

Der

# Vollkommene Capellmeister,

Das ist

## Gründliche Anzeige

aller derjenigen Sachen,

die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß,

## der einer Capelle

mit Ehren und Nutzen vorstehen will:

Zum Versuch entworfen

von

# MATTHESON.



---

## Hamburg,

Verlegt Christian Herold, 1739.

Dem  
Durchlauchtigsten  
Fürsten und Herrn,

S E R R S

Ernst Ludwig,

Landgrafen zu Hessen,

Fürsten zu Herßfeld,

Grafen zu Sakeneubogen, Dieß, Siegenhain,

Ribda, Schaumburg, Isenburg

und Büdingen &c. &c.

Meinem gnädigsten Fürsten  
und Herrn.

# Durchlauchtigster Landgraf, Gnädigster Fürst und Herr!



Je kürzeste Entschuldigung pfeget die beste zu seyn.  
Was würde auch wol zu einer gnugsamen Rechtferti-  
gung meines Unterfangens dienen können, dafern diese  
Arbeit, welche hiemit Ew. Hochfürstl. Durchl.  
demüthigst gewidmet wird, wegen ihres vortrefflichen Unterwurffs  
selbst, nicht einen günstigen Fürstenblick verdiente? Es sey mir daher ver-  
gönnet, hiebey auszuruffen:

Glück

## Zuschrift.

Glück zu! du heilige Kunst, von obenher entsprossen;  
Der Freuden güldne Kron; das Labsal trüber Zeit;  
Dadurch sich Himmels-Lust von Seel' in Seel' ergossen:  
Du bleibst der Selgen Sprach in alle Ewigkeit.

Divum Hominumque voluptas.

Kunst, Kron, Labsal, himmlische Sprache, Lust der Götter und Menschen reden mir also hier das Wort.

Doch sind, nächst dem, verschiedene andere Umstände vorhanden, die mir fast nicht erlauben, an einer gnädigen Aufnahme zu zweifeln. Denn, zu geschweigen, daß es vielleicht das letzte mahl seyn dürffte, da meine Feder sich mit dergleichen Lehr-Werken beschäftigt, so sind **Sw. Hochfürstl. Durchl.** nicht nur der beste Kunstrichter und genaueste Kenner, sondern auch einer der mächtigsten Beschützer und höchsten Beförderer harmonischer Wissenschaften: Daher ich denn die Freiheit desto getroster genommen habe, durch Vorsetzung **Sw. Durchl. geheiligten Namens**, das vermuthliche Ende meiner musikalischen Bestrebungen, dieser Art, recht gut zu machen.

Ferner hat mich zur unterthänigsten Zuschrift ungemein aufgemuntert das gnädige, statt eines angenehmen Befehls dienende Wolgefallen, welches **Sw. Hochfürstl. Durchl.** über solches mein Vorhaben nicht undeutlich zu bezeugen haben geruhen wollen: insonderheit, da, bey der letzten Durchreise des hiesigen Königlichen Groß-Britannischen Herrn Abgesandten durch Hannover, **Sw. Durchl. Sich** gegen Denselben, ganz unverdienter doch unschätzbbarer Weise, seit einer fast dreißigjährigen Entfernung von hier, (da ich oft die Ehre hatte, Höchst Diefelbe, bey dem Singen, mit dem Clavier zu accompagniren) meiner annoch in vielen sonderbaren Gnaden erinnert, und, durch Entbietung derselben, auch in solchen geringen Dingen gnugsam erwiesen haben, daß **SE** ein ausnehmendes Muster eines über alle maassen gütigen, aufrichtigen, rechtschaffenen und grundredlichen Fürstens sind.

## Zuschrift.

Ich weiß nicht, ob es nöthig seyn wird, zu einer Zeit, da die Teutsche Redlichkeit fast nicht mehr unter die schmeichelnde Ehren-Titel grosser Herren gefunden wird, dieses leßtern Ausdrucks halber um Verzeihung zu bitten. So viel aber ist bekannt, daß angesehene Französische Scribenten sich ehemahls nicht wenig damit gewußt, wenn sie ihren Louis XIV. un Roi honnete Homme nannten; ob sie gleich darunter nur die äusserliche Wolanständigkeit eines feinen höflichen Betragens verstunden. Ich aber will weit mehr damit sagen.

Gewiß ist wol, daß **Sw. Hochfürstl. Durchl. Unterthanen**, so wie vor Alters die Württembergischen von ihrem **Eberhard**, fragen mögen: **Wenn Gott nicht Gott wäre, wer sollte billiger Gott seyn, als unser Fürst?** Worauf denn **David**, aus **Devo** Munde, antworten würde: **HER, mein Herz ist nicht hoffärtig.** Ein seltenes Fürsten-Wort!

Noch ein dritter Umstand ist vorhanden, darauf ich gleichfalls etwas baue, gegen und wieder den heutigen heuchlerischen Gebrauch, da sich die kriechende Verfasser selbst nur darum desto mehr erniedrigen, verächtlich und klein machen, je höher, geehrter und grösser sie gerne seyn wolten. Denn kriechen und klimmen braucht einerley Leibes-Beugung. Ich wage es nehmlich, unter **Sw. Hochfürstl. Durchl. verhoffentlicher Genehmhaltung**, zu sagen, daß ich wirklich bey der Ausarbeitung dieses Buchs mein möglichstes gethan habe, nicht nur einen vernunftmäßigen, allgemeinen, sondern vornehmlich **Sw. Hochfürstl. Durchl. höchtgültigen** Beifall zu erlangen, mittelst Darlegung und Erläuterung derjenigen wahren Grundsätze melodischer Dinge, welche auch manchem berühmten Künstler unbekannt, oder doch bisher von niemand wissenschaftlich und systematisch untersucht worden sind.

Zwar ist meine vornehmste Absicht, bey diesem Versuch, nur mit einer  
ner

## Zuschrift.

ner ungeschmückten, natürlichen Schreibart (wie es das Lehren erfordert) vorgetragen, und ich dringe auch auf dergleichen Sekart in der Musik. Aber eben diejenige Schreib- und Sekart, welche vielen, bey dem ersten Anblick, nicht sonderlich edel, sondern etwas einfältig vorkömmt, behauptet dennoch ihren Vorzug nachdrücklich: so wie der gemachte Adel von dem angebohrnen leicht übertröffen wird. *Le stile le moins noble a pourtant sa noblesse*, sagt *Boileau*. Wie weit ich es nun hierin gebracht habe, überlasse *Sw. Durchl.* zu entscheiden; bekümmere mich übrigens wenig um anderer Urtheile, wenn nur der tapffre, gerechte und leutselige Landgraf von Hessen-Darmstatt etwas nützliches an meiner Arbeit findet.

Daß *Sw. Hochfürstl. Durchl.* bey *Dero* glormwürdigen Alter in dem Hause des *HERRN* gepflanzt stehen, in den Evangelischen Vorhöfen unsers *GOTTES*, wo dessen klingendes Lob zu hören, fernerhin beständig grünen, blühen und frisch seyn mögen, zur grossen Ehre des Römischen Reiches, zur höchsten Glückseligkeit *Dero* Hochfürstl. Hauses, ja, zur kräftigen Stütze löblicher Künste und Wissenschaften, absonderlich der Musik, solches soll mein unaufhörlicher Wunsch seyn, der ich in tiefster Verehrung ersterbe

*Sw. Hochfürstl. Durchl.*

Hamburg, im May 1739.

unterthänigst-gehorsamster Diener  
JOHANN MATTHESON.

# SORREDE

zum

## Vollkommenen Capellmeister.

ERASM. in Adagijs, p. 140.

Pleraque res sunt, quas si facias acriter, plurimum conducunt; sin ignaviter, officiant. Velut ea, quae mediocritatem non recipiunt, quod genus est Musica Poeticaque. Sunt rursus quaedam, quae degustasse sit satis.

I.



Er diesen finden will, mag ihn in Utopien suchen. So werden diejenigen sprechen, die das Wort, vollkommen, nach der Schärffe nehmen. Andre aber, denen die verschiedene Stufen der Vollkommenheit nicht unbekannt sind, bescheiden sich schon eines bessern, und verlangen von Menschen nichts himmlisches.

Es ist auch ein Verfasser deswegen keines Hochmuths zu beschuldigen, der sich äusserst angelegen seyn läst, eine oder andere schöne Wissenschaft zur möglichen Vollkommenheit zu bringen; so lange er sich selbst nicht, sondern nur seinen Entwurff zum Versuchs-Muster angeht. Man kann vielmehr denken, als thun.

In solcher guten Absicht haben auch andre, und zwar löbliche Werke dergleichen Aufschrift geführt; absonderlich aber des berühmten Vicquesforts, und nach ihm des Cunniga sogenannter vollkommener Abgesandte, der in der Staatsklugen Welt bekannt seyn wird, gleichwie die Kriegs-Erfahrungen von ihrem vollkommenen Feldhauptmann zu reden wissen, u. d. g. Seneca gestehet von seinem stoischen Weisen, Cicero von seinem vollkommenen Redner, andre von andern Vollkommenheiten, daß dergleichen noch niemals in der Welt anzutreffen gewesen; dennoch haben diese Verfasser, worunter auch der Herr Hofrath Wolf zu zehlen, ihre Sachen und Personen nach dem vollkommensten Begriff, den sie davon gehabt, vorgestellt.

Das will ich auch, mit Gottes Hülffe, thun. Nicht, als ob meine Schilderey keinen fernern Zusatz leiden könnte, noch, daß jemals ein Capellmeister den höchsten Gipfel in seiner Wissenschaft erstiegen hätte, oder erreichen werde; sondern, damit man wenigstens ein festes Ziel vor Augen habe, nach welchem einer streben, und der verhassten Mittelmäßigkeit absagen möge: denn weder Musik noch Poesie leiden dieselbe. In Franckreich sagt man:

Un Air, un vers passable  
Ne valent pas le Diable.

Gründlich-Gelehrte sind durchgehends darin einig, es sey unmöglich, daß ein einziger Mensch auch nur eine einzige, gewisse Art der Wissenschaften zur Vollkommenheit bringe; sondern, solche zu erhalten, sey unumgänglich nöthig, daß viele Gelehrte ihre Kräfte zusammen setzen, einander hülffliche Hand bieten, und gemeinschaftlich arbeiten. Wie denn auch die Erfahrung zeigt, daß man es disfalls nicht ehe nur zu etwas gebracht habe, als bis die Sache auf solche vereinigte Weise angefangen worden. \*) Ob es in der musikalischen Gelehrsamkeit jemals dahin kommen, und wie der Vorschlag einer zu errichtenden Gesellschaft gerathen werde, stehet dahin. So viel bleibet gewiß, daß auf der Welt nichts vollkommenes ist: (n' en deplaise au Sr. P. H.) und wenn wir etwa diesen Nahmen einer Sache beilegen, so geschiehet solches doch nur Vergleichungs-weise mit andern Dingen von derselben Art, oder in Gegenhaltung der Unvollkommenheit, die sich in den letztern finden läst. Daher heissen wir denjenigen einen rechtschaffenen Mann, der redlicher handelt, als die Menschen insgemein thun. \*\*)

Halbscherzend muß ich inzwischen dem unpartheyischen Leser klagen, daß meine arme musikalische Critik nun schon zweimahl bey lebendigen Leibe hat spucken müssen, und zwar unter der Verkleidung eines Domind, zur Verbergung ihres schönen Geschlechts. Das magere Gespenst aber meines gegenwärtigen vollkommenen Capellmeisters kam noch vor dessen Geburt angestochen: denn es ist wohl ein Jahr und länger in der Welt erschienen, ehe dieser noch das Licht erblicket hat; aber auch auf einmahl wieder verschwunden. Das sind seltsame Titel-Abentheuer!

Bey dem ersten ließ man sich gar nichts merken: die Wiederkunft geht eben so stille zu; ob ich gleich, auf Erblickung und äusserliche Betrachtung des sogenannten critischen Musicus, schier schwören mögen, ich hätte ihn selbst gemacht. Aber man wolte so gar, auch auf Erinnern, meines Vorgangs nicht

einmahl

\*) S. Acta erudit. 202. Th. pp. 730. 731.

\*\*) En ce monde il n' y a rien qui soit parfait, & s' il y a quelque chose à laquelle nous donnons ce nom, ce n' est qu' en la comparant avec d' autres de la même espece, ou avec les imperfections qui s' y trouvent mêlées. C' est ainsi que nous appellons un domine de bien celui qui l' est plus, que les hommes le font ordinairement.

einmahl gedencken, sondern verfuhr wie Budäus mit dem Erasmo. \*) (Doch ohne Vergleichung.) Bey dem andern Kram hergegen kam, zum guten Glück, ein Geständniß des beiderseitigen Misbrauchs heraus. Das war noch höflich und aufrichtig.

Doch will ich diese gute Schatten bitten, ins künftige blöden Leuten keine fernere Furcht einzujagen: Und wenn sie ja die Rolle der Popanze spielen wollen, solches nicht unter einer mir gehörigen Maske zu thun. Ich will ihnen lieber auf die Fastnacht eine andere und ganz neue schencken, die sie weit besser kleiden soll, als die entlehnte.

Ey! Hat denn nun ein Mensch nicht mehr so viel eigenes, als die Aufschriften seiner Bücher? Daß ich des Inhalts geschweige. Vor Jahren eröffnete ich einem seynwollenden Freunde, wie ich gesinnet, einige Oratorien, unter der Benennung des klingenden Gottesdienstes, herauszugeben. Was geschah? Es währte nicht lange, da zeigte sich ein Notenwerck im Druck, das hieß: Der harmonische Gottesdienst. Und so kam ich auch unschuldig um solchen Titel, ehe ich ihn noch einmahl selbst gebraucht hatte. Es ist aber doch ein anderer, und besserer, noch im Borrath, davon niemand was vorher wissen soll. Scherz bey Seit! Es kommt gar viel auf die Rubrik eines Buches an: bisweilen mehr, als auf das Nigrum. Daher ist dergleichen Wegfischung eben nicht so gar angenehm; ob ich sie mir gleich für eine Ehre nehme, und deswegen nicht böse bin. Dantur enim honores molesti.

## II.

## Schäßbarkeit der Harmonie.

Was der vortrefflich-gelehrte Staats-Mann, der Freiherr von Spanheim, in der Vorrede seiner Cefars de l'Empereur Julien, ehemals von der Münz-Wissenschaft gesaget hat, solches darff man wol hier füglich, mit einer kleinen Veränderung, auf die Musik deuten. „Wir wollens rund heraus bekennen, (heist es) das Unglück hat bisher gewollt, daß die gelehrtesten und größtesten Leute von der Musik nichts gewußt haben, oder aber, daß die wenigsten Musikbesiessenen gelehrt gewesen sind: jenen hat es an der Gelegenheit gefehlet, oder an der Zeit, oder am rechten Berichte von der Würde und dem großen Nutzen, den man, bey allen andern Wissenschaften, aus der Musik ziehen kann; \*\*) diese hergegen, nemlich die Musici, oder vielmehr Musikanten, haben sich vergnügt, ein niederträchtiges Handwerk, einen blossen Marckt-Kram, einen Nahrungs-Handel, ja wohl gar eine Prügel-Zunft, und weiter nichts, aus der Sache zu machen.“

Das Gleichniß hincket destoweniger, weil viele Leute Medaillen sammeln, damit sie nur für neugierig, oder vielmehr für altgierig, angesehen werden. Hierinn ahmen ihnen diejenigen nach, welche gern allerhand schöne, musikalische Instrumente, absonderlich gemahlte, und fein lackirte Clavicimbel in ihren Häusern haben, nur damit es heiße: Das sind rechte Liebhaber. Andere vermeynen, die Medaillen dienen zu nichts, als zur Schau, von welchem Worte sie im Teutschen ihren Namen herführen. So auch glaubt fast jedermann, die Tonkunst, ob sie gleich Grabelieder hervorbringt, sey nur zur Ohrenlust und zum Zeitvertreib in die Welt gekommen. Die dritte Art samlet endlich Münzen und Schaupfennige, um sie wieder zu verhandeln. Gleichergestalt lernen die meisten Leute Singen, Spielen und Sezen, entweder etwas damit zu gewinnen, oder auch, daß sie mit der Zeit etwas zu vergessen haben.

Alle diese sind auf unrechten Wegen begriffen. Denn die ächten Kenner und Schätzer beider Wissenschaften sind vielmehr überzeuget, daß die Nummi der Historie und den Alterthümern ihr schönstes Licht, die Harmonien aber Gott das klügste Lob, \*\*\*) wie auch der Seele die angenehmste Erquickung, sowol in diesem, als in jenem Leben bringen. Das erweget kein Ungelehrter: dazu gehört rechtschaffener Fleiß und tiefes Nachsinnen. Laßt uns vernehmen, was Steel †) von solcher Schäßbarkeit hält. Wir wollen es aus dem Engländischen, wie obiges aus dem Französischen, verteutschen.

„Nichts ist zu finden (schreibt dieser weise Mann) das die Seele mehr einnimmt, und entzückt, als die Harmonie: und daß eben darin eine von den ewigen Glückseligkeiten bestehe; solches haben wir zu glauben hohe Ursache, wenn wir die in heiliger Schrift aufstossende Beschreibungen der himmlischen Freuden betrachten. Kann nun die menschliche Seele so wunderbarlich durch diejenigen musikalischen Künste bewegt werden, welche nur die Geschicklichkeit dieser Welt hervorzubringen fähig ist; wie vielmehr wird sie durch solche Wirkungen vergnügt und erhaben werden, in denen die ganze Krafft der vollkommensten Übereinstimmung herrschen muß. Die Sinnen sind Seelen nicht Leibeskräfte, ob sie gleich, während der Vereinigung mit dem Körper, nicht ohne dazu bequeme, leibliche Werkzeuge gebraucht

\*) Guillaume Budé wollte des Erasmi in seinen Schriften keine Erwähnung thun, ob dieser gleich darum bat.  
 \*\*) Daß man z. E. nicht nöthig hat, aus der Trompette Marine eine Marien-Trompete zu machen, noch das Choral zu sagen, wenn es der Choral heißen soll, u. d. g. Bey der See-Trommete, welche vormahls häufiger, als igund, auf Schiffen zur Lust gebraucht wurde, ist zu mercken, daß sie bisweilen 2. bisweilen gar 4. Saiten hat, wie aus dem Glarean, auch aus dem Athendö und Platone, am besten aber aus dem Prätorio zu ersehen ist. Ein solches Instrument lautet von ferne, auf stillem Wasser, wie ein Chor Trompeten. Die Welschen nennen es Tympanischiza. Das ist ein albernes, aus dem verdorbenen Teutschen, Trummelsheit, entlehntes Wort. Es heist aber gar nicht Trummelsheit, und hat nicht das geringste mit einem Trommel- oder Paukenholz zu thun. Denn vorzeiten sagte man, statt Trompete, Trommete, oder Trummet, daher kam Trumsheit, weil es, wie gesagt, von ferne klingt, als wenn 2. 3. oder 4. Trumten, i. e. Trommeten, mit einander geblasen werden. Diese Unmerckung kann zum Waltherschen Wörter-Buche dienen.

\*\*\*) Nach den Worten des Psalmisten: Lobset ihm klüglich. Ps. 47, 8.

†) Der Mitarbeiter am Spectator, No. 580. Daß Magister Bernd von dem Spectator so liederlich urtheilet, zeigt ein verführtes Gehirn an.

„braucht werden können. Warum sollten wir denn das Vergnügen dieser Kräfte und herrlichen Eigenschaften ausschließen, da wir von ihnen ja aus der Erfahrung wissen, daß sie der Seelen, als Thüren und Eingänge, zur Freude dienen? Warum, frage ich, sollten wir sie doch von denjenigen Ergeßlichkeiten ausschließen, die unsere Glückseligkeit in jenem Leben recht vollkommen machen? Warum sollten wir zweifeln, daß unser Gehör und Gesicht nicht alsdenn mit solchen Gegenständen, die ihnen am allerangenehmsten sind, werden begünstiget werden, und deren sie in dieser Unterwelt nicht völlig theilhaftig werden können?

## III.

## Ursprung des Gesanges.

Ein vernünftiger Mann hat billig Ursache, sich höchstens zu verwundern, wenn er von diesem Ursprunge bey nicht wenigen, klug-vermeyneten, alten und neuen Schriftstellern so viel ungereimtes Zeug antrifft, daß es nicht zu dulden ist. Diejenigen, welche gewissen, sterblichen Menschen die Erfindung der Musik zuschreiben, machen schon einen ziemlichen Hauffen aus; sie haben aber meistentheils ihren Glauben verlohren.

Andere, die es weit besser zu treffen gedencken, und bis diesen Tag keinen geringen Beifall erhalten, kommen mir noch weit unrichtiger vor, als die ersten: indem sie, mit dem Lucretz, als ihrem Anführer, die unvernünftigen Vögel zu Urhebern der göttlichen Tonkunst zu machen sich nicht entziehen. Einer von diesen \*) darff deswegen wol gar schreiben, daß die ersten Erfinder der Vocal-Musik Affen gewesen sind, weil sie dieselbe Kunst den Vögeln nachgeäffet haben; woran aber der gute Mann, meines Erachtens, wahrhaftig sehr affenmäßig handelt. Denn wer nichts gründliches zu sagen weiß, was hat der nöthig zu schelten.

Ein ganz neuer, ungenannter Verfasser scheint beide angeführte Meynungen von Menschen und Vögeln solchergestalt zu vergleichen, daß er zwar die Eva, als eine Erfinderin der ersten abgemessenen Klänge vorstellet, doch dabey gleichwol nicht unterlassen kann, die lieben Vögelin, als anmuthige Vorgänger, anzugeben, deren holdseliges Gepfeiffe bey der Mutter des menschlichen Geschlechts eine solche Eifersucht erregt haben soll, daß sie dadurch zum Versuch ihres Kehlens bewogen worden. \*\*)

Ein dritter, wohlbenahrter und sehr berühmter Mann, den wir billig alt und neu heißen mögen, \*\*\*) schreibt hergegen so von diesem Ursprunge, mit Ausschließung der geflügelten Kunstpfeiffer: Der Mensch hat einen weit vortrefflicheren Lehrmeister gehabt, als die Vögel sind, und demselben allein muß er seine Dankbarkeit dafür bezeigen: denn die Musik ist ein Geschenk Gottes. †)

Ob nun dieses zwar überhaupt seine Richtigkeit hat, so hindert es doch nicht, daß Gott sein Geschenk und Gaben nicht durch gewisse Mittel und Werkzeuge austheilen sollte. Hiezu nun scheint der Engel-Dienst weit herrlicher und bequemer zu seyn, als der Menschen und Vögel Belehrung: welches aus Gottes Wort, aus der gesunden Vernunft, und, solchen zu Folge, aus dem vortrefflichen Buche des unvergleichlichen Miltons, so er das verlorne Paradies nennet, gar hell und deutlich in die Augen fällt.

„Die beste Nachtigall pfeift immer einerley, und bringt nichts, als undeutliche, unverständliche Klänge hervor, welche einmahl wie das andere lauten, und doch, nach menschlicher Bemerkung, nichts ausdrücken; sie sind ohne Seele, ohne Leben, ohne Geist: und ob sie zwar den Ohren einiger maassen gefallen, können sie doch unsern Verstand, unser Herz nicht rühren, noch irgend eine Gemüthsbewegung, an und für sich selbst, verursachen: sie bleiben auch unfähig solcher durchdringenden Beugungen und abwechselnden Zusammenstimmungen, welche die harmonische Wissenschaft herbeizuführen weiß, als die da allemahl was neues und schönes, was fremdes und verschiedenes hören läßt, wobey jeder Klang NB. auch eine Gedanke ist.“ ††) So lautet es vom Farinell der Vögel.

Dem Stande der Unschuld, da Adam und Eva im Paradiese gelebet, wollen die meisten Gottesgelehrten nur etliche wenige Stunden †††) beilegen, wie unter andern der Talmud solches thut. Viele geben vor, es habe dieser Stand, wo nicht länger, doch wenigstens vom Freitage bis auf den Sonnabend, gewähret, das war denn der Sabbath.

Es ist aber solches sehr zweifelhaft, und zwar aus diesen Gründen: weil Gott dem Menschen, da er noch unbeweibet war, zuvörderst alle und jede Geschöpfe gezeiget und vorgeführt, deren ieglichem er, der Mensch, eine besondere Benennung hat geben müssen: \*) wozu gewißlich, auch nur menschlicher Weise zu reden, keine kurze Zeit erfordert wird, wenn wir die gar grosse Menge und Verschiedenheit

c 2

aller

\*) Jac. Fridr. Reimman. Histor. literar. antediluv. p. 117.

\*\*) L' aimable compagne du premier mortel fut l' inventrice des premiers sons mesurés. Dès qu' elle eut entendu les gracieux Accens des oiseaux, devenuë leur rivale elle essaya son gosier. Disc. sur l' Harmonie, à Paris 1737. p. 5.

\*\*\*) Alt ist dieser brave Mann von Jahren, und wegen der alten Geschichte, die er vortrefflich beschreibet; neu aber, wegen seiner noch jüngst herausgekommenen Werke.

†) L' Homme a eu un plus excellent maitre, auquel seul il doit faire remonter sa reconnoissance. La Musique est un present de Dieu &amp;c. Rollin, dans son Hist. anc. T. XI. p. 160. Paris 1737.

††) Toujours uniforme le Rossignol n' a que les mêmes sons inarticulés, sons sans expression, sans ame &amp; sans vie: il sçait plaire; il ne peut pas toucher ni passioner; incapable de ces inflexions penetrantes &amp; de cette variété des Accords que l' Harmonie sçait conduire avec tant d' Art, toujours differente d' elle memoë &amp; toujours belle, chacun de ses sons est un sentiment. Disc. sur l' Harm. p. 85.

†††) Pererius, in Genesin, Lib. VI. quest. 1.

\*) Gen. II, 19. 20.

aller Thiere auf dem Felde, Vögel in den Lüften, und Fische in dem Wasser recht bedenken. \*) Nach dieser beträchtlichen Verrichtung ist Adam in einen tiefen, das ist, in einen langen Schlaf gefallen, worauf das Weib erschaffen worden, und ihm förmlich zugesellet ward. Das will auch nicht in einem Augenblick gethan seyn: Denn die Schrift selbst bezeuget, daß Adam über eine solche neue und wichtige Sache erst eine sonderbare Betrachtung angestellet habe.

Und ob zwar alles dieses nur mit wenigen Worten erzehlet wird, hat es doch seine gehörige Zeit erfordert. Nächst dem ist erst das Verbot des Baums erfolgt, da denn vorher die Menschen ohne Zweifel das ganze Paradies wenigstens einmahl werden durchwandert haben, (denn, was einer bauen und bewahren soll, muß er doch wol selbst in Augenschein nehmen) um den Unterscheid zu bemerken von allerley Bäumen, die lustig anzusehen und gut zu essen waren; ingleichen die daselbst entspringende, merkwürdige vier Hauptströme zu betrachten. Nun gehet aber die gemeinste Meynung von der Gegend des Paradieses dahin, daß es in Mesopotamien gegen Armenien gelegen habe, also, daß durch Eden das Land verstanden wird, welches sich, zwischen dem Euphrat und Tigris, bis an das Armenische Gebürge erstreckt. Gewiß eine gute Ecke! Aller Muthmassungen nach werden auch Adam und Eva die Früchte der andern Bäume genossen haben, ehe endlich die Unterredung mit der Schlange erfolgt, und die Vergriffung an dem Verbotenen vorgenommen worden.

Daher scheint es wol, nach natürlicher Lebensart zu urtheilen, unmöglich zu seyn, daß alles dieses, von einem blossen Menschen, in drey oder vier Stunden hätte können verrichtet werden. Welchemnach die Meynungen des Calvinii und anderer nicht zu verwerffen sind, daß nemlich der Mensch zehn Tage (noch kurz genug) in seiner Unschuld verharret habe, und im Paradiese geblieben sey. Man findet auch Scribenten, welche demselben Stande 40. Tage beilegen, ja etliche verlängern ihn gar auf 33½. Jahr. \*\*)

Thun nun einige hierinn zu viel; so kann es gar wohl seyn, daß andere hergegen der Sache zu wenig thun. Was gewisses ist davon nicht zu sagen, nemlich Zeit und Stunden anzuberahnen. Man kann jenen sehr gute Einwürffe machen, die besagten Stand der Unschuld nur auf einige Tage oder Stunden gelten lassen wollen; aber es mögen diesen, die ihn auf viele Wochen und Jahre ausdehnen, noch viel stärckere Gründe entgegen gesetzt werden. \*\*\*)

Uiberhaupt ist wol zu glauben, und sehr wahrscheinlich, daß die ersten Menschen Zeit genug werden gehabt haben, ihren mit göttlichem Lichte erfüllten Verstand, Willen und Trieb, samt den köstlichen und künstlichen Gliedmaassen ihres Leibes, zum höchsten Lobe des Schöpfers, als dem einzigen Zweck der Schöpfung, und zu dessen Verherrlichung, wozu absonderlich die Kehle gemacht ist, mit allen Kräften anzuwenden, und es ihren Vorgängern oder Anführern, den heiligen Engeln, die niemahls aufhören Gott mit Klängen und Singen zu ehren und zu preisen, †) nach und gleichzumachen; es habe nun so lange gewähret, als es wolle. Wir können, wie gesagt, keine gewisse Zeit bestimmen; denn vor Gott sind auch tausend Jahr, wie der Tag, der gestern vergangen ist, und die Englischen Tage sind Jahre, wie den Gottsgelahrten bekannt seyn wird. ††)

Daß inzwischen die Fürstenthümer und Herrschaften im Himmel, die Gewaltigen und die Kräfte, wie die Engel genennet werden, vor der Schaffung dieser sichtbaren Welt lange gewesen sind, solches wird von verschiedenen Kirchen-Vätern mit desto besserem Rechte behauptet, je deutlicher es auch die heilige Schrift selbst †††) zu verstehen giebt. Die Engel, ob sie gleich Geister sind, können doch Leiber annehmen, Werkzeuge gebrauchen, und sich, wie ihr Michael, in Fleisch und Blut kleiden, so oft und so viel sie wollen. Und da auch wir erlösete Menschen ihnen dereinst in jenem Leben, mit Leib und Seele gleich seyn werden, \*) so ist hieraus bald zu schliessen, was es mit denselben himmlischen Musikanten von je her, im Artickel der Harmonie, für herrliche Beschaffenheit gehabt haben müsse.

Also fällt es weg, daß die singende Musik eigentlich und ursprünglich älter seyn sollte denn die spielende: sientemahl auch den Engeln und Heiligen in der Bibel allerhand Instrumente, absonderlich Harfen und Posaunen, als besäitete und blasende Werkzeuge, beigeleget werden, und sie gewislich eben sowol gespielt, als gesungen haben, ehe denn Adam erschaffen worden. Bey den Menschen hat es zweifelsfrey eine andere Bewandniß in diesem Stücke, daß nemlich die singende Musik eher, als die spielende gewesen, wie solches bereits an seinem Orte \*\*) angemerket worden ist.

Würden wir nun gleich alle dem Adam sonst beigemessene Gelehrsamkeit für eine leere Erdichtung halten, wie sie es vermuthlich ist; so könnte man doch nicht wohl läugnen, daß, da der allervollkommenste Schöpfer

\*) Was meynt unser einer wol, wie viel Zeit müste er haben, auch nur das Gewürm und Ungeziefer, will nicht sagen von neuem zu benennen, sondern nur so zu berechnen, daß nichts daran fehlte? Sollen doch allein 153. Arten eßbarer Fische seyn, der Wall- und anderer Raubfische zugeschrweigen. Wie denn auch die Saxatiles, Crustacei, Testacei &c hierunter noch nicht begriffen sind.

\*\*) Cornelius a Lapide, in Genesin, Cap. III. v. 23.

\*\*\*) On peut faire d' assez bonnes objections à ceux qui ne font durer que quelques heures l' état d' innocence; mais on en peut faire de beaucoup plus fortes à ceux qui le font durer des semaines ou des années. Bayle, Diction. sub voce, ABEL.

†) Opus eorum est Hymnus IRREMISSUS. D. i. der Engel Werk bestehet in einem unaufhörlichen Lobgesange. Athanas. & ex illo Mithob. in Psalmodia Christiana, p. 212.

††) vid. Luther in Daniel.

†††) Job. Cap. XXXVIII.

\*) Matth. XXII. 30.

\*\*) In der Vorrede des Kerns melod. Wissensch. S. 12.



Schöpfer ein Ihm selbst gleiches Bild gemacht, diesem nicht auch, in eben demselben Augenblicke, mittelst Göttlichen Einflusses, die schönsten, vornehmlich aber die zum unmittelbaren Preise und Dienste des Höchsten von seiner Weisheit selbst erkohrte Wissenschaften, durch der Engel Beispiel und Muster, ohne ordentliche lange Erlernung mitgetheilet, und dieselbe von den Menschen zur Verherrlichung Gottes, gleich den Nachahmungs-würdigen Engeln, im Stande der Unschuld auf das trefflichste ausgeübet und bewerkstelliget seyn sollten.

Daß inymischen die Sterblichen, nach dem Fall, sehr viel von dieser anerschaffenen Vollkommenheit müssen verlohren, ja, daß sie die, solchergestalt, erhaltene Geschicklichkeiten und deren Beispiele größesten Theils werden vergessen haben, folglich auch etwa nur ein blosses Schattenwerk desjenigen vortrefflichen, harmonischen Wesens, so sie im Paradiese gefunden und getrieben hatten, übrig geblieben sey, ist der Vernunft eben so gemäß, als daß die saure Arbeit des Ackerbaues, auf dem wilden, wüsten Felde, ungemein weit von der Edens-Lust, da Gott selbst Pflanzler gewesen, unterschieden oder entfernt seyn müsse. Je reiner und dünner die Lust ist, je heller klingt alles.

Da nun im Paradiese (des coeli aequi, als der Engel eigentlichen Wohnung, zu geschweigen) die lauteste und feinste Lust gewesen, daher auch der unvergleichliche Klang gehöret worden seyn muß: so ist leicht zu erachten, daß außershalb des Gartens Eden, und bey verfluchter Erde, dieser Klang ein unbeschreibliches, bloß des Ortes wegen, verlohren, und der Mensch auch selbst, bey dem Schweiß seines Angesichtes, desto weniger Lust oder Anreizung zum vergnüglichen Singen oder Klingen empfunden haben werde. Wie wir denn täglich erfahren, daß alles bey der Nacht oder in einer scharffen Frost-Luft weit besser klinge, als bey Tage, in der Hitze oder im Nebel. Welches den Unterscheid und die Krafft des Vehiculi fattsam darleget.

Es haben dannenhero diejenigen, unter welche auch Bayle gehört, eben kein grosses Recht, welche dem Menschen, nach dem Fall, noch immer dieselbigen Kräfte oder Eigenschaften in Wissenschaften und Künsten beilegen wollen, die er vorher gehabt haben mag, aus der Ursache, weil selbst die bösen Engel, nach ihrer Stürzung, nichts an ihren tausend-Künsten verlohren haben sollen. Wenn dieser Vorwand sonst in allen Stücken richtig wäre, müste es doch nothwendig mit der Musik, worauf ich eigentlich nur gehe, ganz und gar nicht zutreffen: denn es haben gewislich die verdammten Geister Gott ehemahls in schönster Libereinstimmung gelobet, nunmehr aber werden sie solches nicht mehr thun können, sondern ihre vorrige liebliche Harmonien in ein jämmerliches Geheule verwandeln, und, wo nicht in dem Wissenschaftlichen, doch allerdings in dem ausüblichen Theile, vereiniger Weise, erbärmlich verkehrt seyn müssen.

