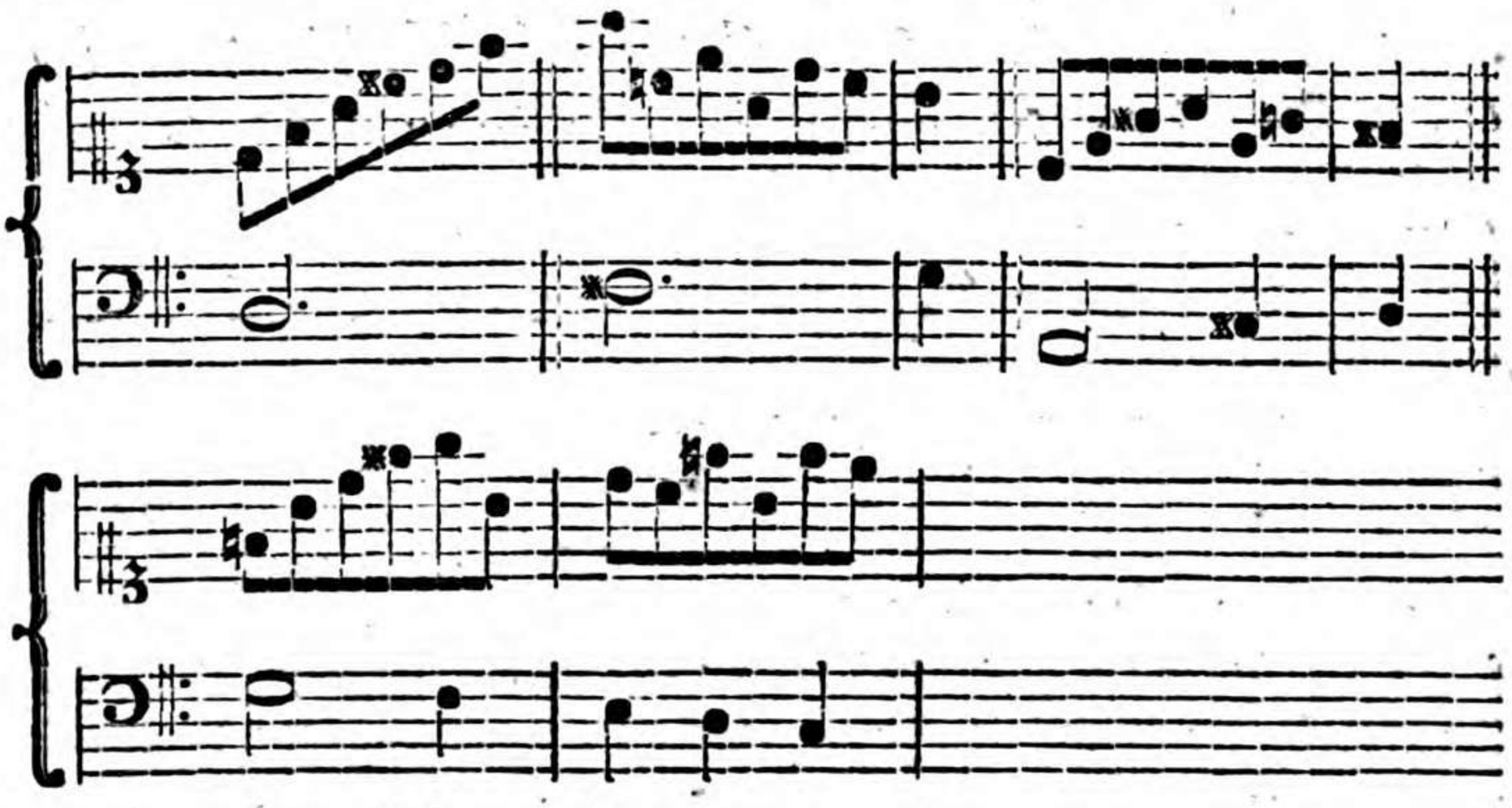
ser letzern der eigentlichrn Wechselgang anfängt. Hier zeiget sich also die Ursache gedachter Anmerkung sehr deutlich.



