

weil sie das mit dem Grundton zugleich künftige
 Freunde zu nahe ist; die Engländer, weil sie das Octav,
 die mit dem Grundton zugleich gelöst wird, zugleich
 kommt; die Russen, ab wenn sie auf Ton nachsehen
 können, ab aber dem Grunde, dem sie kommt
 abfalls der Octave ab Grundton zu nahe.

Alle Instrumente, sie mögen überhaupt Ton = als
 in Harmonie liegen, werden auf gewisse Art mit
 einander verbunden, und es findet niemals
 oder über niemals! Und sie über niemals verbunden
 den, so nennt man sie Accord; ab ihre "Grenze"
 Bindung findet niemals mehr als eine Melodie. Die
 Verbindung mehrerer unstimmenfolgender Accord
 heißt überhaupt eine Harmonie.

Nach der Anzahl der über niemals verbundenen
 Töne, oder nach Anzahl der verschiedenen Melodien,
 wird die Einbestimmtheit einer Composition bestimmt,
 und so nach naturlicher ganz - drei - vier - oder
 unbestimmte genannt. Indessen, so viele Töne man
 auf über niemals verbundenen kann, so können doch die
 Gründe alle möglichen Harmonien mit einbestimmte
 liegen. Die übrigen stimmen, die die Zahl dieser
vier überstimmen, mehr oder weniger ab die schon
 vorhanden, wenn nach gewissen Regeln hat diese
 hat ihre Einbestimmtheit verdoppelt, und ab die Bestimmtheit
 derselben eine neue Stimme zusammengesetzt wird.
 der Grund der Harmonie bleibt aber allegretto einbestimmte
mit. Ab diesem Grunde hat man von jetzt die
einbestimmte Satz für die vollkommenen ganz
 fallen, und nurmal anse ab eine Einbestimmte
 annehmen wollen, und es die Einbestimmte, Ab, zwei
 und zwei.

da inson Abſicht nicht ist, die Composition selbst, sondern nur gewisse Regeln davon zu lernen, so kann ich die Maße übersehen, so die Verbindung aller einzelnen Intervalle beschreiben. Ich werde mich bloß mit der Anzeig der selbst mittel beschaffen, womit man in den Stand gesetzt wird, die Verküpfung so viel als man will, und richtig zu machen.

Was man mit der Composition im Anfang. Wenn man diese von vollständigem Accord nach den Regeln des vierten Satzes richtig und gut zu machen geübt hat, so müssen notwendig die Accord in einem guten Zusammenhange nach den Regeln des Gesammten aufeinander folgen; zwey mal muß jede Stimme für sich, so wie ich oben schon gesagt habe, einen eigenen Anfang und eine eigene Fortsetzung haben; weil man nicht auf mehreren Stimmen mehr als eine Linie findet man in einer musikalischen Composition diese Eigenschaften nicht, so werden an ihrer Stelle folgende Regeln gesetzt, nämlich: 1, Mangel des Zusammenhanges in der Fortsetzung, 2, Mangel an Reinheit so viel in der einzelnen Stimme für sich, als in allen miteinander verbundenen Stimmen übersehen. Diese sechs beschriebenen Vorschriften sind so unmittelbar aufeinander zu geben, und sollen vollkommenen Accord, als der Octave und Quinte, die zwei Stimmen gegen einander machen, oder die in verschiedenen

in verschiedenen Fortsetzungen in einem Stimm, oder auf die in verschiedenen Quantitäten, insonderem.

Die Verbindung dieser sechs hat man so viel wie vollkommenen Accord, die Fortsetzung der besonderen Regeln zu beobachten, nämlich die Fortsetzung der Composition.

Die verschiedenen Arten von Bewegung, auf welche sie aneinander geknüpft werden können, sind die Fortsetzung der Accord

- die Vorbereitung
- die Auflösung,
- die insonderem Quantitäten,
- der Verlauf etc.
- die Verbindung der Accord kann in beiden, sondern auf demselben Ort geschehen, nämlich in gerade, ungerade, und wechselhaft Bewegung.

Die gerade Bewegung (motus rectus) ist, wenn zwei Stimmen zugleich steigen, oder gegenwärtig sinken werden. Z. B.



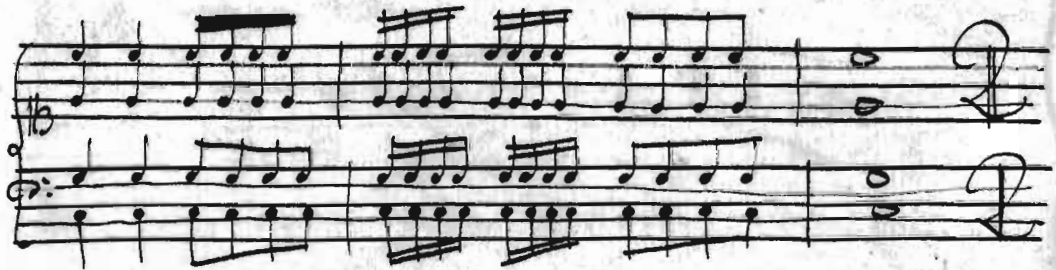
Die ungerade, oder Gegenbewegung (motus contrarius) ist, wenn eine Stimme für sich steigt, oder sinken geht, ob mag man sich denken, das oder gegen einander geschehen. Z. B.



die schiefste oder Porphyrbewegung (motus obliquus) ist, wenn eine Stimme springt = oder springen muß fortgeht, die andere aber bleibt. z. B.



die parallele Bewegung heißt (motus parallelus) ist im Grunde mit einer Abart von der geraden Bewegung, weil man sich die Stimme nicht von einer Note zur andern bewegen sondern auf einem und demselben Note mit unregelmäßiger Wiederholung. z. B.



Von dem reinen und reinen Gebrauche dieser Bewegungen, sagt der berühmte Chorregent

in seinem Grade ad Parnassum, fängt das musikalische Gesetzt mit der Prosodie ab. Dieser der gewöhnlichsten Art ist die unmittelbare composition der Intervalle, ist die unmittelbare Folge zweier vollkommenen Consonanzen, z. B. zweier Octaven oder zweier Quarten. Dieser musikalische Gesetzbuch hat das eine besondere Regel, die so heißt: nimmals durch in einem neuen Gammeln zwei Octaven oder zwei Quarten unmittelbar nimmals folgen.

Dieses berühmte musikalische Gesetzt wird schon oft vorgekommen sein; jedes Anfangs des Generalbasses setzt es in Munde der Lehrer häufig und Erklärung desselben, macht der Verbesserung der meisten Vorfälle, mochte es entstanden und mochte dessen strengste Befolgung im musikalischen Takt durchaus notwendig ist, hat man erfahren so gar nimmals zu einem Fortschreiten gemacht, wodurch sieben Betrachtungen in Milch (musikalischer Bibliothek zu finden sind. Indessen ist so wenig in diesen sieben Abhandlungen, als in den meisten musikalischen Aufzeichnungen dieser Natur vorfindet, das heißt, nimmals sprachlich vorzutreten, als welches Grunde ein solches Vorat eigentlich entstanden und notwendig zu befolgen sey.

Morgens ist meines Wissens, so sehr, so die meisten und nimmals die Vorfälle davon

ausgegebenen Satz. Er sagt nämlich die unmittelbaren
Folgen zweier Octaven und Quinten taugen ab-
zugeben nicht, weil dadurch in der Modulation
eine Harmonisierung gemacht wird. Dieses geht
so zu: da Quinten und Octaven die unvollkommenste
Form sind, wodurch das Gefühl eines Tonsatz
gerade bestimmt wird, so wird durch die im-
mittelbaren Folgen zweier Quinten und Octaven
das Gefühl eines wohlgeordneten Tonsatz nicht
gerade geschwächt, wie das Gefühl eines un-
vollkommenen Tonsatz nicht wird. Es würde also
durch die unmittelbaren Folgen zweier Quinten
und Octaven niemals jemanden zu irgend
einer Tonsatz ausgeben, im Fall der alten
Regeln und Begreifen von Harmonie gemeint
ist, vorausgesetzt welche mit solchen Accorden
auf niemanden folgen können und dürfen,
die mit niemandem in nahe Verwandtschaft
stehen. Mosart diese Verwandtschaft nicht
zu erkennen sey, müsse die schon seit der Art
und Weise, wie überhaupt Intervallen und deren
Ansammlung zu Accord oder Harmonie ge-
bildet sind, reynigt werden.

Um die unmittelbaren Folgen zweier
vollkommenen Tonsätze zu vermeiden, so
wie überhaupt auf die übrigen Tonsätze
nach den Regeln der unvollkommenen Reinigkeit

zu vermeiden, hat man in Absicht auf den schon
erwähnten Gebrauch der ausgedehnten Tonsätze fol-
gende Hauptregeln zu bemerken:

1, Von einem vollkommenen Tonsatz, nämlich
einer Octave oder Quinte, zu andern, geht
man durch die Gegenbewegung oder durch die
Triturbewegung.