Was hindert uns denn zu denken, daß die ersten Menschen, im Stande der Unschuld, Gott weit mehr, und tausendmahl besser, mit Gesang und Klang gelobet haben, als nach dem Fall? Was hindert uns mit Milton zu erzehlen, „wie man niederkniet, angebetet, und alle Morgen das schuldige Danckopfer, immer auf veränderte Art und Weise, dem Schöpffer gebracht habe? wie es an dieser abwechselnden Geschicklichkeit zu reden, zu singen, zu spielen eben so wenig, als an heiliger Entzückung und Begierde, Gott aus allen Kräften zu preisen, gefehlet; wie alles, ohne vorher darauf zu sinnem, auf die beredeste Manier ausgedruckt oder abgesungen worden; welche fertige und herzbewegende Harmonien aus den Lippen geflossen, sowol in gebundenen, als ungebundenen Worten, die so schön geklungen, und so lieblich erschallet, daß Lauten und Harfen die Anmuth nicht vermehren können?“. Sind Miltons Worte, die ich einigen Liebhabern zu gefallen, welche zwar Engländisch verstehen, aber dieses vortrefflichen Dichters Werke nicht gelesen haben, unten, nach dem Original, beifügen will. \*)

Welch Unrecht thun wir, wenn wir mit vorbesagtem Verfasser, die göttliche Feier des siebenden Tages, woran Adam ganz gewis Theil genommen, und deren Umstände gewußt haben muß, also beschreiben? „Daß zwar der Schöpffer an solchem Tage von allen seinen Wercken geruhet; aber ihn nicht mit Stillschweigen geheiligt habe. Die Harffe hat müssen arbeiten, und nicht unbespielt bleiben; die prächtigsten mit güldnen Saiten bezogene Instrumente, auch die vom Winde getriebene, als Orgeln, Flöten, Dulcianen, haben klingen, und einen auszerlesenen Sing-Chor begleiten müssen, der sich in folgenden Worten hat hören lassen: Groß sind deine Werke, Jehova, unendlich ist deine Macht &c. \*\*)

Das

- \*) Lowly they bowed adoring, and began  
Their Orisons, each Morning duly paid,  
In various Style: for neither various Style  
Nor holy Rapture wanted they to praise  
Their maker. In fit Strains pronounced or sung,  
Unmeditated, such prompt Eloquence  
Flow'd from their Lips in Prose or numerous Verse,  
More tuneable than needed Lute or Harp  
To add more Sweetness. And they thus began &c:

- \*\*) Now resting bleis'd and hallow'd the seventh Day,  
As resting on that Day from all His Work,  
But not in silence holy Kept. The Harp  
Had Work and rested not, the solemn Pipe  
And Dulcimer, all Organs of sweet stop  
All Sounds on Fret by String or golden Wire  
Temper'd soft Tunings, intermixed with Voice  
Choral or unifon. Of Incense Clouds

Milton, Paradi. lost, B. V. v. 144. 151.

Das merkwürdigste hiebey ist, daß Milton d'n Engel Raphael einführet, der dieses alles, sowohl was vor, als nach der Schöpfung des Menschen geschehen, dem Adam erzehlet, ihn dessen erinnern, und in den auserlesensten Worten vorsingen muß, mit dem Beschluß, Befehl und der angehängten Ursache, daß er es seinen Nachkommen desto besser b'deuten und kund thun soll, wie man nemlich gesungen und geklungen, daß es bis in den dritten Himmel (in caelum empyreum) erkönet habe, auch schon lange ehe und bevor er, Adam, in die Welt gekommen sey. \*)

Sagt uns nicht Wttes Wort selbst, daß die Engel zum Dienst, Schutz, und Unterricht der Menschen bestellt sind? Solchen Dienst, Schutz und Unterricht aber hatten ja die ersten Menschen am meisten nöthig. Daher ist des Miltons poetische Erzählung und heilige Erdichtung in Göttlicher Schrift und Wahrheit sehr wohl gegründet.

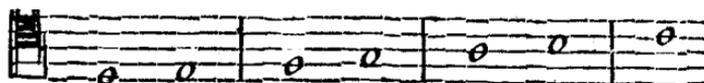
Sagt uns nicht wiederum Wttes Wort ins besondere, daß die heiligen Engel bestellte Musici und Sänger des Allerhöchsten sind? Esaias hörte ihre Musik: warum sollte sie Adam nicht auch gehört haben? Jener weiß zu erzehlen, wie die himmlische Capelle ihr Sanctus mit grossern Gepränge angestimmt habe. Der eine Chor sang: Heilig! der andere antwortete: Heilig! hernach fielen beide Chöre zusammen ein, (wie etwa bey uns die Orgel samt allen Instrumenten) und ließen das Heilig ist Gott der Herr Zebaoth! laut, einmütiglich und kräftigst erschallen. \*\*)

Hey dem Evangelisten Luca \*\*\*) musiciren die Engel das Gloria: in der Offenbahrung Johannis singen sie das Hallelujah. †) Jenes haben die Hirten auf dem Felde; dieses hat der Apostel gehört. Wie sollte denn doch der gute Adam, zumahl in seinem beglückten Unschuld's Stande, weniger, als die nach ihm lebende, begünstiget worden seyn? da ihn Gott zum Herrscher der Welt machte. Weil endlich niemand zweifeln darf, Adam habe Wttes Stimme gehört, warum sollte jemand läugnen, er habe auch der Engel Musik gehört? Mit dem der Herr spricht, mit dem sprechen die Diener gerne. So viel hievon.

## IV.

### Beweis, daß ein erniedrigter Grundklang die Ton- Art hart, ein erhöhter aber dieselbe weich macht.

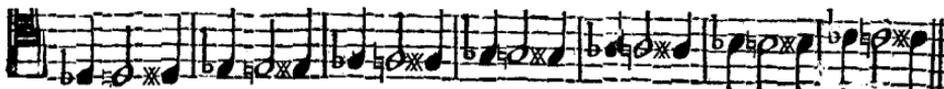
Von einer natürlichen Ordnung sind keine andere Ursachen anzugeben, als die aus den übereinstimmenden und wohlabgewechselten physicalischen Verhältnissen hergeleitet werden. †. E. In den sieben diatonischen Klang- Stufen sind erstlich zwo weiche, drittens wiederum zwo weiche, und endlich eine harte. Solches zeigt eine schöne Gleichförmigkeit und Einrichtung an, ob wir schon nicht wissen können, warum sie so, und nicht anders sey. Es heist auch hievon, wie dort ††) von Sonn, Mond und Sternen: Gott ordnet sie, daß sie nicht anders gehen müssen.



weich, weich; hart, hart; weich, weich; hart.

Kein Mensch wird streiten, daß D und E nicht die kleine Terz, F und G die grosse, A und H wiederum die kleine; C aber die grosse, ursprünglich und eigentlich zu sich nehmen; wiewol sie sich alle, auf künstliche Weise, verändern lassen, nachdem es die Zufälle und Umstände erheischen. Ich sage, kein Mensch wirds streiten, der die Musik versteht.

Diese sieben Stufen oder Grundklänge lassen sich alle und jede wiederum sowohl erniedrigen, als erhöhen, woraus denn die drey Geschlechter entspringen. †. E.



Zeichen

Fuming from golden Censers hid the Mount,  
Creation and the six Days Acts they sung:  
Great are thy Works, Jehova, infinite  
Thy Power &c.

- \*) So long they, and the Emphyrean rung  
With Hallelujahs. Thus was Sabbath Kept,  
And thy Request think now fulfilled, that ask'd  
How first this World and Face of Things began  
And what before thy Memory was done  
From the Beginning: That Posterity  
Inform'd by thee might Know'. If else thou seek'st  
Ought, not surpassing human Measure, say!

Id. ibid.

at the End of the VII. B. of Parad. lost.

\*\*) Ec. VI, 3.

\*\*\*) Luc. II, 14.

†) Apocal. XIX, 1. 6. &c.

††) Pl. CXLVIII, 6.

Zeichen sind Noth- und Hülfss-Mittel; schaffen oder machen aber nichts: sie deuten nur etwas an, das bereits geschaffen, gemacht und in der Natur vorhanden ist. Kreuze (✳) und be be (bb) sind in der Schreib-Musik solche Zeichen, welche die Erhöhung und Erniedrigung um einen halben Ton bemerken, wenn sie vor der Note stehen.

Nun habe ich, zum merklichen Behuf der Lernenden, gesagt und für wahr befunden: daß ein solches vorgeseztes Kreuz ✳ allemahl die weiche, und hergegen der Dubstaf b die harte Terz in der Harmonie erfordert; wenn sonst kein Zeichen, das die Terz andeutet, über einer solchen Grundnote steht. Das hilft im General-Baß.

Dieser Satz wird, ohne Absags-Brief, öffentlich angefochten. Die tägliche Erfahrung aber vertheidiget ihn: Die Vernunft kanns auch thun. Mit der letzten wollen wirs hier versuchen.

Grosse Terzen können, bey guter Vollstimmigkeit, in kleine, so wie kleine in grosse verwandelt werden. Aber aus kleinen macht man keine kleinere, noch aus grossen grössere, bey besagter wohlklingenden Verfassung.

Zufällige Dinge entlehnen immer ihre Eigenschaften von den wesentlichen. Das sind ein Paar unlängbare Sätze, die geben folgende Schlüsse an die Hand:

- a) Wenn bey einer weichen Tonart, durch Erniedrigung ihres Grundklanges, die sonst kleine Terz, zufälliger Weise, groß wird, so entstehet ohnsehbar eine Härte aus der Erweiterung des Intervalls. Erhöhet man aber besagten Grundklang, so muß nothwendig das oberste Ende der Terz zugleich mit erhöht, und die ordentliche weiche Tonart beibehalten werden: Warum? Darum, weil das Intervall sonst zu enge, und gar keine Terz mehr bleiben würde, die doch unausföhllich zum Dreiklange gehört.
- b) Wenn hergegen bey einer harten Tonart, durch Erhöhung ihres Grundklanges, die sonst grosse Terz, zufälliger Weise, klein werden muß, so entstehet daraus nothwendig ein weicher Modus, weil das Intervall enger zusammen gezogen wird. Erniedrigt man aber sothanen Grundklang, so muß allerdings das oberste Ende der Terz zugleich erniedriget, und die ordentliche harte Tonart beibehalten werden: Warum? Darum, weil das Intervall sonst zu groß werden, und sein Terzhien-Maaf überschreiten würde. W. z. E. w.

Demjenigen, der es widersprochen hat, lieget ob, das Gegentheil darzuthun.

V.

Etwas kleines von zwo kleinen Terzen.

Eben des Schlags sind noch verschiedene andere Beurtheilungen, critische Recensionen und vermeynte Grundfälle dieses Dyponenten: absonderlich da es heist: Daß zwey (zwo) unmittelbar auf einander folgende kleine Terzen, einen ganzen Ton fortgerückt, nicht wohl klingen soll. Hier stehet ein Exempel, und man kann deren eine Menge finden oder geben, da dergleichen Intervalle, sowol hinauf, als herunter, einen ganzen Ton unmittelbar fortgerückt, auch in den allerverwehntesten Ohren sehr wohl klingen müssen:

herunter,                      hinauf,

hinauf,                              herunter.

&c.

Es sey inzwischen hiemit einmahl für allemahl gesagt, ich will durchaus keinen solchen Notenstreit unterhalten, noch mich über alle und jede Kleinigkeiten, die meistentheils in falschen Meynungen bestehen, öffentlich einlassen. Wenn meine Lehren nicht gefallen, der bringe bessere auf die Bahn: oder, so sich was erhebliches findet, werden meine Freunde so gut seyn, mir solches schriftlich anzuzeigen; da ihnen denn alle Gnüge geschehen soll.

## Von der musikalischen Mathematik.

Der Satz: Daß die Mathematik bey der Musik nichts helffe, ist unrichtig, und bedarff einer guten Erläuterung. Die Mathesis ist ja in den meisten Wissenschaften, absonderlich bey ihrer Oberherrinn, der Naturkunde, eine fleißige, arbeitsame Gehülffinn, und nützliche, unverdroßene vornehme Bedientinn. \*) Sie ist eine weit um sich greiffende \*\*) Instrumental-Discipulin, und thut in der Harmonien, als einem Theil der Musik, auch in der Gemeinographie, bey der Giltung und Zeitmaasse, ingleichen bey Befertigung allerhand Instrumente, zur Verstärkung des Schalls und Wiederschalles, (wovon die 24ste Betrachtung des Musicaalischen Patrioten p. 290. Erwähnung thut,) so viel die äußerliche Form betrifft, fast solche Dienste, als etwa die Buchdruckerey in der allgemeinen Gelehrsamkeit. Das ist kein geringes; obwol in Betracht des ganken, nur ein kleines.

Mein, zu glauben, und andere lehren wollen: daß die Mathematik der Musik Herz und Seele sey; daß alle Gemüths-Veränderungen, so durch Singen und Klingen hervorgebracht werden, bloß in den verschiedenen äußerlichen Verhältnissen der Tone ihren Grund haben, solches ist noch viel ärger und irriger, als obiger Ausspruch. Man macht ein grosses Wesen von Verhältnissen, und niemand weiß, oder denkt nur so viel nach, daß sie nothwendig ganz verschiedener Art seyn müssen.

Keines Begriffs giebt es dierley: natürliche, moralische, rhetorische und mathematische Verhältnisse. Diese letztere theilen sich wiederum in geometrische und arithmetische, so wie die erstern ebenfalls, jede Art für sich, ihre besondere Gattungen unter sich haben; wovon aber hier zu reden unnöthig, auch der Ort nicht ist. Man muß solche Dinge nicht vermischen. Wer wohl unterscheidet, lehret wohl.

Weil ich inzwischen vielleicht der erste bin, der diesen Unterscheid öffentlich bemercket, ungeachtet derselbe in der Vernunft und Erfahrung auf das stärkste gegründet ist; so muß ich ihn wol, wegen der jüngern, mit einigen Beispielen erläutern und begrifflich machen. Natürliche Verhältnisse giebt uns demnach das erschaffene Wesen, zu welchem auch die Klänge gehören, sattsam an die Hand. 3. E. Daß die Sonne 166 mahl größer seyn soll, als die Erde. Ich sage: seyn soll. Denn ihre strahlende Flammen verhindern, daß man ihre Grösse nicht eigentlich erforschen kann. Andere Hindernissen treffen wir bey andern natürlichen Verhältnissen an, so, daß man mit den besten Instrumenten nur was ungewisses und das wenigste davon entdecket, auch nimmer zu Ende, oder zu was rechtes kömmt, das vollständig, und unwidersprechlich wäre. Denn wo das Systema der Welt drierley ist, da kann man keine Meynung für gewiß halten.

Dafem nun ein Unterscheid ist zwischen Natur und Moral, Moran kein Zweifel, so ist gewißlich auch einer zwischen natürlichen und moralischen Verhältnissen. Ein Exempel der letztern mag seyn: daß jede Tugend zwischen zweien Lastern mitten inne, folglich von dem einen so weit, als von dem andern entfernet seyn muß. Wer kann das messen? Und doch ist's wahr.

Rhetorische Verhältnisse treffen wie 1. E. in den sechs Theilen einer Rede, und sonst verschiedentlich in der guten, sowol gemeinen, als musikalischen Schreibart an, in Predigten, in Gedichten u. s. w. Dieser Dinge keines läßt sich mit mathematischer, das ist, mit unumschränkter Gewisheit, abmessen, und man erkennet doch ihren guten Verhalt nugsam.

Wenn ich aber 1. E. sage: Der Raum zwischen zwey Säulen muß nicht mehr, als 7. und nicht weniger, als fünf mahl die Dicke der Säulen ausmachen, so ist's eine mathematische Verhältniß, die sich auf das genaueste zehlen und messen läßt; doch mit der Natur, Moral und Rhetorick eigentlich nichts zu thun hat: welches ein ieder begreifen wird. Wer nun hierinn keinen Unterscheid zu machen weiß, der kann unmöglich recht urtheilen.

Die Verhältnisse der Klänge und Tone, welche die Mathematik gar nicht, sondern die Natur selbst hervorbringt und ordnet, geben, mit ihrer Abbildung durch Zahlen und Linien, nur bloße Werkzeuge ab, die ihrem Nutzen so haben, als etwa Wörter in Schriften und Reden. Wir finden 1. E. daß Tod ein widriges; Leben hergegen ein angenehmes Wort sey, nach dem man nicht nur widrige und angenehme Begriffe, sondern auch viele dahin gehörige Umstände damit verknüpffet. Sonst gölten die Wörter gar nichts. So wie die bloßen Klänge.

Wenn man hergegen spricht: Der Tod ist verschlungen; oder das Leben ist abgesprochen, alsdenn verändern sich, mit den Umständen, die vorigen Begriffe ganz und gar, und es verliereht jenes Wort schon viel von seiner Härtekeit, so wie dieses von seiner Anmuth. Die Deutung ist leicht auf die angegebene Verhältnisse der Klänge und Tone, ihre Vorstellung, Umstände, Begriffe, Eindrücke und Wirkungen zu machen.

Des

\*) Daß Baco von Verulam (wie aus dessen L. IV. de augm. Scient. c. 2. im forschten Orchester angeführt worden,) die gute Mathematik zweimal mit einer Magd vergleicht, würde so gar verächtlich nicht ausgelegt werden können, wenn nur eine solche Bedientinn mit ihrer Ausführung nicht über die Schnur hauete. Wir haben ein schönes geistreiches Buch von dem ehmaligen vortrefflichen Doctor der Gottseligkeit, Daniel Featley, sonst Fairclough genannt unter der Aufschrift: Ancilla pietatis, welcher Titel dem Werke zu keinem Nachtheil gereicht, weil sich dieses Mägdgen allemal sehr wohl gehalten hat.

\*\*) Darinn hat sie auch bey den Franzosen im Rahmen die mehrere Zahl: Les Mathematiques, deren Vorwurf ist die Grösße, das Maas und die Berechnung; nicht das Wesen der Dinge. Die Natur hat, so zu reden, das Jus magis; die Mathematik ist der Warabain, oder will es doch sagen.

Des Herzens Bewegung hat demnach ihren Grund, d. i. ihre Ursache, ihren Ursprung nicht mehr in den blossen Klängen und Wörtern, wenn wir die singende und sprechende Beredsamkeit betrachten, wie sie da, an und für sich selbst, abgemessen, eingetheilt, hingefest und geschrieben werden; sondern in den sehr verschiedenen Begriffen, die das Gemüth, den vielfältigen Umständen nach, mit ihnen verbindet. Wer wird aber wol sagen, daß solche geistige Begriffe mathematisch sind?

Denn die Seele, als ein Geist, wird empfindlich gerührt. Wodurch? wahrlich nicht durch die Klänge an und für sich, noch durch ihre Grösse, Gestalt und Figur allein; sondern hauptsächlich durch deren geschickte, immer neuersonnene, und unerschöpfliche Zusammenfügung, Abwechselung, Anwendung, Mischung, Eigenschaft, Ab- und Einführung, Erhöhung, Tiefe, Schritte, Sprünge, Verweilung, Beschleunigung, Wendung, Stärke, Schwäche, Heftigkeit, ordentliche und außerordentliche Bewegung, Befänstigung, Aufschub, Stille und tausend andre Dinge mehr, die kein Cirkel, kein Liniel, kein Maasstab, sondern nur der edlere, innerliche Theil des Menschen begreifen und beurtheilen kann, wenn ihn Natur und Erfahrung unterrichtet und belehret hat.

Diefe Sachen haben zwar auch ihren ordentlichen Verhalt, und brauchen eine gewisse Maas; aber sie entspringen nicht aus ihrer Abmessung; sie bestehen nicht darin; sie gründen nur das Bild ihrer Grösse und Figur, nicht ihr Wesen darauf. Die unausgemachte, wenige Verhältnisse hergegen, die der arithmetische Klangmesser ablesen will, verschwinden hiebey, und machen nicht den tausenden Theil der Klänge in der Natur, ja kaum eine Handvoll Haar am Leibe der Musik aus. Gleichwol sieht man für solche Verhältnisse, nachdem sie blindlings mit andern vermischet worden, so kühnlich, als wären sie was rechtcs, ohne einmal dabej zu sagen oder zu begreifen, was denn endlich daraus werden, oder zu welchem Zwecke sie dienen sollen.

Wir setzen inzwischen dieses Dilemma. Zum ersten wird gefragt: ob einer, der ein tüchtiger Musiker seyn will, durch die Mathematik dazu gelangen müsse? Zum andern: ob man, ohne gründliche Wissenschaft der Math-Künfte, nichts vorzügliches componiren und musiciren könne? Sagt nun jemand zu der ersten Frage ja, zur andern nein, so widerspricht er der alten und neuen Erfahrung, ja, seinen eignen Augen, Ohren und Händen, den vereinigten Sinnen aller Menschen, und verschließt die einzigen Thüren, durch welche der Verstand empfängt, was er hat. Sagt er hergegen zur ersten Frage nein, und zur andern ja, so kan die Mathematik unmöglich der Musik Herz und Seele seyn.

Das Cui bono muß hier, wie allenthalben, den Ausschlag unsers Bestrebens geben, ob nemlich dasselbe vernünftig sey, oder nicht? Sonst ist unser Speculiren vergeblich und schädlich. Ich muß wissen, wozu es dienet, was es für Früchte bringet.

Last uns demnach bey den Verhältnissen, nach obigem deutlichen Unterscheid, allemahl secundum quid urtheilen, und niemahls vom allgemeinen, so einfältig und gröblich, auf das besondere schliessen. Denn es folget nicht. Die vorgegebene Wahrheiten, an und für sich selbst, befriedigen unser Gemüthe keinesweges, man schmücket sie, wie man wolle; sondern die Beweise der Wahrheiten thun es, wenn sie sich in der Erfahrung, Anwendung und Ausübung ächt und ehrlich halten. Denn sonst kann sie keiner für Wahrheiten schäzen, wenn sie es auch gleich von ungefehr wären.

Das liebe Monochord vermag keine einzige musikalische Wahrheit darzutun; wol aber einige harmonikalische von mittelmaßiger Wichtigkeit, davon noch immer ans Gehör appellirt wird. Man muß diejenigen Terminos nicht verwirren, deren ieder einen besondern einfachen Begriff mit sich führet; denn sonst verwirret man auch diese, und damit hat die Welt-Weisheit einen Anstand, und mercklichen Stoff bekommen.

Beiläufig zu erinnern, könnte es wol nicht schaden, in solchen Schriften, die auf Beurtheilungen der Wissenschaften gerichtet sind, mit den Ausdrücken, und absonderlich mit den Einschaltungen unrichtiger Gedanken eines andern, dem man die Cour machen will, etwas behutsamer zu verfahren, als annoch gesehen ist. Da z. E. vom Verhalt der Klänge die Rede seyn soll, und man das Wort Ton dabej gebraucht, welcher allezeit zween Klänge haben muß ic.

Eine Cantate von zwe Personen heist eigentlich kein Duett: Eine einzige Aria von zwe Stimmen heist wol so. Vielweniger nennet man ein Cantate von drey Personen ein Trio. Die erste nennet man, Cantata a due; Die andere Cantata a tre, und verzeichnet dabej die Stimmen Soprano, Contralto &c. Auch wenn ein Paar mit einander (singend) reden, nennen es die Musici kein Duett, sondern Dialogo. Das sollte billig von einem seyn wollenden Tonrichter angemercket werden: Denn sonst giebt es, bey Verkehrung der Namen, auch verkehrte Begriffe, die der Jugend schädlich sind, und dem Alter keinen Vortheil bringen.

Wir lesen: daß der Feid von einer männlichen Stimme vorgestellt werden soll; da er doch immer in weibischen Seelen wohnet. Eben also ist es auch mit dem Zorn beschaffen: denn wo ist der wol hefftiger, als unter den Weibern? zumahl wenn er sich durch das kleine Glied ausläßt, das grosse Dinge anrichtet, und die Lippen mit Napellenfarbe zieret. Der Stolz läßt ein gleiches Urtheil zu: warum soll ihn denn nothwendig ein tiefer Haß herbrummen, da er doch hoch hinaus will. Und auf die Frage: Ob die Jahres-Zeiten durch lauter Männer aufzuführen sind? antworten alle vernünftige Mahler und gelehrte Ironologi, ohne Bedenken, nein, und führen ihre Ursachen aus der Lateinischen und Griechischen Kunstwelt her. (Nun wieder in die Gleise!)

Alles, was in der Musik vorgehet, gründet sich ungefehr auf die mathematischen Verhältnisse der Intervalle so, wie etwa die Schiffahrts-Kunst auf Anker und Tauen. Aber der Compass ist doch ein

gang andrer, und edler Begleiter im Seegeln, als Masten und Wand. Des Steuermanns sogenanntes Giffen thut ihm viel wichtigere Dienste, als seine Astrolabia und was ihnen anhängig ist, die bey der Meeres-Länge noch immer zu kurz kommen.

Wer nun eher keine Reise antreten wolte, als bis er die vermeinten Hücklein und Handhaben am Magnet und Eisen mathematisch bewiesen haben würde, der dürffte in seinem Leben schwerlich die Linie passiren. So bald man aber anfangen wird, den Uberschlag des Weges zur See in feste Regeln zu verwandeln, und gültige Ursachen anzugeben, warum es so, und nicht anders, mit Wind und Wetter zugehe, aldemn möchte man auf Anstalt gedencken, aus den puren Grössen oder klingenden Intervalle sitliche Wahrheiten, und unsehbare Lehren von Gemüthsbewegungen und deren Erregung herauszujiehen: welche gewislich nicht unnützlich seyn könnten; dafern sie nur unumstösslich wären. Lange Erfahrung, genaue Anmerkungen und natürliche Gründe geben, mittlerweile, in beiden Wissenschaften weit wichtigere, physikalische Regeln an die Hand, als alle Quadranten und Cirkel.

Man bestimme die mathematischen Verhältnisse der Klänge mit ihrer Quantität wie man wolle, es wird sich doch in Ewigkeit kein rechter Zusammenhang mit den Leidenschaften der Seele daraus allein abnehmen lassen. Denn hiezu gehören, nebst der Natur-Lehre und geläuterten Welt-Weisheit, noch ganz andre Künste, moralische und rhetorische Verhältnisse. <

Künste nenne ich sie, zum Unterscheid der Wissenschaften, Lehre und Weisheit; ich meyne aber die practischen Übungen, und was bey denselben vortrefliches zu finden ist. Laßt uns hierüber einen sonst übelgesinnten Zeugen rufen und hören, dem doch auch zu seiner Zeit ein wahres Wort einfahren ist.

Andreas Papius heist der Mann, welcher so schreibt: „Die bloße Erkenntniß des Verhalts eines Tons, halben Tons, eines Commatis, der Consonanten zc. wird keinem den Rahmen eines Virtuosen oder Kunstfürstens zuwege bringen, sondern vielmehr die, nach den Natur-Gesetzen angestellte, genaue Untersuchung der verschiedenen Werke, welche von grossen Künstlern ans Licht gestellet werden: daraus mögen wir begreifen, was ein ieder Verfasser, nach seiner Art, für einen Geist hat, auf was Weise, und wie weit einer vor dem andern, durch seine besondere Arbeit, sich der menschlichen Gemüther und Neigungen bemästert, welches der höchste Gipffel musikalischer Wissenschaft ist. Hierinn nun bestehet die wahre Theorie, die eines solchen grossen Namens und Ansehens recht würdig ist.“ \*)

Man sage, was man wolle; der ungelehrten, musikalischen Quacksalber, oder erfahrenen Marktschreiber Arbeit kömmt mir demnach vor, wie ein von aussen ansehnliches, und von innen bequemes wohlgegerieses Haus, ungeachtet es auf einem Sand gebaut, und nicht dauerhaft ist. In London bauet man Häuser, mit der ausdrücklichen Bedingung, daß sie nur 10. 20. oder 30 Jahre, und nicht länger stehen sollen. Darnach richtet sich der Preis.

Hergegen die vermeinten Fundamente der lautern Algebraisten sehen, in ihrer nebelichten Gegend, wirklich denjenigen verfallenen, mit ungerühnchem und freiwilligem Grase bewachsenen Grundlagen ähnlich, die vor vielen Jahren schon durch saure Arbeit in feste Gruben eingemauert sind, und elendiglich vermodern müssen, ehe das geringste wohnbare Gebäude darauf zu stehen kömmt, weils am Gelde, oder sonst an etwas mangelt. Jene nutzen noch eine Zeitlang; diese nimmermehr.

Was aber alle andre Dinge in der Welt betrifft, die man mit Gewalt der Mathematik unterwerffen will, weil doch weder Thron noch Kangel, weder gemeine noch klingende Wohlredeneit der Proportion müßig gehen können, ja, weil geistliche und weltliche Wissenschaften, \*\*) Staats- und Krieges-Klugheit, Rechts-Gelehrsamkeit, Arzney-Kunst, Weltweisheit, Dichterey, Sonn, Mond, Sterne, samt unsrer eignen menschlichen Bildung, eine gewisse Beobachtung ihrer Stücke und Theile, im breiten, bey der Musik ausgeschlossenen Verstande erfordern: so werden hinführo verhoffentlich Regenten, Geheime Räthe, Generale, Prediger, Juristen, Weltweise, Redner, Aerzte und Poeten einmüthiglich dahin trachten, daß sie wenigstens die drey besten Theile ihrer Lebenszeit auf die bis 20 und 30. sich erstreckende Haupt- und Neben-Schulen der Matheseos wenden, ehe sie jemals an eine Regierung, Pfarre, Proceß, Cur, Tuend, Rede \*\*\*) Gedicht oder Heirath sich wagen. So schließt ein Mathesmaticus, der den Unterscheid der Verhältnisse nicht zu machen weiß: er muß so schliessen und denken; ob ers gleich nicht entdeckt. Das gäbe denn eine artige Ordnung. Auf solche Weise würde aus der Hagar eine Sara, und Petrus zum Kammerherrn, der doch die Schlüssel nicht als ein Herr, sondern nur als ein Diener hat.

In

\*) Neque hoc (nomen principis in arte) dabit toni, semitonii, commatis, aut consonantiarum proportionis sola notitia, sed multo magis diversorum operum, quæ edent artifices, curiosa ad naturam examinatio, ut quis cuiusque sit auctoris genius, quomodo & quatenus singula opera in affectus hominum, sese influent, (quæ Summa est musica facultatis) intellet. ar. Atque hæc est vera illa Theoria, tanto nomine atque auctoritate digna. Andr. PAPIUS de Consonant. L. I. c. 4. p. 21. Ich habe einen Commentarium über das Buch dieses Quartfeldens zu schreiben angefangen, und bin damit bis auf das 14te Capitel des ersten Theils gekommen. Wäre jemand damit gebietet, ich wolte die Arbeit fortsetzen. Das Papische Werk ist nicht mehr zu haben.

\*\*) Das himmlische Jerusalem Apocal. XXI. wollen einige auch hieher ziehen.

\*\*\*) Vult mathematicam condere Grammaticam, sagten, und schrieben einst gewisse Studenten ans schwarze Brett von ihrem unlateinischen Rectore, der seines Handwerks ein Professor Matheseos war.

In dergleichen weiten und breiten Verstande, da natürliche, moralische, und rednerische Verhältnisse, unphilosophischer Weise, über einen mathematischen Leisten geschlagen worden, möchte man zwar gewisser maassen, mit den Naturkundigern, wol zugeben, daß die Qualitäten oder innerliche Eigenschaften der Thier- Erz- und Pflanzen-Reiche aus einer, wiewol unbegreiflichen und ungemessenen, Mischung solcher Dinge entstehen, die eine gewisse Quantität oder äußerliche Grösse und Form haben, wovon ich sehr viele Beispiele, absonderlich in Gewächsen und ihren Farben, geben könnte. Aber, die wahre Weltweisheit sowol, als die ihr und der Natur unterworfenen Künste werden hoffentlich zugeben, daß auch diese Dinge, an und für sich selbst, gegen ihre Ausdehnung gerechnet, wie ens und accidens angesehen und unterschieden werden mögen.

Vor einigen Jahren gab M. David Gottlob Diez ein Programmata de Mundi Consensu ex Harmonia musica heraus, von welchem, wo mir recht ist, die Acta Lips. Academ. P. XII. p. 175. also urtheilten: Die Gedanken des Herrn Magisters verrathen ihn nicht wenig; daß er die Mathematik allzusehr mit der Philosophie zu vermischen pflege. Man darff sich also nicht wundern, wenn er die philosophischen Qualitäten offerter mit der mathematischen Elle auszumessen kein Bedenken trägt. Solche Vorkürfe stossen vielfältig auf.

Eine vollkommene Erkenntniß der menschlichen Gemüthsneigungen, die gewiß nicht mit der mathematischen Elle auszumessen sind, ist bey der Melodie und ihrer Verfertigung von viel grösserm Gewicht, als die bestwegen doch unerachtete Erkenntniß der Zone: zumahl, da man zu behaupten trachtet, daß kein Ton in Ausdrückung der Leidenschaften vor dem andern was voraus habe; welches aber bald hernach widerrufen wird. \*) Inzwischen stehet dieses fest: Nicht so sehr auf einen guten Verhalt, als vielmehr auf einen geschickten Gebrauch der Intervalle und Tonarten, kömmt in der Melodie und Harmonie das schöne, ruhende und natürliche Wesen an. Die Klänge, an sich, sind weder gut noch böse; sie werden aber gut und böse, nachdem man sie gebraucht. Diesen Gebrauch lehret keine Meß- oder Zahl-Kunst. Wenn auch der Verhalt dem Gehör recht seyn soll, muß die mathematische Wichtigkeit allemahl nachgeben. Was will sie denn?

Ich bin also im Grunde noch eben der Meynung, als ich vor 18. Jahren war, daß nemlich in der Rechenkunst \*\*) kein Schein des musikalischen Fundaments stecket. Die Zeit hat nur so viel bey mir geändert, daß meine damalige Gedanken, dem Wesen nach, mit sehr reiffen Erfahrungs-Lehren, je länger je mehr, bekräftiget worden sind. Was ich demnach im Kern melodischer Wissenschaft, und nunmehr in diesem gegenwärtigen Buche davon sage, hebt meinen Satz im forschenden Orchester gar nicht auf: er bleibt, so viel insonderheit die Arithmetik betrifft, (die Plato und Eurcurus in keiner Republic leiden wolten) in aller seiner Krafft, und gilt immerdar. Ich werde auch niemahls so adern seyn, die Form oder das Bild eines Dinges, zumahl bey dessen bekannter Unformlichkeit, für das selbständige Wesen, oder den Knochen für das Fleisch zu halten.

Im Reiche der Wissenschaften trägt die Theologie Scepter und Kron als Monarch; die Natur-Lehre ist Königin; die Musik Erbprinzeßin; \*\*\*) die Jurisprudenz verwaltert das Reichs-Kanzler-Amt; die Medicin, und was dazu gehört, macht den Geheimen und andern Rath aus; die Weltweisheit ist Ober-Kammerherr; die Mathematik Schatzmeister, der die Reichs-Kleinodien zwar verwahrt, aber sich selbst nicht damit schmückt. In der Kammer giebt es viele Beamte, die unter dem Schatzmeister stehen, bey denen es billig richtig zugehen sollte. Unter andern ist die Arithmetik †) Ober-Kentmeister, dem sein Lob gebühret, so lange ihm nichts anklebet, oder die Kronsucht plaget, wie Iohans Dornbusch. Die Historie führet das Archiv u. s. w.