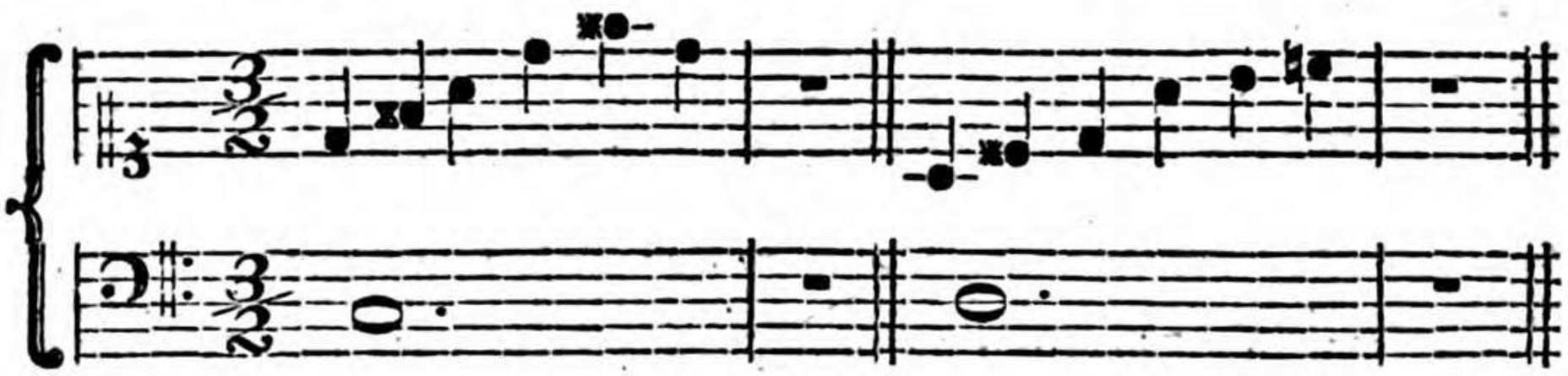
3. Wenn man aus einer consonirenden oder auch aus dissonirenden Note, die beyde anschlagende sind, in eine durchgehende dissonirende Note springet: so muß anf diese letztere eine consonirende Note folgen, und diese kann eine anschlagende oder eine durchgehende Note seyn.

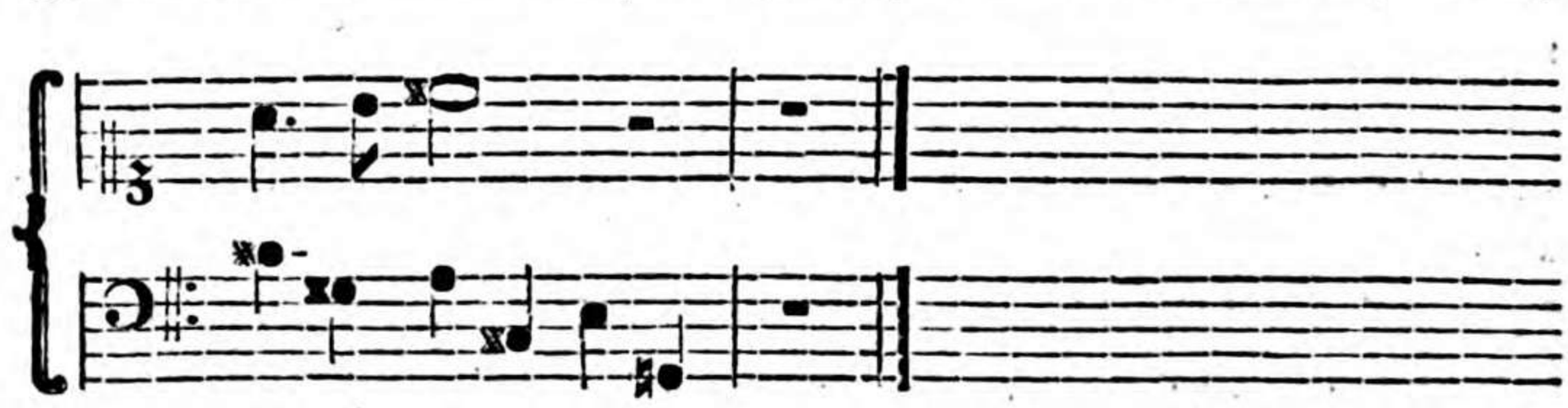


4. Wenn ich in lauter harmonischen Noten, die zur Zergliederung des Accords, wenn er auch dissonirend wäre, gehören, fortspringe, und wenn sich auch schon in diese springende harmonische Noten eine dissonirende, auf welche stufenweis eine harmonirende Note folget, oder aus der man in eine anschlagende mit dem Hauptaccorde consonirende springet, mit einmischet: so kann solches weder zum eigentlichen Durchgange noch zum Wechselgange gerechnet werden, sondern es ist eine bloße Zergliederung des Hauptaccords, und gehöret unter unsere dritte Art des Durchganges; denn es ist ein deutliches Merkmal des hüpfenden oder uneigentlichen Durchganges.