2, Aus einem vollkommenen Tonsatz zu einem
unvollkommenen geht man durch alle drei
Bewegungen.

3, Aus einem unvollkommenen Tonsatz in
einen vollkommenen, durch die Gegen- oder
Triturbewegung.

4, Aus einem unvollkommenen Tonsatz in einen
unvollkommenen kann man durch alle
drei Bewegungen gehen.

Auf jeder von diesen vier Hauptregeln muß man
mehrere verschiedene Specialregeln, z. B. die so folgen:

1, Die berühmteste und schon römische Regel,
daß man nicht zwey gleiche, noch zwey
Octaven und Quinten in gleicher Bewegung unmittel-
bar hintereinander setzen darf.

2, Dieser Specialregel ist noch zu bemerken,
daß in allen Compositionen auf dergleichen Weise
nicht abzuweichen statth findet, nämlich.

1, wenn alle Stimmen in Einklänge oder in
der Octave mit niemandem gehen, wie bibeln
solche Fälle in Chorwerken und Concerten
vorkommen.

2) Wenn eine Klangstimm, von einem Instrument im Einklange oder in der Octave begleitet wird.
 3) Wenn der Bass in der tiefen oder hohen Octave oder im Einklange vorsteht, so wie die Violon gewöhnlich eine Octave tiefer, und die Bratsche eine Octave höher mit dem Violoncell spielt.

Das Verbot der Octaven und Einklänge gründet sich also nicht auf die Verbindung des Accord, oder auf solche Fälle, wo der Composer nichtstimmig sehen will.

Damit Sie aber in der Hand geführt werden, selbst zu beschreiben, wenn aber wo gewisse Anmerkungen, nicht allein das Quinte und Octave-Verbot, sondern die Fortsetzung consonanter Intervalle übersteigt betrachtet, statt finden können, muß ich noch bemerken, daß Sie auf verschiedene andere Umstände zu sehen, und dadurch die verschiedenen Fälle gehörig von einander zu unterscheiden haben. Wenn Sie daher die Möglichkeit des Falles in einer Composition beschreiben wollen, so müssen Sie wissen

1) Ob die Composition ganz oder unvollständig ist. In einem vollständigem Stück sind in Absicht auf die größte Reinigkeit des Falles immer mehrere Anmerkungen erlaubt, als in einem unvollständigen, weil hier der unregelmäßige Gebrauch erlaubt, man consonanter Intervalle eine große

Erleichterung erlösen würde, da die meisten Stimmen so leicht übersehen werden können.

2) Ob die gewöhnlichste Fortsetzung gewisser der äußersten Stimmen, das heißt: gewisser der höchsten und tiefsten, oder gewisser einer äußeren und mittleren oder gewisser der Mittelstimmen allein sich findet.

Findet sie sich in der äußersten Stimme, so muß man die Reinigkeit nicht störung finden. In einer äußeren und mittleren weniger Störung; in der Mittelstimme ganz allein, am wenigsten.

Die Ursache dieses Unterschieds ist, daß die äußersten Stimmen am meisten im Gesang fallen, folglich am sorgfältigsten beobachtet werden, und das wenigste Anstößige haben müssen. Die mittleren Stimmen werden durch die äußeren bedeckt, so daß ihre Unreinigkeit nicht so sehr im Gesang fällt, und so leicht übersehen werden kann.

3) Ob man consonant oder dissonant ist. In der Composition ist mancher Unterschied, was ob im Accompaniment nicht ist.

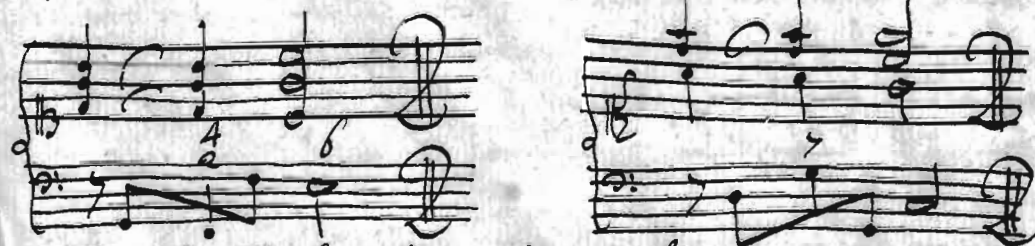
4) Ob die meisten Fälle, worin sie sich in unvollständigen oder in vollständigster Fortsetzung findet, consonant oder dissonant sind. In einem dissonanten Falle kann eine Regel immer ohne eine Ausnahme finden, als in einem consonanten.

Wenn die genau auf diese verschiedenen Umstände achten,
 so werden die immer im Grunde folgen, zu untersuchen,
 wo die Regeln nur Abnahmen leiden oder nicht. Abnahmen
 müssen folgen. Man kann aber so wenig abnehmen als
 Abnahmen vermeiden, abnehmen. Was erlaubt ist, kann
 nicht in allen Fällen gleich gut folgen, und was verboten
 ist, nicht in allen Fällen gleich gut folgen, und was verboten
 ist, nicht in allen Fällen gleich gut folgen. Die Umstände, sagt
Matteson, verändern die Taste, da es nicht möglich
 ist, alle mögliche Umstände, die sich bei einer Taste
 vorfinden können, anzugeben, zu bestimmen, und die
 Gesetze darauf anzugeben; so muss man sich an
 allgemeinen Gesetzen begnügen, und es überlässt der
 Beurteilungskraft eines jeden abzuschließen, durch Beobach-
 tung besonders und untersuchen Fälle, die man in
 falscher Anwendung der Regeln zu Hilfe zu kommen.

In Absicht auf die vielfachen Gebote der Dissonan-
 zen hat man folgende Umstände zu merken:

1, Jede Dissonanz muss, wie sie wirklich ab Dissonan-
 zenz besteht, schon ab Konsonanz vorher gelöst
 werden folgen. Dies nennt man in der musikalischen
 schon Entschärfung vorzubereiten. Diese Vorbereitung
 der Dissonanzen kann in einzelnen Nummern,
 aber auch in mehreren zugleich geschehen, wie
 zuletzt aber geschieht sie in mehreren zugleich,
 als in einer allein. Dies näher geschieht

beide Fälle schon die folgende Formel:



Mit dieser Vorbereitung der Dissonanzen steht es
 anders nicht in der folgenden Formel. Die Dissonanz muss
 genau, in der folgenden Formel man es so genau nicht.

Die Ursache dieser Vorbereitung ist, dass eine dissonante
 bleibende Note, die im vorherigen Satz ab Konsonanz, im
 folgenden aber ab Dissonanz gebildet wird, durch die
 Fortdauer ihres Klangs nicht von ihrem Unvollständ
 verliert. Als Ton ist da, wo es durch die folgende kommt
 der Nummer der Dissonanz wird, schon vorher gelöst
 werden, und das Dissonante derselben misst sich
 dass auf eine sanfteren Art mit dem Konsonanten.

So wie die Dissonanzen vorbereitet werden müssen,
 so müssen sie auch auf eine gewisse Weise
 der aufgelöst werden:

Diese Auflösung geschieht ordentlichweise in ein
 konsonantes Intervall. Da die Dissonanzen aber nicht
 alle von gleicher Gattung, das heißt von gleicher Unvoll-
 ständigkeit sind, so kann ordentlichweise nicht
 gelinder Dissonanz in Auflösung nicht geschehen, als
 das die Note einer Konsonanz vorbereiten, und als
 auf eine Dissonanz in eine andere aufgelöst werden.
 Der Unbegriff ist aber die Auflösung der
 Dissonanzen eigentlich nur eine einzige Regel

zueinander, nämlich: jede Dissonanz stellt bey der Art
 Lösung in die nächste diatonische Stufe, Treter oder Treter
 sich, so, daß sie da zur Consonanz wird. Ob diese Regel
 bey allen ungleichen Fällen zu beobachten ist, können wir
 hier nicht untersuchen, weil es zu weitläufig für uns
 sein würde.

Da es sich in der musikalischen Composition sehr häufig
 trifft, daß sich einem einzigen Accord in der Obstruction
 mehrere Bassnoten substituirt angeschlossen werden,
 und so auch umgekehrt; und die Bassnoten angeschlossen,
 den Bassnoten zum selben Accord in der Obstruction
 unmöglich alle Dissonanzen oder Consonanzen können, so
 werden die nicht eigentlich zur Harmonie selbst gehörenden
 Töne durchgehende Töne genannt, auf welche aber nicht
 besonders Rücksicht genommen wird. In der musikalischen
 Kunstsprache wird dieser beschriebene Transitus (Über-
 gang) genannt.

Dieser Transitus ist zweyerley, nämlich: regu-
 laris, und irregularis. Regularis ist es, wenn
 der so genannte zugehörte Fallstiel, oder die unvollständig
 lange Note, zum Accord vollständig anfließt oder
 consonirt, die folgenden Fallstiele aber, oder die
 unvollständig kürzere Noten im folgenden Accord
 nicht. Z. B.