Die Natur ††) bringt den Klang, und alle seine, auch die grösssten Theils noch unbekannte Verhältnisse hervor. Das ist eine unstreitige Wahrheit. Der Mathematicus hat sich von je her viele Mühe gegeben, diesen Klang und dessen Verhältnisse in Ordnung und Rechnung zu bringen, welches aber bis dato noch gar nicht völlig geschehen ist, auch vermuthlich in dieser Welt nimmer geschehen wird, weil es mit den Klängen ins Unendliche fortgeht. †††) Der Musikus hergegen beurtheilet und verbessert diese mangelhafte, und gewisser maassen ohne Wirth gemachte Rechnung, und weiß sich so wohl damit zu helfen, daß er seine Klänge zu einer wunderbaren Wirkung bringet. Wo stecket nun das Principium, \*) der Ursprung, das Fundament und der Grundsatz aller Musik?

Intervalle müssen wir haben. Wer tangen will, muß Schritte und Springe thun können. Aber wer die Intervalle nach ihrer Circel-Größe, und die Schritte nach ihrem Fußmaas am allerbesten kennt,

e 2

\*) Musikal. Bibliothek 6tes Stück. p. 3. & 69.

\*\*) Die Arithmetica ist mit Zahlen geschäftig, und hierinn dienet sie der Musik, als welche diese Zahlen in gewisse Classen der Harmonie setzet, nicht anders als eine Magd ihrer gebietenden Frau. Kuhwan im musikal. Quackf. p. 391.

\*\*\*) Die Musik ist nahe der Theologie, ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten Locum, und die höchste Ehre. Lueber. Tom. VIII. Alterb. p. 411. §qq.

†) Arithmeticae ac maxime avallam a sensibus, nennt Domus die analytische Rechenkunst: d. i. ein ausgedorretes, und von den Sinnen am meisten abgeriffenes Wesen.

††) Natur ist die einem jeden Dinge beivohnende Krafft, welche dasselbe, auf Gottes Befehl hervorbringt, und unterhält.

†††) Sonorum potestates infinitae sunt. Aristid. Quincil. L. I. de Musf.

\*) Unter dem Namen eines Principii wird nichts anders verstanden, als eine allgemeine Wahrheit, welcher man gewiß versichert ist, und daraus andre und besondere Wahrheiten fließen. Das reimet sich zur Rechenkunst, wie eine Faust aufs Auge.

net, weiß darum noch lange nicht, wie er geschicklich mit den ersten umgehen, und etwa durch Hülffe der andern, ein Frauenzimmer, auf angenehme Art, führen soll. Das ist die Haupt-Sache! Da ist die rechte Insel Rhodus! Es tanze nun, wer tanzen kann!

Alle Mahler brauchen Pinsel und Farben: diese sind zwar an sich unterschieden, und es kömmt schon etwas darauf an; aber gebt einem Klecker die allerbesten, deren sich Apelles bedienen möchte, und sehet zu, was herauskommen wird. Wir rühmen nicht den Pinsel; sondern den Maler. Auf solche Farben- und Pinsel- Art würde denn die Mess- Kunst auch so gar in der Liebe ihre Dienste anbieten können; aber wenn eine Person gleich alle richtige Verhältnisse in den Gesichtszügen und Leibtheilen hat, so daß man sie mathematisch-schön nennen möchte, kann sie doch dabey ohne Reiz und Rührung seyn. \*)

Man denke der Sache nach. Doch, das wills auch allein nicht thun. Man sehe sich dabey in der Welt um, und frage sein eigen Herz. So viel thun die geschäftigsten Mess- Künste, sie entdecken und verbessern, nach Vermögen, einige handgreifliche Ordnungen und Unordnungen. Ich spreche ihnen diesen Dienst gar nicht ab; wol aber die Herrschaft über die Liebe, über die Musik, und über die Natur. Menschliche Gemüther sind gleichsam das Papier. Mathesis ist die Feder. Klänge sind die Dinte; aber die Natur muß der Schreiber seyn. Was nutzt eine silberne Trompete, wenns am tüchtigen Trompeter fehlt? der Diamant ist besser als seine Einfassung. Der Stab Elifä gielt in seiner Abwesenheit nichts; noch Scanderbegs berühmtes Schwert etwas, ohne seinen Arm. Wenn kein Wind wehet, was helfen die aufgezogenen Seeegel? die schönste Orgel, ohne Organißen, dient nur zum hinderlichen Zierrat.

Geschichte Bildhauer wußten vorlängst die äußerlichen Verhältnisse menschlicher Gliedmassen ziemlich wohl anzugeben. Das hatten sie, durch ihre Augen und Hände, aus dem großen Buche der Natur abgenommen, denn es sind sicht- und fühlbare Dinge. Hernach hat man das bereits bekannte mit Circeln und Linien etwas genauer abgemessen; allein der Ursprung, das Herz und die Seele menschlicher Geschöpfe und Schönheit, steckt deswegen nimmermehr in dergleichen mathematischen Abmessungen; sondern in derjenigen Krafft, die Gott in die Natur gelegt hat.

Ich habe viele Portraits machen, aber niemahls einen Maasstab dabey brauchen gesehen. Es giebt unzahlbare innerliche Verhältnisse, die sich von grossen Künstlern mahlen, aber von niemand messen lassen. Ich meine, des Menschen Gemüthsbewegungen, welche sich in den allerfeinsten Gesichtszügen und geringsten Wendungen der Augen, Muskeln, Einien &c. unbegreiflicher Weise verrathen und verändern. \*\*) Da hört die Mathematik ganz auf, und da fängt die wahre Schönheit erst recht an. Die Anwendung aller dieser Gleichnisse ist leicht zu machen. Mit einigen derselben ist der Zahl- und Mess- Kunst noch zu viel zugestanden. Doch wir wollen großmüthig seyn.

Einem jeden lassen wir indessen seine Meynung: wem unsere nicht anstehet, der folge immer einer andern, die er für besser hält. Ich will darüber mit niemand streiten; sondern nur dieses bewähren: daß ein Componist, ohne sonderliche mathematische Künste, gar wohl fortkommen kann. Ihrere viele, die fast den Gipfel der Tonkunst erkriegen haben, wissen wol schwerlich alle Theile der Mathematik zu nennen, oder zu verdolmetzen; geschweige ein mehrers. Davon liegen die Beispiele am hellen Tage. Wer der allerbeste Mathematicus, als solcher, könnte, wenn er was setzen wolte, dasselbe mit der bloßen Logik un- möglich gut bewerkstelligen.

Es sey noch einmahl, und zwar für allemahl, gesagt: Die guten mathematischen Verhältnisse machen nicht alles aus: es ist ein alter, eigenkönniger Irrthum. Aus ihnen entspringet gar nicht alle Schönheit in allen Dingen, wenn gleich die Messkunst eine leibliche Mutter der äußerlichen Verhältnisse wäre, und sie in allen gebracht hätte; da sie doch nur eine Bedientin derselben und ein Werkzeug, ein bloßes Werkzeug der Königl. Natur ist. Die unendliche, unbegreifliche, unermessliche Mischung; die geschulte und geübte Anwendung; die ungenannte ansehnliche und nie zu erlernende Anmuth; das ich weiß nicht was; die innerlichen, natürlichen und moralischen Verhältnisse, sank derselben herabhängendem Gebrauch, enthalten die wahren Kräfte melodischer und harmonischer Wirkungen, zur Erregung des empfindlichsten Wohlgefallens.

In der Physik oder Naturkunde liegen demnach die ersten, aufrichtigen Gründe der Musik. Ein Verfechter der Mathematik gestehet selbst, daß die Tonkunst aus der Natur gewisse Grundsätze herleitet. Der sich zu diesen wahren Worten im Druck bekannt hat, wird sich ihrer leicht erinnern: und ob gleich hier, bey deren Anführung, einige Zwischenwörter, Kürze halber, ausgelassen sind, bleibe doch der Verstand und das Geständniß ohne Abbruch so: daß die Tonkunst aus dem Brunnen der Natur ihr Wasser schöpffet; und nicht aus den Pfützen der Arithmetik. Die Musik werde nun theoretisch oder practisch betrachtet, so trifft diese Wahrheit beständig ein.

In der Mathematik hergegen finden sich nur einige wenige, mangelhafte und mühselig-entdeckte Elemente, gar keine Fundamente. Wer ein Buch findet, hat der dasselbe gemacht? Die Natur ist gleichsam das Buch selbst; die Mathesis bemühet sich die Buchstaben darinn zu erkennen; kann aber noch bis diese Stunde nicht weit damit kommen; denn sie sind größestheils unleserlich. Nur die sogenante

\*) Non è bello quello ch'è bello; mà quello che piace.

Nicht das schöne; was gefällt.  
Das ist, was den Weis erhält.

\*\*) Evocat in vultus animi conamina pictor. *Manbeson.*

nannten Experimenten, oder Erfahrungs-Versuche, erläutern hier manchen schweren Text, man muß sie aber selbst, und nicht durch andere, anstellen. Ein Rechenmeister, der ohne große und lange musikalische Erfahrung von der Tonkunst reden will, ist wie ein Physicus ohne Experiment. Beide urtheilen wie Blinde von der Farbe.

Physica (damit wir sie beschreiben) ist die allgemeine und besondere Haupt-Kenntniß aller und ieder natürlichen Körper, ihrem Wesen, Ursachen und Eigenschaften nach, die sowohl auf oder in der Erde und im Meer, als am Firmament befindlich sind, so fern sie nehmlich eine Natur (d. i. eine Kraft etwas zu thun, zu vollbringen, sich zu bewegen, zu ruhen, etwas zu leiden und zu dulden) in sich haben. Mathesis hergegen ist eine Neben- und Hülfss-Kunst, die durch vernünftige Demonstrationes und bekannte Grund-Lehren \*) andere unbekanntes Dinge zu erforschen trachtet, und betrifft das Stern-Gucken und Deuten; \*\*) die Uhren; das Rechnen; die Regel Coh; die Dreiecke; das gekünstelte Anschauen entlegener Dinge, mittelst durchsichtiger, Spiegel und Fern-Gläser; das Messen des Klanges und anderer Sachen; Die Größe der Erdkugel; \*\*\*) die Zeitkunde; allerhand Handwerks- und Hebe-Zeuge; Gewichte und Waagen; Bauen und Seefahrt. Nützliche Sachen.

Da sind die Beschreibungen von beeden Wissenschaften, damit sich der teutsche Leser einen klaren Begriff davon machen könne. Wir mögen gewisse, natürliche Kräfte wol einiger maassen zur Mathematik hinbringen; aber nimmermehr daraus herholen: so ist dannhero gar kein Ursprung der Verhältnisse zumahl der natürlichen, moralischen und rhetorischen, die in der Musik das meiste zu sagen haben; vielmehr ist sie das Herz und die Seele der Tonkunst, welches sehr lächerlich herauskommt, und weit ärger u., als Schwerdt und Waage. Sie ist nur eine unvollkommene Abbildung einiger groben Stücke und handgreiflichen äußerlichen Theile, die erst, und lange vorher, in die Sinne fallen müssen, bevor sie auf das mathematische Papier, als in die dritte Hand kommen.

Wenn die guten Rechenmeister des berühmten Verhams Werke, und eines neuern ungenannten Spectacle de la nature so fleißig, als den Euclid, lesen wollten, ach! wie bald würden sie über ihre ohnmächtige Demonstrationes erfreussen, und sich, in tiefester Bewunderung, vor dem Schöpffer, wie Adam und Eva, vertriehen. Er zehlet die Sternen, und nemet sie alle mit Nahmen. Ps. 147. 4. Wer hat solche Dinge erschaffen, und führt ihr Heer bey der Zahl heraus? der sie alle mit Nahmen ruffet. Es. 40, 26.

Mathesis ist eine menschliche Kunst; Natur aber eine Göttliche Kraft. Denn Gottes unsichtbares Wesen, das ist, seine ewige Kraft und Gottheit, wird ersehen, so man des wahrnimmt an den Werken, nehmlich, an der Schöpfung der Welt. 1) Sind u. v. drückliche und nachdenkliche Worte.

> Das Ziel der Musik nun ist, durch Gesang und Klang, Gott auf das schönste, thätlich und mündlich zu loben. Alle andere Künste, ausser der Theologie und ihrer Tochter der Musik, sind nur stumme Prediger. Sie bewegen auch lange die Herzen und Gemüther so starck nicht, noch auf so vielerley Art. Die dazu benötigte Wissenschaft gründet sich auf die Naturlehre, fättiget sich an ihren mütterlichen Brüsten; ohne allezeit zu wissen, wie es zugehet und ehret den König, ihren Vater.

Wer solches alles durch mathematische Hülfsmittel allein thun, oder auch nur das bisherige bewundernswürdige, entzückende Bestreben vortrefflicher Meister, durch Zahlen, Circel und Linien, verbessern kann, dem wollen wir es alle unendlichen Dank wissen. Es stehet aber zu befürchten, daß wir lange genug warten mögen, ehe wir uns dieser Pflicht zu entledigen Gelegenheit finden. Es ist hiemit eben so beschaffen, als mit dem Worte Gottes und der Vernunft. Die Musik ist äter, aber nicht wider die Mathematik. Dann diese was, so gilt sie was. Laßt sehen!

Ich treibe ja, weltkundiger maassen, schon über ein halbes Jahrhundert, die Tonkunst mit großem Ernst und Eifer, sowohl practisch, als theoretisch: mir sind auch, in dieser nicht geringen Zeit, viele gelehrte Mathematici aufgestossen, die, aus ihrem alten, logischen Schriften, neue, musikalische Wunder zu erdarmen meyneten; aber sie sind, weiß Gott! allemahl jämmerlich in den Brunnen gefallen. Hergegen habe ich ganz gewiß oft und vielmahl erlebt, daß kein einziger berühmter Spieler, Sanger, Seher, nicht nur zu meinen, sondern allen mir innerlichen Zeiten, davon ich gelesen oder gehört habe, auch nur eine einzelne Melodie, die was nutzen sollte, auf den schwachen Grund der Rechen- und Mess-Künste hat erbauen, viel weniger, durch solche untaugliche Mittel, obige allgemeine, löbliche Absicht im geringsten erreichen können, wenn es gleich oft gern gewünschet hätte, und ich mit ihm: weil wir den großen Vortheil vor jenen hatten, eine starke Praxis mit diesen Beschaulichkeiten zu verbinden. Was ins künftige noch geschehen wird, muß man erwarten.

Dieses

\*) Der Unterwurf oder das Fundament aller mathematischen Künste bestehet demnach unstreitig in bekantem Grund-Lehren: wie können sie denn einen zureichenden Grund für andre abgeben, weil sie dessen ja selbst bedürffen, und von andern empfangen? Die bekantesten Gründe sind es ja, darauf die unbekanteten sollen erbauet werden. Daber muß schon ein zureichender Grund vorhanden seyn, ehe sich die Mathematik melden darf.

\*\*) Das betriegerische Wahrsagen und Gotteslästerliche Wettermathem werden auch wol Stücke von Herzen und vom der Seele der Musik seyn: denn sie sind Stücke der Mathematik. Saubere Bielen!

\*\*\*) Die Beschreibung der Erdkugel (Geographie) ist dreyerley: physicalisch, historisch und denn erst mathematisch. Die erste handelt von der Erdkugel Natur, Theilen und Eigenschaften, und unterucht die Ursachen derselben; die andre geber durch alle Reiche, Länder, Städte, Meere etc. lehret ihre Namen, Lage, Eintheilung und Merckwürdigkeiten; die dritte nur hat mit der Größe, Gestalt und Ausmessung dieser Kugel zu thun, und betrachtet sie zugleich als einen Planeten. Dieses Verhöl zeigt an, daß die Naturkunde und historische Wissenschaften auch Vieles das meiste ausmachen, woson man leicht auf die übrigen Theile der Mathematik schließen kann.

Dieses sind und bleiben demnach meine ersten und letzten Gedanken von der Sache. Man zwacke mich und meine Schriften nur deswegen nicht ferner so unbillig an. Ich bitte sehr darum. Wenn es nicht Herz und Seele beträffe, hätte ich gerne schweigen wollen. Denn es ist schon genug im dritten \*) Orchester davon gehandelt worden. Aber Herz und Seele, wenn sie fälschlich angegeben werden, erfordern gewisslich; daß man sich ihrer rechschaften annehme. Ich werde jedoch ferner keine Sylbe mehr disfalls schreiben; sondern hiemit jedem seine Wahl lassen. Wehle, musikalische Welt, wehle, was die wohlgefällt.

## VII.

## Von der Melodie und Harmonie.

Daß die Melodie aus der Harmonie entspringen soll, ist ein falscher, verführischer und schädlicher Satz, welcher wohl der Mühe werth war, daß er wiederlegt wurde: denn nicht nur einer der berühmtesten Tonlehrer in Frankreich, samt seinen jesuitischen Anbetern, (die leider! igund an der Regierung sind) ist damit auf das äußerste eingenommen, und hat ihn öffentlich im Druck vertheidigen wollen; sondern auch ein gar großer Mann bey uns, der mich für einen gewaltigen Sprecher hält, \*\*) hängt ihm dergestalt an, daß er, meines Wissens, noch durch keine vernünftige Vorstellung auf andere Gedanken zu bringen stehet. Viele Leute lieben das Noli vinci; und denken doch anders.

Solch Vorgeben aber verleitet die angehende Componisten, für die man mehr, als für die Meister, sorgen muß. Jene werden nehmlich dadurch gerne und willig dahin gebracht, daß sie die alte Moteten-Regel: Harmonia est Domina, (d. i. die Vollstimmigkeit muß herrschen) wieder aufwärmen, und alsobald mit vielen Stimmen darauf losarbeiten, ehe sie noch wissen, oder einmahl wissen wollen, was eine gute Melodie mit einer einzigen Stimme sey, und worin sie bestehe.

Ach! ihr lieben Leute! es haben weder die aller schlechtesten Musikanten, die wider der Minerva Willen componieren wollen, noch auch die besten Contrapunctisten, als solche, so viel gelernt, daß sie erst die Haupt-Melodie (deren sie keine verlangen noch brauchen) hersetzen, (\*\*\*) und denn die Harmonie dazu machen sollten; sie schmieren vielmehr, absonderlich in Kirchen-Sachen, ihren Harmonischen Kleister fein dick und stark auf das elende Gewebe, und bekümmern sich ganz und gar um keinen feinen ebenen Faden, um keine rechte Melodie, die sie niemahls suchen, und auch daher niemahls finden: sie kennen das Ding nicht. Was wollten sie doch suchen? was wollten sie doch finden?

Es sind inzwischen wahrlich! keine kleine Geister allein dadurch widerlegt worden, daß wir im Kern behaupten, die Harmonie komme aus der Melodie her. Geringe Notenklecker sind hiedurch nicht hochmüthig worden; große Lichter finds, von selbst hochmüthig genug, so gar, daß sie keines Zusatzes fähig, und bey deren Puzung auch der beste seine Zeit nicht übel anwenden kann, wenn er Gelegenheit und Kräfte dazu hat.

## VIII.

## Von den Eigenschaften der Melodie.

Wegen meiner Abtheilung musikalischer Schreibarten bringe ich, in folgenden Werke, zu deren Vertheidigung, im zehnten Hauptstück des ersten Theils S. 6 = 33. etwas ausführliches, doch unmaßgebliches an. Aber von den Eigenschaften einer guten Melodie, und von ihrem Unterschiede, will ich hier ein Paar Worte sagen, weil man sie in eine Brüche zu werfen sucht.

Ich wende gegen solche Vermischung folgendes ein: 1) daß zum deutlichen weit mehr, als zum leichten gehört. Alles leichte fällt nicht gleich deutlich in die Sinne. Eine Sache kann an sich selbst leicht, und der Vortrag doch, unnötiger Weise, undeutlich seyn. Leicht ist eine Rede, so lange sie keine schwere Figuren, Wörter, Räthsel und Zweideutigkeiten hat; fehlt es aber auch nur bloß an Ein- und Abschnitten, am gewissen Augenmerk, an der rechten Ordnung (andrer wichtigern Umstände zu geschweigen) so ist sie gleich undeutlich. Ein Mennet ist eine leichte Melodie; sie kann aber, nur durch die einzige Hindansetzung oder Verwirrung der Klangfüße, undeutlich genug werden. Daher sind diese Eigenschaften sehr verschieden.

Wenn ferner 2) in einem Antrage nichts vorhergeheth oder nachfolget, das mit demselben zierlich verknüpft ist, so kann er nicht fließend, ob wol leicht und deutlich, heißen. Seneca, Salomon, Sirach bewelsen es gnugsam mit ihrem Spruchstyl.

Die Lieblichkeit endlich, als die vierte Eigenschaft einer guten Melodie, hat 3) ganz was eignes und absonderliches vor den übrigen dreien. Tausend Dinge können leicht, deutlich, fließend, und doch

\*) Man lese doch den ganzen ersten Theil des dritten Orchesters mit neuer Andacht durch:

sunt certa piaculis quae re

TER PURE lecto poterunt recreare libello.

HOR. L. I. Ep. I.

\*\*) Es geschieht mit hiemit gar zu große Ehre, wenn ich betrachte was Matth. VII. 29. stehet.

\*\*\*) Auf das Hersetzen kömmts auch nicht an; es läßt sich allemahl die Ordnung nicht halten. Dst muß ja eine untere oder Mittelstimme erst hergesetzt werden, und nicht die obere oder Haupt-Stimme, zumahl, wenn eine gewisse Absicht dabey vermachet ist. Selbst die Haupt-Melodie muß sich nicht selten unterbrechen, vertheilen und verwechseln lassen: kann also nicht immer so, wie der Hut auf den Kopf, hergesetzt werden. Sagen und Thun ist sehr unterschieden. Ich bringe allezt aufs letzte, indem ich gewohnt bin, mehr zu thun, als zu sagen. Mancher sehr wohl eine vermeinte Haupt-Melodie zuerst her, und machet doch nichts aus derselben, weil ihm die Harmonische Künsteley zu sehr im Gehirne spielt. Die Fälle sind mancherley. Erfahrung nur lehret sie unterscheiden.

doch nicht angenehm oder lieblich seyn. 3. E. Was ist leichter, als in die Octav zu fallen, und darin; auch wohl gar in der Quint, mit der Gemeine fortzusingen? Was ist deutlicher, als Stufenweise zu verfahren? Was ist fließender, als die Wiederholung? Doch dennoch ist jener Fall nicht lieblich, auch ausser dem Choral nicht, ob er gleich, den Umständen nach, ein Ding deutlich ausdrücken kann. Die Grade, ohne Abwechslung, werden unangenehm, und die öftere Wiederholung bringt Eckel. Alles dieses ist nicht lieblich, ob gleich leicht, deutlich und fließend.

## IX.

## Von Perioden.

Wir sind völlig überzeugt, daß Demosthenes und Cicero durch ganz was anders, als durch ihre bisweilen gar zu lange Perioden, zu derjenigen Ehre gelangt sind, darin sie stehen. Meine Absicht aber, bey der verlangten Kürze, gehet im Kern eigentlich auf die Klangreden, und auf die dazu bestimmten Worte. Man hat noch nie gehört, daß oberwehnte Redner der Musik insbesondere obgelegen haben. Daher halte ich unmaasgeblich, in diesem Stücke, mehr von des Quintilians, Isidors und Puteans Vorschriften, weil diese drey Spanier, \*) bekanntermaassen sonderbare Musikverständige Scribenten und Redner gewesen sind, als von der dreifachen Athemholung jener grossen Männer in einem Periodo: mit dessen Länge sie uns doch ja keine Regel, keine Kunst-Schnur, so wie gleichwol die andern drey mit ihrer Kürze, haben geben wollen.

Wenn endlich die Verfasser solcher Luftlosen Sätze, die zum Sj gen bestimmt sind, auch alle, wie Demosthenes und Cicero, in den übrigen Stücken beschaffen wären, so könnte man ihnen einen unmaßigen Periodum noch ehender zu gute halten. Gemeinlich aber leidet der Verstand, bey ungemeyner Länge eines Satzes, eben sowol sein Theil, als das Gehör; es mögen Instrumente oder Menschenstimmen dazu gebraucht werden. Den erstern siehet man vieles nach, das bey den andern so leer nicht hingehen kann. Aber Gunst ist kein Geseß.

## X.

## Vom Worte Aria.

Diesigen Sprach-Weisen, welche nicht glauben, noch für wahrscheinlich halten wollen, daß Aria von Aer herkomme, werden dienstlich gebeten, uns mit ebendem eine bessere Ableitung des Wortes mitzutheilen; oder solange, ohne Widerspruch, mit der unsrigen fürlieb und willen zu nehmen. So viel steht fest, daß Aria ein Welsches Wort ist, welches beydes Luft und Lied bedeutet. Was will man mehr?

Eben solche Beschaffenheit hat es auch mit dem Französischen Worte, *Air*, welches noch dazu einen dritten Begriff enthält: und zwar so geschiehet solches in beiden Sprachen ohne einige Verfehlung der Buchstaben, und ohne Mühe. Aber es gibt Leute, die immer Schwierigkeiten suchen, und nichts gut heißen, als was weit hergeholt ist. Aller Gesang und Klang ist eine Wirkung der bewegten Luft. *Causa pro effectu* ist, als eine Metonymia, bekannt genug, oder sollte es doch seyn.

Quid immerentes hospites vexas? - - HOR. L. V. Ode 6.

## XI.

## Von Recitativ-Regeln.

Bey meiner neunten und zehnten Regel des Recitativs im Kern, (die auch herhalten müssen) rede ich gar nicht von der verdorbnen, unnatürlichen Schreibart, deren sich einige Sonderlinge, die nur von unerfahrenen gerühmet werden, heutiges Tages auf das abgeschmackteste bedienen. Ich stelle den Styl des Recitativs nicht vor, wie er insgemein, sowol im Ausschweiffe, als im Mangel, beschaffen ist, sondern wie er billig seyn sollte.

Die Vorrede meines sogenannten Blutrünstigen Belter-Treters (eines Passions-Oratorii) enthält im 19. §. folgende Worte. „Im Recitativ, mit welchen etliche Melorhaptae schändlich und lässlich verfahren, habe mir etwas mehr, als gemeine Mühe gegeben. Und halte gänzlich dafür, daß es dieser Styl vor andern wohl verdiene, auch vielmehr Kunst und Geschicklichkeit erfordert werde, einen „einzigen recit, noch keine Affecten und Einschnitten, wohl zu setzen, auch NB. wohl zu singen, als zehn Arien, „nach dem gemeinen Gebrauch, zu machen und herauszubringen.“

Unter der eingeführten Schreib-Art des Recitativs, verstehe ich also im Kern nichts anders, als die Clausula, die bekannten Clausula, sie mögen sich bey Kunstleuten, oder in guten, natürlichen Sätzen befinden. Der gebräuchlichsten werden etwa 4. oder 5. seyn; wiewol man auch hierinn etwas neues und ein mehrers, doch ohne Zwang, anbringen kann.

Und wenn ich hinzutue, daß die Veränderung und Abwechslung in den Sätzen, Schlüssen und Tonarten so gesucht werden müsse, als käme sie von ungesehr, wird eben damit, auch sonst an vielen an-

f 2

den

\*) Ich rechne den Erzc Putean in so weit mit unter die Spanier, weil er im Spanischen Seibern zu Benlo gebohren, und auch Königl. Spanischer Geschichtschreiber gewesen ist. Er hat ein Buch von der Musik geschrieben, welches 1599. Pallas modulata, 1602. oder Musarchena hieß, von dem eins und anders zu erinnern wäre, weans der Raum lte. Isidor von Carthagena, Bischof zu Sevilien, hat in seinen Originibus Lib. 3. neun Haupt-Stücke von dieser Wissenschaft eingeschlozet. Und M. Fab. Quintilian von Calasorra handelt Lib. I. c. 17. Inlitar. orat. von der Musik. Mich besucht, das gibt ihnen dißfalls ein grosses Gewicht vor andern.

bern Orten, mein grosser Abscheu vor allen Nagelneuen, gezwungenen, ungewöhnlichen und dabey oft sehr nährischen Disparaten, Ausschweifungen und Ungereimheiten gnugfam an den Tag gelegt, daß nicht nöthig gewesen wäre, mir deswegen die geringste geschweige öffentliche, gedruckte Vorstellung zu thun.

Es kann auch niemand auf dergleichen Gedancken gerathen, als einer, der mich nicht recht versteht. Aber der sollte denn zuvor eine Erläuterung einholen. Das wäre honnette. Wenn ichs anders meynete, wie ichs hier auslege, so würden die zwo obbesagte Regeln, durch die im Kern vorhergehende dritte und vierte nicht nur sehr geringe, (wie es heist) sondern ganz und gar nichts nutz seyn. Sie sind aber, mit Erlaubniß, nicht geringe, wenn man sie ohne Veringachtung ansieht.

## XII.

## Von Einrichtung der Cantaten.

Ich wolte eine ziemliche Anzahl Cantaten, sehr guter Art und Wirkung, aufbringen, (wenns der Mühe lohnte) die mit einem Recitativ schliessen, und eben deswegen einen merklichern Eindruck, als sonst, in den Gemüthern der Zuhörer, auch selbst dem Verstande sehr viel zum Nachdencken hinerlassen. Besagter Eindruck hat mit demjenigen keine geringe Verwandtschaft, der am Ende einer gemeinen Rede, ex abrupto, zu entstehen pflegt. Der es widerspricht, muß sehr wenige Erfahrung von dergleichen Dingen besitzen.

In einer auserlesenen Sammlung der besten Cantaten-Stücke, die ehemahls einer Hochgräf. Person zum besondern Vergnügen gedienet, treffe ich den Augenblick, unter sechs, schon zwo Cantaten an, die mit einem Recitativ endigen. Ich will die Einrichtung derselben zur Probe hersehen.

## I. LA CERCATA.

*Rec.* Aurora, dove sei? Idolo del mio cor. &c.

*Aria.* Se compare nel Cielo l'Aurora,  
Della notte s'enfugge l'Horror. &c.

*Rec.* Aurora, dove sei?

## LA LONTANANZA.

*Rec.* Nel bel volto gradito. &c.

*Aria.* Sù, Pupille, sù, sù!

Deh! volgete il guardo a me. &c.

*Rec.* Må, misero, a chi parlo. &c.

*Aria.* Sei lontana, e sei presente,  
Filli bella, nel mio cor, &c.

*Rec.* Goditi dunque, - - -  
Mentre io, per ritrovar al Sen la Pace,  
Stempro la Cetra, e la mia lingua tace.

Unser unvergleichlicher Herr Brocches hat in seinem irdischen Vergnügen eine Cantate, der Käfer genannt, welche mit einem Recitativ anhebt, mit einer Aria vermittelt, und wieder mit einem Recitativ beschloffen wird. Man könnte, wenns der Raum litte, und die Sachen alle gedruckt wären, noch viele beibringen, die eben also eingerichtet, und von grossem Nachdruck sind.

Aber, haben wir nicht ganze Opfern, schöne Werke, die sich mit einem Recitativ endigen? Wer wolte denn solches in Cantaten verbieten? Wer wolte einen solchen ungültigen Nachspruch thun: Eine Cantata muß niemahls mit einem Recitativ aufhören? Zum Exempel will ich nur des Singspieles Nero gedencken, welches vor 16 Jahren hier in Hamburg aufgeführt worden, und eines der besten ist, auch in jedermanns Händen seyn kann, weil es gedruckt worden.

Agrippina wird daselbst in dem letzten Austritt auf ihres Sohns Befehl ermordet, und redet vorher rührende Worte, die sich so anheben:

\*) Da steh ich nun, und seh' ein gresliches Gesicht,

Das meine Parce hat auf mich allein gerichtet.

Ihr Hencker, kommt, ich fürcht' euch nicht, &c.

Der Schluß ist endlich dieser:

Ach! Nero, möchte meine Todes-Wein

Die letzte Probe nur von deinen Lasten seyn!

(damit fiel die Decke.)

Über ein solches Ende wurden die Zuhörer bestürzt; einer sah den andern verwundernd an; und ieder ging tief sinnig davon, wie es in Trauerspielen seyn soll. Es wäre gut, wenn die Richter, welche dergleichen, etwas seltene und sonderbare, Schönheiten für Fehler auschreien, sich erst ein wenig besser, ich will nicht sagen in Corneille, sondern nur, von Carissimi und Cesti an bis auf Marcello, in den besten Besten Sing-Gedichten umsähen, ehe sie solche praeclusa ergehen liessen.

Die

\*) Dieser Satz wurde zwar accompagnirt; allein deswegen ist und bleibt er doch ein Recitativ. Hieben fällt mir die dreifache Bedeutung des Wortes Accompagnement ein. Die erste ist allgemein, wenn nehmlich Singestimmen von allerhand Instrumenten, in allerhand Arten und Melodien, auf gebrochne und unterbrochene, abwechselnde Art, begleitet werden. Die zweite ist sonderbarer, doch am üblichsten, und gehet allein auf den General-Baß. Die dritte aber ist am allersonderlichsten, und zeigt einen Recitativ an, welchen lauter Geigen, mit lang auszuhaltenden oder gezogenen Notens und Accorden, ohne Unterbrechung, ganz samfte und gleichsam nur säuselnd begleiten. Diese letzte Bedeutung ist von grossem Gebrauch, und noch von niemand, mit gehörigem Unterschiede, berührt, vielweniger erklärt worden. Sie hat verschiedene Gattungen, die sich, ohne Exempel, nicht wohl beschreiben lassen.

Die allerersten Cantaten, mit dem heutiges Tages üblichen Recitativ, hat der berühmte Capellmeister am Teutschen Collegio zu Rom, Giacomo Carissimi ums Jahr 1650. gesetzt; und zwar NB. nur geistlichen Inhalts. Es findet sich unter denselben eine vom jüngsten Gerichte, die mit dem Recitativ: *Suonerà l'ultima Tromba &c.* anfängt, und auch mit dergleichen *Sage* schließt.

Cesti ist des Carissimi Schüler gewesen: der hat die Cantaten (wie gesagt wird) gleichsam entheiliget, sie zu weltlichen Sachen angewandt, und auf den Schauplatz gebracht, so, daß zu seiner Zeit die Römischen Opfern fast aus lauter Cantaten, ohne Instrumenten, bestanden. Wie es denn die unstrigen auch thun; doch das unendliche Geigen und Blasen dabey zulassen.

Wer will nun die Auftritte sehen, die sich, als Cantaten, mit Recitativen endigen? Cesti hat, unter sehr vielen andern, auch eine besonders schöne Cantate gesetzt, die sich mit den Recitativ- Worten anhebt: *O cara Libertà, chi mi ti coglie?* &c. Sie schließt, wo mir recht, auch mit einem Recitativ.

Diese Nachricht ist meistens aus einem Briefe des berühmten Capellmeisters, Johann Valentin Meoder, genommen, den derselbe aus Nizza am 21. May 1708. geschrieben hat. Ich werde in meiner Musikalischen Ehrenpforte, \*) daran nunmehr, unter Gottes Beistand, bey seltenen müßigen Stunden, gearbeitet wird, ein mehres von dieser Materie, unter dem Namen *Neder*, anführen.