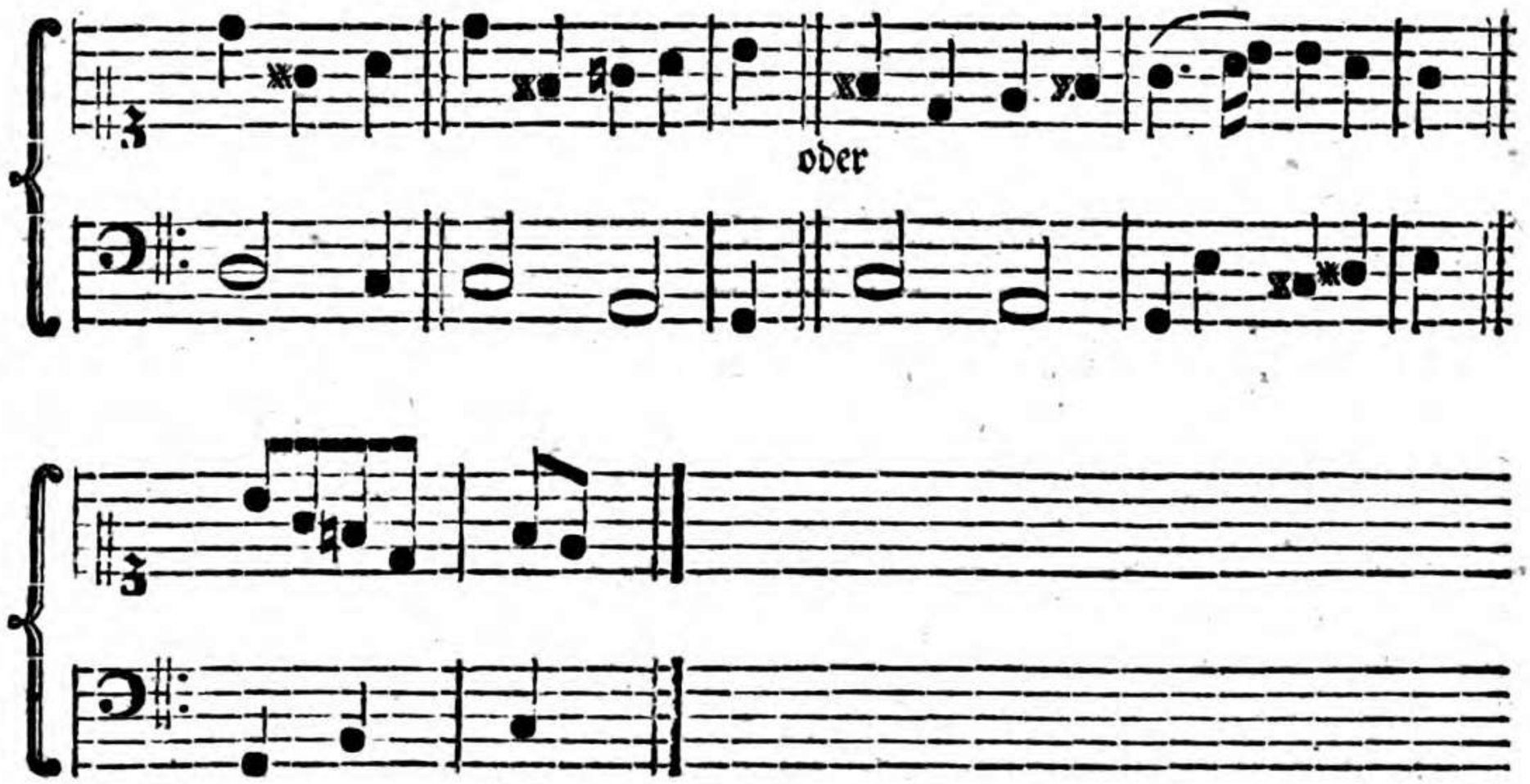
5. In dieſer Art des ſpringenden Durchganges kann auch nach der letztern und durchgehenden Note, wenn ſie auch ſchon diſſoniret, eine Pauſe folgen.