Daß dieser unregelmäßige Transitus wiederum in sich sehr
 vielfach seyn kann, läßt sich daraus erkennen, daß
 auf oben der Art, so wie für den Durchgang mit einer
 Triade bezieht, durch alle Intervallen durchzugehen,
 gen werden kann. Man unterscheidet daher diesen
 unregelmäßigen Transitus, in den Durchgang in die Quarte,
 Quinte, Sexte, Septime, Octave etc. Ich gebe nun
 alle diesen Arten mit einigen Beispielen. Z. B.



der Transitus ist irregularis, wenn die unvollständig
 lange Note zum Accord selbst anfließt, oder
 dissonirt, die darauf folgende kürzere Note aber nicht
 consonirt, oder zu dem auf die vorhergehende Note
 angeschlossen Accord geht. Z. B.

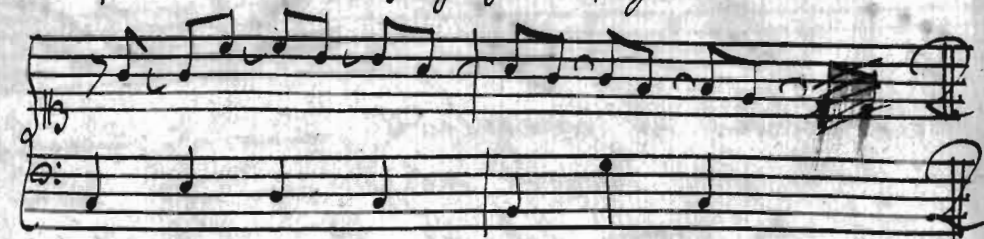


Wird es jedoch auf noch die so genannte Tüding, oder
 Consonation, die davon besteht, daß eine Note auf
 einen und aber derselben Stufe so anfließt, daß
 daß sie sich nicht unvollständig kürzere Note zu einer unvollständig
 langen Note gemacht wird.

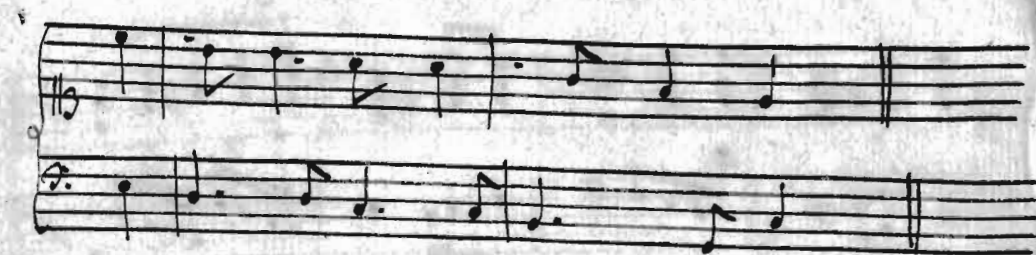
Diese Kündung oder Agitation kann entweder mit einem vorübergehenden Anschlag, oder man will, heißt eine Bindung auf vorgeschriebener Art getroffen werden 1) durch die eigene Größe der Note an sich; z. B.



2) durch Zusammenziehung, zweyer Noten vor, mittelst der Bindungszeichen, z. B.



3) durch punktierte Noten, z. B.



Als der Beobachtung aller angeführten, zur Reinigkeit der Harmonie gehörigen Regeln, vorläuft, ist die Reinigkeit der Töne an sich, nach einer Gängigkeit als geben Compositionen, wodurch

die Mannigfaltigkeit der Fortschreitungen und Verbindungen, welches alle Accorde möglich sind. Ist es nicht dergleichen in der ganzen Musik, als würde zu formen diese so nötigen und notwendigen Eigenschaften vorausgesetzt ist. Die Compositionen solcher Stücke sind die unendlichen Mächte ästhetisch, die mit einem Blick von Mochten ganze Stücke lang werden können, ohne am Ende der Stücke etwas gesagt zu haben, als was sich viel besser in einem oder zwei Minuten sagen zu lassen lassen. Diese Kunst, oder wie man es auch nennen kann, Monotonie, besteht daraus, wenn man viele Takte hindurch auf einem und demselben Harmonie liegen bleibt, als schließt mit dem Anfangsaccord abwechseln läßt, so daß es nicht abfällt, als könnte man nicht ab der Stelle kommen. Die Noten solcher Monotonie scheinen nach dem Klang zu ruhigen Tönen, welches nur wenig Zeit jemand bekannt macht, gebräuchlich zu sein. Diese Klang heißt so:

- 1) Nimm einen Grundaccord nach Belieben an, z. B. G, h, d.
- 2) Nehm dazu den Accord der Quinte, z. B. d, f, a.
- 3) Bringe den Grundaccord noch einmal an.
- 4) Ihn dieses manigfaltig nochmal, so fast die die ganze Harmonie über Töne vor dir.
- 5) Lasse nun darauf, daß diese Melodie mit diesen Accorden in irgendmaßen überein kommen; stelle sie in der Mitte von neuem; siehe das Wiederholungszeichen dazu, und am Ende fange,

so ist der Gang frohlich. So ist aber wohl zu merken,
dass es vortheilhaft ist, wenn alle Abschnitte mit der
Grunderkennung gemacht werden, weil man ab dann den
ganzen Spiel für die vorher, und die vorher wiederum
für den ganzen Verlauf und gebrauch kann.

Dass unsern meisten neuen Moden - Compositionen
wirklich nach einem solchen Gange gemacht sein muss,
sich, wobei die Kunst nicht zu vernachlässigen, wenn die
den Gang der Composition deshalb nur etwas unvollständiger
wollen. Unvollständig werden die eandem Lyram, nicht
weniger unterschiedliche Abwechslung der Tonarten und
dominante = Accord gemacht werden; nicht davon
fähigkeit da nur so wenig zu zeigen ist, zu unsern
nein Mittel im Ganzen haben, zu zu vermeiden, und
an diese Stelle Einfachheit und Mannigfaltigkeit der
Composition zu ersetzen. Diejenigen Compositionen, denen
dieses Mittel zur Befahrung der Mannigfaltigkeit
in unsern Compositionen unbekannt sind, zeigen
nur ihre langweilige Monotonie durch beständig
abgewechselte Füsse und Fortwähren, was
aber unzulässig. In der That immer signifikante,
diese nur ändern, und nie lassen sich immer
signifikante durch ändern ersetzen.

Zur Vermeidung der Gefahr immer Mannigfaltigkeit
der Composition ist nicht alle Mittel die demnach
als sogenannte doppelte - Contrapunkte nach dem besten.

Was damit gut zu zeigen weiß, so ist im Grunde
auf die einfachsten natürlichen Gedanken dieser Composition
und Verbesserung der Stimmen im Werk, sondern im
unvollständigen Absichten zu geben. Da dieses Mittel als
von so großer Wichtigkeit ist, man auf der folgenden
dieses die Werke unserer besten Componisten, z. B.
Joh. Seb. Bachs, Gähndts, Telemanns und Goetts, zu
möglichst nachahmen und mit Nutzen studieren kann,
so will ich für den Liebhaber zeigen, wie die sich nicht
den Werke doppelter Contrapunkte eigentlich zu
denken haben.

Die Erklärung eines Melodie, die im unisono
sängende Accord geschrieben, sieht man nicht
als Contrapunkt, die Erklärung mag man überigens
wenig = oder einstimmig zeigen. Diese Bemerkung
muss das, weil sich unsern Kopfsache nicht
einzigem Quintpunkt, wo man Anfang, unvollstän-
dig zu componieren, statt unserer Noten, bloß
Punkte bedirten, die dann gegen einander gesetzt
werden. (Punctum contra punctum.) Dabei
man aber Anfang gemacht zu werden, dass nur Mel-
odie nicht bloß durch damit verbunden. Accord,
stehen auf dieser Nebenmelodie, durch nachfinden
Acht der Nachweisung gewisser der Nebenmelodie
und der Sängmelodie abgesehen werden können,
so bemerken man auf zugleich, dass sich diese
Säng- und Neben = Melodie überwinden so nicht
immer möglich und notwendig sind.

daß sich dreizehnen Nummern, die meisten die obere
 mas, wie die untere werden konnte, und so ungenügend.
 Da diese Vertheilung nicht doppelten Gebrauch eines
 einzigen klanglichen Melodie vorzuziehen, so nannte man
 auf diese Vertheilung den doppelten Contrapunkt.

Man muß sich über sich selbst verbinden Melodien
 so vorzuziehen, daß die untere zur
 oberen, und die obere zur unteren wird. So
 werden die Intervalle zugleich verändert. So
 wird in der Umkehrung die Quinte zur Quarte,
 die Quarte zur Quinte, die Terz zur Dyade, die
 Dyade zur Terz, die Sexte zur Quinte, die
 Quinte zur Sexte etc. wie die aus der
 Umkehrung nicht diese von Zahlen sein
 können, z. B.