## XIII.

## Nativität dieses Buchs.

Siehe! die unerbetene Vorurtheile erstrecken sich so gar über zukünftige Dinge. Das vorhabende Prognosticon, welches zum zweiten Stück der Mathematik gehört, lautet so: Es sey kein Zweifel, der vollkommene Capellmeister werde alle meine musikalische Gelehrsamkeit in sich fassen.

Wein lieber Leser, was ich in folgendem Werke vortrage, ist (auf das bescheidenste zu sagen) nur ein Versuch, wie der Titel solches ergiebt, darinn ich lange nicht alles beigebracht habe, was mir etwa noch von musikalischer Einsicht einwohnen, oder aufstossen möchte. Es stehet immer noch ein Spies hinter der Thür. Seit dem 7. Jul. 1738. da ich das Werk zum Druck geliefert habe, sind mir sehr viele Dinge eingefallen, die der Einschaltung wohl werth gewesen wären.

Ja, ich dürfte schier sagen: weil man doch täglich mehr lernet und erfährt, gehen dergleichen Bände, wie dieser Band, würden zur völligen Ausführung seines Inhalts nicht genug seyn. Die Sache wird hier gar nicht ungebührlich vergrößert. Wer nur gegenwärtigen Versuch mit Aufmerksamkeit durchgehet, muß der Wahrheit leicht Raum geben. Das vermuthliche Ende meiner musikalischen Bestrebun an dieser Art dürfte sich hier finden; aber man hat sie auch von anderer Art, und die dazu erfordernde Gelehrsamkeit läßt sich in keine Schranken fassen, sondern führet das plus ultra zur beständigen Lösung.

Wollte ich nur bloß alle Gattungen der Melodien, auf die Art der Menuet, Exempels-Weise zergliedern, wie ich wohl Vorhabens gewesen bin, und gerne gethan hätte; welchen starcken Zuwachs würde dieser einzige Artickel nicht zu wege gebracht haben? Man schliesse also von den übrigen, und urtheile nicht zu spät. Bisher verfare ich nur noch defensiv. Ich kann aber auch von mich stossen, wenn ich will.

## XIV.

## Von den sechs Redetheilen.

Marcello hat freilich, bey Vervfertigung der im Bern aus ihm angeführten Aria, so wenig, als bey seinen andern Wercken, wohl Schroerlich an die 6 Theile einer Rede gedacht, von welchen man doch gestehet, daß ich gar wahrscheinlich \*\*\*) gezeigt habe, wie sie in der Melodie vorhanden seyn müssen. Das ist genug. Gelegte Meister verfahren ordentlich, wenn sie gleich nicht daran gedencken. Man kann im täglichen Schreiben und Lesen wahrnehmen, da niemand auf das Buchstaben sinnet.

Aber es folget daher keinesweges, daß Lernende sothane Anzeige und ihre Erläuterung sogleich für verwirfflich ansehen mögen, und keinen Vortheil daraus ziehen können. Dahin gehet die vornehmste Absicht, wenn die erreicht wird, so ist es gut. Wir gehen auf unsern Wegen ordentlich, und thun abgemessene Schritte, ohne unfre Gedanken darauf zu richten. Es geschehe nun mit, oder ohne Bedacht; so ist gut, wenn wir dadurch nur an Ort und Stelle kommen, wo wir zu seyn verlangen.

Wider den Zwang in diesem Stücke ist der fünffte Absatz des siebenden Hauptstücks im Bern dermaassen ausdrücklich und eigentlich gerichtet, daß es gewißlich eine große Bedachterey seyn würde, wenn einer die angeführten Theile alle, und in eben der Ordnung, bey jeder Melodie ängstlich suchen und andringen wolte. Das ist gar die Meynung nicht. Wir sind weit davon entfernt.

Aber, mit Erlaubnis, ich habe doch gleichwohl auch nicht (wie man mich ferner beschuldiget) einen und denselben Satz solchergestat zum Eingange, zur Erzählung, und zum Vortrage gebraucht, daß eine und dieselbe Sache

\*) Bey Gelegenheit eines Spätters, der die *Musikos* des Kaisers Maximilians I. mit den Erdschwämmen oder *Pfifferlins* gen verglich, die von einem einzigen Regen hervorschiffen, gedenket der gelehrte Herr von Seelen, in seinem *Principio Musico* p. 14. daß jener *Spieshammer* ein Vergleichnis der ihm bekanten Kaiserl. Hofmusstanten hätte schreiben wollen, wenn er sich nicht vor der Größe des Wercks scheuet hätte. Dabey stehet diese Rand-Notiz: *non metuit vastitarem operis Cl. Matthesonius, qui parat Vitas Musurgorum, at non omnia, sed saltem maxime utilitatem.* Vor 24. Jahren habe ich hiebei ein NB. gemacht, und alles wohl verstanden. Geborgt ist nicht geschehen. Ich bin wirklich darüber, mein Wort zu halten, und dasjenige in Ordnung zu bringen, was ich gesammelt habe, und hiezu dienlich seyn kann.

\*\*) Non cessavi neque cessò libros scribere. ANON.

\*\*\* Gleich daraufheißt es: meine dißfalls gegebene Erläuterungen der *Marcellischen* Aria wären nicht wahrscheinlich. Ich will aber alsfort beweisen, daß, was ich gar wahrscheinlich gezeigt, auch gar wahrscheinlich es lauter habe.

Sache einerley Art und Weise behalten hat. Denn erstlich sind die angeführten Sätze wie weich und hart unterschieden; zum andern geben ihnen die Versetzung und der Widerschlag eine ganz fremde Gestalt. Hoch und tief ist nicht einerley. Das läßt sich nach einer gemeinen Rede, wo dergleichen Dinge keine Statt finden, nicht beurtheilen.

Die Mittel und Wege der Ausführung und Anwendung sind in der Rhetorik lange so verschiedentlich und abwechselnd nicht anzutreffen, als in der Musik, wo man sie viel öfterer verändern kann, obgleich das Thema gewisser massen dasselbe zu bleiben scheint. Eine Klänge hat vor einer andern viele Freiheit voraus, und günstigere Umstände: daher bey einer Melodie der Eingang, die Erzählung und der Vortrag gar gerne etwas ähnliches haben mögen, wenn sie nur durch die Tonarten, Erhöhung, Erniedrigung und andre dergleichen merckliche Abzeichen, (davon die gewöhnliche Redekunst nichts weiß,) von einander unterschieden sind.

Ich gestehe selbst, im Kern, daß die Erzählung in unster Aria dem Eingange derselben fast gleichlautend sey; doch befindet sich jene im höhern Ton, und mit untergelegten, deutlichen Worten versehen, welche bis an eine Cadenz zum völligen Verstande hinausgeführt werden: das hat ja der Eingang nicht gethan; er wird gespielt, die Erzählung wird gesungen; jener im Bass, diese im Sopran; abermahl ein doppelter Unterschied: er, der Eingang, ist im Ton, in den Worten, in der Ausführung, in den Werkzeugen und Stimmen von der Erzählung, auf fünffache Art, unterschieden, und also gar nicht einer und derselbe Satz, gar nicht eine und dieselbe Sache. Aehnlich ist ja nicht einerley. Auch wenn zwey ein Ding thun, ist es eben so wenig einerley.

Der eigentliche Vortrag, welcher auf die Erzählung folget, ist noch mehr von dieser, und vom Eingange, unterschieden, indem er eine ganz neue Kraft durch die empfindliche Versetzung, nicht allein aus der Tiefe in die Höhe, sondern aus einem weichen in einem harten Ton \*) gewinnt, und dazu im Bass allein geschicket; ungeachtet das Thema immer beibehalten wird. Denn ein solcher Hauptsatz ist hier gleichsam der Zeit oder die Materie zur Melodie; er ist der einzige Unterwurf, davon man auch in einer gemeinen Rede, nach ihrer Art, nicht leicht weit abzugehen pfleget. Ich frage nur: ob in einer Fuge (die doch eingeschränkter ist, als eine Aria) der Führer und sein Gefährte deswegen eine und dieselbe Sache sind, weil sich ihr Thema, dem Ansehen nach, nicht verändert? Einem Nachdenkenden kann das schon genug seyn.

Man möchte vielleicht mit besserem Rechte sagen: der Schluß sey mit dem Eingange gänzlich einerley. Denn das ist wirklich wahr. Da findet sich eine und dieselbe Sache, ein und derselbe Satz in einer und derselben Stimme. Aber, wie denn? Macht es nicht David im achten und 103ten Psalm eben so? und gibt es nicht Leute, welche des Königlichen Dichters Wohlbedenheit der Demosthenischen und Ciceronischen weit vorziehen, wenn sie absonderlich auf des Propheten mustätsche Gaben ihre Augen richten?

## XV.

(Mit Urlaub zu sagen)

## Vom Mi und Fa in Fugen.

Warum endlich in dem Hauptstücke von Fugen, welches im Kern das achte und letzte ist, kein grosses Wesen vom verwesenen Mi, Fa, gemacht worden, das können die guten Leute nicht errathen. Es müssen ihnen also die Ursachen mit wenigen angezeigt werden. Da sind sie!

Erstlich habe ich vermeynet, und vermeyne es noch mit gutem Grunde, es sey gnug davon gesagt, daß man alle Intervalle, bey dem Widerschlage, so gleich und ähnlich machen müsse, als nur immer möglich ist. Was ist das anders, als daß das Mi dem Fa antworten soll, wo sichs thun läßt? Denn sehr oft gehet es nicht an.

1. Exempel



Zum andern schreibe ich ausdrücklich, daß, wenn ja irgend ein Intervall vertauschet werden soll und muß, man wohl zusehe, daß es keinen halben Ton treffe, (verstehe im Diatonischen Geschlechte,) weil solcher am empfindlichsten ins Gehör fällt. Da ist nicht nur die bekannte, sondern auch die bisher unbekannte Lehre vom Mi Fa vorgetragen, nemlich warum? Kein Solmifator hat noch diese Ursache berührt. Und also kann es auch hier heißen. Es nimt uns Wunder, daß man nicht schon lange darnach gefragt.

Drittens wiederhole ich noch zum Ueberflus, daß die Vertauschung eines grossen Intervalls lange so mercklich nicht ist, als eines kleinen. Weil nun das Mi Fa in besagtem Geschlechte das kleinste ist, so zielen meine Worte am meisten darauf, ob ich gleich den unnützen Wunder, eben auch darum nicht gern nennen mag, weil er so bekannt, als unnütz ist; weil die vermeinte Lehre dorten, im zweiten Theil des Drehesters p. 211. wegen der Fugen, ihre Abfertigung bekommen hat; und weil ich diese Todten vor 22 Jahren schon ins Finstre gelegt habe, l. c. p. 375. Cum mortuis non nisi larvæ ludantur, mit den Todten kämpffen nur Gespenster. PLIN. Eine Tabelle, die in diesem Werke vorkömmt, wird hoffentlich hierüber, nemlich über die Materie vom Widerschlage in Fugen, als die schwerste, mehr Erläuterung geben.

## XVI.

## Erwegung bisheriger Vorwürfe.

Ob sich nun der Ausspruch hieher schickt: daß man von dem, was berühmte Leute sagen, just das Gegentheil

\*) Wenn es dahin kommen sollte, daß große und kleine Terzian, weiche und harte Tonarten für eine und dieselbe Sache gehalten würden, wo bliebe denn die in der Natur gegründete Regel: Daß große Intervalle die Lebendigkeit erweitern; kleine hingegen dieselbe zusammenziehen? Das sind ja wolber einander laufende Dinge, und können nimmermehr einerley seyn

gentheil vertheidigen müsse, wenn man sich berühmt machen will, das weiß ich so eben nicht. Terentz sagte sonst: his nunc præmium est qui recta prava faciunt. *Phorm.* Act. V. sc. 2. v. 6. So viel aber weiß ich noch wol, daß mein Zweck von je her gewesen, der Harmonie mit allen Kräften aufzuhelfen: nicht nur durch fleißiges recommendiren der Mathematik, wovon sogleich im Anfange des Kerns \*) p. 2. §. 5. p. 10. §§. 30. 31. &c. werthwürdige Worte zu finden sind; sondern vornemlich und vielmehr durch solche Lehren und Erfindungen; womit jungen Leuten, in ihrem musikalischen Bestreben, gedienet seyn möchte. Es steht gleichwol zu besorgen, daß die Mathematik hiebey einen Blossen schlagen werde, so fleißig ich ihr auch das Wort rede.

Dem ungeachtet werden wir doch in solcher Absicht getrost fortfahren, und die Hände nicht sinken lassen, oder in den Schrecken legen; falls es Gott und wichtigere Geschäfte nur vergönnen. Ruhm und Gewinn, deren ich so viel habe, als mir dienet, sind mir nicht ans Herz gewachsen; aber das gemeine Beste, auf mehr, als bloß musikalische Art. Daher kann ich endlich wol von gelehrten Leuten, die es mir zuorthun, Widerspruch vertragen, wenn derselbe uns allen zum Nutzen gereicht; und werde mich mit aller Bescheidenheit, selbst gegen die Unbedenklichen, einmahl für allemahl verantworten, wo es nöthig ist. Lob verlange ich wahrhaftig nicht; aber auch keine unnöthige Angewandlung und Aussetzung.

Ein einziger Wunsch und Wille beglückt doch nicht jedermann. Mir ist es eine Freude, eine grosse Freude, daß ich die Zeiten endlich erlebe, da sich andere geschickte Männer bemühen, (absonderlich der ruhmvürdige critische Musicus, in seinem dreißigen Stücke, welches ich für eine wohlausgearbeitete Copie meiner Original-Gedanken erkenne,) mit mir an einem Joche zu ziehen, an welchem sie mich nun so lange ganz allein, wie Kinder in ihren Banden mit unbarmherzigen Augen haben zappeln gesehen.

Jeder trage denn das seine fernerhin treulich und unpartheyisch bey, mit Behutsamkeit, nach seinem Maas. Nur laßt keinen verhassten Streit, keinen anzüglichen, spitzigen Federwitz unter uns einschleichen. Auch kein störrisches Verschweigen und angestelltes Vorbeigehen solcher, die uns vorgearbeitet, und aus deren Brunnen, wir geschöpft haben. Die Dankbarkeit erfordert ein anders. Es gehet anders ohne Verdruss nicht ab, und auf die zweite oder dritte Hand kommts bald herum. Man muß einem jeden das Seinige geben, und Recht wiederfahren lassen. Gar zu viele Emulation verleihet. Gereinigte Kräfte sind die stärksten.

Nolite finire per vos artem musicam

Recidere ad paucos. Facite ut vestra auctoritas

Mæ auctoritati faulrix adjutrixque sit.

TER. Hæyr. Prol. v. 46.

Mich dünkt, (wenn nur mein Rath Platz fände) wir dürfften unser Ziel ehender, und mit mehr Vergnügen treffen, wenn man sich unter der Hand ein wenig besser verstünde, nicht auf alle Kleinigkeiten vergeblich hakte, sondern über gewisse bedenklich scheinende Dinge, wenn sie von der Würde sind, vorher eine Erklärung einholte, ehe das End-Urtheil abgefaßt, und der Welt vor Augen gelegt würde. Es sind noch lange nicht 18. Jahr; es sind nur einige Monat verfloßen, da solches abgeredet, und mit folgenden Worten versprochen wurde: certes, je ferai comme vous le demandez. Nun aber ist erwiesen, daß diese Worte schon nicht mehr gelten. Adieu Schatz! Jenem Schotländer wurde gesagt: On se moque de vous; et antwortete: Et je me moque d'on.

## XVII.

### Wie der Musick zu helfen.

Die harmonische Wissenschaft muß auf grossen und hohen Schulen von ordentlichen, süchtigen Lehrern öffentlich vorgetragen werden, wie vor Alters hin und wieder in Spanien, in Italien, in Frankreich, in Deutschland geschehen ist, auch noch in England geschieht. Das nützliche lehrreiche Opernwesen sollte ebenfalls nicht nur wiederhergestellt, sondern merklich von allem ärgerlichen Mißbrauch gesäubert werden. Ehe es dahin geräth, haben wir noch wenig ausgerichtet.

In des Antonii Bibliotheca Hispana, in Peregrini Biblioth. Hispania: T. III. p. 568. auch im gelehrten Lexico findet sich Nachricht vom Francisco de Salinas, welcher Professor Musicae zu Salamanca gewesen, und ohne Zweifel sovil Vorgänger als Nachfolger gehabt. Conf. Teissier Eloges des Savans, i. Hoffmann. Lexicon univerf.

In den Menagianis T. II. p. 184. lese ich, daß aus dem Lebenslauffe des heil. Odonis, Abts von Cluny, erhellet, was maassen zu seinen Zeiten, ums Jahr 912. nicht nur die Logica, sondern auch die Musica Divi Augustini zu Paris öffentlich gelehret worden. On voit, heissen die Worte, par la vie de St. Ode de Cluny, qu'on enseignoit à Paris de son tems la Logique & même la Musique de St. Augustin. In den Wercken dieses Kirchenvaters finden sich nehmlich drey Bücher, de Musica, über welche damals in Frankreich, auf der hohen Schule zu Paris, gelesen worden. De St. Odone vid. Königs Biblioth. vet. & nov. *Oldoini* Athenæum roman. *Sigbert.* de Scriptor. eccles. *Cavei* histor. liter.

Gesner, in seiner Biblioth. univ. G. I. *Vossius* de Mathesi L. III. c. 22. und andere gedencken des Franchini Gasarii oder Gasori, eines berühmten Prof. zu Brescia im Venetianischen. In seinen Büchern hat er sich abbilden lassen, wie er auf dem Lehrstuhl stehet, und den Zuhörern von der Musick Unterricht giebt. S. Catal. Bibl. *Tbuanæ*, Thomas *Hyde*, Catal. Biblioth. Bodlejan. *Glareani* Doderach. *Draudii* Biblioth. class. *Pring* Mus. Histor. c. 11.

## § 2

### Befagter

\*) Der oft-erwähnte Kern dieses Wercks ist vielen so widerlich im Geschmack vorkommen; wie ob er aus Spanischen Citronen und Italiänischen Pomerangen ausgeleubet wäre. Was wills denn nun werden, da sie die ganze Frucht mit dem sauren Safft und derben Fleisch, ja mit den bittern und herben Schalen selbst genießen sollen? Aber, ihr Leute, laßt euch nicht grauen. Diese Säure kühllet eure unzeitige, febrilische Notenhige; und diese Bitterkeit erdwirmt und säckret euren schleimichtigen Windmagen. Es erfrischen das gesagte musikalische Gebüt, und befördern die Compositiones Daunung. Der Kern hatte nur eine concentrirte, oder in seinem Mittelpunct zusammengejogene Kraft; welche sich aber hier in den gesündesten Säffen und fettesten Schalen, zu eurem größern Vortheil, weiter ausdehnet, und, unter andern heilsamen Mitteln, nicht nur ein treffliches Del, zur Erweckung der steinernen Nidas-Herzen, die ihren Pan dem Phobos vorziehen, sondern auch eine durchbringende Essenz für die verstopfften Nasutulos bey sich führt.

Besagter Prutz meldet im 13 Cap. das Joh. Georg Ebeling Professor Musices des Gymnasii Carolini zu Stettin gewesen. Und obzwar Herr Walther in seinem Wörterbuche aus mündlichem Berichte, solches für irrig halten will, schreibt doch Georg Moz in seiner abgenöthigten Fortsetzung der wider M. Christian Gerber vertheidigten Kirchen-Musik ausdrücklich in der Vorrede p. 7. diese Worte: zu Stettin in Pommern wird an dem Königl. *Gymnasio Carolino* ein besonderer Professor Musices, der die Jugend unterrichtet, gehalten. Ich selber besitze ein Autographum M. Joachimi Fabricii, in Ducali (nunc Regio) Pedag. Stettin. Musices Professoris, welches derselbe mit solchem Titel, am 27. Jun. 1644. in ein Stammbuch gesetzt hat: wie es bereits Orch. III. p. 204. erinnert worden. Ein gut Lied singt man wol groyemahl.

Im Jahr 1732. den 2. April. starb D. Joachim Meyer, welcher 1686. zu Göttingen erstlich als Cantor, hernach als Professor Musices gestanden. Daraus denn abzunehmen ist, daß es so wenig in Teutschland, als in Spanien, Franckreich und Italien etwas neues gewesen sey, öffentliche Lehrer der Musik auf grossen und hohen Schulen zu bestellen.

Guy Miede giebt uns so gar die besondere Kleidung eines Doctoris Musices auf den Engländischen Universitäten, in seinem Grosbritannischen Staat, zum besten. Zu Cambridge ist ein Lector Musices, so wie im Collegio Greshamensi zu London. In Orford aber ein ordentlicher Professor bis diesen Tag. Die Doctoris Würde kostet 100 Pfund. D. Crofts, D. Green, D. Pepulich, D. Turner &c. sind bekannte und berühmte Mitglieder dieses Ordens.

Ich wollte, meines Theils gerne etwas, zur Stiftung eines musikalischen Professorats in Leipzig, testamentlich vermachen, wenn nur einige Gehülffen da wären. Könnte in meiner Vaterstadt etwa ein Lector auf diese Weise am Gymnasio bestellet werden, würde mirs zehnmahl lieber seyn. Ich wüßte auch wol zu beiden Vorschlägen ein paar gute Subjecta

Aber, aber, hier in Hamburg ist die Tonkunst längst vom Schauplatz verjaget; wo doch sonst ihr bester Pflanzgarten seyn müßte, sollte und könnte, wenns recht angefangen würde. Von den Kirchen wird sie auch mit der Zeit ihren Laufzettel wol erhalten. Der Dom hat schon über Jahr und Tag einen exemplarischen Anfang damit gemacht, und den klingenden Gottesdienst gänzlich aufgehoben. Bald nach unsern Zeiten werden die andern Chöre, die nur auf schwachen Pfeilern ruhen, ebenfalls sincken; dafern es obige Mittel nicht verhindern. Man denke an mich.

Canaan, des ältesten Teufels jüngster Sohn, weiß mit grosser List und Gleisnerey das musikalische Lob Gottes, nicht auf einmahl, sondern nach und nach, ganz unvermerckt, und gleichsam schleichend zu dämpfen. Denn wo mit Andacht musicirt wird, da hat er keine bleibende Stelle. Satan ist der Musik sehr feind, er harret ihrer nicht, sagt Luther, Tomo 8. Altenb. p. 411. & 149. Die Hermenteril dieses verdammten Geistes giebt den klaren Befehlen, 1. E. die Christen sollen loben Gottes Nahmen im Reigen; mit Pauken und Harffen sollen sie ihm spielen, Ps. 149. einen ganz mystischen Verstand. Sein Blendwerck heist: Das Herz betet, das Herz singet, das Herz spielt. O du schönes, scheinheiliges Herz!

Rechtschaffene Capellmeister, wenn ihnen dergleichen *securus* in die Augen leuchtet, sollten wenigstens das Maul besser, als Eli, aufstun, und Gottes Ehre nicht so schändlich unter die Füße treten lassen; sondern mit Davidischen Muth, aus dem dritten Psalm fragen: Lieben Herren (d. i. ihr grossen Hansen, und was etwas gelten will, nach Luthers Auslegung) wie lange soll meine Ehre geschändet werden? Meine Ehre, sagt abermahl Luther im 108. Psalm, das ist, mein Sättenspiel, da ich Gott mit ehre. Merckts wohl! Reißende Wölffe und stumme Hunde haben einerley Gericht zu erwarten. Siehe, ich habds euch gesagt.

## XVIII.

## Beschluß.

Der, wegen seiner untergeschobenen Jüdischen Geschichts-Beschreibung, nicht unbekante Rabbi, Gorionides, bemerckt vier Arten von Leuten, die Bücher lesen. Die ersten, welche den Schwämmen gleichen, und alles, ohne Unterschied, an sich ziehen. Die andere betrachtet er, wie Strundengläser oder Sanduhren, die eben so geschwind das Gesehene wieder aus dem Gedächtnisse lassen, als sie solches hineingebracht haben. Die dritten kommen ihm vor, wie solche Seigebeutel, welche nichts, als die Grundsuppe, oder das abgenutzte Gerwürz behalten; das gute aber unten auslaufen lassen. Die vierten, endlich, sollen einem Siebe ähnlich seyn, welches nur das beste für sich behält und darlegt.

So waren die Leser; so sind sie noch beschaffen; und so werden sie auch bleiben. Ich wünsche mir viele aus der vierten Classe, absonderlich unter denen, die sich zu Tonrichtern aufwerffen, und deren Sieblöcher etwas enge sind. Zu den übrigen spreche ich: Gehabt euch wohl!

Cajus Lucilius hat pflegen zu sagen: er wunsche weder von den allerungelehrtesten, noch von den allergelehrtesten gelesen zu werden: weil jene nichts von seinen Schriften; diese aber vielleicht mehr davon verständen, als er selbst. Mein Leser, bist du einer von den erstgenannten, so stehet dem Bescheid im Sirach XVIII. 19. Gehörst du aber in die kleine Zahl der andern, so bitte ich dich, siehe etwas in die Gelegenheit mit meinem Fehltritten. Die vielen Übersichten grosser und grundgelehrter Scaliger oder Salmasen dienen den Kleinen Lichtern zu keiner geringen Entschuldigung. Unter diese letztern gehört auch

Geschrieben in Hamburg, auf Ostern,

1739.

Der Verfasser.

AD V. C.  
**IO. MATTHESONIVM,**  
 QVVM  
 DE CHORI MUSICORVM SVMMO PRAEFECTO  
 COMMENTARE TVR,  
**E L E G I A.**

**H**Agenus humanas sonuerunt carmina fortes,  
 Nunc animat *choros* celsior aura novas.  
*Phabus* adest, exultat apex, delubra tremiscunt,  
 Praesentesque refert *tibia* docta *Dei*.  
 Non hic *neruus* iners, non rauca moratur *avena*,  
 Charta potens *numerus* statque placetque *sibi*.  
 Lufus adest *cithara*, distinguunt *cymbala* cantus  
 Consona, & in patriis *canna* triumphat agris.  
 Scilicet instructas **MATTHESONIA** *Musa* **Camoenas**  
 Excitat, & pigrum dissipat una chaos.  
**Salveto**, mundi streperas exosa *cicadas*,  
 A sacri *Phrygio*, *Musa*, remota *modo*.  
 Inde coaxantes tenuere silentia *rana*,  
 Increpat & propriam crassa *Minerva* chelyn.  
**Atria** CONTINVI BASSI, a) PATRIOTA CANORVS, b)  
 Divinis animos detinuerunt *sonis*.  
 Mox ORCHESTRÀ c) *fides* modulis attemperat altis,  
 Et signo claret *bucina* plena novo.  
 Vocalis faciles DIGITOS d) restatur *arundo*,  
 Attentaque MANVS Symbola tota patent.  
 Restat opus CRITICES, e) hinc Artis gloria crevit,  
 Hinc calami dociles ERVDIERE f) scholas.  
 Adficius plures, MATTHESONI, surgis in ausus, g)  
 Miraturque Tuos serua *Thalia* *choros*.  
 Quid canimus? melior Scriptorem Suada loquatur,  
 Quam ferus Vates, ferus ametque Nepos.

Purpura MATTHESONIANAE pannum hunc asterebat  
 I. C. KRVSIKE, A. M.  
 & V. D. M.

3a

- a) Vid. Cl. MATTHESONII *Grosse General-Baß-Schule*, Hamb. 1731. 4to. Curis secundis edita, quum ibid. Ao. 1719. 4to. sub Tit. *Die Organisten-Probe im General-Baß* primum prodidisset, Add. EIVSD. *Kleine Generals-Baß-Schule*, Hamb. 1735. 4to. Impensis Kiferianis. Vid. *Nieder-Sächsischen Nachrichten* 1731. 8vo No. 8. 20. 30. &c. It. M. For. *Mislers Russische Bibliothek*, IV. Theil, Leipz. 1738. 8vo No. 4. p. 45. sqq.
- b) *Der Russische Patriot*, Hamb. 1728. 4to. Sumptibus Auctoris. Vid. *Deutsche Acta Eruditorum*, wölfftes Zwölfftes tel, p. 650. sq. in. *Hamburgische Anstige* 12. Th. p. 832-837. Des Herrn D. Heumanns Zeugniß vom 1. Oct. 1730. lautet hieyon also: „Die Lesung des Russischen Patriotens hat mich ungemein vergnügt, absonderlich, da ich gesehen, daß Ew. Hochedelgeb. die Musit wollen angewendet wissen ad glorificationem divini nominis, und zur Entzündung piorem affectuum. Meine wenige Gedanken de Musica artificiali Temporum sollen zur rechter Zeit in der Poecile erscheinen.“ Herr P. Rhönn, Prebiger zu Drontheim. schrieb den 13. Dec. 1738. folgendes: „Musicae congratulor de Tali Vindice, Tali Vltore, Tali Propagatore. Perge, excellentissime Patriota, machinas obsecantatis, stupiditatis, ignorantiae, malevolentiae destruere. Si quis recte philosophatur, Te inter principes collocatus non dubito.“
- c) *Orchestre*. Erste Eröffnung, Hamb. 1713. 12mo. Zweite Eröffnung, ibid. 1717. 12mo. Dritte Eröffnung, ibid. 1721. 12mo. Ex Bibliopolio Kiferianis. De his vid. L. V. S. von gelehrten Sachen 1717. 19. Jun. 1718. 24. Dec. Speciatim den *Holzsteinischen Correspondenten*, 1721. 16. Maj.
- d) *Die Singsprache*, Hamb. 1735. P. II. 1737. in forma folii majoris. Sumptibus auctoris. Herrn Handels Zeugniß vom 19. Jul. 1735. aus London gesandt, ist dieses: „Il y a quelque tems que j'ai reçu une de vos obligantes Lettres; & jamais à present je viens de recevoir votre dernière avec votre ouvrage. Je vous en remercie, Monsieur, & je vous assure, que j'ai toure l'estime pour votre merite. Je souhaiterois seulement que mes circonstances m'e'toient plus favorables pour vous donner des marques de mon inclination à vous servir. L'Ouvrage est digne de l'attention des connoisseurs, & quant à moi je vous rends justice &c.“ De digitis & chordis loquentibus occurrunt hæc:  
 VIRGIL. *Obloquitur* numeris septem discrimina vocum.  
 SERVIVS ibi: *Chordarum* expressit laudem, quas dicit *verbis locutas*.  
 TIBVL. Nunc te *vocales* impellere *pollice* *choras*, nunc precor &c.  
 (Eodem sensu & *digitos* psallentis dicebant *vocalis* sive *locutas*, e. g.)  
 ID. At postquam fuerant *digiti* cum voce *locuti*.  
 MANIL. Et quodcumq; *manu* loquitur, statque monetur.  
 APVL. *Citharam* jubet loqui.
- e) *Critica Musica*, Tom. I. Hamb. 1722. 4to. Tom. II. ibid. 1725. 4to. Sumptibus Auctoris, Insuper omnium prope et sic Cl. *Helmstadius*, in *Programmate*, de *Minerva Musica*, 1726. 4to. p. 8. sic scribens: „Aquam huncce titulum, Professoris nampe Musices, hodie tribuere incitio illi Hamburgensium Musico, qui per aliquot annos, novo plans exemplo, *Criticam Musicam* edens prastat se profecto Professore Musices eruditissimum.“
- f) *De eruditioe Musicae*. Schediasma epistolium, quod nomini meo inscribere Vir clariss. voluit. Hamb. 1732. 4to. Impensis viduae Felginæ. Vid. de hac Dissert. *Nieder-Sächsischen Nachrichten* von gelehrten Sachen

**I**n, theurer Mattheson, Dein Neides-werther Fleiß  
 Erjagt, erhält, verdient den allergrösten Preis.  
 Du hebest die Musik. Dein rühmliches Bemühen  
 Weiß sie der Barbarey mit Nachdruck zu entziehen.  
 Die Wahrheit, die Vernunft, die Reizung mit Verstand  
 Gewinnen nun durch Dich die weisse Oberhand.  
 Du ordnest, Du ergründst der Tonkunst wahres Wesen;  
 Du schliessest bündig, fein, Du denckest auserlesen.  
 Du rühmst, was rühmenswerth; Zeigst aber auch dabey  
 Was falsch, was scheltenswerth, was schlechte Schmierey,  
 Was solche Fehler sind, die Unvernunft im Dichten,  
 Der Weisheit zum Verdruß fast immerdar verrichten.  
 Wenn sonst ein strenger Zwang Gehör, Vernunft, Natur  
 Den Zahlen unterwirft, zeigst Du die rechte Spur,  
 Die Ordnung der Natur, ihr Wesen zu ergründen,  
 Und was die Sinnen rührt am sichersten zu finden.

O! folgten alle die, die sich der Tonkunst weh'n,  
 Den Regeln, die Du giebst, ausdrückend, starck und rein,  
 Leicht, lieblich, fließend, frey; kurz, mit Verstand zu schreiben:  
 So würden wir befreyt von so viel Stümpfern bleiben.

Welch Werck hast Du vollführt, gelehrter Mattheson!  
 Wenn man nur daran denckt, bewundert man Dich schon.  
 Du hast die Alten längst an Einsicht übertroffen;  
 Was läßt Dein neues Werck uns nicht für Nutzen hoffen?  
 Gewiß, da Dein Verdienst rein und vollkommen ist,  
 Den eiteln Wahn verwirft, und alles wohl ernist:  
 Wird auch Dein neues Buch, durch manche kluge Lehren  
 Der Tonkunst Trefflichkeit vollkommen wohl erklären.

Du aber, tolle Junfft, die nur die Faulheit liebt,  
 Die sich schon Meister nennt, bevor sie sich geübt,  
 Die zwar viel Schreiben will; doch aber niemahls dencket,  
 Der Thorheit Tag und Nacht, der Welt die Noten schencket,  
 Ein zärtliches Gehör so schrecklich martert, plagt,  
 Daß es aus Eckel fast der Tonkunst sich entsagt,  
 Wirff Kiel und Blat von dir, fehr in dich selbst zurücke,  
 Und untersuche dich; schau mit bemühtem Blicke  
 Die Schrifften Matthesons und Seine Lehren an:  
 Hast du erst dis gewagt, und diesen Sprung gethan:  
 So fahre weiter fort, dich recht genau zu kennen,  
 Du wirst am Ende dich selbst dumm und thöricht nennen.  
 Allein, bethörtes Vöckel, ich mühe mich zu viel:  
 Die Wahrheit hassest du, die Thorheit ist dein Ziel.  
 Du lachst, wenn man dich lehrt, verachtst die Ehrenbahne,  
 Du spottest der Vernunft, und bleibst auf deinem Wagne.

Ihr aber, deren Wiß mit Zahl und Zirkel prahlt,  
 Die Ton auf Holz und Blat in tausend Theilchen mahlt,  
 Die ihr, statt Harmonie, ein unklangbares Wesen  
 Zum falschen Gegenwurff von eurem Fleiß erlesen,  
 Proportionen liebt, die Ohren aber kränckt,  
 Die Töne ziemlich stimmt, doch nicht zu rühren denckt,  
 Erwegt einmahl den Zweck von eurem tiefen Wissen,  
 Werfft Stab und Zirkel weg, und seyd vielmehr beflissen,

Den

Sachen. A. 1733. n. 76. p. 658. sqq. in *M. Laur. Mizleri Musikalische Bibliothek, dritter Theil, Leipzig, 1737.*  
 8vo. N. II. p. 6. sqq.