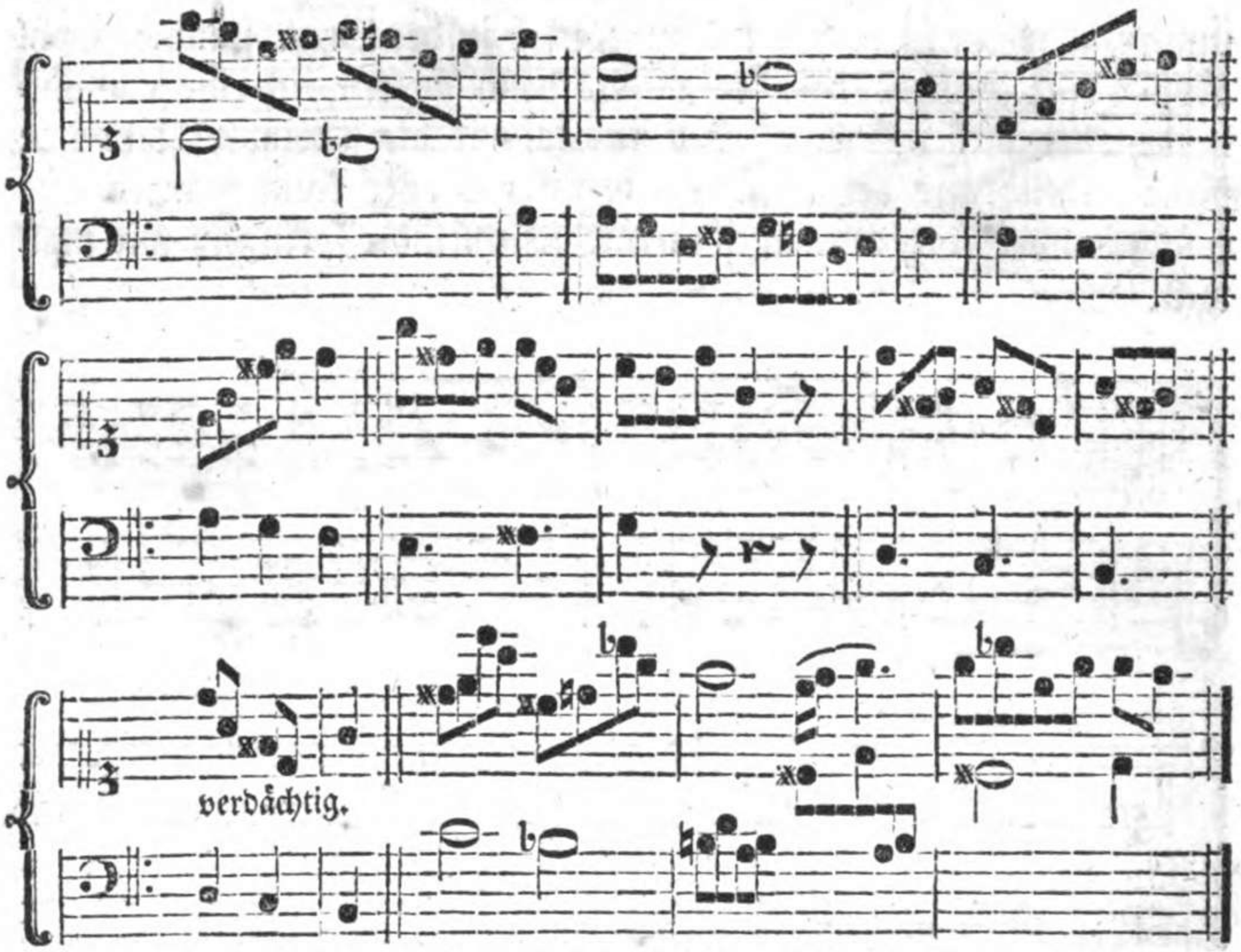


6. Aus einer anſchlagenden Note, die keine Wechſelnote iſt, kann ich in den einfachen geraden und ungeraden Taktarten in keine gegen die Grundharmonie diſſonirende durchgehende Note ſpringen,