1 2 3 4 5 6 7 8
 8 7 6 5 4 3 2 1

Nach demselben werden die sich dieser Umstand
 in Noten vorstellen können, z. B.



Auf diese Weise die Vertheilung der Nummern nicht
 eine Veränderung der Intervalle, und das ist, daß jede
 Vertheilung bedingt die Richtung der Gesamm-

und des Gesammtes wohlwollend gesehen muß, läßt
 sich daher festsetzen, daß nicht jede Melodie ohne
 Unterbindung dieser Vertheilung möglich ist. Ob nun also
 ein Satz unmittelbar die doppelten Contrapunkte ungenü-
 gend werden soll, so muß er so beschaffen sein,
 daß nach der Umkehrung so viel die Gesammte an sich
 als auf die Fortsetzung derselben sein und möglich
 bleiben kann.

Die einfachste und gewöhnlichste Art der
 doppelten Contrapunkte ist die, wo die beiden Num-
 mern verändert werden, ohne eine einzige
 ihrer Töne anders als eine Octave höher oder tiefer
 zu verändern. Diese Art nennt man den doppelten
 Contrapunkt in der Octave. Da aber die Vertheilung
 nicht so gegeben kann, daß die Melodie in eine
 andere Intervalle gesetzt wird, so muß man darauf
 achten, daß der doppelte Contrapunkt. Alle diese
 Arten lassen sich aber förmlich in drei Classen bringen,
 nämlich: 1) in dem Contrapunkt in der Octave,
 2) in dem Contrapunkt in der Quinte, und
 3) in dem Contrapunkt in der Duodezime.

Von dem doppelten Contrapunkt in der Octave haben
 die schon ein ganz stimmiges Beispiel gegeben. So wie
 man mit dieser zwei Nummern verfahren würde, so
 wird auch mit mehreren, als mit drei sind viele
 Nummern ungenügend.

Der Contrapunkt in der Quinte oder Terz besteht
 daraus, wenn zwei Melodien so gegen einander
 stehen, daß die Oberstimme gegen die untere eine
 Terz oder Quarte höher, oder die untere gegen die obere

im neunten Takte des dritten Satzes wieder kam.
 Einmal mehr wird nicht nur eine andere Anwendung des Jubs
 ralls, als bei dem doppelten Contrapunkt in der Octave,
 wie man sich folgende merkwürdige Zusammenhänge sehen
 kann:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Der Umföndel wird hier also von dreien, die Dreieck
 aus Neun, die Töne der Octave, die Quarte der Quinte,
 die Sexte der Quinte, etc. sind ungetrennt.
 Weil für die Töne der Octave, und die Töne der
 Quinte stehen, so ist es eine besondere Regel zu
 verstehen, dass in diesem Contrapunkt ein ganz Töne
 noch 2 Töne unmittelbar hintereinander folgen
 dürfen, weil sowohl in der Umkehrung wie oben
 Quinte = und Octave = fortgesetzten mehrfachen
 sind.

So wie der Contrapunkt in der Octave aufwärts
 ab zum Nimmern angewendet werden kann, so ver-
 fällt sich er auch mit dem Contrapunkt in der dritten
 Note dass die Symmetrie der ersten Umkehrung
 mit der Melodie der Nimmern wachsen.

Der Contrapunkt in der dritten Note der Quinte
 mehrmals, wenn die obere Stimme von einer
 Melodie im vierten Takte fängt, oder die untere
 im vierten Takte schon gefangen wird, und die
 andere Stimme auf ihrer rechten Stelle bleibt.
 Dies ist insbesondere der Contrapunkt in der
 dritten Note. Folgt man aber die durch diesen
 Contrapunkt mehrfachen Nimmern nicht nur

Octave gründet, so mehrmals dadurch der doppelte
 Contrapunkt in der Quinte.

Was aus dieser Voraussetzung der Nimmern für
 eine Anwendung in der Intervallen mehrmals, sieht
 man am deutlichsten aus folgende merkwürdige Zusammenhänge:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Da dieser Contrapunkt hauptsächlich in Tönen
 sehr gebunden ist, weil fast alle Nimmern mit
 ihrer Umkehrung nicht anders sind, so will
 ich zur weiteren deutlichkeit auf ein Beispiel
 in Noten beifügen, z. B.

Umkehrung:

Aus dieser wenigen neuen doppelten Contrapunkt
 abzusehen werden die sich zum nicht nur Vorfallung
 machen, wie wichtig dessen Gebrauch zur Fortsetzung
 der geordneten Mannigfaltigkeit in unserer Com-
 positionen sein müsse. Möchten die sich diese
 Vorfallung noch vornehmen, so wäre ein Maßstab
 Abfindung über die Kunst der Töne, nicht
 die Kunst der Töne, sondern die Kunst der Töne
 Takt über diese Materie nachzulesen. In dieser
 beiden Noten finden die alle seine geordneten
 Vollständigen zusammen. Da werden die nicht

nur alle mögliche Liebe der Nachahmung
 einzelner Töne, der Contingente nach allen ihren
 Abweichungen, sondern auch noch andere Stoffe
 denn andere Kunststücke können kommen, als:
 die Töne, die Gistaltungen durch die Töne, die
 Anordnungen, Anordnungen, vordringende, doppel-
 tönig und dreifach, deren Gebrauch kommt und
 kommt zur Fortsetzung eines gewissen Mannichfal-
 tigkeit von der größten Wichtigkeit ist. Alle diese
 Kunststücke werden uns nicht für die Fort-
 setzung der Töne nicht können kommen.

Alle diese Mittel, die Fortschritt in Absicht auf
 Harmonie vielfältig und lebhaft zu machen,
 müssen nach und nach durch gewisse Anordnungen
 hergestellt werden, wenn eine Fortschritt ganz vollkom-
 men werden soll. So wie bei einem guten
 Kunstwerk der Ausdruck der bloßen Kunstform des Ge-
 danken und die Töne nach nicht hinreichend, sondern
 auch noch gewisse Mittel setzen können müssen,
 wodurch der Kunstform der Gedanken in einen ge-
 wisser Ordnung gebracht wird, und von der Töne
 der Gesetzen desto deutlicher und leichter über-
 sehen werden kann, so hat auch der Componist
 nicht Fortschritt nach gewisse Mittel nötig, wodurch
 er in der Hand gebracht wird, gewisse Kunstform
 in Modulation zu ordnen, und dadurch gewisse
 Gesetze desto begreiflicher zu machen. In der
 mannichfaltigen Melodie, nennt man diese Mittel
 Anordnungen, aber so wie in der Rede,

manlich: Comata, Tola, Punkte etc in der
 Harmonie aber Cadenz.

Es sind gewisse Kunststücke in der Harmonie, die
 nach Betrachtung der Umstände nicht mannichfaltig
 sein Gedanken bald nur zum Spiel, bald aber
 gänzlich beschreiben. Es sind diese sechs Anordnungen.
 Man unterscheidet sie aber gewöhnlich wie

- 1, in der ganzen Cadenz,
- 2, in der selben Cadenz, und
- 3, in der Unterbrechung oder abschließend Cadenz.

Von jeder Art will ich das notwendigste anführen.
 Mit einer ganzen Cadenz, kann nicht nur ein
 Fortschritt ganz, sondern auch nur zum Spiel ge-
 macht werden. Bei dieser ganzen Cadenz müssen
 folgende sechs Umstände beobachtet
 werden, manlich:

- 1, muß der Takt von der Dominante in der
 Schlüsselton gehen, so gewisse nur durch die
 abschließende Quarte, z. B.



oder durch die fünftönige Quinte, z. B.



- 2.) muß der Takt durch die Quinte unter der
 nicht oder über dem Schlüsselton, in der Tante gehen,

3, C.



3, muß die letzte Note des vierten Nummern mit der letzten Note des andern in der Octave zusammen bringen.

4, Muß die letzte Note aller Nummern in der Niederlage des Takts (in thesira) fallen.

Die Vorbereitung der ganzen Cadenz bedient man sich gewöhnlichweise auf der dritten vor der letzten Note, des Terzquarten, Quintquarten, Sexten, quinten Accords, oder auf nicht gewöhnlichen Klangarten. z. B.



In Absicht auf die Anwendung dieser ganzen Cadenz in Tonstücken hat man folgende Regeln zu merken:

1, ob diese Art nicht mehr, als dort oder dort, in dem so viel vorfinden können, die stillstehende mitgründet, in einem Tonstücke vor kommen. Wenn in Arias oder Coucouren. Durch Ritornelle und Zwischenstücke werden vorzubereiten, so wird diese

Regel darüber nicht verlohren, weil bey einem Arias, die Instrumente und Singstimme, und bey Coucouren, die Coucourenstimme und die Begleitung, jedes gleichsam für sich besteht, und allein gewöhnlicherweise ein Ganzes ausmacht.