- g) Huc spectat: Kern melobischer Wissenschaft, Hamb. 1737. 4to. apud Heroldum, de quo vide sis ejusd., *Mizleri Biblioth. sechster Theil, 1738.* in *Den Hamburg. Correspondenten, 1737.* II. Nov. nec non Gälttge Zeugnisse Aritoxeni junioris, Hamb. 1738. 4to. N. 2. p. 16. *Sonata per il Cembalo*, ibid. 1713. *Harmonisches Denckmahl*, London 1714. fol. major. *Der brauchbare Virtuose*, Hamb. 1720. fol. ap. Kiferum, & alia. Vid. *Neues Verzeichniß bisheriger Matthesonischer Werke*, Hamb. 1739. fol. n. 6. 9. 10. 15. 16. 18. 19. 20. 22. 30. 33. 36. 42. 47. 49.

Den Endzweck der Music recht gründlich einzusehn,  
Ihr werdet mir alsdenn die Wahrheit selbst gestehn:  
Verstand und Herz und Ohr mit Nachdruck zu ergeben,  
Muß man die Kunst verstehn, ein rührend Stück zu setzen.

Music, die nicht ans Herz, nicht an die Seele dringt,  
Aus Tönen zwar besteht, doch nur die Ohren zwingt,  
Der nicht Natur und Kunst Klang, Amuth, Krafft gegeben,  
Ist nur ein todtes Werk, es fehlt ihr Geist und Leben.  
Das hat Aristoxen und Aristid erkannt,  
Ist thut es Matthesons durchdringender Verstand.  
Doch Er thut mehr, als sie. Wer hat so viel verrichtet?  
Er singt, Er spielt, Er setzt, Er lehret, Er schreibt, Er dichtet.

Wer Tugend, wer Vernunft, und wer die Wahrheit kennt,  
Die Weisheit billig preist, die Thorheit Thorheit nennt,  
Wer Wissenschaften ehret, die den Verstand verbessern,  
Und täglich mehr erhöh'n, und unser Glück vergrößern,  
Und wer die Tonkunst liebt, ihr Wesen überlegt,  
Was Du für sie gethan im mindsten nur erweget,  
Der wird auch Dein Verdienst, Dein Ehrenvolles Leben,  
Das uns so nützlich ist, mit Ruhm und Lob erheben.

Wie schön ist nicht ein Ruhm, den man sich so erwirbt,  
Der grünt und bleibet stets, obschon der Körper stirbt,  
Den Grufft und Erd und Wurm und Fäulniß bald verzehren,  
Ihn krißt kein Moder nicht. Der Glanz von solchen Ehren  
Erhält sich unverrückt, trotz der Vergänglichkeit,  
Er ist was göttliches, drum schwächt ihn keine Zeit.

Wer sich mit Ernst bemüht, die Wahrheit zu ergründen,  
Der Weisheit nachzugehn, den rechten Grund zu finden,  
Das falsche frey entdeckt, nur auf die Wissenschaft  
Und ihren Nutzen sieht, in immer-neuer Krafft  
Der Welt zu dienen sucht, den eiteln Bahn ersticket,  
Der oft den klügsten Kopff der Ewigkeit entrücktet,  
Der, der ist Lobenswerth, des Ruhm bleibt ewig stehn.  
Drum wird, o Mattheson, Dein Ruhm auch nicht vergehn.  
Die Wahrheit wird Dir selbst, durch Deine weise Schriften  
Bey später Nachwelt noch ein ewig Denckmahl stiften.

*Bey Herausgabe des vollkommenen Capellmeisters schrieb dieses dem uns  
vergleichlichen Herrn Verfasser, dem berühmten Herrn Capellmeister  
Mattheson zu Ehren, desselben verbundenster Diener.*

Johann Adolph Scheibe.

*Pessimum inimicorum genus laudantes. TACIT. in vita Agricola c. 41.*

## Bittre Klage

über den

### Vollkommenen Capellmeister, und dessen Vorläuffer.

**S**trausamer Mattheson! was hat Dich doch bewegt,  
Daß Du den Musicis so viel hast auferlegt?  
Es ist ja, seit der Zeit, da wir den Kern gelesen,  
Das Melodien-Werk fast niemahls recht gewesen.  
Die Noten suchten uns; ietzt gehn wir ihnen nach:  
Wir flogen Himmelan: ietzt thun wir ganz gemach.  
Doch zehnten wir uns noch zum Musicanten-Orden,  
Und sind mit Widersinn nur deine Schüler worden. (Puff!)

BABYS und CONNA.

# Inhalt

Des

## Vollkommenen Capellmeisters.

Es handelt

### Der erste Theil

Von der wissenschaftlichen Betrachtung der zur völligen Ton-Lehre  
nöthigen Dinge.

Dessen		Cap. 8. vom Gebrauch der Music im gemeinen We-	
Cap. 1. von einem allgemeinen Grund-Sage der Music	Blat 1	sen	Blat 28
2. von den Dingen, die man nöthwendig vorher einsehen und zum Grunde legen muß, ehe zur Sache geschritten wird	3	6. von der Geberden-Kunst	33
3. vom Klange an sich selbst, und von der musicalischen Natur-Lehre	9	7. vom mathematischen Verhalt oder klingenden Intervalle	41
4. von der eigentlichen musicalischen Gelehrsamkeit, Litteratur und Geschichts-Kunde	20	8. von der Kunst die Melodien aufzuschreiben	56
		9. von den Ton-Arten	60
		10. von der musicalischen Schreib-Art	68

### Der zweite Theil

Von der wirklichen Verfertigung einer Melodie, oder des einstimmigen Gesanges  
samt dessen Umständen und Eigenschaften.

Betrachtet		Cap. 8. den Nachdruck in der Melodie	
Cap. 1. eine Untersuchung und Pflege menschlicher Stimme	94	9. die Ab- und Einschritte der Klang-Rede	180
2. die Eigenschaften eines Music-Vorstehers und Componisten, die er ausser seiner eigentlichen Kunst besitzen muß	99	10. die zur Melodie bequeme Reim-Gebäude	195
3. die Kunst yerlich zu singen und zu spielen	109	11. den Laut der Wörter	200
4. die melodische Erfindung	121	12. den Unterscheid zwischen den Sing- und Spiel-Melodien	203
5. die Kunst eine gute Melodie zu machen	133	13. die Gattungen der Melodien und ihre besondern Abzeichen	210
6. die Länge und Kürze des Klanges, oder die Verfertigung der Klang-Füsse	160	14. die Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde der Melodien	235
7. die Zeit-Maasse oder der Tact	171		

### Der dritte Theil

Von der Zusammenfügung verschiedener Melodien, oder von der vollstimmigen Sequenz-Kunst, so man eigentlich Harmonie heist.

Untersucht		Cap. 13. die Septimen	
Cap. 1. die Viel- und Voll-Stimmigkeit überhaupt	245	14. die Nonen	322
2. die Bewegung der Stimmen gegen einander	249	15. die Nachahmung	331
3. die Consonanzen insgemein, nach ihrem Gebrauch	252	16. die zwostimmige Sachen	338
4. den Unisonum in der Zusammenstimmung und seinen Gängen	260	17. die dreistimmige Sachen	344
5. die Terzen und ihre Folgen in der Zusammenstimmung	264	18. die gebrochenen Accorde	352
6. die Quinten und ihre Folge	274	19. die vier- und fünfstimmige Sachen	357
7. die Sexten	279	20. einfache Fugen	366
8. die Octaven	284	21. die Cirkel-Gesänge oder Kreis-Fugen, sonst Canones genannt	393
9. den unharmonischen Quersand	288	22. den doppelten Contrapunct	415
10. die Dissonanzen überhaupt	296	23. die Doppel-Fugen	427
11. die Secunden ins besondere	302	24. die Verfertigung und Beschaffenheit der Instrumente, absonderlich der Orgeln	457
12. die Quartten	307	25. die Spiel-Kunst	470
		26. Die Regierung, An- Auf- und Ausführung einer Music	479

Des



Des  
**Vollkommenen Kapellmeisters**  
**Erster Theil.**

Welcher die wissenschaftliche Betrachtung der zur völligen Ton-  
Lehre nöthigen Dinge begreift.

○\*○ \* ○\*○

**Erstes Haupt = Stück.**

Von einem allgemeinen Grund - Satze der Music.

§. 1.



Er reisen will, thut sehr wol daran, daß er sich, mittelst einer guten Land-  
oder See-Karte, denjenigen Weg, welchen er zu nehmen gedendet, in  
etwas vorher bekannt macht: und die Verter, worauf er zustossen muß,  
nach ihrer Lage und Beschaffenheit, so wie sie einander folgen, übers-  
haupt in Erwegung ziehet; ehe er den Fuß aus der Stelle setzet.

§. 2.

Eben also handelt ein Lehrbegieriger klüglich, der willens ist, in die-  
ser oder jener Wissenschaft mit gutem Glücke fortzuschreiten, wenn er sich die zu seinem End-  
zweck nöthigen Stücke, in einem allgemeinen Entwurff, zum voraus dergestalt bemerket, daß  
er einen so richtigen, als kurzen Begriff von der ganzen Sache auf einmahl erlangen, und seinen  
Lauff desto gewisser vollenden möge.

§. 3.

Da wir nun dergleichen mit der musicalischen Sez-Kunst, und was derselben anhängig,  
im Sinne führen, folglich alle Zugänge solcher Wissenschaft gerne kennen wollen; so wird sehr  
dienlich seyn, ihr gleich Anfangs ein wenig in die Karte zu suchen, und, so zu reden, jedes Nachts  
Lager und ieden Haven auf dieser vorhabenden Reise in Gedanken zu besehen.

§. 4.

Was demnach die Einrichtung des ganzen Wercks betrifft, so werden wir vornehmlich  
drey Theile darinn antreffen: deren erster die zur blosser Wissenschaft der Ton-Lehre erforder-  
ten Dinge enthält; die beiden andern aber zeigen, wie die Kunst, eine Melodie zu verfertigen,  
und sodann auch eine Harmonie oder Vollstimmigkeit zu machen, ausgeübet werden müsse.

§. 5.

Wobey sich denn alsofort die Wissenschaft von der Kunst dadurch unterscheidet, daß jene  
eigents

eigentlich die Sache, aus ihren Gründen, nur im Verstande erkennet und faffet; diese aber daneben; die Hand in der That ans Werk leget, und als ein unzertrennliche Gesehrtin mitarbeitet.

§. 6.

Wir halten demnach unmaaßgeblich dafür, daß der allgemeine \*) Grund:Saß der ganzen Music, auf welchem die übrigen Schlüsse dieser Wissenschaft und Kunst zu bauen sind, in folgenden vier Wörtern bestehe:

### Alles muß gehörig singen.

§. 7.

Unter dem Wörtlein gehörig, als worauf die meiste Stärke dieses allgemeinen Grund:Saßes ankömmt, begreifen wir hieselbst, wie leicht zu ermesen, alle angenehme Umstände und wahre Eigenschaften des Singens und Spielens, sowol in Ansehung der Gemüths: Bewegungen, als Schreib: Arten, Worte, Melodie, Harmonie u. s. w.

§. 8.

Wenn, z. E. in Mittel: Parteien viele künstliche Manieren und Verbrämungen angebracht werden wolten, so gehörte sich solches von Natur nicht, sondern würde dem vornehmsten Saße, alles Singens ungeachtet, mit Unrecht Eintrag thun. So ist auch von den übrigen Erfordernissen zu urtheilen.

§. 9.

Auf sothanem Haupt: Grund: Saße beruhet der ganze Zweck des musicalischen Wesens, und es fließet daraus, gleichsam als aus der reinen Quelle, alles folgende nothwendig. Nämlich:

Daß man zu solchem Singen einen vorgängigen Unterricht von dem Wesen der Ton Lehre haben, und

Daß der Klang, nach seiner Natur, untersucht werden müsse.

Daß es dabey nöthig sey, die Geschichte der Music einzusehen;

Ihren Gebrauch und Nutzen im gemeinen Wesen,

Die dazu erforderliche Leibes: Stellungen,

Die Intervalle, nach ihrer Maasse oder Gestalt,

Die Zeichen der Klänge,

Die Ton: und

Die Schreib: Arten der Setz: Kunst wol zu verstehen.

§. 10.

Es folget, daß man sehr wol unterrichtet seyn müsse

Von der Pflanzung menschlicher Stimme;

Von den besondern Eigenschaften eines Music: Vorstehers;

Von der eigentlichen, zierlichen Singe: Kunst;

Von der Erfindung eines Gesanges;

Von der Melodie und deren Verfertigung;

Von des Klanges Länge und Kürze;

Von der Zeit: Maasse;

Vom Nachdruck im Gesange;

Von dessen Ab: und Einschneiden;

Von den zur Melodie bequemen Reim: Gebänden;

Von der Wörter Eigenschaft und Laut;

Vom Unterschied der Sing: und Spiel: Melodien;

Von den Gattungen derselben;

Von ihrer Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde.

§. 11.

Ferner soll man auf das gründlichste kennen

Die Harmonie;

Die Bewegung der Stimmen;

Die Consonanzen nach ihrem Gebrauche;

Den Einklang, in der Zusammenstimmung;

Die

\*) Ein Grund: Saß giebt den Begriff, wie eine Sache thunlich, und warum sie so ist, wie sie ist.

Die Tercz und ihre Folge;  
 Die Quint samt ihrer Folge;  
 Die kleinen und grossen Sexten, in eben dem Verstande;  
 Die Octave;  
 Die Dissonanzen, mit ihren Auflösungen;  
 Die unharmonischen Obeer-Stände;  
 Die Secunde, ins besondere;  
 Die Quarte;  
 Die kleine Quinte;  
 Die Sept;  
 Die None;  
 Die Nachahmung, und wie anzugehen sey  
 Mit zwey-stimmigen und  
 Mit drey-stimmigen Sätzen;  
 Mit gebrochenen Accorden;  
 Mit vier- und fünfstimmigen Sätzen;  
 Mit Fugen;  
 Mit Cirkel-Melodien;  
 Mit dem doppelten Contrapunct und  
 Mit den Doppel-Fugen. Endlich auch soll man wissen, was da gehöre  
 Zum Orgel-Bau;  
 Zum Instrument-Spielen und  
 Zur Mi.-Auf.-Ausführung und Vollziehung einer Musc.

§. 12.

Dieses zwar kurzgefaßte doch allerwichtigste Haupt-Stück wird zugleich eine richtige Einleitung zum ganzen Werke abgeben.

## Zweites Haupt-Stück.

Von den Dingen, die man nothwendig vorher einsehen, und zum Grunde legen muß, ehe zur Sache geschritten wird.

\* \* \* \* \*

§. 1.



Ihese Dinge werden sonst mit ihrem Kunst-Nahmen Præcognoscenda genannt, und ich werde mir die Freyheit ausbitten, allemahl wo es nöthig scheint, den einen Vortrag durch den andern zu erläutern.

§. 2.

Wer nun die Music lernen will, muß doch wol zum wenigsten gern verstehen wollen, was denn Music heisse, was sie sey, und wie sie eingetheilet werde. Das erste, nemlich der Name und dessen Bedeutung, gehöret zur Wortforschung; das andere zur richtigen Beschreibung; das dritte aber zur gründlichen Unterscheidung: sonst etymologia, definitio & distinctio genannt.

§. 3.

Wir lesen fast in allen Unterrichts-Büchern, daß Music so viel heisse, als die Singe-Kunst; welches aber niemahls ein Genüge geben kan. Einige verteutschen es durch die Ton-Kunst, und zwar noch mit besserem Recht; allein auch diese Benennung hat gar keine wörtliche Gemeinschaft mit dem Nahmen Music. Unter andern abgeschmackten Dingen schreibet ein gewisser \*) Verfasser, das Wort Music komme her von Musse, otium, und zwar, seiner Einbildung nach, mit grösserer Wahrscheinlichkeit, als vom Ebräischen oder Griechischen. Da kan man sich des Lachens kaum enthalten.

U 2

§. 4.

\*) Reimann. Histor. literar. antediluv. p. 117.

## §. 4.

Indessen ist gewiß, daß das Hebräische Grundwort מוֹשֶׁה, welches durch verschiedene Mund-Arten endlich von den Griechen in Musa verändert worden ist, sowol seinem Ursprunge nach, als in der Abwandlung, nichts anders bedeutet, denn überhaupt ein vortreffliches, vollkommenes, unverbesserliches Werk, das vornehmlich Gott zu Ehren erdacht und erfunden \*) worden. Wie denn auch Mose, oder Moysse, als ein Auszug oder Ausbund in Künsten und gelehrten Sachen, in aller Weisheit der Egypter \*\*) seinen Nahmen daher zu haben scheint: ingleichen die künstliche sogenannte Mosaïsche oder Musaische eingelegte Arbeit; obwol gemeinlich das erste auf den Auszug aus dem Wasser gedeutet werden will. Es kan auch beides zugleich statt haben: jenes figurlich, dieses natürlicher Weise.

## §. 5.

Weil es jedoch in Wortforschungen ohne eine kleine Weitläufftigkeit schwerlich abgehen kan, muß ich um Erlaubniß bitten, denjenigen meiner Leser, die im Hebräischen ganz unerfahren sind, mit wenigen zu berichten, daß des obigen Wortes erster Buchstab (von hinten) ein mem oder m ist; der zweite ein ajin, d. i. ein sonderbares mit einem starken Hauch (spiritu forti) auszusprechen des h, von welchem die Sprach-Lehrer sagen, daß wir heutiges Tages nicht wissen, wie dieser Buchstab klingen müsse, und daß wir ihn unbillig mit dem gemeinen h vermischen; der dritte ist ein schin, oder s, mit dem darüber zur Linken stehenden Punct, der kein so starkes Zischen erfordert, als wenn er zur Rechten stünde, sin genannt wird: und aus dem sch ein gelindes s machet: Und der letzte Buchstab ist das he finale, oder Endigungs-; h, welches niemahls ausgesprochen wird. Die unter gesetzten Striche und Puncte bedeuten die Vocale oder selbstlautende Buchstaben, weil die Ehrer unter ihren Buchstaben keine Selbstlautende haben, sondern solche entweder drunter oder drüber setzen: Das unter dem mem befindliche wird parach genannt, und bedeutet ein kurzes a; das unter dem ajin ist ein ganz kurzes a, (a brevissimum) dessen Nahme careph-parach; die als ein Dreieck unter dem sin gesetzten Puncte bedeuten das sargol, so als ein z ausgesprochen wird, und ein kurzes e anzeiget: Daß also Maasx herauskommen würde. Man verzeihe mir diese kurze Wort-Critic; ich denke sie sobald nicht wieder vor die Hand zu nehmen.

## §. 6.

Da nun die Bedeutung dieses Nahmens so ausbündig ist, und so viel in sich begreift, haben die Griechen nicht nur eine iede Wissenschaft, Zucht-Lehre und Kunst mit dergleichen Musen-Benennung versehen, sondern dieselbe derjenigen Geschicklichkeit, die sich durch Klänge und Stimmen ausfert, vorzüglich widmen wollen.

## §. 7.

Denn obgleich der Künste viel sind, so ist doch besagter Nahme unsrer vorhabenden zierlichem \*) Wissenschaft, als einer Kunst aller Künste, vor andern darum angeviesen, weil sie die allerälteste und vornehmste: auch, in weitem Verstande genommen, unentbehrlich ist, und alle andere in sich faßet, welches aus den Schriften der Alten zur Genüge erwiesen werden kan: wie es denn bereits von uns an einem andern Orte †) vorlängst geschehen ist.

## §. 8.

Es haben dammenthero auch die ersten gelehrten Griechen, nach Maasgebung des Dreiklanges, nicht mehr, als drey Musen, †) welche Hypate, Mese und Netē, d. i. Bass, Mittel- und Ober-Stimmen genennet worden, in die Rechnung gebracht, deren Anzahl hernach auf neun, gleich den igtigen musicalischen Stim-Zeichen, angewachsen ist.

## §. 9.

Es hat aber mit sothaner Benennung keine andre Absicht, als etwa mit dem Virgil, der den Nahmen des Poeten schlechtweg führet, und wie mit dem Johann Damascen, dem zu seiner Zeit der ausnehmende Titel, μελωδός, cantor, oder Sanger, Vorzugsweise beigeleget wurde; unangesehen der Dichter und Sanger mehr sind.

## §. 10.

\*) Origine ebraea vox est מוֹשֶׁה, vel zolica dialecto מוֹשֶׁה. Est enim idem quod ebraeum מוֹשֶׁה, compositio & opus perfectum & absolutum, in gloriam Dei excogitatum & inventum. Derivatur à vocabulo מוֹשֶׁה hoc est invenit, fecit, composuit. Inde voces מוֹשֶׁה vel מוֹשֶׁה scaturiginem habent. Mich. Prator. Syntagm. mus. T. I. p. 38.

\*\*) Act. VII. 22. \*) Disciplinam elegantiorum nennet sic Hechtius, in Germania sac. & liter. p. 59.

†) Supplem. Orchest. I. p. 308. sqq. conf. Aristid. Quintil. de Mus. L. II. p. 65. it. J. B. Lorters Lob der edl. Mus. p. 26. 27. &c. †) Eryc. Putean. Musath. c. III.

## §. 10.

Was ferner die gründliche umschränckte Beschreibung der Music betrifft, an welcher Definition nichts fehlen, auch nichts übrig seyn muß; so wollen zwar einige, die das Spielen mit zum Singen rechnen (wie es denn ganz vernünftig ist) mit ihrer Singe-Kunst dennoch die ganze Sache allein heben. Allein sie erwegen nicht, daß das vornehmste Stück der Music nicht im blossen Singen und Spielen, sondern eigentlich im Sengen bestehe, und es also zu wenig gesagt sey, wenn man die Kunst wol und geschickt zu singen für eine hinlängliche Beschreibung hält.

## §. 11.

Es kan ja mancher sehr gut singen und spielen, der doch keinen Gesang selbst zu verfertigen weiß. Es gibt gute Leser, die keine Verfasser sind. Und ob es gleich in Welschland dahin gerathen ist, daß ein Sängler Musico, und ein Instrument-Spieler Suonatore heisset, der Verfasser aber mehrentheils das wenigste bey seinem Werke zu sagen hat; so bleibt ihm doch der Nahme Maestro unwidersprechlich.

## §. 12.

Was nun einige hierin zu wenig sagen, das thun andere in Übermaasse, und treffen also beiderseits die rechten Schrancken einer ordentlichen und gründlichen Beschreibung keines weges; woran doch sehr viel bey der Lehr-Art lieget. Die letztern machen die Music zu einer solchen mathematischen Wissenschaft, dabey alle Zahlen, Linien, Maassen, Gewichte, ja alle Rechnemeister und Landmesser ins Gewehr und Spiel kommen müssen. Ueberdies thun sie mit ihrer Wünschel-Ruthe der Ton-Lehre noch den Schimpfan, und machen sie dem mächtigen Einmaleins gar unterwürffig, so daß sie wol gar der Regel Eof nach den Händen sehen soll.

## §. 13.

Da findet man nun von dergleichen Beschreibungen die Menge bey den gelehrtesten Leuten, welche sich gar nicht zur Music reimen, sondern vielmehr zur blossen Harmonic gehören, die doch nur ein kleines, obgleich nöthiges Glied des ganzen Leibes ausmacht, etwa den funfzigsten Theil: wovon wir hernach Gelegenheit zu reden finden werden.

## §. 14.

Eine iede Beschreibung ist keine Definition. Diese muß ordentlich, in so wenig Worten, als nur möglich ist, Materie, Form und Zweck vor Augen legen. Sehr viele grosse Männer haben es hierin so wenig getroffen, daß bis diesen Tag fast nichts schwerer zu machen scheint, als eine richtige Grund-Erklärung, die allen anstehet und alles begreiffet. Jeder lobet die seine, und versteht sie nach der Ab- und Einsicht, die ihm beywohnet.

## §. 15.

Die rechte gründliche Beschreibung der Music, daran nichts mangelt, und nichts überflüssig ist, möchte demnach also lauten:

Music ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen, damit durch ihren Wollaut Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden.

## §. 16.

In diesen Worten zeigen sich die Materie, die Form und der Endzweck unsrer ganzen Ton-Lehre. Man kan also ohne Mangel oder Unmußen nichts davon noch dazu thun, welches das wahre Wesen einer umschränckten Beschreibung ist. Wir wollen solches ein wenig erläutern.

## §. 17.

Mit der Wissenschaft ist es allein nicht ausgerichtet; die Kunst wird gleichfalls dazu erforderlich. Niemand kan lieblich singen oder spielen, wenn sein Gesang nicht vorher klüglich verfertigt und gleichsam abgemessen worden, es geschehe in Gedanken oder auf dem Papier. Also sind zwar geschickte und angenehme Klänge die Materie; aber sie müssen künstlich angeordnet und außs beste heraus gebracht werden, worin eigentlich die Form bestehet. Weil auch der Wollaut das wahre Ziel niemahls erreichen wird, dafern er nicht auf Gott und Tugend gerichtet ist, so machen diese hier den eigentlichen Endzweck aus.

## §. 18.

Mancher dürfte denken, geschickte und angenehme Klänge enthielten etwas überflüssiges. Allein es kan ein Ding angenehm seyn, und sich doch nicht füglich schicken, als wie eine fröhliche Melodie zu traurigen Worten. Hergegen können viele Sachen geschickt seyn, und doch an und für sich selbst eben keine Anmuth haben, als wie die Dissonanzen.

## §. 19.

Hieraus erhellet leicht, daß diejenige Wissenschaft und Kunst, mittelst welcher man die geschicktesten und annehmlichsten Klänge klüglich zu stellen, an einander zu fügen, und so wol Sängern als Spielern zur Ausübung und Vollziehung deutlich vorzuschreiben lehret (insgemein die Composition oder Setz-Kunst genannt) das vornehmste Stück der Ton-Lehre, und einer eignet absonderlichen, gründlichen Vorstellung wol werth sey.

## §. 20.

Sie heisset aber mit ihrem Griechischen Kunst-Nahmen *Melopoëia*, *Melothesia*, oder, welches ich lieber wählen mögte, *Melodica*, und ist eine wirkende Geschicklichkeit in Erfindung und Verfertigung solcher singbaren Sätze, daraus eine Melodie erwächst. (vid. Aristid. Quint. p. 29.)

## §. 21.

Nun kömmt die Reihe an die Eintheilungen der Music, deren Nahmen und Wesen wir im vorhergehenden gnugsam untersucht haben. Den alten Weltweisen muß man bey dieser Gelegenheit so gewogen seyn, daß ihnen ihr Unterschied inter *musicam mundanam*, *humanam* & *instrumentalem*, ohne den geringsten Abbruch, erb und eigen verbleibe.

## §. 22.

Durch die erste Art, nemlich die so genannte *Welt-Music*, verstanden sie die Zusammensetzung aller sichtbaren himmlischen Körper: Sonne, Mond, Sterne &c. die Vermischung der Elementen, ja, den ganken Welt-Bau. Die zweite Art, nemlich die *Mensch-Music*, bedeutete die Vereinigung menschlicher Seelen und Leiber; die Verhältnisse eines Gliedes mit dem andern; die Ordnung und Kreis-Kette aller Wissenschaften und Künste, aller Reiche, Stände, Staaten u. s. w. Die dritte Art endlich, nemlich die *Werk-Music*, war eben dasjenige, warum sich Tonweise, Sänger und Spiel-Künstler noch igo bemühen, das klingende und vornehmlich das singende Wesen, dessen Untersuchung unster vorhabenden Arbeit zum Untervurff dienet, welches der Sinn des Gehörs, und durch denselben die Vernunft begreift, einfolglich wovon diese letztgenannte ihr Urtheil fällt, in so weit es mit dem Sinne übereinkömmt. Denn es ist gar nichts im Verstande, was nicht vorher in die Sinne gefallen ist.

## §. 23.

Da nun weder von der oberwehnten *Welt-Music*, noch von der angeführten und erklärten *Mensch-Music* das geringste in die Ohren fällt; so haben wir in diesem Stücke oder Buche nichts damit zu schaffen, sondern halten uns einig und allein an die so genannte wirkliche oder *Werk-Music*.

## §. 24.

Wir wollen demnach bloß zeigen und lehren, wie eine solche Music zu verfertigen, und in die Ausübungs-Wege zu richten sey, die dem Sinn des Gehörs, das in der Seelen wohnet, durch die Werkzeuge der Ohren gefalle, und das Herz oder Gemüth tüchtig bewege oder rühre. Hierzu brauchen wir keiner andern Eintheilung, als der *theoretischen* und *practischen*; deren erste nur mit innerlichen Betrachtungen und Erweigungen zu thun hat; die zweite aber Hand anleget, und das erwogene äußerlich ins *Werk* setzet.

## §. 25.

Diesem zu Folge theilet man die Music am besten so ein: erstlich in diejenige Wissenschaft, welche die Klänge für sich selbst untersucht, und mittelst gewisser Regeln, zum Wollaut einrichtet. (Das ist ein Stück der Theorie.) Hernach in diejenige Kunst, dadurch man solche Klänge entweder mit dem Halse oder mit klingenden Werkzeugen ausdrückt. (Das ist die Praxis gewisser massen.)

## §. 26.

Ich folge hierin dem *Putean* \*). Bey ihm scheint es, als ob das Sehen oder Componiren zur Betrachtung (Theorie) gerechnet werde, welches auch, in engerm Verstande, endlich wol ans gehen mag; überhaupt aber gehöret es doch eben so nothwendig zur Vollziehung, als etwa die Schriften eines gerichtlichen Anwalts hiesiger Orten, der sich den Nahmen eines *practici* nicht wird

\*) *Musicam divido in eam, quæ sonos investigat, & eum ratione quadam disponit ad concentum. Et in eam, quæ eos ipsos sonos aut alla voce exprimit, aut voce facta & adfecta, sive per instrumenta expressa. Eryc. Putean. Musæthena c. 11. p. 21.*

wird nehmen lassen, ob er gleich nur mit der Feder in seinem Cabinet arbeitet, und nicht öffentlich zum reden auftritt.

## §. 27.

Diejenige Art der Erwehung oder Theorie ist inzwischen aller andern vorzuziehen, welche sich nicht so sehr in leeren, innerlichen Betrachtungen vertieffet, daß sie darüber der That vergift; sondern ihre Haupt-Absicht alssort auf den wirklichen Gebrauch und Nutzen richtet. Und in solchem Fall hat auch ein ieder Kunst-Verwandter (geschweige ein Componist) seine eigene Theorie und Betrachtung anzustellen. Wer sich beide Theile wol zu Nutz machen will, der muß sie nimmer trennen, sondern wie Leib und Seele fest bey einander halten, und alssort, nach reiflicher Überlegung, zur Ausübung und Vollziehung schreiten: oder wenigstens, im Lehren, die Sache so deutlich vortragen, daß man die wirkliche Anwendung von selbst leicht machen kan.

## §. 28.

Nach Maafsggebung des vorhergehenden Sazes muß also bey jedem besondern Lehr-Stücke die Ausführung und Vollziehung mit der Erwehung auf gewisse Weise von Rechts wegen genau verbunden seyn. Denn selbst die abgefonderte Beschaulichkeit hat ihre eigene Übung: und die That hinwiederrn ebenfalls ihr eigenes Bedenken.

## §. 29.

Nun sollte man zwar wol vernünftiger Weise ein Ding vorher betrachten, überlegen, erwegen und bedenken, ehe es angegriffen oder ausgerichtet wird; allein mit Lehr-Sätzen hat es oft eine ganz andere Beschaffenheit, als mit sittlichen Sachen, so, daß man oft in jenen gleichsam von hinten anheben muß: welches mit dem Beispiel aller Kunst-Regeln in der Welt zu erweisen sehet.

## §. 30.

„Ich habe nunmehr vielfältig erfahren und richtig befunden, daß man in der Music so wol, als in den Sprachen, die Grund-Sätze nicht so sehr zur Vorbereitung, als zur Bekräftigung des „sen, so sich in der Ausübung wahr befindet, gebrauchen müsse \*).“

## §. 31.

Weiter in unsern Eintheilungen fortzufahren, so ist bekannt, und eben nicht unrecht gehandelt, daß man die practische Music unterscheidet in *compilicoriam* vel *poeticam* (in die Gesz Kunst oder Composition) & *executoriam* (in die Ausführung selbst). Es werden hiebey der ersten die Gattungen des Choral- und Figural Gesanges, der zweiten Art aber die Vocal- und Instrumental-Sachen, als ein Paar Glieder, unterworfen. Allein, wenn wirs genau einsehen, gehet diese Eintheilung fast mehr auf die Personen, als auf die Dinge.

## §. 32.

Zu einer ieden Vollziehungs-Music werden gemeinlich zweierley Leute erfordert. Erstlich solche, die ein Werk erfinden, setzen, machen, verfassen oder vorschreiben, (*compilicurs*) und hernach solche, die es mit Singen oder Klingeln vortragen (*executeurs*). Jene verfassen nicht nur Choral-Lieder und Figural-Stücke; sondern auch Vocal- und Instrumental-Sachen. Diese wiesderum, ob sie schon überhaupt nur singen und spielen, können solches gleichwol auch theils choralisch, theils figurmäßig verrichten. Die ersten sind Urheber; die andern Leser oder Vorleser von einerley und allerley Melodien.

## §. 33.

Überdies ist der eigentliche Choral Gesang mit Recht keine Music zu nennen: denn diese erfordert eine geschickte Vereinigung verschiedener und ungleicher, doch zusammenschmelzender Klänge †. Nun finden sich aber solche gar nicht bey dem einzeln Kirchen-Liedern: und wenn gleich noch so viele Instrumente mit hinein spielen, wird doch nichts anders daraus; so lange nicht zum wenigsten ein besonderer Bass, ein ordentlicher Tact, und eine verschiedene Geltung der Noten hinzu kommen. In solchem Fall nimmt auch der allereinfältigste Psalm alssobald die Eigenschaft des figürlichen Gesanges an sich.

## B 2

## § 34.

\*) Sind Worte *Ottonis Gibelii*, in *Seminario Modulatoriz vocalis*, præfat. p. 37. Wer diesen Mann und den obangezogenen Lorber nicht kenne, der kan in *Waltbers* Musical. Wörterbuche Nachricht von ihnen finden.

†) *Musica est plurium & disparium apta sonorum concordia. Eryc. Putsch. Musath. p. 19.*

## §. 34.

Weil aber heutiges Tages fast keine Choral-Gefänge, ohne Beitritt eines viestimmigen Orgel-Wercks gehdret werden (es wäre denn an selbst-erwählten-Buß-Tagen, wo man dieses Haupt-Instrument mit Unrecht schweigen heift, oder in gar geringen Land-Kirchen) so hat es mit der angeführten ehmaligen Eintheilung sehr wenig mehr zu bedeuten.

## §. 35.

Aller Gesang ist zwar Melodie, so wie sie es denn auch ist; alle Music ist Melodie, und muß auserlesene Melodie seyn; aber alle Melodie ist keine Music. Denn es gibt auch unfrmliche, doch darum nicht undienliche Sang-Weisen. Gemeine Lands-Knechte, oder Willig, sind keine ordentlich-geübte Krieges-Leute, ob sie gleich Dienste mit thun.