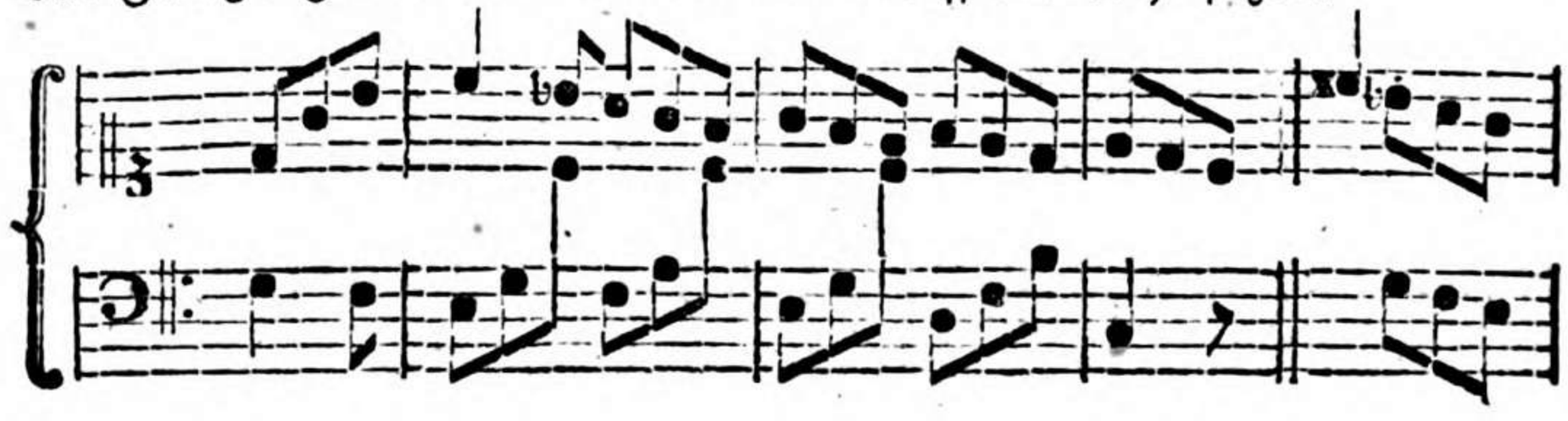
und zwar weder in der Oberstimme, noch in der Grundstimme; wohl aber in eine consonirende, es müßte denn stufenweis eine consonirende oder auch nur eine Wechselnote auf die vorige dissonirende Note folgen; aus der consonirenden Note aber kann man in eine consonirende Note, oder auch in eine Wechselnote springen, wie man will.