2, Müßten die = und Moll = Cadenzen so viel möglich mit einem abwechseln.

3, Müßten in jedem Tonstücke, ob man auf noch so klein sitzen, wenigstens zwei ganze Cadenzen vorzubereiten.

4, Muß in Vocalstücken keine ganze Cadenz gebracht werden, wenn im Ende kein Punkt, oder der Punkt nicht genügend ist. Diese Regel läßt sich aber nicht unbedingt ausnehmen, nämlich so, daß überall wo ein Punkt sey, auf eine ganze Cadenz statt finde.

Daß übrigens diese ganze Cadenz, häufig auf die in der folgenden Art folgende Form gebracht werden kann, und willkürlich gemacht werden, können die sich nicht vorstellen, wenn die uns wohl auf die auf eine annehmliche Vorführung der Nummern und an die unvorstellbare, diese Malheur, Hysterie mit dem Taktschritt ähnliche Muzik malakischer Figuren denken wollen. Auf diejenige Cadenz, wo der Sänger oder Spieler auf der letzten Note still steht, und nach einem Act, eine große Menge von Vorwürfen abhängt, ist es besonders schicklich, geföhrt zu sein.

die falsche Cadenz aufhebt, wenn man durch eine gewisse Modulation, einen Theil eines Tonstücks von dem andern unterbricht, ohne dass die Fortführung eines vollkommenen grammatischen Satzes anzudeuten scheint. folgende Umstände sind hauptsächlich dabei zu berücksichtigen:

- 1) Die Cadenz muss am Ende eines falschen Satzes gebraucht werden, auf welches folgende ein andrer folgt; dient also nur zum Übergange von einem Satze zum andern.
- 2) Muss der letzte Ton dieses falschen Satzes, so wie der erste ganzem in der Niederschlag des Falts (in thes) fallen.
- 3) So wie die letzte Note des Falts bei der ganzen Cadenz die Tonica setzen müsste, so muss für die letzte Note im Falte die Tonica nahe setzen.
- 4) die vorletzte Note des Faltsystems muss entweder die Tonica, oder die Quarte, oder die Sexte setzen.

Auf diese letzten Regeln verfallt, dass die falsche Cadenz dergestalt setzen müsse, nämlich

- 1, wenn die Tonica, 2, wenn die Quarte, und 3, wenn die Sexte vor der letzten Note gesetzt wird. Von allen 3 Arten will ich ein Beispiel in Noten geben, z. B.



die unterbrochene oder abgebrochene Cadenz aufhebt, wenn sie nicht förmlicher Cadenz alle zusammenfällt, und man durch nichts anstatt des letzten oder vorletzten Tons im Falte oder in der Oberstimme einen andern Ton vorgibt, als der Falte der vorhergehenden, keine Fortsetzung wagen, sondern einige Beispiele in Noten mache ob drehlicher Weise, z. B.

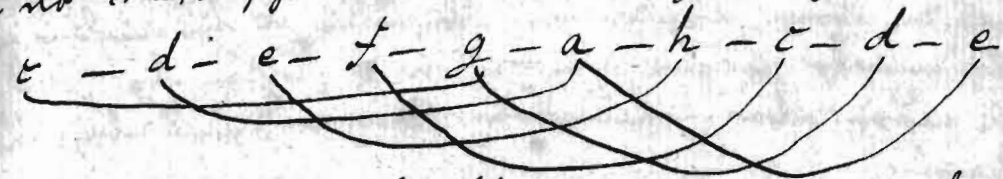


In wie weit die Lehre von der harmonischen Cadenz mit der musikalischen Interpretation zusammenhängt, möchte mir sagen, wenn nicht zu dieser Materie kommen; das noch für jeden augensichtbar machen, gehört zur harmonischen Bildung derselben zu und ist sich selbst, ohne Rücksicht auf melodische Absichten und Eigenschaften, und kommt dass in der Lehre von der Harmonie unterfällt, nicht überzugehen werden.

Alles was früher von der Fortsetzung und Ver-
 knüpfung der Töne gesagt worden ist, bezieht
 sich allein diejenigen Accorde und Intervalle,
 die in einem einmal angenommenen Tonart liegen.
 So lange man es bloß mit einzelnen Tönen zu thun
 hat, sind diese einzigen Accorde jedes Tonart fin-
 gen; will man aber mehrere einzelne Töne mit
 einander verbinden, so daß eine aus der Verbindung
 mehrere Töne eine ganze Tonart nach sich zieht,
 wie aus der Verbindung unserer Accorde ganze
 Töne nachstehen, so wird es notwendig, auch aus
 den in die übrigen Tonarten gehörigen Accorden,
 diejenigen zu gebrauchen, die mit unserer angenom-
 menen Tonart in einem gewissen (obgleich nicht sehr
 oder nachher) Verhältnis stehen. Ohne dieses
 Hilfsmittel werden unsere mit künstlichen Tonarten
 sehr unvollständig, und ohne so langsamlich werden
 als eine Rede, zu verstehen mit Mühe jedes Wort
 oder jedes Gedanke zu verstehen ist, der nicht unmittel-
 bar zu der vorhabenden Absicht des Reders ge-
 hört. So wie daher der Reder, um seine Rede desto
 mannigfaltiger und belehrender zu machen, aus dem
 ganzen Gebiete der menschlichen Kunst alle
 mögliche zur Fortsetzung seiner Absicht anwendet,
 was mit seinen Gegenständen in irgend einem Ver-
 hältnis steht, und zu dem Ende alle
 beschreiblichen, alle Eigenschaften anführt, die seinen
 Gegenstand in ein solches Licht setzen können so
 wird auch der Tonsetzer sich nicht bloß auf

dem Gebrauch der in seiner angenommenen Tonart
 liegenden Accorde und Intervalle beschränken,
 sondern sich auf solche Accorde, die in den auf übrigen
 23 Tonarten, nicht selten oder ohne ihre Verbindung
 mit der feineren möglich sind, zu bedienen müssen.
 Dies ist auch alle die schon angeführten Mittel, wie
 aus der vorher und kräftigsten, wodurch eine gewisse
 Fortsetzung der größten Gabe der Mannigfaltigkeit
 hervorgeht können.

Diese Vorlesung überschreibt wird in der Musik mit
 dem Namen Modulation (Ablösung) bezeichnet.
 Genau genommen aber versteht man unter dieser
 Worte eine gewisse Fortsetzung, die unter die nächst
 verwandten nicht jede Tonart gehören. Um genau
 zu wissen, welches diese verwandten Tonarten sind,
 darf man nur wissen, was für die Dorellänge
 in der diatonischen Tonart liegen. z. B.



da sich für die Dorellänge ν , von c der
 2 , von g der 3 , d moll, 4 , f moll, 5 ,
 e moll, 6 , f der, finden, so sind auf diese Tonarten
 in einem Tonart aus c der, als die nächsten
 manchen anzusehen und zu gebrauchen.

Sobald also in unsere Tonarten die Fortsetzung
 von auf in andere Tonarten, als die oben ange-
 führten sind, geübt werden sollen, so bedeutet man
 sich nicht mehr den Namen Modulation, sondern

mannt nun gelbtes Knochens, formet, formet,
oder auf unvollständiger Abmischung.

Erste Art der Modifikation sind die
besonderen Anordnungen.

In Betracht der ersten Art hat man fünf Haupt-
dungen zu bemerken, nämlich:

- 1) in welcher Form man sich jeder angewandten
Formart ordentlichemäßig abmischen können;
- 2) wie lange man in einem neuen Form bleiben können, und
- 3) wie die Abmischung zu veranstalten ist zu
vollenden sey.

In welcher Form man ordentlichemäßig abmischen können,
wissen wir schon, nämlich in alle diejenigen, deren
Länge, Farbe oder Mische, in der diatonischen
Lehre liegen. Aber auf gelbtes unter dieser Form
sind einige Mische, einige weniger mit der Färbung
art verbunden. Wenn also genau bestimmt werden soll,
wie in einem abgemischten, Form die Abmischung,
sich niemals falgen müssen, so ist notwendig, daß man
die nähere oder näheren Verwandtschaft derselben
kann.

Es ist begreiflich, daß diejenigen Formen am
nächsten mit niemandem verbunden sind, deren Leihen
die weißen Form mit niemandem gemischbar sind.
Nicht zum C. C. des und F. des die weißen Form mit
niemandem gemischbar, weil sie nur in einem einzigen
Form von niemandem abmischen, nämlich in F. und F.
Gingogen schon C. des und F. des die erste Mische ab
niemandem, weil sie nur einem einzigen Form nicht
der gemischbar sind.