## §. 36.

Daher sind Melodie und Music einiger maassen so unterschieden, als Materie und Form. Jene kan ohne diese nach ihrer Art bestehen; diese aber nicht ohne jene.

## §. 37.

Fürs andre ist so wol der Choral-als Figural-Gesang allerdings der Vocal-Music unterworfen, welche letztere allhie viel eher ein Geschlecht, als eine Gattung, abgeben könnte. Weil auch drittens die Instrumental-Music nichts anders, als eine blossfe Nachahmung menschlicher Stimmen seyn kann; so wäre sie, in Ansehung dessen, nicht sowol eine Wit-Art, (conspicies) als vielmehr der Vocal-Music nachzusetzen und von ihr abhängig.

## §. 38.

Ob es nun gleich einer Seits an dem ist, daß auch viele Musiken bloß mit Instrumenten, ohne Sing-Stimmen aufgeführt werden; so ist doch, andrer Seits, das Singen ohne Instrumente größestens Theils abgeschafft: daher mancher denken mdgte, es wäre diesen Falls die Eintheilung vergeblich, weil heutiges Tages bey den Menschen-Stimmen (dafern es was rechtes heißen soll) immer ein oder anders Instrument erfordert werden will: denn, weil die Menschen-Stimme viel unbeständiges im Ton an sich hat, einsam klinget, und dazu in enge Schranken geschlossen ist, so trifft die Vocal-Music nicht wenig Bequemlichkeit und Unterstützung bey den Instrumenten an, wie Lippius \* gar recht urtheilet.

## §. 39.

Allein dieselbe Anmerkung hätte nur etwa, und kaum, auf die Helffte ihre Richtigkeit: maassen die Instrumente, um eine Music zu machen, gar nicht unumgänglich mit Sing-Stimmen vergesellschaftet seyn dürfen; ob gleich diese gerne allemahl Instrumente zum Gefolge und zur Beihülffe verlangen. Ja, was noch mehr ist, weil bey der Herrschaft menschlicher Stimmen, ungeachtet hundert Instrumente dazu spielen, es dennoch eine Vocal Music heißt und bleibt, indem die Benennung von dem mächtigsten, vornehmsten oder besten Stück herzuleiten ist, auch alle Grund-Regeln daraus genommen werden müssen, wie im ersten Haupt-Stück erwiesen worden.

## §. 40.

Man schlage und zwinge die Instrumente so künstlich und lieblich, als nur möglich ist, das rin bin ich mit dem Putean \*\* völlig einig, daß, wenn sich nur die Sing-Stimmen hören lassen, ihnen alles gleich zufalle, und jedermann denselben so Preis als Sieg von Rechts wegen beilege.

\*) Non nihil commoditatis & perfectionis videtur accedere vocali ab instrumentali Musica, propter vocis humanæ inconstantiam, solitudinem & terminos exiguos. *M. Lippii Disput. II. de Mus.*

\*\*) Instrumentorum quicquid ars dedit cogas licet & pulles, si concertus ille vocum adsit; haud dubie hi pendebis coronamque ei merito adscribes & triumphum. *E. Putean. Musatib. p. 27.*



## Drittes Haupt = Stück.

Vom Klange an sich selbst, und von der musicalischen Natur-

Lehre.

\* \* \* \* \*

§. 1.

**I**n den meisten Büchern, welche von der Ton-Kunst handeln, wird ein grosses Wesen gemacht von Zahlen, Maaßen und Gewichten; vom Klange aber, und von dem sehr beträchtlichen phisiclogischen Theil dieser Wissenschaft sagt man fast kein Wort, sondern führt so geschwind darüber hin, als wenn er wenig oder nichts zu bedeuten hätte.

§. 2.

Da nun aber solches Verfahren ein ganz verkehrtes Wesen ist, indem der Klang der einzige Unterwurff (subjectum) der Music bleibet, so wie das Gehör derselben Gegenstand (objectum); die Zahlen hergegen und was ihnen anhängig, nur in der Harmonicalischen Kunst bloße Handlanger und Nothhelfer abgeben, mit deren Beistand wir die äusserliche Beschaffenheit und Erbsse der Intervallen einigermassen betrachten und begreifen können: als wird es höchst nöthig seyn, uns über des Klanges Natur ein wenig breiter zu erklären.

§. 3.

Schlägt man die besten und ältesten musicalischen Scribenten auf, so findet sich, daß sie den Klang beschreiben als einen \*Vorfall, da die zum Singen bequeme Stimme sich nur einmal ausdehnet; oder, als den kleinsten Theil der zum Singen gerichteten Stimme; und vergleichen. Woraus aber gar keine Erbauung zu schöpfen ist, weil solche Beschreibung die eigentliche Natur des Klanges im geringsten nicht berührt, und man sich billig verwundern muß, wenn absonderlich bey dem Aristoreno † mit grossen Buchstaben darüber stehet: Definitio Soni.

§. 4.

Wir könnten eine Menge solcher unzulänglichen Beschreibungen, aus dem Aristotele, Boethio, Ptolemao, und vielen andern hieher sehen, wenn es zu etwas nützte; nur des Kircher keine, wegen der ungemeinen Verwirrung, wollen wir in den Anmerkungen \*\*) andringen, und hier nur so viel feststellen, daß der Klang sey eine gewisse, geschwinde Bewegung und Zusammenschlagung der feinsten Luft-Theilgen, die empfindlich ins Gehör dringen.

§. 5.

Hiernächst muß man etwas naturmäßiger von der Sache reden, wenn der Leser von dem Wesen des Klanges und seiner eigentlichen Bildung einen deutlichen Begriff haben soll: denn das ist viel nützlicher, als die Zeit mit häufigen Rechnen-Künsten und logistischen Grillen zu verberben.

§. 6.

Wenn alles unbeweglich wäre, müste auch alles todtstill seyn, so daß man keinen Klang, ja, nicht einmal das geringste Geräusche, vielweniger eine wol-lautende Zusammenstimmung vernehmen würde: daraus zu schliessen stehet, daß aller Klang, Gesang und Schall von nichts anders herrühren könne, als von der Bewegung, nachdem, durch ihr Thatun, die sich allenthalben befindliche Luft mittelbarer Weise gerührt, zertheilet, getrieben, geschlagen und gestosfen wird. Wobey es dreierley zu betrachten gibt, nemlich dasjenige so da rührt, als ein agens; dasjenige so gerührt wird, als ein patiens, und das Mittel, wodurch sich die Wirkung dieser Bewegung dem Gehör mittheilet, als ein vehiculum.

E

§. 7.

\*) Vocis casus, cantui aptus, in unam tensionem. *Euclid. Introd. harm. p. 1.* Vocis cantui aptæ pars minima. *Aristid. Quintil. L. 1. de Mus. p. p.* Vocis concinnæ casus in unam tensionem. *Bacch. sen. Introd. Art. Mus. p. 2. &c.*

†) *Harmonic. element. L. 1. p. 15.*

\*\*) Sonus est qualitas passibilis successiva ex aëris vel aquæ interceptione, elisioneque, sonantium corporum collisionem insequente, producta, sensum auditus movere apta. *Kirch. Musurg. T. 1 p. 2.* Ein mehrers hievon lese man im *Crousaz, Traité du Beau, Chap. XI:* im dritten Theil des Orchestres an vielen Orten, die das Register anzeigt, und in der zweiten Auflage der Organisten-Probe p. 158. sq.

## §. 7.

Wie nun das erste, z. E. der Finger, das andre die Saite, und das dritte allemahl die Luft ist; so hat es freilich seine Nichtigkeit, daß auch Wasser den Klang fortführen kan, wenn man erweget, welchergestalt dieses Element, ja das Feuer selbst, nothwendig eine feine Art der Luft haben müsse. Die Luft aber im Wasser ist, wegen der Dicke des Körpers, ungemein subtil, weil sie sonst durch die festen Dinge desselben schwerlich dringen könnte. Die grobe Luft nennt man Aërem, und die allgerbbsste ist in der Erde, welche deswegen von keinem Klange weiß, die feinere heisset Aether, welche letztere sich nicht nur im Wasser, sondern allenthalben befindet, auch daselbst, wo sich keine grobe Luft mit ihr vermischen kan, und dringet durch Glas, Holz, Steine, Eisen ꝛ. Daher kan auch allenthalben, doch mit Unterscheid, durch ihre Bewegung ein Klang, ein Schall, ein Knall oder wenigstens ein Krachen und Geräusch entstehen.

## §. 8.

Solches geschieht auf viererley Weise. Zum ersten, wenn zween harte Körper auf einander treffen, als z. E. der Hammer und Ambos, die Glocke und der Kleppel, welche einen gar starken Klang verursachen, weil die in ihnen befindliche feinste Luft auf das gewaltigste zerschlagen wird, und sich in solchen harten Metallen nicht, wie in andern weichern Materien, verschleichen kan.

## §. 9.

Fürs andre läßt sich entweder ein grosses Getöse, oder, nach Beschaffenheit des Unterwurfs, ein heftiges Krachen hören, wenn ein fließender Körper auf einen festen stößet: z. E. Wenn der Wind einen Baum umwehet u. d. g.

## §. 10.

Drittens, und im Gegentheil, wenn ein weiches und fließendes Wesen mit Ungefeim von einem harten und festen zertheilet und gewaltsamer Weise zertrennet wird: z. E. Wenn man die Luft mit einer Schwangruthe durchschneidet, da vernimmt das Ohr ein Gepfeiff, wenn die Ruthe die Luft durchstreicht.

## §. 11.

Endlich und zum vierten thut sich ein Knall und Schall hervor, wenn zween weiche und fließende Körper, als zum Exempel zween stürzende Wasser-Fälle, gegen einander tobende Winde, oder ein Feuer, das die Luft mit Macht fortreibt ꝛ. im Streit begriffen sind, welches zwar erschrecklich kracht und brüllet, aber wegen der übermäßigen Gewalt, beyder Theile Flüssigkeit, und ihrer weichen, nachgebender Eigenschafft, selten bey dergleichen Heftigkeit einen vernehmlichen und rechten Klang gibt: wie solches, unter andern an Abfeuerung des groben Geschüßes zu erkennen, da Feuer und Luft (nicht Pulver und Kugel) durch ihre heftige Zusammenstossung und gewaltige Bewegung, den entsetzlichsten Schlag verursachen. Wo es aber sanfft hiemit zugehet, ist die Wirkung ganz anders: wie bald erhellen wird.

## §. 12.

Um nun diese Sätze näher auf die eigentliche Ton-Lehre anzuwenden, wird ohnshwer zu begreifen seyn, daß zu der obgedachten ersten Bewegungs-Art alle besaitete Werkzeuge gehören, die mit Nägeln, Federn, Bögen, Fingern u. s. w. gerührt werden: ingleichen alle diejenigen, wo Schlägel und gespannte Felle sich begegnen, und also zween dichte Körper auf einander treffen, die den größten Gebrauch in der Music ausmachen: denn ob gleich die Härte derselben unterschiedlich ist, da man z. E. einige Feder von Metall, andre aus Raben-Flügeln macht, so sind und bleiben es doch eben so wol, als die Haare an den Bögen, und die Ballen an den Fingern, mehr oder weniger dichte Körper.

## §. 13.

Zur zweiten Art zehlen wir, mit kurzen zu sagen, alle Wind- und Blase-Instrumente, da ein dünnes flüchtiges Wesen, nemlich der Athem, an ein dichtes und festes stößet: es sey nun von Holz, Silber, Messing ꝛ.

## §. 14.

Der dritten Art sind wiederum nur diejenigen klingenden Werkzeuge, deren gespannte Saiten die Luft zertheilen, wobey denn allemahl ein harter Körper auf einen weichen wircket.

## §. 15.

Nichts lieblicheres oder angenehmers aber mag gehört werden, als wenn die eine sanffte Luft

Lufft die andre auf das gelindeste und künstlichste zertheilet, welches die menschliche Stimme allein in höchster Vollkommenheit zu thun vermag, und aus die'm Grunde ihren ganzen Vorzug hernimmt: indem bey dem Singen, nach der vierten Bewegungs-Art, zween weiche Körper einerley Geschlechts, ohne gewaltsames Treiben, lieblich mit einander zu schaffen haben.

## §. 16.

Es entsteht aber der Schall nicht nur allein, vorgedachter Maassen, aus einer Zusammenstossung, da eins an das andre schlägt; sondern auch im Gegentheil, wenn etwas zerbrochen oder von einander gerissen wird, das sonst zusammen gehdret: da es denn, nach Beschaffenheit der Körper, entweder nur ein Geräusche, oder einen rechten Klang von sich wirft. Das erste kan man sich an der Spaltung eines Stückes Holzes, oder an der Zerreiſung eines Luchs; das andere aber an der Zersprungung einer Saite vorstellen, als bey welchen Fällen die Sache auf eine Zurückprallung der Lufft ankömmt.

## §. 17.

Gleichwie nun, wenn ein Stein ins Wasser geworffen wird, augenblicklich ein Cirkel entsteht, welcher sich mit seiner Größe nach der verursachten Bewegung richtet, und wie dieselbe geringer wird, ebenfalls ermüdet, sich einziehet und zuletzt gar aufhdret; also gehet es auch mit dem Klange in der Lufft zu, die eben einen solchen Cirkel zuläßt, als das Wasser, der sich denn so weit erstreckt und ausbreitet, als es die Krafft der Bewegung erfordert, wodurch die Ohren der umstehenden, falls sie in solchem Kreise mit begriffen sind, alle gerührt werden.

## §. 18.

Die Cirkel des Wassers, je grösser sie werden, oder je mehr sie sich ausbreiten, je weniger sichtbar fallen sie: weil sie sich von ihrem Mittel-Punct immer weiter entfernen. Desgleichen geschieht auch mit dem Klange, welcher das Gehör um so viel schwächer berührt, je weiter dieses von ienes Ursprunge entlegen ist. Und wenn endlich die Drehung, Bewegung und Ausdehnung der Lufft-Cirkel aufhdret, alsdenn, und in eben der Maasse, hdret auch der Klang auf.

## §. 19.

Geschiehet es etwa von ungefehr, daß sothane Cirkel im Wasser einen Widerstand antrefsen, daß sie sich nicht gnungsam ausbreiten können, ob sie gleich Kräfte genug dazu hätten; so kehren sie alsobald wiederum zurück, und finden ihr Ende, wo ihr Anfang gewesen ist.

## §. 20.

Eben also verhält es sich auch mit der Lufft: wenn ihren Cirkeln etwas im Wege stehet, wenden sie sich den Augenblick wiederum zum Ursprunge ihrer Bewegung. Und von dieser Zurückprallung entstehet, auf gewisse Weise, in unsern Ohren ein Laut, welchen man das Echo oder den Wiederhall nennet.

## §. 21.

Nachdem es also wol eine ausgemachte Sache ist, daß aller Klang aus der Bewegung entstehet, so kan man leicht erachten, daß auch die menschliche Stimme, wenn sie einen Hall oder Schall hervorbringt, solches mittelst bewegter Lufft thue, und dazu zween künstliche, doch angeschaffene und natürliche Werkzeuge gebrauche, nemlich die Lunge und die Kehle: deren erste gleichsam der Blasebalg ist, welcher die auswendige Lufft einziehet und ausläßt; die andre hergegen ein wunderbare Röhre, welche den herausgehenden Athem, mittelst ihrer Ringe und anderer Theile, so zu zwingen, zu drucken und geschickt zu bilden weiß, daß er zum Klange wird.

## §. 22.

Ob nun gleich von der Bewegung dieser Werkzeuge vielerley Laut, der nicht allemahl ein rechter musicalischer Klang ist, entstehet; wie denn gar große Bewegungen in der Natur vorgehen, die darum nicht klingen: so folget doch daraus, daß nicht jede Bewegung einen Ton verursacht, und daß hingegen, wo dieser vernommen wird, derselbe eine gewisse förmliche Bewegung der Lufft zur unwidersprechlichen Mutter habe.

## §. 23.

Weil inzwischen diese Bewegungen (andrer Umständen und Eigenschaften zu geschweigen) theils langsam, theils geschwind geschehen können, so ist daher zu wissen, daß von den langsamen die tiefen Klänge, und von den geschwinden die hohen entspringen, wie solches die Erfahrung beweiset. Denn wenn wir auf einem besaiteten Instrument mit den Fingern, oder auf andre Art, eine Bewegung machen, so wird sich finden, daß die groben, langen Saiten seltener Schläge

thun, und später nachsummen; dahingegen die feinere und kürzere Saiten, wenn man sie rühret, eine geschwindere Bewegung annehmen, aber auch eben darum den Klang desto ehender verlieren.

## §. 24.

Die Ursach dessen ist, weil eine dicke und schlaffe Saite die Luft nur schwächlich zertheilet, und also den Klang desto mehr verlängert, aber zugleich desto undeutlicher macht, je langsamer die Vibrationen von Statten gehen; da andern Theils eine dünne, kurz und steiff- gespannte Saite die Luft stärker und hurtiger durchschneidet, so daß der Klang keine sonderliche Dauer haben kan, ob er gleich schärffer und vernehmlicher in die Ohren dringet, weil ihn eine geschwindere Bewegung hervorbringt.

## §. 25.

Es ist dieses eine solche Materie, die vor allen andern zur melodischen Wissenschaft gehöret, und von grosser, ja, fast von der allergrößten Wichtigkeit ist. Wenn wir die Aristotelischen Schriften durchsehen, so findet sich auch unter andern darin ein eigenes Buch, von dem \*, was das Gehör betrifft. Solches macht den ersten Punct unser musicalischen Natur-Lehre aus.

## §. 26.

So viel nun einem Ton-Meister von der eigentlichen Bildung des Ohrs zu wissen nöthig ist, findet er bereits in der acht und dreißigsten Betrachtung des musicalischen Patriotens; will er aber noch gerne weiter gehen, so können ihm **Cassebohms** fünf Abhandlungen vom menschlichen Ohr, 1735. zu Hall gedruckt, hierunter ferner dienen. **Lohenstein** \*\* sagt: das Gesicht, der Geruch, der Geschmack und das Fühlen dienen dem Leibe; der einige Sinn das Gehörs aber ist unsrer Seele und unsern Sitten bestimmt und vorbehalten. Ein Ausspruch, der zur tiefern Einsicht aufmuntern kan.

## §. 27.

Zu unsern Zeiten ist dieses Stück der Natur-Lehre des Klanges durch zween geschickte und gelehrte Frankosen, die Herren **Sauveur** und **Dodart**, Mitglieder der Königl. hohen Schule der Wissenschaften, sehr wol behandelt, und es sind ausnehmende Proben davon in den Geschichts-Büchern derselben Academie anzutreffen, worauf wir uns, Kürze halber, beziehen. So viel vom Klange an sich selbst, als dem ersten Artickel.

## §. 28.

Der zweite Punct, welchen ein musicalischer Physiologus, oder Natur-Beflissener in der Klang-Lehre zu untersuchen hat, bestehet in den **Eigenschaften der klingenden Körper**, und hat also nicht nur einen wichtigen Einfluß in die mechanischen Künste der Instrumentmacher; sondern es kan auch ein Componist, wenn er diese Eigenschaften wol inne hat, sonst aber nicht, begreifen, warum z. E. ein einziger und derselbige Klang (als etwa das so genannte eingestrichene c) verschiedentlich lautet, nachdem es entweder von verschiedenen Stimmen gesungen, oder von verschiedenen Instrumenten hervorgebracht wird? Es lassen sich aus diesem Grunde viele nützliche Anmerkungen machen, die uns aber zu grosser Weitläufigkeit Anlaß geben würden, wenn wir ihrer gedencken sollten.

## §. 29.

Nur die vorhergehende einzige Frage zur Probe aufzulösen, stehet zu wissen, es rühre der Unterschied daher daß z. E. ein Bassist, wenn er gedachten Klang  $\bar{c}$  bilden will, den Hals enge, ein Knabe oder Discantist aber denselben weit machen muß: und daß eine Trompete vielen oder vbligen, ein Basson hergegen wenigen oder gepreßten Wind dazu erfordert.

## §. 30.

Voraus ein Nachdenckender leicht schließen wird, wie fern sich dergleichen Lehr-Sätze erstrecken können, die sowol in der Instrumental- als Vocal-Music sonderbare Dienste thun, und uns zeigen, wie wir eine iede Stimme und ein jedes Instrument in der rechten Krafft gebrauchen oder anbringen sollen: wovon es vielleicht in den practischen Abtheilungen dieses Wercks mehr Gelegenheit zu handeln geben dürfte.

## §. 31.

Der dritte Punct gehet auf die **Sympathie**, oder natürliche Bestimmung, vermöge welcher ein Körper mit dem andern zur Vereinigung angetrieben wird. Wir spüren solche absonderlich an den

\*) Περί ακουσικῆς, de Acustica.

\*\*) Im Arminio P. II. p. 90.

den freien klingenden Saiten, und untersuchen die Ursache, warum z. E. eine entfernete und von keinem sichtbaren Werkzeuge gerührte Saite, durch den Klang einer andern, die mit jener in gleichem Verhalt oder nur in genauer Verwandtschaft stehet, wirklich beweget und zum Getbn veranlaßt wird: dabey man denn die flüchtigen und feinsten Luft-Theilgen für die vermittelnde Kräfte am sichersten zu halten guten Grund hat.

## §. 32.

Es ist auch fast kein Körper zu nennen, in welchem nicht dergleichen natürliche Freund- oder Feindschaft mit andern anzutreffen seyn sollte. Bey den Menschen sind wol die Ausdünstungen des Leibes ein ungezweifelttes Mittel zur Beförderung der Geneigtheit und des Wiedervillens, davon man oft, ohne sich einander zu kennen, ja, ohne zu wissen warum, deutliche Empfindungen verspüret.

## §. 33.

Es läßt sich auch diese Bei- oder Abstimung, Sympathie und Antipathie, mit ihrer Wirkung, in andern klingenden Körpern, die eben nicht musicalisch sind, als z. E. in Trindgläsern, nicht nur hören, sondern gar sehen und fühlen: wovon der berühmte *Morhoff* eine artige und bekannte Abhandlung \*) geschrieben hat. Denn, ob es zwar wol an dem ist, daß ein solches Glas von dem starken Geschrey und von der heftig anprallenden Luft in solche Erschütterung geräth, daß es endlich in Stücken springen muß; so ist doch sehr glaublich, daß dazu ein gewisser Ton gehöre, der mit dem Klange des Glases (ich wollte lieber sagen in Feind- als) in Freundschaft stehet.

## §. 34.

Diese Materie dienet inzwischen nicht etwa bloß zu Beschaulichkeiten, wie mancher meinen möchte; sondern es kan sich ein Componist, in der Ausübung seiner Werke, einen ansehnlichen Vortheil daraus ziehen, wenn er, vornehmlich bey Instrumental-Sachen, solche Saiten fleißig ins Spiel bringet, die, mittelst der natürlichen Beistimmung, andre ihres gleichen verstärken, sich im Klange vereinigen, und den Wollaut, unvermerckter Weise, verdoppeln.

## §. 35.

Wir ziehen ferner hieraus den Beweis des wahren Sages\*\*), daß kein einziger Klang allein, und ohne seine Vollstimmigkeit, seyn könne; ob diese gleich von unserm Gehör nicht iederzeit vernommen werden mag.

## §. 36.

Auf dicken Darm-Saiten, absonderlich auf bespannenen, läßt sich mit ganz gelinden Bogenstrichen eine deutliche Probe davon machen, und unter andern darthun, daß ein ieder zur Vielo die geschickter Klang bereits seine Harmonie bey sich führet: denn, gemeiniglich melden sich die Octav und Quint, gleichsam heimlich, dabey an.

## §. 37.

Eben aus diesem von der Natur selbst an die Hand gegebenen harmonischen Haupt-Grunde haben die ersten verständigen nicht ungetehrten Orgel-Dauer ihre so genannte Mixturen hergeleitet, wobey einem iedern Tast der vöilige Accord, theils einfach, theils vielfach, nach der Größe des Wercks, zugeleget wird: welches Register zwar für sich allein heslich lautet; wenn es aber von andern stärckern Stimmen bedeckt wird, der Vollstimmigkeit die meiste Krafft und den größesten Nachdruck gibt.

## §. 38.

Diese Sympathie trifft man auch in allen Pfeiffen und Werkzeugen an, die geblasen werden, woselbst, bey erforderter Erhöhung oder Erniedrigung einer Octav, das Instrument keine Veränderung in seiner Lage, äußerlichen Gestalt, oder sonst bekömmt, sondern sich, durch Vermittelung des bloßen Athems oder der Luft, zwei bis dreimahl am Klange versehen läßt: welches gewislich anzeigt, daß ein Ton schon in dem andern auf verborgene Weise enthalten sey.

## §. 39.

Nicht nur die Octaven, sondern auch die Quinten und Terzen geben sich bey den Flöten an, wenn sie durch Überblasung dazu genöthiget werden, in den Trompeten aber geschieht solches ungenöthigter Weise, und gleichsam von selbst; indem sie den richtigen und gewöhnlichen Accord ganz natürlich, und sonst ohne Kunst oder Zwang keinen einzigen andern Klang recht rein von sich

\*) Sie führet den Titel: Stentor hieroclastes l. de scypho vitreo voce humana fracto.

\*\*) Nullum sonum esse desolatum.

sich hören lassen, der nicht seinen Grund in einem der unterliegenden, als Consonanz, habe: welches eine Anmerkung ist, dadurch vieles zu erklären siehet, das man bisher für ein Geheimniß, ja, für ein Wunder hat halten wollen. Wie denn **Werckmeister** in seinen Schriften sehr viel mit diesen Dingen zu thun findet, ohne das rechte Flecken zu treffen.

## §. 40.

Man darff aber nicht wähen, ob sey die Menschen-Stimme von dergleichen sympathetischen Eigenschaften des Klanges ganz entblisset. Denn, zu geschweigen aller so genannten Falsetten oder Fiskul-Stimmen, welche nichts anders sind, als in richtigem Octaven-Verhalt erhöhte Klänge, ingleichen der Exempel bey nutirenden Knaben, denen nicht nur die Stimme sehr oft, wieder ihren Willen in die Quert überschlägt, sondern auch, wenn aus dem Discant ein Alt wird, in eben dem Verhalt einer vollkommenen Consonanz ihren Sitz nimmt: so hat man unter andern an einem noch lebenden wackern Capellmeister und vortreflichen Sänger wahrgenommen, daß er mit seiner gestekten hollen Stimme zu gleicher Zeit zween Klänge im Octaven-Verhalt hören lassen, auch damit einige Stufen auf- und niedersteigen können.

## §. 41.

Ob nun zwar alle und jede Röhlen dergleichen Beschaffenheit nicht aufweisen mögen, und eine eigene Einrichtung der zum Singen gehörenden Werkzeuge dazu erfordert wird, welche mancher haben kan, ohne daß er es wisse; so erhellet doch gnugsam aus erwehnten Umständen, daß gedachte Werkzeuge des menschlichen Halses ebenfalls geschickt sind, solche natürliche Anverwandtschaft der Klänge darzulegen.

## §. 42.

Weil übrigens bey allen Naturkundigern gewiß ist, daß die Ton-Kunst durch ihre natürliche Bei- oder Abstimmung nicht selten die Stelle der Arkney vertreten kan; so lieget einem zukünftigen, oder bereits im Amte stehenden Capellmeister billig ob, alles hiehergehörige in reiffe Betrachtung zu ziehen, und durch wirkliche Versuche oder Prüfungen das wahre von dem falschen abzu- sondern.

## §. 43.

Vor einigen Jahren stand in einer gewissen Wochen-Schrift\*) ein Rondeau in Noten, welches wieder den Biß der Tarantulen probat seyn soll. Daß ich aber dieser Spinnen-Cur, des Sauls, des Königes Erichs und vieler andern abgenutzten Geschichte nicht gedencke; so erweisen ganz neue Schriften\*\*), die sehr glaubwürdig sind, daß es noch heutiges Tages Exempel gibt, krankten Leuten durch die Music zur Gesundheit zu helfen, indem\*\*\*)) erzehlet wird, daß des Verfassers Vater einen schwermüthigen, bey dem sonst alles vergeblich war versuchet worden, mit der Music zu recht gebracht habe.

## §. 44.

In dem so genannten Dänischen Correspondenten fand sich 1734. im Jenner eine Nachricht aus Stockholm, daß ein Lautenschläger, dessen Instrument mit 38. Saiten bezogen gewesen, das selbst fast eben die Wunder verrichtet habe, welche Timotheus von Mileten am grossen Alexandr der erwiesen.

## §. 45.

Den 20. Julii 1737. erhielt ich einen Brief von besonders guter Hand, mit der Nachricht, daß die Königin von Spanien ihrem Gemahl einen Geschmack an der Music beigebracht, und ihm das durch alle schwarze Melancholie, darein er sonst unfehlbar wieder gefallen seyn würde, gänzlich aus dem Geblüte und Gemüthe vertrieben hätte: also daß alle Abend um zehn Uhr bey Hofe Concert gehalten würde, ehe man zur Tafel ginge. Ja, die Königin soll es so weit gebracht haben, daß der König selbst Hand anleget und die Music lernet.

## §. 46.

Die Gesundheit ist so musicalisch, daß alle Krankheiten aus nichts anders, als aus lauter Unschelligkeiten und Dissonanzen bestehen: wie denn vom Arion und Terpander †) verzeichnet worden, daß sie solche bey vielen Joniern und Lesbiern glücklich mit Singen aufgelöset haben.

Ja.

\*) Quintessence des Nouvelles 1727. no. 18.

\*\*) Observations de Medecine sur la maladie, appelée convulsions par un Medecin de la Faculté de Paris, à Paris 1732. 12. pag. 32.

\*\*\*) Leipziger Zeitungen von gelehrten Sachen, 1733. p. 626. 199.

†) Plutarch. de Musica.

**Ismenias** hat mit der Flibte das Hüftweh curiret, welches **Theophrastus** im neunten Buche bekräftiget, und den **Phrygischen** Liedern solche Krafft zuschreibet. **Aclepiades** hat die Music wieder die Unsinngkeit, und **Democritus** wieder viele andre Kranckheiten bewährt gefunden.

§. 47.

Die **Thebaner** bedienen sich, zu den Zeiten **M. Antonini**, gemeinlich der **Instrumentals** Music bey verschiedenen Kranckheiten: ja, die meisten heutigen **Americaner** brauchen kein ander Mittel, als ihre ob wol etwas rauhe Spiel-Art, damit sie hiesweilen schwere Leibes-Gebrechen und Schmerzen, wo nicht heilen, doch dämpfen und lindern: wie solches alles der fleißige **La Mothe**\*) mit mehrern anführet.

§. 48.

In des **Veritophili** Beweis-Gründen, so 1717. mit meiner Vorrede heraus gekommen, handelt das sechste Capitel nicht uneben von dem Nutzen der Music in Leiblichen Kranckheiten: und der unlängst, als Professor zu **Öttingen**, verstorbene **Doctor J. W. Albrecht** hat verschiedenes\*\*), das hieher gehöret, absonderlich aber viele Zeugnisse beigebracht, die der Music heilsame Wirkung bey allerhand Glieder-Schmerzen behaupten, wobey er, weil der Klang auf die **Spann-Adern** des menschlichen Leibes stark arbeitet, gar artig erweist, daß z. E. alle **Schweiß-treibende** Arzeneien und Länze oder Bewegungen ohne Music lange das nicht ausrichten, was sie mit der Music thun. So viel von unserm vierten Punct.

§. 49.

Das fünfte Stück von der Natur-Lehre des Klanges, welches mit dem vorhergehenden vierten eine große Verknüpfung und Gemeinschaft hat, in so weit die Leibes-Schwachheiten sich sehr viel nach der Gemüths-Beschaffenheit richten, ist das vornehmste oder wichtigste von allen, und untersucht die Wirkungen der wolangeordneten Klänge, welche dieselbe an den Gemüths-Bewegungen und Leidenschaften der Seele erweisen.

§. 50.

Dieses ist, wie leicht zu erachten stehet, eine nicht weniger nützliche als große und weitläufige Materie, welche einem practico fast unentbehrlicher zu seyn scheint, als einem theoretico, ob sie gleich hauptsächlich mit lauter Betrachtungen zu thun hat.

§. 51.

Die Lehre von den Temperamenten und Neigungen, von welchen letztern **Cartesius** † absonderlich deswegen zu lesen ist, weil er in der Music viel gethan hatte, leisten hier sehr gute Dienste, indem man daraus lernet, die Gemüther der Zuhörer, und die klingenden Kräfte, wie sie an jenen wirken, wol zu unterscheiden.

§. 52.

Was die Leidenschaften sind, wie viel derselben gezehlet werden, auf was Weise sie in den Gang zu bringen und rege zu machen, ob man sie ausrotten oder zulassen und ihrer pflegen soll? das sind, dem Ansehen nach, solche Fragen, die einem vollkommenen Weltweisen mehr, als einem eigentlichen Capellmeister zu erörtern obliegen; so viel aber muß dieser democh unumgänglich davon wissen, daß die Gemüths-Neigungen der Menschen die wahre Materie der Tugend, und diese nichts anders sey, als eine wol-eingerichtete und glücklich-gemäßigte Gemüths-Neigung.

§. 53.

Wo keine Leidenschaft, kein Affect zu finden, da ist auch keine Tugend. Sind unsere Passiones krank, so muß man sie heilen, nicht ermordeu!

§. 54.

Zwar ist es an dem, daß diejenigen unter den Affecten, welche uns von Natur am meisten anhangen, nicht die besten sind, und allerdings beschnitten oder im Zügel gehalten werden müssen. Das ist ein Stück der Sitten-Lehre, die ein vollkommener Ton-Meister auf alle Weise inne haben muß, will er anders Tugenden und Laster mit seinen Klängen wol vorstellen, und dem Gemüthe des Zuhörers die Liebe zu jenen, und den Abscheu vor diesen geschickt einflößen. Denn das ist die rechte Eigenschaft der Music, daß sie eine Zucht-Lehre vor andern sey.

D 2

§. 55.

\*) La Mothe le Vayer, T. I. p. 521. Seine Gewährs-Leute sind **Boeth.** L. I. de Mus. **Aulus Gellius**, L. 4. **Apolonius Dyscolus** Hist. com. c. 49. **Champlain**, **Sagard** &c.

\*\*) Unter dem Titel: *Musica medicatrix*, in Tractatu physico de effectibus musicis in corpus animatum, p. 128. Wir bedauern hiebey, daß nicht mehr Aerzte die Music so anwenden, und so wenig Musici die Krafft ihrer Kunst in diesem Stücke kennen.

†) de passionibus animæ.

§. 55.  
Die Natur-Kündiger wissen zu sagen, wie es mit unsern Gemüths-Bewegungen eigentlich, und so zu reden körperlich zugehe, und es ist einem Componisten ein grosser Vortheil, wenn er auch darin nicht unerfahren ist.

§. 56.  
Da z. E. die Freude durch Ausbreitung unsrer Lebens-Geister empfunden wird, so folget vernünftiger und natürlicher Weise, daß ich diesen Affect am besten durch weite und erweiterte Intervalle ausdrücken könne.

§. 57.  
Weiß man hergegen, daß die Traurigkeit eine Zusammenziehung solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so strebet leicht zu ermessen, daß sich zu dieser Leidenschaft die engen und engeßten Klang-Stufen am süglichsten schicken.