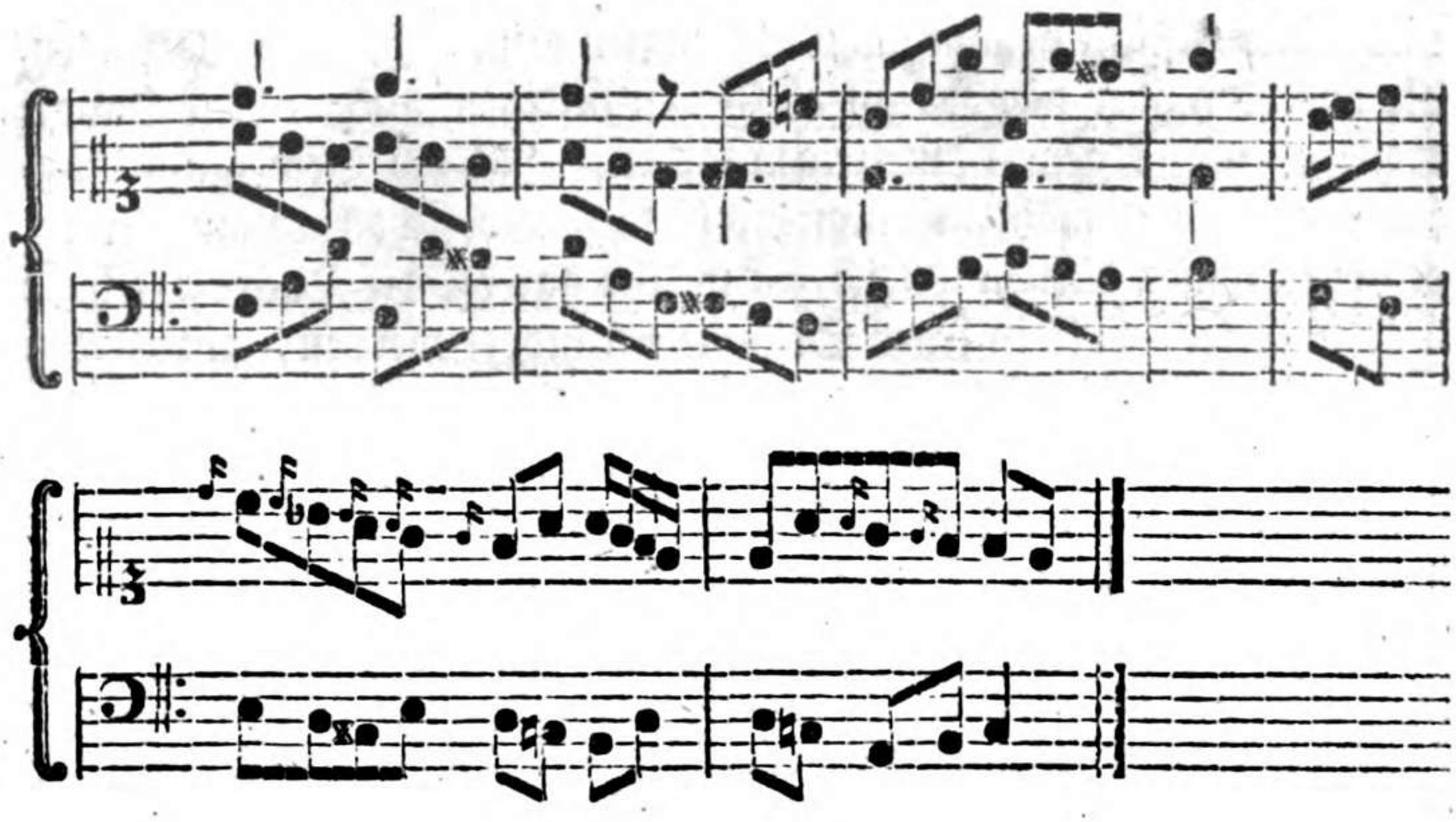


7. Wenn die eine Stimme in langen Noten stufenweis fortgehet, und die Harmonie des letztern Tones ein dissonirender Accord ist, der aber durch den ersten consonirenden vorbereitet wird: so kann man in der andern Stimme sehr gut durch die Theile beyder Accorden springen, wenn man auch schon über der letztern Note in eine anschlagende oder dissonirende Note springet, die, weil sie in dem vorigen Accorde enthalten war, obschon nicht in eben derselben Stimme, gar wohl frey angeschlagen werden kann. Dergleichen geschiehet aber am besten in der Gegenbewegung; in der geraden Bewegung kann es zwar auch angehen, allein, es können dadurch gar leicht falsche Fortschreitungen und unerlaubte Gänge entstehen, vor welchen man sich alsdann sorgfältig in Acht zu nehmen hat.



8. Wenn beyde Stimmen in gleichen Noten mit einander fortgehen, und sich die eine stufenweis beweget: so kaun die andere springend fortgehen. Dadurch oder auf dergleichen Art kann man den regulären Durchgang und den Wechselgang mit diesem uneigentlichen Durchgange verbinden, und viele Stellen dadurch erklären, die sonst mit den ersten beyden Arten des Durchganges nicht zu vergleichen seyn würden, gleichwohl aber insgemein dazu gerechnet werden. Diese dritte Art des Durchganges kann also viele besondere Arten des Fortganges in der Melodie in ein besseres Licht setzen.





§. 124.

Bald wird es Zeit seyn, dieses etwas lang gerathene Kapitel zu beschließen; allein, da ich hin und wieder der **Bewegung** gedacht habe: so ist es nothwendig, davon, wie auch vom **Taktschlagen**, weil man oft beydes für einerley hält, beydes aber zur umfänglichen Kenntniß der Materie vom Takte gehöret, das wichtigste anzumerken. — **Das Taktschlagen** ist einem Musikdirektor und Chorregenten oft ein unentbehrliches Hülfsmittel, einen musikalischen Chor, zumal wenn er sehr stark besetzt ist, oder auch aus ungleichen Leuten bestehet, die nicht gewohnt sind, mit einander zu musiciren, in gehöriger Ordnung zu halten. Die gebräuchlichste, leichteste und, wie ich dafür halte, auch die beste Art desselben ist wohl diese, daß man in allen Taktarten, die aus zweenen Hanptttheilen bestehen, vorzüglich auf diese beyden Theile siehet, und sie mit einer mäßigen Bewegung der Hand zu bemerken sucht. Ich setze voraus, daß der Musikdirektor eine Stelle im Chore einnimmt, wo er von allen singenden und spielenden Personen bequem gesehen werden kann; denn dieses ist, ohne Ausnahme, höchstnothwendig, wenn er seinem Amte