Aber auf gelbtes gelbe Form, deren Leihen nur
in einem einzigen Form unterschieden sind, können
abmischen nur eine sehr geringe Verwandtschaft haben.
Dieser Fall steht nun, wenn man Form gerade in
einem gelben Form unterschieden sind, so ist nur von
beiden beiderseitig möglich ist. Ein gelbes beiderseitig
mögliches Form ist in jeder Form des Semitonium modi.
Ebenso folgt, daß F. des lange nicht so nahe mit
C. des verbunden seyn kann, als C. des mit F. des,
abgleich in beiden Fällen nur ein einziges Form ge-
ändert zu werden braucht. Unbegrifflich ist es
bestimmen, daß jeder Akkorde, mit dem ersten Akkorde,
lang seiner Punkte, und mit dem zweiten Akkorde,
seiner Umkehrung am nächsten verbunden sey, und jeder
Modell, mit dem ersten Akkorde, seiner Form, und
dem zweiten Akkorde, seiner Umkehrung.

In Betracht der zweiten Punkte nämlich, wie
lange man in einem Leihen bleiben können, muß
erhofflich bemerkt werden, daß es am besten sey, mit
den Abmischungen unbegrifflich so zu verfahren,
daß der Färbung, in welchem eine Composition anfängt,
und sich nicht, was völlig abgetrennt wird.
Dieser Punkt nichtig nicht an sich, als daß man
Kunden, angestrichene Verbindungen wegen, wie seine
Forme gänglich als die Augen verbundenen müssen.
In dieser Hinsicht diese Verbindungen mit seinem
Färbung verbunden sind, je mehr desto mehr
der Färbung nicht ist, je vollkommener fort,
König vermehrt, je länger kann es sich dabei

auffaltn. Weil kommt fienby auf die Länge
 des Stückes an sich selbst an. In einem ganz langen
 Tonstücke kann man sich überreden zu einem mit-
 theilten Tonart so fortzuführen, das sie glücklich
 an die Stelle des Tonartart gebracht zu sein
 scheint; in kürzeren Tonstücken aber darf man nicht
 Abwechslung so beschränkt werden, als wenn sie nicht
 Tonartart wäre, als welche nicht fort auf
 wechseln könnte.

Genau läßt sich zwar nicht bestimmen, wie
 lange man in jeder Tonartart verweilen
 können, weil das Maas des Tonstücks an sich selbst
 nicht messbar ist; ungefahr aber kann man
 sagen, das wenn es so lang sey, so nach Nothfall
 nicht so lang seyn dürfte. Aber man sagt, alle
 nicht ungefahr. Dieses genau messen und bestimmen
 wollen, ferner unsere Aufzeichnung messen und be-
 stimmen wollen, die sich bekanntermaassen nicht
 nach Zirkel und Maasstab noch auf unsere ge-
 wöhnlichen Regeln der Mathematik verhalten.
 Die Beobachtung hat hier Tonstück man nicht übersehen
 dieser Länge folgende ungefähre Verhältnisse der
 Modulationen vorzuschlagen, vollst. sich aber auf
 deutlich haben, das es nicht notwendig ist, sich genau
 darauf zu richten.

Gdur. E dur. A moll. E moll. F dur. D moll. Gdur.

Im C dur.

h. v. 696.

A moll. Gdur. E moll. C dur. D moll. F dur. G dur. Gdur.

Im Gebrauch des dritten Punktes, nämlich wie man
 die Verbindung anfangen und zu vollenden sey, läßt
 sich nicht sagen, das alle sich selbst und fast im
 unvollständigen Abgange ankommen. Man sich nicht so
 gleich recht einmal in einem Tonart festgesetzt hat,
 so löst sich nicht mehr wieder frei bringen.
 Es wird daher glücklich mit geschickten und auf einen
 unvollständigen Abgang überlassen werden, dadurch,
 das ihm die Verbindung unzulässig wäre als diejenige
 neuen Tonart, worin man so sich schon festgesetzt
 hat, allmählich geschwächt, und dagegen andere
 Töne, die zum Gefühl der neuen Tonart passen
 können, glücklich unvollständig ankommen.
 Nicht ist unzulässig, als wenn bey solchen Abgängen
 springen so oftbar zu, wobei gegangen wird, das
 man die Absicht nicht vergesse, das man in einem
 Compositionen in Tonartarten nicht will, sich
 lange vorher wolle. Man muß zwar ungefahr
 an jeder neuen musikalischen Sache die Töne
 finden, in welchen die folgende Satz glücklich
 fall, aber dieses Vorwissen durch glückliche Wege
 so oftbar und selbstbar zu machen, das die
 Systeme schon vorher sagen kann, so wie so geben
 soll, ist nicht alle Regeln der guten und reinen
 Modulation, und nicht sehr schnelle Wirkung.

10 4 2 4 4

h. v. 696.

Überhaupt müßte alle Specialregeln, die man fürchten
geben wollte, nicht größer nützen, sondern gerade,
wagte die musikalische Mäßigkeit und Forderung der
von. Gute Mäße sind das, was man, ob alle Regeln
in der Welt. Diese gute Mäße hat man vorzüglich an der
musikalischen Werke Jos. Seb. Bachs, Gählers und
Joan. Altes diese Werke prächtig sind, sind sie außer
viele andere bewährte Kosteln, besonders die
Kunst nicht zu vernachlässigen, zusammenschauende und mannig-
faltige Modulation bewährte können.

Die große Art der Modulation begriff die
plötzliche Art weisung in aufwärts Tonarten
oder die musikalische Harmonik (auf fusaonik)
in sich. Diese Art zu modulieren, dient hauptsächlich
zum Abdrücken festiger Liedersätze, und plötz-
liche Abwegänge sind nicht in die Töne. Da
selbst in ihren Forderungen nicht immer die gro-
ßen Höhe gehen, sondern nach Befehl ihrer
Erfahrung nach und nach, oder plötzlich auf
die nachzukommen und unterfinden Gegenstände
verfallen, so kann sich auf die Kunst, die jene
Forderungen stellen, unmöglich immer mit
den großen Höhe abzugeben. So lange in ihren
Forderungen in nicht gewisse gewisse Lage
sind, geht es wohl an; so bald aber diese an-
fangen, festig in ihren Anforderungen immer
drückend zu werden, muß die für sich selbst
Kunst mit ihnen fort, und ihren größtem über-
flut und ihnen nachfolgen.

Diese großen und kleinen Modulation ist
nicht nur musikalischer Mäßigkeit, die die nachher
jener Umstände, welche in der Länge der Musikstücke
zu einer Begründung zu haben können, zu ihrer
Absicht zu bewegen muß. So mußte dadurch
nicht nur die vorzügliche Benutzung der Anfertigung
unter sich nachzukommen und vorfinden Gegen-
stände, sondern auch nach anderen Mäßigkeit,
sondern und zufallende Gesetze in neuen Werken.

In großen aber die Kosteln sind, die in ihren
Werken die dem Gebrauch der musikalischen Harmonik
die verfallen können, desto größer muß auf
die Vorsicht sein, die man dabei anzunehmen haben.
So wie überall, wo viel zu gewinnen ist, auf
nach Befehl sich malen werden kann,
so geht es auch hier. So großen Vorsicht in ihren
Werken durch die großen und vorfindigen Gebrauch
der Harmonik verfallen können, so bizzos und
innovativ können sie auf werden, wenn nicht
mit Geschwindigkeit und Vorsicht damit umzugehen wird.

Man sieht auf diesem Grunde viele Congruenzen,
die die Harmonik an sich nicht gut annehmen, und
so genau zu bestimmen müssen, in wie weit man
harmonische plötzliche Art weisung möglich oder
unmöglich, zulässig oder unzulässig ist; aber
nicht wenige, welche sie angreifen zu befehlen
sollen, und so in gewisse Regeln, innovativ-
lief und gelovlich zu bewegen müssen.

find. Diese Mittel sind

1, Man setze sich in einen Accord, in welchem man will, und setze sodann die Grundton desselben, anstatt ihn als Primäre, Tertz, Quart etc. von seiner Tonica zu betrachten, als ob Intervall eines andern Tonica an, gebe ihm alsdann diejenige Harmonie, die ihm in seiner neuen Begleitung zukommt, wie in die neue singliche Tonica zu kommen. z. B.

Man setze in C dies, große Durs, eine Modulation von G nach A, und setze auf die große Dursklang von A, welches die Terzima von C ist; will man nun schnell von A nach G gehen, so setze man die Terzima nicht mehr als die Terzima von C, sondern als die Primäre des neuen Tonast, nämlich des A an, gebe ihm seine zukommende Harmonie, und setze sodann unmittelbar von A nach G, wie man etwa in C nach D, in G nach A machen würde. für Beispiel in Noten wird es deutlicher machen.



Nach einigen besondern Fällen würde dieses deutlicher machen, z. B.

1.)



der erste Fall ist dem vorerzählten ähnlich, nur dass es eine neue Terzima länger ist, und die kleine Terz, schon auf dem neuen Accord stehen bleibt.