§. 58.  
Wenn wir ferner erwegen, daß die Liebe eigentlich eine Zerstreuung der Geister zum Grunde hat, so werden wir uns billig in der Sek.-Kunst darnach richten, und mit gleichförmigen Verhältnissen der Klänge (intervallis n. diffusis & luxuriantibus) zu Werke gehen.

§. 59.  
Die Hoffnung ist eine Erhebung des Gemüths oder der Geister; die Verzweiflung aber ein gänglicher Niederkunft derselben: welches lauter Dinge sind, die sich mit den Klängen, wenn zumahl die übrigen Umstände (absonderlich die Zeitmaasse) das ihrige mit beitragen, sehr natürlich vorstellen lassen. Und auf solche Art kan man sich von allen Regungen einen sinnlichen Begriff machen, und seine Erfindungen darauf richten.

§. 60.  
Alle und iede Gemüths-Bewegungen her zu zehlen dürfte freilich zu langweilig fallen; nur die vornehmsten derselben müssen wir unberührt nicht lassen. Da ist nun die Liebe wol billig unter allen oben an zu setzen; wie sie denn auch in musicalischen Sachen einen weit größern Raum einnimmt, als die andern Leidenschaften.

§. 61.  
Hiebey kömmt es nun hauptsächlich darauf an, daß ein Componist genau unterscheide, welchen Grad, welche Art oder Gattung der Liebe er vor sich findet, oder zu seinem Unterwurff erwehlet. Denn die oberwehnte Zerstreuung der Geister, daraus diese Gemüths-Neigung überhaupte und vornehmlich entsethet, kan sich auf sehr verschiedene Weise begeben, und alle Liebe kan ummöglich auf einerley Fuß behandelt werden.

§. 62.  
Ein Verfasser verliebter Sätze muß seine eigene Erfahrung, sie sey gegenwärtig oder verfloßen, allerdings hiebey zu Rathe ziehen, so wird er an sich, und an seinem Affect selber, das beste Muster antreffen, darnach er seine Ausdrücken in den Klängen einrichten könne. Hat er aber von solthener edlen Leidenschaft keine persönliche Empfindung, oder kein rechtes lebhaftes Gefühl, so gebe er sich ja nicht damit ab: denn es wird ihm eher in allen andern Dingen glücken, als in dieser gar zu zärtlichen Neigung.

§. 63.  
Ein possierliches Liebes-Exempel, samt der dazu beqvem vermeinten Erfindung, gab uns ehemahls der berühmte Heinichen, in der Vorrede der ersten Auflage seiner Anweisung zum General-Baß p. 13. alwo auch einiger wenigen locorum topicorum Erwehnung geschah, und über die Worte: *Bella Doana che non fa?* fünfferley Erfindungen an die Hand gegeben wurden. Die Uebersetzung: *Was thut ein schönes Frauenzimmer nicht*, ist Wortrichtig, doch nicht Verstandmäßig, indem der Sinn hier eigentlich auf die Krafft der Schönheit gehet, als wollte man sagen: *Sie vermag alles*. Und nach solcher Auslegung würde der Satz eben so gar unfruchtbar nicht seyn, wie man meinet; sondern wir würden das herrschende Wesen der Schönheit zum Haupt-Zweck haben: die reizende Blicke hergegen als Mittel- u. neben-Dinge zu betrachten finden.

§. 64.  
In der neuern und sehr ausgewachsenen Auflage obbelobten Wercks, unter dem Titel: *General-Baß* in der Composition, sind andre Beispiele, welche mehr, als 8. Vogen in der Vorrede betragen, beigebracht, und zwar (wie die Worte daselbst lauten) in etlichen leichtern Texten und truedenen Arien, um auch dadurch den Reichthum musicalischer Erfindungen, nach der Natur-Lehre des Klanges, zu zeigen, nicht nur in rasenden, zankenden, prächtigen, ängst-

ängstlichen, spielenden, streitenden; sondern ebenfalls in vereinigten, glücklichen, flüchtigen, leidbringenden, verliebten, feurigen, lechzenden, seufzenden, tändelnden und so rar schatzensreichen Umständen, welche des Lesens wol werth sind.

## §. 65.

Die Begierde läßt sich zwar von der Liebe nicht trennen, ist aber von derselben darin unterschieden, daß diese auf das gegenwärtige, jene hergegen auf das künftige siehet, und an sich selbst bisweilen mehr Heftigkeit und Ungedult heget. Alle Sehnsucht, alles Verlangen, Wünschen, Trachten und Begehren, es sey gemässigt oder ungestüm, gehöret hieher, und nach deren mannichfaltigen Beschaffenheit, so wol als in Ansehung der natürlichen Eigenschaft dessen, so man verlangt und wünschet, muß auch die Erfindung und Zusammenfügung der Klänge geordnet werden.

## §. 66.

Die Traurigkeit besizet kein geringes im Lande der Affecten. In geistlichen Sachen, wo diese Leidenschaft am heilsamsten und beweglichsten ist, gehöret ihr alles zu, was Reu und Leid, Buße, Zerknirschung, Klage und Erkenntniß unsers Clendes in sich hält. Bey solchen Umständen ist denn Trauren besser, als Lachen. (Ecclel. 7.) Sonst gibt ein bereits angeführter Schriftsteller \*) eine artige Ursache, warum die meisten Menschen lieber traurige, als freudige Music hören, nemlich: weil fast jedermann misvergnügt ist.

## §. 67.

In zeitlichen, da die Traurigkeit zwar nichts nuzet, gibt es dennoch unendliche Gelegenheit zu dieser tödlichen Gemüths-Bewegung, auch verschiedene Stufen und Mischung derselben, wie bey allen andern, deren jede nach ihrem Maas, durch die vielfältige Zusammenziehung der Klänge und Intervalle, zu besondern Erfindungen und Ausdrückungen Anlaß geben kan.

## §. 68.

Nächst der Liebe muß einer, der die Traurigkeit im Klange wol vorstellen will, selbige viel mehr, als die übrigen Leidenschaften, fühlen und empfinden; sonst werden alle so genannte loci topici (örtliche Stellen der Rede-Kunst) in den Brunnen fallen. Die Ursache ist, daß traurig seyn und verliebt seyn zwey ganz nahe mit einander verwandte Dinge † sind.

## §. 69.

Zwar müssen auch die andern Gemüths-Bewegungen, wenn sie natürlich vorgestellt werden sollen, größesten Theils von dem Verfasser nachdrücklich empfunden werden; allein, weil diese zeitliche Traurigkeit dem Zweck der menschlichen Erhaltung höchst zuwider läuft, indem die Traurigkeit der Welt den Tod wircket; Sorge im Herzen kräncket; wenns Herz bekümmert ist, auch der Muth fällt; ein betrübter Muth das Gebeine vertrocknet; die Traurigkeit viele Leute tödret; die Kräfte schwächer (\*\*\*) u. obgleich der Mensch oftmahls seine unlußtige Lust daran zu finden denckt: so braucht es freilich mehr Zwanges damit, wenn man sich derselben Neigung theilhaftig machen soll, und sie doch in der That eben nicht bey sich verspüret.

## §. 70.

Die Freude hergegen ist viel natürlicher, als die Traurigkeit: und eben deswegen, weil sie eine solche Freundin des Lebens und der Gesundheit ist, beqvemet sich das Gemüth vielleicht zu ihrer Vorstellung und Annahm. Dennoch thut ihr Misbrauch bey ruchlosen Leuten unerseßlichen Schaden.

## §. 71.

Den größesten Nutzen einer recht freudigen Music sollen wir billig (doch ohne Ausschließung erlaubter Ergeslichkeiten) im Lobe Gottes und im stets-stolockenden Danken für seine unbegreifliche und unzählige Wohlthaten suchen. Wir haben dazu täglich ja stündlich hohe Ursachen und reiche Materie oder Gelegenheit, diese Ausbreitung unsrer Nerven-Geister und Anspannung der Säfzer zu bewerkstelligen: mögen dannenhero das freudige Singen und Klingen in der Kirche oder in den Häusern zu Gottes Ehren und Preise (wenn es mit geziemender Bescheidenheit vergesellschaftet ist) allen andern vorziehen, und, nach den apostolischen \*\*\* Worten, allezeit fröhlich seyn, uns allewege in dem Herrn freuen, und abermahls freuen. Gott will gar keine

\*) La Mothe le Vayer T. I. p. 350.

†) Qui dit amoureux, dit triste. *Buffy Rabut. Memoir.*

\*\*) 2 Cor. VII. Prov. XII. XV. XVII. Ser. XXX. XXXVIII.

\*\*\*) 1 Tim. V. Philip. IV.

ine traurige Opfer †) haben, und weiß: seinem Volcke die Fröblichkeit \*) nicht genug anzurühmen.

§. 72.

Der Stolz, der Hochmuth, die Hoffart u. d. g. pflegen auch mit eigenen Farben in Noten und Klängen abgemahlet oder ausgedrückt zu werden, wobey sich der Verfasser meistens auf ein kühnes, aufgeblasenes Wesen beziehet. Man bekömt dadurch Gelegenheit, allerhand prächtig klingende Figuren anzubringen, die eine besondre Ernsthaftigkeit und hochtrabende Bewegung erfordern; niemahls aber viel flüchtiges und fallendes zulassen, sondern immer steigen wollen.

§. 73.

Das Gegenpiel dieser Gemüths-Neigungen ist in der Demuth, Geduld u. welche man mit einer erniedrigenden Art im Klange behandeln, und ja nichts erhebendes dabey einschalten muß. Doch kommen die letzterwehnten Leidenschaftlichen darin mit dem vorigen überein, daß sie eben so wenig scherzendes und tändelndes vergönnen, als der Hochmuth selbst.

§. 74.

Eine eigene Stelle unter den zur Klang:Rede bequemen, und zu Erfindungen behülfflichen Affecten verdient die Hartnäckigkeit, welche man durch verschiedene so genannte capricci, oder feltsame Einfälle schön vorstellen kan, wenn nehmlich in der einen oder andern Stimme solche eigensinnige Klang-Gänge angebracht werden, die man sich fest vornimmt nicht zu ändern, es koste auch was es wolle. Bey den Welschen ist eine Art des Contrapuncts bekannt, welchen sie perfidia nennen, und der gewisser maassen hieher gehöret; wiewol seiner weiter unten, am rechten Ort, nicht vergesen werden soll.

§. 75.

Was den Zorn, den Eifer, die Rache, die Wut, den Grimm, und alle denselben angewandte gewaltige Bewegungen des Gemüths betrifft, so sind sie wirklich viel geschickter allerley Erfindungen in der Ton:Kunst an die Hand zu geben, als die sanftmüthigen und angenehmen Leidenschaftlichen, welche weit feiner behandelt seyn wollen. Doch ist es auch eben nicht genug, wenn man bey jenen nur tüchtig hineinrumpelt, groben Lärm macht und tapffer raset: es will hier nicht bloß mit vielgeschwängten Klang:Zeichen ausgerichtet seyn, wie von andrer denkt; sondern eine jede dieser herben Eigenschaften erfordert ihre besondere Weise, und will, des starken Ausdrucks ungeachtet, doch mit einer geziemend singenden Art versehen seyn: wie solches unser allgemeiner Grundsatz, den wir nie aus den Augen lassen müssen, ausdrücklich erfordert.

§. 76.

Mit der lieben Eifersucht hat sowohl die Klang: als Dicht:Kunst immer sehr viel zu thun: und weil diese Gemüths-Verstellung wol aus sieben andern Leidenschaftlichen zusammen geseket ist, unter welchen doch die breimende Liebe obenan stehet, Mistrauen, Begierde, Rache, Traurigkeit, Furcht und Schaam aber nebenher gehen; so kan man leicht gedenden, daß häufige Erfindungen in der Ton:Ordnung daraus hergeleitet werden können, welche gleichwol alle, der Natur nach, auf etwas unruhiges, verdrießliches, grimmiges und klügliches ihre endliche Absichten richten müssen.

§. 77.

Die Hoffnung ist eine angenehme und schmeichelnde Sache: sie bestehet aus einem freudigen Verlangen, welches mit einer gewissen Herrschaftigkeit das Gemüth einnimt. Daher denn diesen Affect die lieblichste Führung der Stimme und süßeste Klang-Mischung von der Welt erheischet, denen das muthige Verlangen gleichsam zum Sporn dienet; doch so, daß obgleich die Freude nur mäßig ist, die Herrschaftigkeit doch alles belebet und ermuntert, welches die beste Zügelung und Vereimigung der Klänge in der Seh:Kunst abgibt.

§. 78.

Was der Hoffnung gewisser maassen entgegen zu stellen ist, und folglich zur wiederigen Einrichtung der Klänge Anlaß gibt, nennet man Furcht, Kleinmüthigkeit, verzagtes Wesen. u. hieher gehöret auch das Schrecken und Entsetzen, welche, dafern man sie recht einnimt und sich starke Simbilder von ihrer natürlichen Eigenschaft macht, gar bequeme und mit dem Zustande der Gemüths-Bewegungen übereinkommende Klang-Gänge hervorlocken.

§. 79.

†) Deuter. XXVI. 14. mit Luthers Anmerckung.

\*) Deuter. XVI. II. 14. 15. &c. Pf. C. Dienet dem Herrn mit Freuden, komt vor sein Angesicht mit Stroocken. u.

## §. 79.

Denn das musicalische Geschäfte, ob es gleich zu seinem Zwecke hauptsächlich die Anmuth und das Wohlgefallen haben sollte; dienet doch auch bisweilen mit seinen Dissonanzen, oder harts lautenden Sätzen, in gewisser Maasse und mit den dazu geschickten klingenden Werkzeugen, nicht nur etwas niedrigeres und unangenehmes, sondern gar etwas fürchterliches und entsetzliches vorzustellen: als woran das Gemüth auch bisweilen eine eigene Art der Behäglichkeit findet.

## §. 80.

Die Verzweiflung, gleichwie sie der äusserste Grad und Rand ist, dahin uns die grausame Furcht bringen kan, so stehet leicht zu ermessen, daß uns diese Leidenschaft in unsern Klängen, um sie natürlich auszudrücken, auf sonderbare Extremitäten von allerley Gattung, ja auf das äusserste leiten, und daher zu ungemeinen Fällen und seltsamen ungereimten tollen Ton-Tügungen bringen kan.

## §. 81.

Noch ist übrig das Mitleid, welches in der klingenden Wissenschaft deswegen von keiner geringen Wissenschaft ist, weil es aus zwo Haupt-Neigungen zusammengesetzt wird, nemlich aus Liebe und Traurigkeit, deren eine schon genug wäre, unsre Klänge auf das beweglichste anzustellen.

## §. 82.

Ob ich aus der Gelassenheit eine Gemüths-Neigung machen darff, daran trage einigen Zweifel: denn ein gelassenes und ruhiges Herz ist vielmehr von allen außerordentlichen Bewegungen befreiet, still und in sich selbst vergnügt. Dennoch da diese Beschaffenheit ihr besonders Abzeichen führet, und auf das allerartigste mittelst einer sanftsten Einstimmigkeit natürlich vorgestellt werden mag; so hat freilich ein Ton-Meister verschiedenes darin zu bemerken und zu thun: darff ihr derothalben, es sey unter welcher Benennung es wolle, wo nicht den ersten, wenigstens auch eben nicht allemahl gar den letzten Platz in seiner klingenden Natur-Lehre anweisen; ob sie ihn gleich alhier (aus Gelassenheit) gerne einnimt.

## §. 83.

In eine weitere Ausführung dieses Haupt-Stückes vom Klange an sich selbst, von der musicalischen Natur-Lehre, den dahin gehörigen Gemüths-Bewegungen, und welcher Gestalt derselben genaue Erkenntniß einem Setzer dienlich seyn könne, wollen wir uns diesesmahl nicht einlassen: anerkennen es mit den Affecten insonderheit eben die Bewandniß hat, als mit einem unergründlichen Meer, so daß, wie viel Mühe man sich auch nehmen mögte, etwas vollständiges hierüber auszufertigen, doch nur das wenigste zu Buche gebracht, unendlich viel aber ungesagt bleiben, und der eignen natürlichen Empfindung eines jeden anheimgestellt werden dürffte.

## §. 84.

Inzwischen wäre nicht zu tadeln, wenn iemand seine Gedanken und guten Grund-Sätze bey dieser Materie etwa mit einigen Ausübungs-Exempeln erläutern wolte, wozu vor einigen Jahren schon, wie im musicalischen Patriot p. 372. berichtet worden, Herr Georg Abraham Philo, der Zeit eines Ehrwürdigen Predig-Amts Candidat zu Grossburg unweit Breslau, eine artige Probe abgelegt hat, die zwar noch im M. S. oder in der Handschrift des Verfassers lieget, doch an solchen Ort von mir gesandt ist, nemlich an den Verfasser der musicalischen Bibliothec, Herrn M. Mizler, in Leipzig, wo sie vermuthlich dereinst das Licht der Welt erblicken dürffte. Er betitelt solche Schrift: Specimen Pathologiae Musicae, d. i. Ein Versuch, wie man durch den Klang die Affecten erregen könne.

## §. 85.

Das erste Haupt-Stück dieses erwehnten Versuchs handelt von den Gründen der Gemüths-Neigungen, und von Erweckung derselben überhaupt. Das zweite von den Leidenschaften ins besondere, und deren Ausdrückungen durch die Music: dabey von der Liebe, von der Freude, von der Hoffnung, von der Traurigkeit, von der Furcht und vom Zorn gewisse Beispiele in Noten vorhanden sind. Weiter ist der Verfasser dieses Versuchs nicht kommen.

## §. 86.

Mein weniger Rath gehet zum Beschlusse dieses Haupt-Stückes, welches die Natur-Lehre des Klanges mit der Affecten-Lehre einiger und nöthiger Maassen verknüpffet, dahin: Man suche sich eine oder andre gute, recht gute poetische Arbeit aus, in welcher die Natur lebhaft abgemahlet ist, und trachte die darin enthaltene Leidenschaften genau zu unterscheiden. Denn, es würden

manchem Seher und Klang-Richter seine Sachen ohne Zweifel besser gerathen, wenn er nur bisweilen selbst wüßte, was er eigentlich haben wollte.

§. 87.

Allein es fehlet hieran so viel, daß die Leute ihren eignen Willen nicht kennen, ihr Vorhaben niemahls untersuchen, und daß die meisten Sing- und Spiel-Sachen, auch wol bey großsehnwollenden Meistern (ich hätte bald gesagt bey gewaltigen Sprechern) ohne Absicht, ohne moralische und löbliche Absicht, hingeschrieben werden, als wenn die Tartarn einen Pfeil in die freie Luft hinschießen: dabey man sichs genug seyn läßt, wenn der Klang nur den Ohren wolgefällt, er reimte sich zu der Natur- und Sitten-Lehre wie er immer wolle.

§. 88.

Es ist aber, und zwar nach dem Aussprüche eines grossen \* Kirchen-Vaters, für den ieder mann Hochachtung heget, er sey wes Glaubens er wolle, im Singen und Spielen, d. i. im Klange an sich selbst, sehr viel unnützes Zeug; ob es gleich die Ohren behaget. Denn wo die Natur- und Sitten-Lehre, welche ich hier die Stelle eines Duetts vertreten lasse, zu kurz kommen, da kan sich weder Vernunft noch Weisheit ergehen. Der kahle Wis hat den Vortanz.

§. 89.

Das heisset nun nichts anders, ob es gleich, dem äußerlichen Ansehen nach, schöner als die Venus wäre, denn ein feiner, niedlicher Leib, ohne eine verständige Seele; es sind angenehme Noten, liebliche Klänge, ohne herzrührenden Gesang. Ist es demnach ein Wunder, daß bey so gestalten Sachen, da die wahre Natur-Lehre des Klanges, samt der dahin gehörigen Wissenschaft von den menschlichen Gemüths-Bewegungen, gänzlich unter der Banck lieget, den armen einfältigen und sich viel-dünkenden Zuhörern nur die blossen Ohren gekitzelt, nicht aber gehdriger Waaffen das Herz und Nachdenken rege gemacht werden. Es sind, nach dem Ausspruch des Horaz, *nugæ canoræ*, und nach Pauli Worten, klingende Schellen; auf gut Frantzösisch, des *niaiserie harmonieules*, welches ich mich nicht zu verteutschen unterfange, aber wol ver-  
sehe.

\*) *Multa in canendo & psallendo, quamvis delectent, vilissima sunt. S. Augustin. L. I. de Mus.*  
Aber wozu führe ich das Buch an? Unse Gottesgelehrten kennen es nicht; die übrigen noch weniger; die Musicanten am wenigsten.

## Das vierte Haupt = Stück.

### Von der eigentlichen musicalischen Gelehrsamkeit, Litteratur und Geschichts-Kunde.

\* \* \* \* \*

§. 1.

Dieses Stück, in so weit es zu unserm Vorhaben gehöret, ist von solcher Weitläuffigkeit, daß nicht nur eine eigene öffentliche Versammlung der Lernenden auf hohen Schulen darüber zu halten, sondern auch ein eigener Lehr-Ordn daraus zu machen wäre.

§. 2.

In vorigen Zeiten haben sich gewisse überaus gelehrte Leute, die ich alle nennen könnte, dieses starken und ansehnlichen Astes des klingenden Baumes bisweilen mit gehörigem Ernst angenommen; iezund aber, wie beträchtlich er auch seyn, und wie liebliche Früchte er tragen mag, liegt er doch fast ganz, wo nicht unter die Füße, doch tief zur Erden gebogen.

§. 3.

Zum Beweise dessen frage man heutiges Tages nur bey grossen und kleinen Componisten und Ton-Meistern nach (wenns auch Hof-Compositours wären) ob sie in ihrem Unterrichts-Vor-rath auch das philologische \*) Capitel von den hiehergehörenden Erfindern, Zeiten, Geschichten, Leben

\*) *Historicam sive philologicam partem ad examen revocabimus, ad quam videlicet pertinent omnia, quæ de inventoribus offeruntur, tum vita acres gestæ professorum, tum ætatum successione ac temporum, quibus quæque contigisse dicuntur, notatio. Ioan. Bapt. Donius, de Præstant. Mus. veter. L. II. p. 76.*

Leben und Thaten u. aufzuweisen haben? so wird bey den klügsten ein tiefes und beschämtes Stillschweigen, bey den meisten aber wol gar ein höhnisches und albernes Gelächter entstehen.

§. 4.

Doch halt! es thut sich etwas dergleichen, eben wie ich dieses Werk ins reime bringe, in dem angenehmen Leipziger Lehr- und Musen-Sitz hervor, da der bereits ruhmwürdig erwähnte Herr Magister, Lorenz Christoph Mizler, nicht nur in einer † Einladungs-Schrift, die vom Nutzen und Vorzuge der Weltweisheit in den dreien bekannten Lehr-Orden (F. culzrten) handelt, unter andern academischen Vorlesungen berichtet, daß er dergleichen gelehrte Versammlung über mein Neuerbfinetes Orchester halten wolle; sondern auch in einer \*) besondern Abhandlung, daß die Music eine eigne Wissenschaft und ein Theil der Gelehrsamkeit sey, somol, als in einer monatlichen oder Quartal-Schrift, genannt: die Musicalische Bibliothec, das von der erste Theil im October 1736. heraus kam, angefangen hat, ein höchst-löbliches Werk über sich zu nehmen, dessen glücklichen Fortgang wir von Herzen wünschen.

§. 5.

Damit nun gleichwol ein geschweiter Leser wissen möge, wie er diese Sache eigentlich anzusehen, und davon zu urtheilen habe, so wird es der Mühe werth seyn, die Stücke und den grossen Nutzen der vorhabenden philologisch-musicalischen Wissenschaft wenigstens überhaupt und mit einigen Exempeln anzuzeigen: nicht, als eine vollständige Abhandlung oder Ausarbeitung, die uns viel zu weit aus dem Wege führen würde; sondern nur als einen bloßen ersten Entwurf, als die Grund-Risse und Haupt-Züge, (wie dieses ganze Werk ist) aus welchen hernach ein gelehrterer, (denn der wird dazu erfordert) nach seiner Gelegenheit und Lust, in Zukunft schon was rechtes und unverbesserliches machen kan. Hier geschieht nur eine Anzeige; doch eine ausführliche und gründliche.

§. 6.

Es ist demnach gegenwärtiges Stück, so wir das philologische nennen, im Grunde nichts anders, als vornehmlich der historische Theil, welcher mit seinen Gehülffen alles untersucht, was somol die Erfindung der zum musicalischen Wesen gehörigen Dinge, als die Begebenheiten, Schriften, Personen, Zeiten u. f. w. betrifft.

§. 7.

Diese allgemeine Beschreibung hat drey Glieder, welche wiederum mit verschiedenen Gelegenheiten versehen sind. Das erste Haupt-Glied in der Ordnung begreift die Zeit-Rechnung, und lehret uns, seit wann die Music getrieben, zu welchem verschiedenen Endzweck sie gebraucht worden, wie sie bald ab-bald zugenommen habe, und endlich durch welche Mittel sie zu uns gekommen sey.

§. 8.

Das zweite Haupt-Glied müste auf die Personen und ihren Lebenslauff gerichtet seyn, die sich sonderlich, es sey durch Schriften oder andre löbliche Verrichtungen, in der Music hervorgethan. Weilkuffig zu gedencken, so meldet Stolle \*\*) von dem berühmten Struw, daß er sein Leben selbst beschrieben, und zwar aus der Ursache, weil der bescheidene Mann besorgte, es mögten, wenn ein anderer den Aufsatz machte, einige Schmeicheleien mit unterlaufen. Marperger hat es auch in der Absicht gethan. Vielleicht, ich sage vielleicht, weigern sich einige grosse Ton-Künstler dergleichen zu thun, eben aus Mangel solcher klugen Bescheidenheit.

§. 9.

Das dritte Glied könnte die Werkzeuge vornehmen, die zum Spielen erfordert werden, aus welchen allen denn endlich ein völliger Geschichts-Cörper der Music erwachsen würde. Wer in einer Wissenschaft weit gekommen ist, die Geschichte derselben aber nicht weiß, das ist zu sagen, wenn er sie nicht wol und gründlich inne hat, der ist wie ein reicher Mann, welchem das Herkommen und die Gründe seiner Einkünfte unbekant sind, daher ihm nothwendig vieles entzogen wird, und die Gelegenheit fehlet, sein ordentliches Einkommen auf vielfältige Weise zu verbessern.

§. 10.

In Untersuchung des letzterwehnten Gliedes mit seinen Gelencken liesse sich noch wol die meis-

F

†) De usu atque præstantia Philosophiæ in Theologia, Jurisprudentia, Medicina, breviter differit, simulque recitationes suas privatas indicat M. Laurentius Mizlerus. Lipsiæ, d. 24. Oct. 1736.

\*) Dissertatio quod musica scientia sit & pars eruditionis philosophicæ &c. Diese Schrift kam zum andern mahl mit einer neuen Vorrede 1736. heraus.

\*\*) Histor. liter. p. 43.

ste Beihülfe und Nachricht antreffen. Denn es haben sich ehmahls eine Menge gelehrter Leute die Mühe gegeben, von ie her bis auf ihre Zeiten, die musicalischen Kling-Zeuge verschiedener Wäckererschafften fleißig zu beschreiben, und ihre Abbildung vor Augen zu legen: wiewol alles dieses hin und wieder sehr zerstreuet lieget, so daß die Sammlung und ordentliche Einrichtung keine geringe Arbeit erfordern würde †). Hergegen äuffert sich bey dem zweyten Punct ein grosser Mangel; und bey dem ersten wirklich der allergrösste.

## §. 11.

Was der ehrliche Wolfgang Caspar Prinz hierunter für Dienste, in seiner historischen Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst, ehmahls geleistet hat, ist zwar bey weitem nicht zu reichlich; doch hat er bisher die Ehre, unter den Teutschen der einzige gewesen zu seyn, der hinein einen allgemeinen, obwol kleinen und mangelhaften Versuch gethan hat.

## §. 12.

Unter den Welschen hat Johann Baptist Doni hin und wieder in seinen verschiedenen sehr gelehrten Schrifften vieles angebracht, das schon der Aufmerksamkeit werth ist, und hätte man ein mehreres von ihm erwarten können, wenn alle seine Werke zum Vorschein gekommen wären.

## §. 13.

Joh. Andr. Angelini Bontempi hat zwar 1695. einen Folianten, der ziemlich rar ist, zu Perugia, in seiner Vater-Stadt, drucken lassen, unter dem Nahmen Historia musica; aber er berühret die Sache, als etwas heisses, gleichsam nur mit den äussersten Fingern, und gibt mit vielen Worten wenig Genüge. Nur des Titels zu gedenken, so kan den Nahmen Historia musica eine iede musicalische Begebenheit führen; eine andre Sache aber ist Historia della Musica. Eine musicalische Geschichte ist nicht die Geschichte der Music.

## §. 14.

Unter den Franzosen verdienet allerdings Bonnet eine Stelle alhier mit seiner Histoire de la Musique, so 1715. zu Paris, hernach aber zu Amsterdam mit einem alten Zusatz ohne Jahrzahl und Nahmen, nach listiger Buchführer Art, herausgekomen; ob er gleich bey weitem kein Genüge gibt, und die zu einem solchen Unternehmen gehörige Gelehrsamkeit nicht besizet.

## §. 15.

Sebast. Brossards Dictionaire ist bekannt und sehr gut. Joh. Georg Walther's musicalisches Wörter-Buch aber viel besser, und wird hoffentlich an Vollkommenheit ie länger ie mehr zunehmen. Uns soll allzeit lieb seyn, etwas dazu beizutragen.

## §. 16.

In den so genannten Menagianis \*) wird eines gelehrten Dom-Herrns von Tours, Namens Ouyard, gedacht, der eine Geschichte von der Music geschrieben hat, die zwar noch ungedruckt, aber von dem ersten Ursprunge an bis auf das Ende des siebzehnten Jahrhunderts gehen soll, und worin man viele schöne, sonderbare und gelehrte Fragen aufgelsset finden dürffte, indem der Verfasser den Ruhm hat, der Music sowol, als der Mahlerey, mit seinen Beiträgen aufgeholffen zu haben.

## §. 17.

Es wäre der Mühe werth, dieses von so guter Hand angepriesenen Wercks halben, das etwa in einem Bücher-Vorrath zu Paris noch verborgen steckt, genauere Nachfrage anzustellen. Die Fortsetzung könnte leicht aus derjenigen Schrifft mit genommen werden, die am 25. August 1735. den academischen Preis gewonnen hat, unter der Aufschrift: Les progres de la Musique sous le Regne de Louis le Grand.

## §. 18.

†) Es müste auch eine beträchtliche Vermehrung vorg nommen werden. z. E. Der so genannte Pantalon, Silbermanns Cembalo a' Amore; Kriegers Glocken-Clavier, und dergleichen neuere Erfindungen musicalischer Werkzeuge gehörten hieher, mit ihren vollständigen Beschreibungen und Vorbildern.

\*) L. Abbé Nicaiffe (mort 1702.) a dit, qu'il esperoit, qu'on verroit bientôt l' Histoire de la Musique du savant Mr. Ouyard, Chenoine de Tours, son bon & ancien Ami; qu'il le sollicitoit tous les jours à la publier; qu'il y parleroit de son Origine jusqu' à nous, & qu'il y mêleroit mille belles questions curieuses & savantes sur ce bel Art, & qu' ainsi on lui auroit Obligation d' avoir contribué au deux plus excellens ouvrages qu' on ait vû de nos jours, sur la Peinture & sur la Musique. Menag. T. I. p. 302, 303;

## §. 18.

Wenn man behaupten will, wie es denn ganz recht ist, daß die Historie der Music zur Theorie derselben vor allen andern Stücken gehöre; und wenn daraus ferner ganz billig gefolgert wird, daß keiner ein guter practischer Musicus seyn könne, der die Theorie nicht verstehet; so möchte man wol mit dem historischen Glauben, z. E. bey Gelegenheit der Zeit-Rechnung, als des einziigen Leitfadens in der Geschichts-Kunde, sowol als in Betracht der Quellen, daraus wir schöpfen, der Völkerschaften, der Personen, nemlich der Erfinder, Verfasser, berühmter Meister u. etwas behutsamer zu Werke gehen, als bisher geschehen ist.

## §. 19.

Hiebey kan ich nicht umhin, derjenigen Zeit-Ordnung zu gedenken, die ein gewisser wackrer Mann, Herr Christoph Raupach, Organist in Stralsund, schon seit vielen Jahren, auf meine Veranlassung, vorgeschlagen hat.

## §. 20.

Er setzet nemlich drey Periodos oder Abschnitte zum Voraus fest, deren erster vom Ursprung der Music bis auf das fünffte u. sechste Jahrhundert nach Christi Geburt: eine Zeit von 4000. Jahren, welche darum so lange genommen wird, weil die alten Zeiten dergestalt unbekannt sind, daß man wenig davon aufgezeichnet findet, und weil in diesem Periodo die ganze alte Music der Juden, Griechen und Römer genau enthalten ist: so dann auch, weil bey dessen Schluß die Music sowol, als andre Wissenschaften, durch den Einfall allerhand barbarischer Völker ins Römische Reich einen fast unerseßlichen Schaden gelitten hat.

## §. 21.

Der zweite Abschnitt gehet an mit dem siebenden Jahrhundert, oder von der Zeit Pabstes Gregorii des Großen, und währet bis 1600, ganzer tausend Jahr: aus Ursachen, weil die Music schwerlich jemahls in einem elendern Stande gewesen seyn kan, als damahls; da die Mönche in dieser Zeit mit ihr das monopolium, d. i. den Auf- und Vorkauff gleichsam getrieben, und weil mit dem Schluß solcher Jahre eine dermaassen merkwürdige Veränderung in der Music vorgegangen, daß wir die Früchte davon bis auf diesen Tag bewundern.

## §. 22.

Der dritte Zeit-Verlauff erstreckte sich denn endlich von 1600. bis anhero, und würde zwar die wenigsten Jahre begreifen; aber doch so viel Stoff an die Hand geben, daß die beiden ersten Periodi dabey nur geringe aussehn dürfften.

## §. 23.

Wenn nun, z. E. in dem Artikel der Zeit-Rechnung, jemand behaupten wollte, daß der bekante Streit, wegen des Gehörs und Maaß-Stabes zwischen dem Aristoxeno und Ptolemäo geführt worden: so wäre ein solcher Vortrag nicht richtig, indem Pythagoras der eigentliche Urheber der Gewicht- und Circelmässigen rationis præter rationem; Aristoxenus aber ein Widersprecher derselben; und Ptolemäus nur ein vermeinter Mittler gewesen.

## §. 24.

Es kan auch der besagte Streit unmöglich bis auf den Boethius fortgesetzt worden seyn, wie vorgegeben wird, nicht weil ihn Ptolemäus, sondern Didymus längst zuvor, als ein ausbündiger Schiedes-Mann beigeleget, und Ptolemäus den Didymus, etwa ein Paar hundert Jahr später, ganz zerstücklet aus- und nachgeschrieben hat. Das muß einer wissen und sagen, der in der musikalischen Geschichts-Kunde recht beschlagen seyn will; sonst macht er sich verdächtig.