und seiner Pflicht gebührend nachkommen will. In den Taktarten, die aus drey oder vier Haupttakttheilen bestehen, muß er diese Haupttheile ebenfalls genau anzuzeigen suchen. Ist die Bewegung langsam: so thut er wohl, wenigstens ist diese Vorsicht rathsam, wenn er die einzelnen kleinen Theile, in welche gar oft die Haupttakttheile bald in dieser, bald in jener Stimme verändert werden, anzuzeigen sucht; doch muß er sich hüten, daß dadurch kein Misverstand gegen die Haupttheile entstehet. Ich gebe diesen Rath aus eigener und langer Erfahrung; denn ich habe mich in stark besetzten Chören oft von 50, 60, 70 bis 90 und mehr größtentheils ungleichen Personen jederzeit sehr wohl dabey befunden. Doch muß man sich auch zugleich mit einer anständigen Bewegung des Leibes und des Kopfes gegen die verschiedenen und abwechselnden Stimmen zu wenden suchen, welche in diesem Falle eine Unterstützung oder Leitung nöthig haben mögten; und dieses wird zugleich aller Zweydeutigkeit wegen der Haupttheile und auch wegen der übrigen Stimmen vorbeugen. Man muß dabey mit dem Gehör und Gesicht alle mögliche Aufmerksamkeit anwenden, und, so bald man nur irgendwo bey einer Stimme einiges Schwanken im Zeitmaaße spüret, kurz und schnell von Entschließung seyn, um solchen Fehlern im Augenblicke, und ehe sie sich völlig äußern, oder ehe sie um sich greifen, und dem ganzen Chore schädlich werden können, vorsichtig abzuhelfen. Man muß alle seine Aufmerksamkeit mit völliger Gegenwart des Geistes auf alle Vorfälle richten; denn die geringste Zerstreuung kann die größte Unordnung verursachen, und den ganzen Chor zugleich mit zerstreuen. Auch ein bey einreißendem Schwanken im Takte zu rechter Zeit wohlangebrachtes starkes Niedertreten mit dem Fuße kann zuweilen einer nahen oder Ueberhand nehmenden größeren Unordnung vorbeugen, und alles wieder in Ordnung bringen. Es ist dieses starke Niedertreten zuweilen ein nothwendiges Uebel, doch nur bey starkbesetzten Chören; man muß aber kein Handwerk daraus machen, sonst störet man die Zuhörer in ihrer Aufmerksamkeit, und macht sich und die Musik lächerlich. — Auch sind heftige und abentheuerliche Gebärden gänz-

lich zu vermeiden, unter andern, wenn man mit der Hand bald hoch in die Luft, bald bis unter den Fußboden fährt, bald auch in die Perucke, daß sie sich um den Kopf herum drehet, oder auch mit dem Körper zugleich auf und nieder und gleichsam in der Luft herum schwebet, oder wohl gar gräßliche Gesichter dazu schneidet, und zuweilen laut zu schreyen anfängt. —

§. 125.

Das, was man die **Taktbewegung** oder schlechtweg die **Bewegung**, der Franzose aber Mouvement nennet, ist eine Sache, die sich, wie ich schon oben §. 83. gesaget habe, besser empfinden, als beschreiben lässet. Sie ist vom Takte selbst, wie die Seele vom Körper, unterschieden, und die größten Virtuosen werden dadurch oft in Verlegenheit gesetzt. So viel Mühe und Vorsorge auch ein guter Componist für die Richtigkeit der Aufführung seines Stückes trägt, so wird er doch, um die Bewegung genau und richtig zu bestimmen, alle seine Mühe umsonst anwenden, wenn er nicht jedesmal selbst bey der Aufführung seiner Musikstücke gegenwärtig ist; denn, wird sein Stück in seiner Abwesenheit von andern aufgeführet: so kann er sich nicht so leicht darauf verlassen, daß es in der rechten Bewegung, die er in Gedanken gehabt hat, aufgeführet wird. Ein Musikstück muß mit und in derselben Empfindung, mit welcher es der Componist gesetzt, oder die er auszudrücken gesuchet hat, und die es also gleichsam beseelen soll, aufgeführet werden, wenn es seine Würkung thun soll; sonst würde es gleichsam einem Wunderwerke ähnlich seyn, wenn es die Zuhörer vollkommen rühren sollte. Ja, der Componist, wenn er von ferne zuhörte, mögte gar oft alle Geduld verlieren, wenn sein Musikstück, woran er so viel Fleiß und Nachdenken verwandt hat, so jämmerlich verhunzet wird. — Ich habe zuweilen, wenn ich ein von mir gesetztes Stück an einen entfernten Ort zur Aufführung versendet habe, um aller Unordnung und Verstümpelung so viel möglich vorzubeugen, und den Charakter desselben nicht zu verfehlen, die Dauer aller Sätze desselben nach der Taschenuhr bemerkt, wenn ich