Der zweite gleicht auf eben die Art in einer weit unterschieden Tonast, als der erste. Der Grundton C wird für unmöglich im vorherigen Fall als die Terzima von dem die angesehene, und bekommt die ihm in dieser Begleitung gehörige Harmonie der Terzima und Terzquinte, wodurch es ein Mittelbes von dem die gebildet wird. Durch diese schon dieser Harmonie, und dieser Ausdrückung dieses angegebenen Mittels auf mehreren Fällen, wird man sich leicht eine vollkommen und aufgabene Terzima in unterschieden und glückliche aufweisen, zu verstehen können.

2, Man nehme die vorerzählte Terzima = Accord mit der falschen Quinte, und versetze damit etwa so, wie nach der vorerzählten Anweisung mit jedem Accord versetzen würde konnte, das heißt, man drucke sich auf für den Grundton in einem veränderten Begleitung, und setze ihn als eine Intervall eines neuen Tonica an.

Dieses Mittel giebt die besten nachzutragten und
 überaus feinen Abmischungen unter allen, weil durch
 die Verhältnisse dieses Accord, und durch die Verhältnisse
 selbigen die Klangverhältnisse außerordentlich schön
 und sonderbar harmonische Abmischungen hervor
 gebracht werden können. So kann z. B. dieses
 chromatische Diatonisch = Accord folgende Abmischungen
 haben

1) $\frac{4}{4}$ 2) $\frac{4}{4}$ 3) $\frac{4}{4}$

Diese Befindlung nach oben gegebenen Anweisung
 die sonderbarsten Modulationen hervorzubringen kann.
 Nur einige Beispiele sind hier nach unten geschrieben
 sind, dieses aber deutlich zu machen, z. B.

31)

Dieses selbige Mittel ist man im Stande nach
 Willkür ohne oder mit Auswegem in jede
 Tonart zu kommen, in welche man will.

Von der musikalischen Grammatik.

Viertes Abschnitt.

Die musikalische Prosodie. (Rhythmopoëie)

Die gehörige Abmessung aller und jeder in
 ein Tonstück gehörigen Theile, ist das Wichtigste; und
 in der musikalischen Grammatik gehört nicht, inson-
 der dem hauptsächlich auf folgende vier Punkte
 zu kommen, ad:

- 1, die Accente,
- 2, die Tonhöhen,
- 3, die Taktarten, und
- 4, die darauf zusammengesetzten Tactualzeichen, mit

Jeder dieser vier Punkte erfordert eine
 eigene Betrachtung.

Das Accent ist in der Musik eingeführt aber das,
 was er in der Sprache ist, nämlich das Gemischte,
 welches auf eine oder die andere Sylbe mehr Gewicht
 gelegt wird, um sie vor andern Sylben abzuheben.
 Jedes ungleiches Gewicht in der Sprache, und jede kleine
 Folge von dem als eine Form, die auf das Gefühl
 nicht nurigem als gewisser unruhender fängender
 Grundaccord gebaut sind, muß einen Accent
 auf irgend einem Theile haben, um ihrer Bedeutung
 im Verhältnisse gegen die andern deutlich zu bestimmen.
 Diese Art von Accent giebt insbesondere der
 grammatischen Accent, der hauptsächlich auf diejenige Form
 fallen muß, die als Hauptwort mit jeder
 Accord ausgesprochen sind, und eben dadurch von den

11

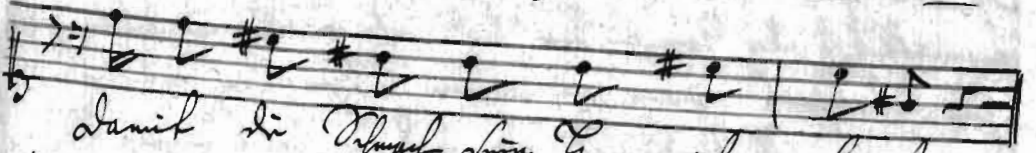
bloß die Gesetze, oder Nebennoten gehörig im
 Hofeinde werden müssen. So wird das auf im
 und auf die gegenwärtige gute Zeit des Falts fallen
 für Beispiel in Noten soll es deutlich machen, ad:



Es ist oben dieselbe Folge von vier Tönen die
 die Hofeinde Melodie des grammatischen Accents
 zu ganz unbeschiedenen Tönen gemacht worden. In der
 Instrumental - Composition hat der Compositor die
 Freiheit diesen Accent so zu setzen, wie es ihm
 ganz beliebt und ohne seine Melodie dieulich
 scheint; in der Vocalcomposition aber muß er
 sich ganz genau nach den Accenten des Textes
 richten, das heißt, er darf nicht da eine musikalische
 Figur = grammatischen Accent gebrauchen, wo auf
 in der Sprache nicht ist.

Ein andrer Art des Accents in der Musik, ist
 der, dessen man sich in der Vocalcomposition
 bedient, wenn auf die Worte, die in einer Sprache
 Gängegrößen sind, besonders musikalische Figuren
 von gesetzt werden, um sie dadurch von andern
 in der selben Sprache unterschieden, also wenn
 von bestimmten Worten gehörig zu unterscheiden.
 Diese Art des Accents heißt der oratorische,
oratorische oder auf pathetische Accent. Figuren
 auf gesetzt nur in der musikalischen Oratorik.

Da es aber doch nicht in einzelnen musikalischen
 Figuren ausgedrückt wird, so kann es nicht geladen,
 wenn man sich schon in der Grammatik damit
 bekannt macht - die musikalischen Mittel, wodurch
 dieser oratorische Accent ausgedrückt wird, sind
 a, unbedeutende Figuren, (Mollmutter.)
 b, Gängeveränderungen der Harmonie, (Mollmutter,
 Triema)
 c, die Ausdehnung der Hofeinde Töne von
 Noten und Schwaife in der Stimme. (Es ist
 folgende Beispiele machen den Gebrauch der
 drei dort Mittel deutlich machen, 3. B.



als Tod Töne von Graun, wobei diese
 drei Beispiele gemeint sind, versteht sich alle
 Töne die besten Mängel des oratorischen Accents.
 Wenn man doch noch Gänzlich, Lehmann und Bass

Kolateralen nimmt, so hat man eine Gefahr, dass
mehrere oder mehrere Unvollständige über diese Materie
ein nachfolgend kommen.

2) Die willkürliche Anwendung der Accente überlässt, jedoch
die vollkommenen Kenntnisse der sogenannten Tonhöhe.
Die überlässt, nach unvollständiger Anwendung, die
dann die musikalischen Gesetze, mit dem Gatte eines
Gedanken = Sprache, anstößend, die Befähigung hat,
so versteht es sich auf insbesondere mit diesen
Tonhöhen. Die sind für aber das, was in der
höchsten Sprache die sogenannten Pedes sind, wie
mit dem Unvollständigen, dass diese ist schließlich auf
die innere Bedeutung musikalischer Gedanken nach
nicht möglich ist, als es nur immer in der
Sprache folgen kann.

Diese Matteson hat in seinem vollkommenen
Ergänzung der Bemerkung gemacht, dass man über
insmittelst der Tonhöhen und ihrer Veränderungen,
oder überhaupt eine einzige Ton in einer augen-
scheinlichen Melodie zu verändern, als eine gewisse
Melodie allmählich ändern, und insgesam wieder
als eine gewisse = Melodie machen konnte.

Es hat in vorerwähnter Ergänzung S. 161. die
Anweisung mit einigen Melodien gemacht, so dass
jede die Sprache mit einiger Unbedeutung beherrschen
wird, sich (wie mit Luther zu werden) die Sprache
nicht verwirren müssen, dass eine so große Kraft
in der bloßen Tonhöhe findet.

Die Kraft der Rhythmus an sich selbst ist über
ganz oben immer hervorgehoben worden, wie hat man
es nicht mit dem vorerwähnten Haas Rhythmus (de cantu
paenatum et viribus Rhythmi) für die Sprache
sagen der ganzen Kunst sollte wollen. Wenn man
indessen auf die ersten Schritte nicht überlässt, dass die
vielen Fortschritte in dem Gebrauch der Tonhöhen
zu wenig mannigfaltig sind, und manchen Fortschritten
weder gut nicht können, oder nicht gebrauchen, von
welchem man doch oftentimes durch Erfahrung weiß,
dass es zu gewissen Umständen ungewiss möglich
zu gebrauchen wäre, so wünscht man es dem alten
Rhythmus geben, wenn man findet, dass es auf
Ummutzel über die Unvollständigkeit so mehrere und
höchste Töne, in wenig mehr gegangen ist,
als es nicht anders Umständen möglich würde
gegangen folgen. Nach vorerwähnter werden wir
sich herausfinden, wenn wir bedenken, dass
man frühzeitig sagt sehr beständig im Munde
steht, so auf mehrere Tonhöhen gesammelt,
gehört Rath für die Töne der ganzen Musik,
oder doch die Töne der Musik durch den
Gebrauch anderer Tonhöhen mannigfaltiger
und vieler zu machen.

Die gebrauchlichsten Tonhöhen, oder vielmehr
selbst Tonhöhen, die man mit großer Nutzen

gabrainische Kömbe, hat man 28. Ginnische
 sind aber bloß, zung = dng = und einseitigen
 fische zu verstehen. Mollte man noch mehrseitige
 bigne annehmen, so aber im Grunde nur als die
 einseitigen zusammen gefasst sind, so würde die
 Zahl derselben ungleich größer werden.

Von den zungseitigen Fingern hat man folgende
 Ordnung, nämlich:

- a, die Spandäut, — — ingens. aupp
- b, die Vorfüß, — 0 gratüs. lach
- c, die Jambüß, 0 — potens. misel
- d, die Gyroscüß, 0 0 probüs. ?

Von den dngseitigen aufholng Arben:

- a, die Aachglüß, — 0 0, improbüs.
- b, die Anapästüß, 0 0 —, recubans.
- c, die Amphibarystüß, 0 — 0, fidelis.
- d, die Amphimacros, — 0 —, supplex.
- e, die Bacasüß, 0 — —, ocelli.
- f, die Antibacafüß, — 0 —, festinat.
- g, die Tribarystüß, 0 0 0, genius.
- h, die Molossüß, — — —, praecellens.

Von den einseitigen Fingern hat man
 folgende Arben:

- a, die Faou de rostre, — 0 0 0, congregios.

- b, die Faou de gorghe, 0 — 0 0, potentia.
- c, — — — — — de dithu, 0 0 — 0, fugitivus.
- d, — — — — — de rinohe, 0 0 0 —, celeritas.
- e, die effritubüß de rostre, 0 — — —, sacerdotis.
- f, — — — — — de gorghe, — 0 — —, permanebant.
- g, — — — — — de dithu, — — 0 —, discordiae.
- h, — — — — — de rinohe, — — — 0, adventare.
- i, die Jonitüß major, — — 0 0, distendere.
- k, — — — — — minor, 0 0 — —, resonant.
- l, die Antispastüß, 0 — — 0, areosus.
- m, die Gyroscüß, — 0 0 —, extubiae.
- n, die Proclimaticüß, 0 0 0 0, repetere.
- o, die Librasüß, — 0 — 0, cantilena.
- p, die Alizamüß, 0 — 0 —, amoenitas.
- q, die Dispandäut, — — — — praecellens.

Daß die Arben der einseitigen Fingern
 schon als Jamben, Vorfüß, Spandäut und
 Gyroscin zusammen gefasste Fingern
 sind, sieht man leicht. Wenn man nun
 diese Zusammenfassung noch weiter forschet,
 und auf alle die dngseitigen annehmen

dießes dießes Bestimmung mit so aber ganzlich
mit andern tiefen monist gestimmt.

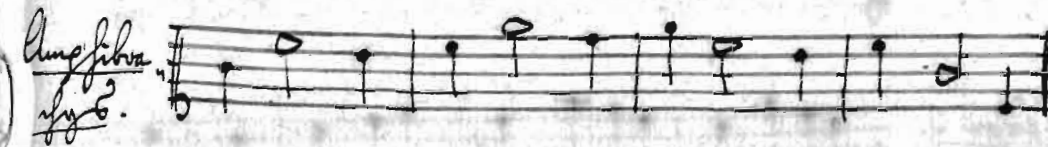
des Molochs stellt sich zu vorstehen, den
treiben und schmerzlichen Liebenden. Dieses
majestätische Dichte wegen kann es auf bey Mö-
ssen mit dießigen gebauet werden.

Wird gebauet aber ist sein Gegenstück,
des Freigeistes, der nicht nur in dießem und
mit andern mühen Mühen fähig gefunden wird,
sondern auch überall gebauet werden kann, so
sich dießem fähig finden.

Ja so da nach, mit in der Musik der Dicht-
weise und fuhren gebauet, so wie überfahret
alle ihre Jaunt zu Lobgefängern dieser Töne.

Es wird allzu weitläufig sagen, alle die
erschindenen Klangstücke einzeln überfahret,
absonderlich da mit grose von jedem ein
Gegensatz in Noten geben wollen, mocht sich
so wafers Gebrauch besser geben läßt, als auch
alle möglichen Beschränkungen, die man von
ihnen machen kann.

Erzählige Klangstücke.



Basofin
0

Antibassofin
Palmbassofin

Tribo
ryg.

Moloffin

Yäou 1. *olo.*

Yäou 2.

Yäou 3.

Yäou 4.

Seitihit 1.

Seitihit 2.

Seitihit 3.

Seitihit 4.

Jouin
majos.

Jouin
no.

Antifofin

Gouin

Vocalis
maticus.



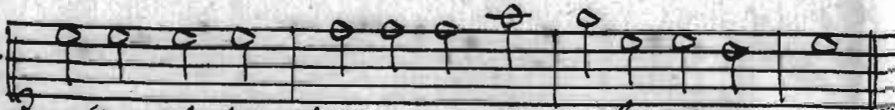
Diaphanis



Aljambis



Dispersis



Alle diese Klangfüße können noch auf andern Arten
in der Musik angewendet werden, weil die Länge
und Kürze musikalischer Klänge außerordentlich
vielfach ist, und daher eine ungenügende Mannichfal-
tigkeit zuläßt.

Man kann die aus den ausgesetzten 28 Klangfüßen
mögliche Mannichfaltigkeit noch können, wenn
man sie gehörig zu vereinigen weiß, läßt sich
aus beyden durch die artem combinatoriam zeigen.

Z. B. ein einziger Fuß ist keine Veränderung fähig;
zwey können zweymal verändert werden, drey
aber 6 mal, und 4 gar 24 mal. Man darf
nur, alle möglichen Veränderungen zu thun,
den, die Zahl der Füße, mit dem Product
der vorgesetzten Versetzung multiplicieren,

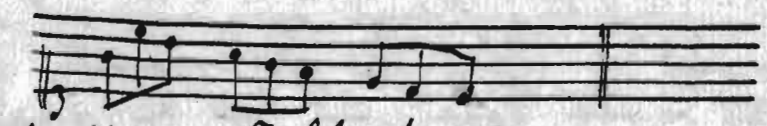
Z. B. wenn 4 Füße sind, und man will wissen, wie
oft sie versetzt werden können, so multiplicirt man
sie mit 6, welches das Product der vorgesetzten
3 Füße war, so steht man, daß sich 4 Füße 24
mal versetzen lassen. Will man die mögliche Ver-
änderung von 5 Füßen wissen, so multiplicirt man
das Product der 4 Füße, welches 24 war, mit 5,
so versteht man, daß sich 5 Füße 120 mal versetzen
lassen. Kommt man nun so fort bis auf 28 Füße,
so hat man eine unendliche Menge von Veränderungen.
Matthysen hat bemerkt, daß 24 Füße
620 448 4017 33 23 9 4 3 9 3 6 0 30 Veränderun-
gen geben müssen. Nimmt man nun noch an,
daß jeder Fuß an sich selbst auf verschiedene Art
abgewandelt werden kann, und daß die möglichen
Anwendung derselben auf die mannichfaltigen Fuß-
arten eine neue Quelle von Veränderungen eröffnet,
so kann man sich leicht vorstellen, wofür es kommt,
daß seit Anfang der Welt bis auf die heutige
diese Melodie entstanden worden, oder doch
daraus eine andere als nutzlose Aufmerksam-
keit ihrer zu finden ist. Auf selbst diese nutz-
lose Aufmerksamheit ist keine notwendige Folge,
sondern nutzlos, wie man bey gemeinen Uebungen
sich immer finden wird, was sich nicht ohne
wissen Aufmerksamheit, die in der Trägheit
ihres Geistes ihre natürlichen Grund hat.
Es ist schon vornehmlich beyläufig erinnert

4713.

wenden, daß die vorfindene Ausbreitung der mann-
nigfaltigen Tonhöhen die sogenannten Faltsachen
wurzeln. Wenn ich folgende kleine Kreise von
Neben so sehe:



so liegt der Pyrophen zum Grunde, und wurzelt in
Taltost, die man wegen ihrer grade Abtheilung
eine grade nennt. Deshalb ist aber aber diese Abthei-
lung, würden aber ihre Länge und Kürze so, daß
ein anderer Tonhöhen vorsteht, z. B. der Pyrophen
1/2 1/3



so nennt man Taltost, die man wegen ihrer
ungleichen Abtheilung eine ungrade Taltost nennt.
Der Ton von Taltost übersteigt gewöhnlich
gewöhnlich 3 Töne. Das erste beginnt die
vorfindene Taltost und ihre Wurzeln in
der Welt; das zweite, die bedeutung und das vierte
gilt nicht weniger Taltost in der Welt, und das
dritte, die Abtheilung und Wurzeln des Taltost.
Das erste spricht übersteigt Taltost; das zweite
Taltostbedeutung, und das dritte, Taltostwurzeln.

Das vierte Taltost hat zwey bedeutung. In
der Welt sagt man, ein Tone in der Welt
als zwey Taltost componirt, und es bedeutet,