es beym Klaviere für mich durchgegangen bin, und dem Correſpondenten hernach ſchriftliche Nachricht gegeben, wie viel Minuten oder auch Sekunden ein jeder großer oder kleiner Satz, bey einer richtigen und mit der Empfindung übereinſtimmenden Aufführung deſſelben dauern müſſe, und ihn gebeten, in den vorhergehenden nothwendigen Proben genau auf dieſe vorgeſchriebene Zeit zu ſehen. Ich glaube, wenn dieſe Vorſicht von allen Componiſten gebrauchet würde, daß ihnen nicht ſo ſehr bange dafür ſeyn dürfte, es mögten ihre Muſikſtücke durch eine unrichtige Taktbewegung verhunzet werden, und ſie folglich nicht die gehörige Würkung auf die Zuhörer thun. Es iſt ſolches ſicherer und gewiſſer, als alle andere Mühe, durch dazu erfundene Worte und Ausdrücke der Italiener und Franzoſen, die man ſchon längſt im Deutſchen beynahe richtiger nachzuahmen und auszudrücken gewußt hat, dieſe Taktbewegungen gehörig zu beſtimmen; die ich aber darum gar nicht verwerfen und verachten will; denn ſie ſind dennoch ein Wegweiſer, den man nicht entrathen kann. — Doch mögte man wohl zugleich wünſchen, es mögten alle Muſikdirektors, alle Anführer muſikaliſcher Chöre und alle Concertmeiſter nebſt allen guten praktiſchen Muſikern in wohlbeſtellten Orcheſtern mit hinlänglicher Einſicht, Erfahrung und zärtlicher Empfindung begabt ſeyn, damit ſie fremden Muſikſtücken ihr Recht thun könnten. Sie werden ſelbſt davon Ehre und Ruhm einärndten; da im Gegentheil Schimpf und Schande, als ein verdienter Lohn für ihre Unwiſſenheit oder Nachläßigkeit, auf ſie warten. Wenn ein gutgeſetztes Muſikſtück in der ihm gebührenden Taktbewegung auch nur von einem mittelmäßigem Orcheſter rein und ordentlich aufgeführet wird, ſo wird es ſeines Zwecks weniger verfehlen, als wenn es auch von dem beſten Orcheſter, aber in einer unrichtigen Taktbewegung, aufgeführet würde.

§. 126.

Mattheſon hat das ſiebente Kapitel des zweeten Theiles ſeines vollkommenenen Kapellmeiſters mit einer hieher gehörigen Stelle

aus einem mir sonst nicht vorgekommenen französischen musikalischen Skribenten, der sich Jean Rousseau nennet, beschlossen. Dieser Mann, der ein Violdagambist war, hat einen Traktat unter dem Titel: Methode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique heraus gegeben, von dem zu der Zeit, da Mattheson sein Werk abfaßte, nämlich ungefehr im Jahre 1737. oder 1738, schon die vierte Auflage ans Licht getreten war. Man kann also die Zeit, da es zuerst zum Vorschein gekommen, nicht bestimmen. — Doch, es kommt darauf nicht an; ich führe es nur darum an, um die hieher gehörige Stelle daraus nach der Mattheſonischen Uebersetzung allhier einzurücken, und damit werde ich dieses Kapitel am füglichsten beschließen können. Diese Stelle bestehet in folgenden Worten:

„Was ist für ein Unterschied zwischen dem Takte und der Be„wegung? Antwort: Die Mensur ist ein Weg; dessen Ende aber „die Bewegung. Gleichwie nun ein Unterschied zu machen ist zwi„schen dem Wege selbst, und dem Ende, dahin der Weg führet; also „ist auch ein Unterschied zwischen Mensur und Mouvement (Taktbe„wegung). Und wie die Stimme oder der Gesang sich von der „Mensur muß leiten lassen, also wird hinwiederum der Takt von der „Bewegung geführet und belebet.

„Daher kommt es, daß bey einerley Takt die Bewegung oft „sehr verschieden ausfällt; denn bisweilen wird sie munterer, bis„weilen matter, nach den verschiedenen Leidenschaften, die man aus„zudrücken hat.

„Also ist es nicht genug zur Aufführung einer Musik, daß man „den Takt, nach seinem vorgeschriebenen Zeichen wohl zu schlagen „und zu halten wisse; sondern der Direktor muß gleichsam den Sinn „des Verfassers errathen; d. i. er muß die verschiedenen Regun„gen fühlen, welche das Stück ausgedrückt wissen will. Woraus „denn folget, daß wenig Personen recht zu dirigiren vermögen, in-

„dem es nur der Verfaſſer ſelbſt, und zwar er allein, am beſten thun „kann, weil er die Abſicht und Bewegung am beſten inne haben muß.„

„Hier dürfte mancher vielleicht wiſſen wollen, wobey das wahre „Mouvement eines muſikaliſchen Stückes zu erkennen ſey? allein ſol„ches Erkenntniß gehet über alle Worte, die dazu gebrauchet „werden können. Es iſt die höchſte Vollkommenheit der Tonkunſt, „dahin nur durch ſtarke Erfahrung und große Gaben zu gelangen „ſtehet.„

„Wer inzwiſchen ein Stück anhöret, das von verſchiedenen Per„ſonen hie, morgen dort, aufgeführet wird, von denen dieſe das „wahre Mouvement treffen, jene aber deſſen verfehlen, der kann „leicht ſagen, welches von beyden recht ſey.„