## §. 25.

Boethius gedenckt zwar des Handels: das thun wir auch. Wie denn von dem Unterschiede zwischen der Harmonic und Harmonie, dahin diese Dinge zu ziehen sind, ingleichen von der so genannten ratione schon seit 16. Jahren, im dritten Theil des Orchesters ausführlich gehandelt, und besagter Unterschied daselbst zum erstenmahl öffentlich entdeckt worden ist. Das sollte man billig nicht verschweigen, wenn von Circeln und Linielen geredet wird: zumahl da es noch bis diese Stunde einige wiewol sehr wenig Leute gibt, die dergleichen Zeug für Wage und

F 2

Schwert

\*) Hieher gehöret auch Joh. Alb. Bannit Werck, *Deliciae musicae veteris*; ingleichen seine Abhandlung von der Music Natur, Ursprung, Fortgang und von der besten Art sie zu studiren. Die letztere findet man in Gerh. Joh. *Vossi ex aliorum Dissertationibus de studiis bene instituendis. Traj. ad Rhen. 1658.*

Schwert halten; aber man kan darum nicht sagen, der alte Streit vom Gehr und Zahl: Brett währe immerfort.

## §. 26.

Ein Verzeichniß derjenigen Schrift-Steller, zwischen des Aristoxenus und Didymus Zeit, die sich fast alle, mit der berührten Zwietracht, und zwar bey einer Menge solcher Scheltwörter, deren man sich noch schämet, beschäftigt haben sollen, wäre in der That was werth. Natürliche Mängel, oder zufällige Leibes-Gebrechen wüßte man doch nicht, daß sie einander im Druck vorgeworffen hätten, wie heutiges Tages bey einigen die unedle und gottlose Mode aufgekommnen ist.

## §. 27.

Aristoxenus hat zu den Zeiten des großen Alexanders, Ao. 363o. der Welt, folglich über dreihundert Jahr vor Christi Geburt, gelebet; Ptolemäus aber etwa 138. Jahr nach derselben, und Boethius 522. solchennach würden sich, wenn obiger Vorwand wahr wäre, die Zänckereien auf 8. Secula erstrecken; welches nicht seyn kan.

## §. 28.

Didymus, der muthmaasslich ein Paar hundert Jahr \*) vor Ptolemäo, d. i. fünf oder sechs Jahrhunderte vor Boethio, geschrieben, hat die Sache wirklich geschlichtet, wie solches Perphyrius, Salinas, Corvinus, Reidhardt und andre erweisen: da ihn der letzterwehnte insonderheit, und mit großem Recht, Medicum musicum, einen musicalischen Arzt, nennet, der ein wunderbares Stück der göttlichen Weisheit entdeckt hat.

## §. 29.

Weil denn auch Pring in seiner Histor. mus. ausdrücklich meldet, es habe dieser Zwist nur 468. Jahr gewähret, nehmlich, nach seiner Meinung, die doch zu weit gehet, bis auf den Ptolemäus, so kan das Ding ja unmbglich bis auf den Boethius gezogen werden, der bey nahe 400. Jahr jünger ist, als Ptolemäus. Pring rechnet so: Aristoxenus, der den Streit wieder die Pythagoräer erhob, lebte vor Christi Geburt etwa 330. Jahr; der vermeinte Schiedsrichter, Ptolemäus, nach Christi Geburt 138. Jahr: da kommen denn just 468. heraus, die ich um 200. verkürze, wegen der Nachricht vom Didymo.

## §. 30.

In neuern Dingen gehet es sowol mit der Zeit-Rechnung, als mit den Quellen, Bilders schafften und Personen nicht besser zu. J. E. Den fantastischen Welschen hat bereits ihr eigner, kluger Landsmann, der grosse Ton-Meister und edle Venetianer, Benedetto Marcello, in seinem artigen Büchlein, so er il Teatro alla Moda nennet, einen tüchtigen Text gelesen: wie denn auch vor 24. Jahren schon im ersten Theil des Orchesters die Ausschweifungen und Thorheiten dieser Leute sattfam abgefertiget worden sind.

## §. 31.

Weil inzwischen doch das ganze musicalische Wesen sein grbßtes Ansehen unstreitig den geistlichen und weltlichen Singe-Bühnen schuldig ist, auch ganz gewiß zerfallen muß, wo diese übel bestellt sind; so kan den gescheuten Italienern, welche gleichwol die Sing-Spiele lange vor dem angegebenen Cessi in Ruf gebracht haben, keinesweges die Ehre der Erfindung und Ausarbeitung der dramatischen Ton-Kunst streitig gemacht werden; unangesehen diese Wissenschaft nach und nach dem allergrbßten Mißbrauch hat herhalten müssen. Auch an Feinden muß man die Tugend rühmen.

## §. 32.

Die Bekräftigung dieses Sages stehet unter andern in der obangeführten Bonnettischen Mus. Historie \*\*), des Inhalts, daß Francesco Beverini, ein gelehrter Musicus, unter der Regierung des Pabstes Sixti IV. im Jahr 1480. schon ein Singe-Spiel, oder eine Oper, von der Bekehrung Pauli vorgestellt, und daß seit der Zeit kein Carneval verstrichen, darin man nicht dergleichen theatralische Stücke, ja oft sehr ansehnliche Opern, in Rom aufgeführt habe.

## §. 33.

Wenn nun unser einer schreiben wollte, Cessi wäre die Quelle der Opern, dazu er doch viel zu jung ist, würde derselbe nicht seine Leichtgelehrsamkeit in der musicalischen Geschichts-Kunde ziemlich verrathen? Der Pater Marcus Antonius Cessi war ein Mönch aus dem Kloster zu Arezzo, und des Kaisers Ferdinands III. Capellmeister. Seine erste Oper, Orontea, ließ sich 1649. über

\*) Daß er 38. Jahr vor Christi Geburt floriret habe, bezeuget Sederichs Notit. Auctor. antiqu p. 315.

\*\*) T. I. p. 256.

über 160. Jahr nach des erwähnten Beverins Zeiten, zu Venedig hören, und unter den fünf Singspielen, die er in allem gemacht hat, war eine, la Dorigenannt, die in dem Buche Glorie della Poesia e Musica di Venezia, ein grosses Lob erhält.

§. 34.

In Ansehung der Völkerschafften findet unsre Geschichts-Kunde abermahl ihre Mängel hin und wieder. Von den Alten nur etwas zu gedencken, so hat man bisher dem Cernelius Nepos zu gefallen glauben wollen, daß die Music bey den Römern in Verachtung gewesen. Gleichwol treffen wir bey vielen nicht weniger glaubwürdigen Schriftstellern das Gegentheil an: indem nicht nur Appius Claudius, Gabinius, M. Cæcilius, Licinius Crassus und andre vornehme Römer gute Saitenspieler gewesen, sondern selbst der alte ernsthaftte Cato Censorius die Sings-Kunst für gar nichts knechtisches gehalten \*).

§. 35.

Plinius der jüngere \*\*) rühmet eine Verwandtin, die in seinem Hause erzogen, daß sie seine Gedichte sehr lieblich singe, und auf der Cythar dazu spiele: ihr Lehrmeister, sagt er, sey der beste auf der Welt, nehmlich die Liebe zur Music und zu ihm. Eben derselbe berühmte Römer rühmet seinen krankten Freigelassenen, den Jostmus, daß er mit grosser Geschicklichkeit, und besser, als es ein theatralischer Musicus nöthig habe, auf allerhand Instrumenten spielen könne. An einem andern Orte redet er abermahl von seinen Gedichten, und freuet sich, daß man sie in die Music zu bringen würdig geschähet habe, und an vielen Orten aufführe: so gar daß auch die Griechen, welche daraus ihr Latein lerneten, solche Verse, mit allerhand musicalischen Instrumenten begleitet, absingen liessen.

§. 36.

Die alten Römer, schreibt \*\*\*) Majoragius, wandten viel Fleiß auf die Music: denn wie Valerius Maximus versichert, musten ihre ältesten Edhne bey den Gastmahlen die berühmten Thaten der Vorfahren poetisch absingen und mit Fldten dazu spielen †). Gedichte und Gesänge, fährt er fort, haben grosse Krafft, und sind daher vom Numa, dem gelehrtesten Römischen Könige, nicht hintangesehet worden; wie solches aus den bey ihren Gastmahlen gebräuchlichen Saiten-Spielen und Fldten, auch aus den Salischen Versen selbst abzunehmen ist ††). Der geehrtesten Männer Lobsprüche hörte man nicht nur von den Rednern, sondern auch von den Sängern und Instrumentalisten †).

§. 37.

Aus welchen Zeugnissen, deren mehr aufzutreiben stehen, und die der musicalischen Geschichts-Kunde keinen geringen Zuwachs geben können, sattsam erhellet, daß die vornehme Römer, weder unter ihren Königen, noch Bürgermeistern, noch Kaisern der Music abhold gewesen, oder sie für etwas verächtliches gehalten haben. Der geizige Despasian selbst hat viel darauf gewandt, wie Sveton in dessen Lebens-Lauffe berichtet.

§. 38.

Wir lesen in dem bekannnten Journal des Scavans ††), daß ein gewisser bestallter Academicus der schönen Wissenschaften drey oder vier Griechische Lieder in Noten entdeckt hatte, welche derselbe auch in einer öffentlichen Versammlung von der hohen Schule der Aufschriften aufführen lassen, und bey denen man bemerket, daß sie dem hohen Begriff lange nicht nahe kommen, den man ihnen sonst von der alten Music hat beibringen wollen.

§. 39.

Hier muß man sich verwundern, daß die Herren Verfasser des erwähnten Tage-Buchs die Zeiten nicht besser unterscheiden, und den so nöthigen Leitfaden aus der Acht lassen. Denn der gute Mann, welcher etwa ein Paar Lob-Gesänge vom Dionysio (welches die einzigen sind, die wir in Griechischen Noten kennen) und die im vierten Jahrhundert zur Zeit Constantini des Grossen, verfertigt worden, hat hervorbringen wollen, vielleicht ganz was anders ausgerichtet hätte, wenn

G

es

\*) vid. Alex. ab Alex. L. II. c. 25.

\*\*) L. IV. Ep. 19. Lib. V. Ep. 19. & L. VII. Ep. 4.

\*\*\*) Orat. 23 de Musica, p. 474.

†) vid. Cic. Tuscul. Quæst. L. I.

††) Id. de Orat. L. III.

‡) Id. de Leg. L. II.

‡‡) du Mois de Sept. 1726. p. 67.

es in seinem Vermögen gewesen wäre, nur ein einziges Stück von den Zeiten des Pythagoras, Pafus Herminaus, Epicles, Cimon u. s. w. mit der gehörigen Annehmlichkeit dieser Alten aufzuführen, als welche ganzer neun hundert Jahr vor Constantin gelebet haben, und deren Arbeit sich nicht nach des Dionysii Armseligkeit beurtheilen läßt, dessen Oden Ao. 1672. in Noten gedruckt worden.

## §. 40.

Wie es nun mit den Zeiten und Völkerschaften in diesem Stück bewandt ist, so haben auch die Personen und Bücher ihr Theil an dem Abgange der musicalischen Litteratur. Man berichtet uns, daß der römische Rathsherr Boethius in seinem Buche de Consolatione auch von der Music ausführlich handelt. Boethius aber war nicht nur ein blosser Rathsherr, sondern Ao. 522. zum drittenmahl wirklicher Bürgermeister in Rom. Er hat in seinem Werklein de consolatione philosophiae, vom Troste der Weltweisheit, gar nicht von der Music, geschweige ausführlich davon gehandelt. Wol aber hat er solches gethan in fünf andern, und ganz besondern Büchern, welche viel älter sind, als jenes, indem sie nicht nur ehender verfertigt, sondern auch bereits 1491. zu Venedig, die übrigen seiner Schrifften aber erst 1546. samt diesen, zu Basel gedruckt worden. Das Büchlein de Consolatione hat also nichts mit der Music zu thun.

## §. 41.

Noch eins, das diesem nicht gar ungleich lautet. Otto Gibelius, ein ehmahls berühmter Cantor in Minden, führet den Svidam und Cedrenum, in seinem kurzen doch gründlichen Bericht von den musicalischen Sylben p. 18. zu Gewährs-Leuten an, daß Damascenus, dessen wir oben gedacht haben, ein Kaiserlicher Schreiber gewesen, und zu Damasco ein Mönch geworben sey.

## §. 42.

Der gute Gibel aber irret sich hierin, eben sowol als sein Nachschreiber im musicalischen Wörter-Buche. Denn Johann Damascen war ein wirklicher geheimer Rath des Saracenischen Fürstens zu Damasco, welcher ihm, wegen beschuldigter Verrätherey, die rechte Hand abhauen ließ, worauf er sich nach Jerusalem in ein Kloster begab, und daselbst, unter andern, viel Fleiß auf die Music wandte, wie in bessern Schrifften \*) zu lesen ist, als im seichten Svida und kahlen Cedren.

## §. 43.

Es hatte dieser Damascen einen Schüler, der schrieb ihm so eigen nach, daß es der Meister selbst für seine Handschrift mußte erkennen; ob es gleich Betriegererey war. Und damit brachte es der ungetreue Lehrling so weit, daß dem unschuldigen Lehr-Herrn obiges Urtheil gefället ward †).

## §. 44.

Wo es an historischer Einsicht fehlet, da schreibt man oft einem Cajo zu, was ein Titius verfertigt hat. Wir machen wol gar den blossen Übersetzer eines Wercks zu dessen wirklichem Verfasser, wie unlängst bey Erwehnung der Oper, Sancto, geschehen, und doch nicht recht ist.

## §. 45.

Das vor zehn Jahren auf die hamburgische Schau-Bühne gebrachte Singspiel, Sancto, ist eine ausländische Frucht, die seit Ao. 1703. und also vor etlich dreißig bis vierzig Jahren in Venedig gewachsen ist. Der rechte Nahme heist: il miglior d'ogni Amore per il peggior d'ogni Odio: an der Zahl die 379ste Oper, so daselbst auf dem Teatro St. Cassiano im Herbst aufgeführt worden. Man hat also dieses erhabne Muster dramatischer Dicht-Kunst niemand anders, als dem berühmten venetianischen Abt, Francesco Silvani, zu danken: denn es ist das 18te Stück seiner Arbeit dieser Art, davon er 1716. schon 37. Proben aufzuweisen hatte. Ich meine, solche Umstände geben einen deutlichen und wahren Begriff in der musicalischen Geschichts-Kunde. Wir müssen uns hierin wol versehen. Denn, so bald man eine Zeile drucken läßt, unterwirfft man sich dem allgemeinen Urtheil.

## §. 46.

Auf welche Art ich nun gerne die Sammlungen zu diesem Artikel, absonderlich in den Lebens-Beschreibungen berühmter Männer eingerichtet hätte, das will ich mit dem Exempel eines tüchtigen Zeit sehr hochgeschätzten Welschen erweisen.

## §. 47.

\*) vid. Acta Sanctor. it. Casim. Oudinii Supplem. ad Scriptor. ecclesiast.

†) Herberger in der Herz-Nosill am Fest-Tage des H. Gregorii.

## §. 47.

**Farinelli**, der vortrefliche Welsche Sänger \*), hatte kaum vor einem Jahr alhier (in Engsland) seine güldene Erndte zurückgelegt, da er sich zu einer reichen parisischen Nachlese einiger tausend Louisd'or entschloß, und seine Sachen auch wol ausrichtete. Am 9ten Julii 1737. stellet er sich aufs neue zu Versailles ein, der Hoffnung, bey der vermuthlichen Geburt eines Herzogs von Anjou, abermahlige Ausbeute zu machen. Da ihm aber solches fehlgeschlagen, wird er sich nach Madrid begeben, und alda bis nächsten Winter einsamlen. Wornach ihn sodann die trüchtigen Engländischen Beutel in London von neuem mit Schmerzen erwarten, damit er sie in etwas erleichtere, und, nächst seiner ordentlichen Besoldung, an Geschencken und Einkünfften, wenn eine Oper zu seinem Behuf gespielet wird, wenigstens 5000 Pfund Sterling des Jahrs erhebe.

## §. 48.

Der Spanische Hof \*\*) hat dem Sänger, **Farinelli**, ein jährliches Gehalt von 14000 Reichsthaler (Stück von Achten) zugestanden, und ihm eine Kutsche gegeben, welche der König bezahlt, um ihn zu bewegen, daß er in Spanien bleiben möge. In einer Engländischen Zeitung war die Summa gar auf 18000 Thaler gesetzt; und wäre gleich dabey eine Nulla zu viel, so würde doch der beste Deutsche lange zu thun haben, ehe er es, auch mit Abdingung derselben, so weit brächte.

## §. 49.

Die Befräftigung dieser Vorfälle erfolgte bald darauf mit einem Zufaze †) folgender Gestalt: Der König von Spanien hat den berühmten **Farinelli** nicht nur zum Ritter geschlagen, und ihm einen jährlichen Gehalt ausgemacht, sondern auch sein Bildniß demselben geschenkt, welches mit Diamanten besetzt, und auf 5000 Thal. geschätzt ist. Die Königin hat ihm dazu eine güldne Taback's-Dose verehret, auf deren Deckel zween grosse Diamanten befindlich sind, und worin ein Wechsel von 500 Pistolen gelegen war. Der Prinz von Asturien hat ihm einen Diamantenen Knopff und eine dergleichen Schleufe am Hut von großem Werth gegeben: wie denn auch gesagt wird, daß er Königl. Kammer-Junker geworden sey.

## §. 50.

Weil Ehre und Reichthum (denen die Wollust selbst unterthan ist) eigentlich die beiden Hauptzwecke sind, dadurch sich alle Welt anlocken läßt, so wollte ich wünschen, daß einer, der die Lebens-Beschreibungen der berühmten Ton-Meister zur Ausarbeitung erwehlete, sich am meisten solche Muster sammlete, die hierin vor andern was ausnehmendes haben. Und derowegen haben wir hier sowol von den Mängeln in der musicalischen Geschichts-Kunde, als von der Art und Weise, wie dieselbe in einigen Stücken einzurichten sey, zur Probe etwas beibringen wollen.

## §. 51.

So unentbehrlich nun einem Gotts-Rechts-Arzeney- und Welt-Gelehrten ist, die Kirchens-Rechts-Heilungs- und Staats-Begebenheiten zu wissen; eben so unumgänglich muß ein rechtschaffener und vollkommenseyn-wollender Capellmeister die Geschichte der Music inne haben. Und das mag genug seyn, den großen Nutzen dieses bisher auf das äußerste veräußerten Haupt-Stückes, mittelst einer zwar kurzen, doch ordentlichen und gründlichen Anzeige, darzutun.

\*) So schrieb man aus London den 7<sup>ten</sup> Jul. 1737.

\*\*) Im Hamb. Correspondenten, von Madrid den 7. Sept. 1737.

†) St. James's Evening-Post No. 4383. Sept. 1737.



## Fünftes Haupt-Stück.

## Vom Gebrauch der Music im gemeinen Wesen.

\* \* \* \* \*

## §. 1.

**W**enn nach Aristotelis Ausspruch die Politic oder Regierungswissenschaft billig eine Ober-Aufsicht über alle andre Wissenschaften führet, Künste und Künstler in ihren Schranken hält, und denselben bürgerliche Gesetze vorschreibt; so ist leicht zu erachten, daß sich auch die Music und derselben Beflissene der obrigkeitlichen Ordnung in ihren Verrichtungen, hingegen die Regenten und Staats-Leute sich des daraus entspringenden Vortheils und Vergnügens in ihrem Stande zu erfreuen haben.

## §. 2.

Polybius, ein vernünftiger und richtiger Geschicht-Schreiber, der aller Welt Glauben verdienet, macht \*) der Music, in Ansehung des gemeinen Wesens, eine solche Lob-Rede, daß ein berühmter Franzose \*\*) davon das Urtheil fällt, er wisse nicht, ob es möglich sey in dem ganzen Alterthum etwas zu finden, das derselben beikomme. Der letzte setzt hinzu: die Music mache die wilden Geister zahm; erweiche das harte und rohe Wesen der Gemüther; polire die Sitten; mache die Leute fähiger zur Zucht-Lehre; verbinde die menschlichen Herzen auf eine süsse und angenehme Art mit einander, und bringe einen Abscheu zu wege vor allen solchen Lastern, die zur Strenge, Unmenschlichkeit und Frechheit führen.

## §. 3.

Weil wir doch hier in das Loben und Rühmen einer Sache gerathen sind, die nicht gnugsam gelobet und gerühmet werden mag, so wird mir erlaubt seyn, aus einer †) Schrift, die bey weitem nicht so bekannt, noch in jedermanns Händen ist, einige schöne Stellen hier zu verdolmetschen: um so mehr, da die wenigsten Staats-Leute in ihren Anschlägen Staat auf die Music machen, wie sie doch billig thun sollten.

## §. 4.

„Die Einigkeit der Bürger (so fängt der Ungenannte an) ist der Thronen Grund, das Siegel der Monarchien; die Stütze der Kronen. Die stärksten Reiche, ehe sie von fremden Kriegen ungekehret worden, waren anfänglich durch innerliche Unruhen erschüttert, durch anarchische Händel und bürgerliche Spaltungen zerrüttet, da eben diejenigen den Fall des Regiments selbst beförderten, die solches doch billig hätten erhalten, und denselben zur Brust-Wehr dienen sollen. Rein, das Vaterland hat keine schädlichere Feinde, als uneinige Bürger.

## §. 5.

„Ist aber wol ein undurchdringlicherer Schild wieder die Pfeile der Mißthelligkeit zu finden, als die ruhige Harmonie? der Friede, mit seinem Del-Zweige in der Hand, gehet selber vor ihr her; die Freundschaft führet sie an der Hand; die Lust gehet ihr zur Seiten, die Einträchtigkeit folget ihr auf dem Fusse nach, und die eroberten Herzen fliegen rund um sie her.

## §. 6.

„Ist sie es nicht, welche die Bürger mit liebreichen Bindungen vereinbaret, die sie in Ordnung stellet, mit einander vergleicht, und unter die Gesetze einer angenehmen Gesellschaft bringt? Bey ihr ist alles still, freundlich und in gutem Vernehmen; bey ihr höret man weder die Stimmen der Zwietracht, noch den Lärm des Pöbels, noch das ungestüme Schul-Gepolter, noch das ungezähmte Heulen der Lehr-Bäncke, noch das Geschrey der Gerichts-Stuben; sondern nur lauter liebliche Übereinstimmungen und sanfften Weisfall.

## §. 7.

„Hat wol jemahls die Harmonie ein Feuer angezündet, das dem Staat seinen Untergang gedrohet hätte? weiß sie etwas von jenen Verwirrungen, Meinungs-Gefechte, Blendwerken? Irthümern, vom sophistischen Wiederbellen, dadurch erdichtete Dinge wahr werden sollen, von den gelehrten Spaltungen, die mehr zur Bestreitung der Wahrheit, als zu ihrer Vertheidigung dies

\*) Lib. IV. p. 289-291.

\*\*) Rollin, T. XI. de son Hist. anc. p. 169.

†) Discours sur l' Harmonie d' un Anonyme, p. 60-65. à Paris, 8. 1737.

bienen? weiß sie das geringste von den Zünckereien, da sich die eine Rotte gegen die andre, unter verschiedenen Panieren, auflehnet, von den Trennungen und Feindseligkeiten, die als Misgeburten im Schoosse der andern Wissenschaften ausgebrütet werden, woraus oftmahls unruhige, aufrührische und schädliche Mitbürger entstanden sind, die von der Zwietracht, vom falschen Eifer und vom Abfall in den Finsternissen der Einden ernähret worden, und sonst um nichts in die Welt gekommen, als den Frieden derselben zu stören.“

## §. 8.

Die Geschichte, als treue Zeugen der Zeit, halten unsrer friedfertigen Wissenschaft, da von die Rede ist, nicht die geringste dergleichen Unthaten vor. Welches Jahrhundert, welches Land hat sich jemahls über die Harmonie beklaget? Was hat sie für Blut vergossen? Ihre Un-tergebene, welche nimmer gefährliche Nachbarn gewesen sind, haben allezeit den Ruhm gehabt, daß sie sich gutherzig, gefellig und artig erwiesen, als wären sie zu angenehmen Pflichten recht eigentlich geböhren: welches ein der Ruhe des gemeinen Wesens so nöthiges Abzeichen ist, und eine Eigenschaft, die man von andern ernsthaftern Wissenschaften so wenig erhalten kan, daß sie uns vielmehr gar oft durch solche benommen wird.“

## §. 9.

Mein Gott! was ist doch für ein grosser Unterschied der Sitten zwischen dem eigentlich-gelehrt-genannten Hauffen, und den ächten Liebhabern der Harmonie? Laßt uns einmahl in diese dunckle Winkel hinein dringen, deren Thüren von lauter Verdrießlichkeiten bewachtet werden, in die Hölten, wo das Lächeln keinen Zugang findet, woselbst das unbewegliche und leidtragende Wissen herrschet, weit vom Lichte entfernt und in tiefem Stillschweigen.“

## §. 10.

Da, da, werden wir Leute gewahr, die mit schwarcker Galle geplaget, ungesellig, und so beschaffen sind, daß niemand mit ihnen umgehen kan: Krause, runcklichte Stirnen, auf welchen dicke Nebel liegen, und die mit einem immervährenden Trauer-Schleier behangen sind; mllsüchtige Menschen-Feinde; aus eigner Wahl unglücklich; thörichte Schlacht-Opffer willig; schlafloser Nächte; Märtyrer eines zum vergnügten Leben undienlichen Entwurffs; die in einem verworrenen Grillen-Klumpen grau geworden, und mit den Huld-Göttinnen auf ewig über dem Fusse gespannt sind.“

## §. 11.

Da gibt es frostige und schwerfällige Bücherschreiber, schwache Wiedersehalle des Alterthums, die zwar unter einem unordentlichen Hauffen zweifelhafter Begriffe ihr Grab finden; aber des wahren Geschmacks beraubt leben, dahero auch der Zärtlichkeit des Verstandes, des Feuers im Geiste und der Scharfsinnigkeit in den schönen Künsten ganz unfähig sind.“

## §. 12.

Es wäre der Mühe werth, daß man sie einst aus ihren Trauer-Hütten herausriffe, und nur einen Augenblick ins Land der Lebendigen brächte; da würden sie aussfer sich selbst, stumm, verwirrt, ja fast abwesend seyn, und bey jedem Schritte fallen. Immer stossen sie wieder den Wolfstand an, beobachten keine Höflichkeit, sondern handeln wieder alles, was sich wol schicket; es währet nicht lange, weil sie andern und sich selbst verdrießlich fallen, auch zum freundlichen Umgang gar nicht aufgeleget sind, so lauffen sie davon, und kehren wieder um zu ihrem unheimlichen Lycoptron und schwermüthigen Salmafus.“

## §. 13.

Da stecken sie denn alsobald bis über die Ohren im griechischen und lateinischen Staube, als in ihrem wahren Elemente, gleich denen traurigen Nacht-Vögeln, die weit vom Sonnen-Glanz und von der Gemeinschaft mit andern Geflügel verstecket liegen. Das sind denn wol schöne und nützliche Glieder einer Republick! die werden dem Vaterlande zu ihren Zeiten herrliche Dienste leisten.“

## §. 14.

Aus dem Vortheil, der von ihnen zu ziehen ist, kan man leicht von dem Nutzen derjenigen Wissenschaften urtheilen, denen sie ergeben sind. Ach! wie würde die menschliche Gesellschaft schlecht bestellt seyn, wenn alle Leute in der Welt dergleichen Gelehrte wären? Ist ein solches Leben wol was anders, als eine Art von Nichts? Laßt uns aber diese finstern Bewölber verlassen, darin wir uns nur gar zu lange aufgehalten haben; laßt uns hergehen in die lustigen Vorhöfse, in die grünen Sommer-Lauben hineingehen, dahin uns die reizende Stimme der Harmonie rufet.“

## §. 15.

„Hier ergethet alles unsern Anblick; ich sehe lauter Stirnen, die der Lustbarkeit offen stehen; lauter lächelnde und mit Aufrichtigkeit erfüllte Augen; lauter geübte und geschmückte Sinnen, reich an hellleuchtenden Bildern der Dicht-Kunst und lehrvollen Fabel; lauter wahre Mitbürger, die geliebet und liebenswerth sind; diensffertig und erkenntlich; einig und glücklich. Da regieren in stiller Musse die heimliche Gleichförmigkeit, die treue Freundschaft, die unverfälschte Liebe; das größste Verdienst daselbst ist, sich angenehm zu machen; die vornehmste Wissenschaft, vergnügt zu leben; und alle Gemüths- oder Leibes-Gaben heißen nichts, wenn sie nicht auf Ergehen, Einigkeit und Wohlfahrt abzielen.“

## §. 16.

Solche Gedanken sind der Music wahrlich viel rühmlicher, als wenn man noch bey heutiger aufgeklärten Welt den Fall der Mauren zu Jericho, als eine Wirkung des Posaunen-Schalles angeben will, da er doch mit etwas mehr Vernunft dem entsetzlichen Feld-Geschrey noch ebender beizulegen wäre. Nützliche Wunder \*) mag die Harmonie, als ein Mittel verrichten, schädliche nimmer. Mose schlug den Felsen zweimahl, in Meinung, es käme auf sein Schlagen an. Gehasi dachte, die Krafft, todte Leute lebendig zu machen, stecke in seines Herrn Stock. Die eberne Schlange war in gar zu grossen Ehren, darum musste Hiskias sie zerstoßen. Man mache die Anwendung.

## §. 17.

Gleichwie nun eines Theils die Anstößigkeiten schier unzählig sind, welche man wieder dasjenige, so in der Music recht und billig ist, nicht nur in geistlichen und bürgerlichen, sondern auch in häuslichen und sittlichen Dingen findet; so müssen die göttlichen, allgemeinen und besondern Rechte, nebst der Wolanständigkeit, unsre Schieds-Richter seyn: nach deren Ausspruch allem Mißbrauch gesteuert, das gute befördert und das böse gestraft werde. Daraus denn gnugsam abzunehmen, wie unentbehrlich es einer Regiments-Person, geschweige Kirchen-Hauptern und Vorsehern sey, diese Wissenschaft auf eine politische Art inne zu haben, um von den dahin gehbrigen Sachen und Vorfällen ein gesundes Urtheil zu fällen. Denn wie kan einer Richter seyn in solchem Handel, davon er nichts verstehet?

## §. 18.

Es theilet sich demnach die politisch-musicalische Lehre von selbst in drey Theile, welche sehr viele Sprossen von sich werffen, und sind auch von verschiedenen gelehrten Leuten vor alters auf diese Weise mehr untersucht worden, als mancher heutiger Staats-Mann meinen sollte, wovon die Zeugnisse herzusetzen gar zu weitläuffig fallen würde. Plato \*\*) wußte sehr wol, daß auch in der Music, zur Erhaltung des Staats, etwas nütliches stecke. An einem andern Orte †) ist schon ein mehrers hievon beigebracht worden, worauf wir uns Kürze halber beziehen.

## §. 19.

Ichund aber lieget dieses Wesen fast ganz unter der Hand, und will niemand seine politische Gedanken auf die Music wenden, weil dadurch dem Kammer-Gute nichts zuwächst, und nur bloß einigen grossen Kleinigkeiten dadurch zu helfen seyn würde, als z. E. dem Lobe des Höchsten in der Kirche; der abgängigen Zucht und Erbarkeit in Schauspielen und öffentlichen Concerten; ingleichen den guten Sitten im gemeinen Leben und Wandel. Denn wer bekümmert sich darum? wenn wir nur lange beten und predigen; wenn wir nur eine Menge Zuschauer und Zuhörer bekommen; wenn wir nur von aussen fein höflich scheinen. Das andre mag gehen wie es will.

## §. 20.

Der erste Punct, den wir hiebey zu erwegen haben, gehöret unausföchlich zum geistlichen Regiment, ad politicam Sacram, und es lieget einem ieden im Amte stehenden Gottes-Gelehrten, vielmehr dem höchsten Bischöfe, summo Episcopo, d. i. Regenten und Fürsten, allerdings ob, solche Music und Meister derselben im Hause Gottes zu bestellen, solche Melodien und Sätze gut zu heißen, die dem heiligen Zweck nicht entweichen, oder desselben gar verfehlen; sondern die Ehre, so daselbst wohnet, mit Ernst und Lust ausbreiten.

## §. 21.

\*) Der Jesuit Martin Martini erzehlet eine artige Historie von einer durch die Music erretteten Stadt. Sin. Hist. L. VII. p. 263.

\*\*) Haud ignarus in harmoniis aliquid inesse ad rempublicam conservandam utilitatis. *Plutarch. de Mus.*

†) Im musical. Patriot, p. 28. 51. 130.

## §. 21.

Wollen wir einen grossen Gottesgelehrten haben, dessen Ausspruch dahin gehet, daß unter den Vorboten der Reformation in Teutschland, ohne Zweifel, die eingeführte Verbesserung der Music mit zu zehlen sey, so finden wir denselben am \*) Wernsdorff und andern. Verlangen wir einen ausbündigen Rechts-Gelehrten, der die Kirchen-Music für einen beträchtlichen Theil des öffentlichen Gottes-Dienstes hält, so gibt uns Brunneemann \*\*) Bescheid.

## §. 22.

Wie soll aber ein Geistlicher hievon urtheilen, wenn er selbst nichts von der Music weiß? Denn ein ieder handelt nach dem Maasse seiner Wissenschaft. Ja, man mögte schier sagen, es sey eine politische Schuldigkeit, keine Diener des göttlichen Wortes zuzulassen, die der Music unerscharen sind: zumahl solche, die es in öffentlichen Schrifften selbst zu bekennen nicht die geringste Scheu tragen, sondern sich vielmehr groß damit halten. Denn, nach dem Zeugnisse des H. Augustini, fällt †) die Unwissenheit in der Music dem rechten Verstande in Erklärung der Schrifft sehr hinderlich.

## §. 23.

Ein belesener, und durch seine Schrifften nicht unbekannter Pastor wollte mir einst, auf einer öffentlichen Bibliothec, nicht zutrauen, daß Augustin drey Bücher von der Music geschrieben hätte; sondern lachte mich, sowol als der dabeystehende Bibliothecarius, weiblich damit aus; bis ich ihnen beiden den Glauben in die Hand gab. Vielleicht haben diese Herren, deren einer Magister, der andre aber gar Doctor war, nicht wenig ihres gleichen.

## §. 24.

Hieher gehöret die Prüfung und Annehmung der Capellmeister, Dirigenten, Cantoren, Organisten, Sänger, Instrumentspieler, Chor-Knaben u. wovon ein gewisser Preussischer ††) Superintendentens, in einer Abhandlung von dem prophetischen Chor, verschiedenes geschrieben hat; wiewol hin und wieder, aus Mangel sattfamer musicalischer Einsicht, etwas irriges mit eingeflossen ist.

## §. 25.

Der zweite Theil dieser Lehre begreift das öffentliche weltliche Musiciren, welches gewiß und wahrhaftig einer grossen obrigkeitlichen Ausbesserung bedarff, falls dasselbe gute Bürger und tugendhafte Einwohner machen, und nicht vielmehr zu allerhand Aergerniß, Uppigkeit, sündlicher Galanterie und Verschwendung Anlaß geben soll. Unsrer Federn sind zu kurz; die lange Hand muß es thun.

## §. 26.

Die Griechen und Römer, denen wir es doch in der Kunst, Land und Leute zu regieren, nachmachen wollen, waren in diesem Stücke ganz anders gesinnet, als unsrer Regenten einige: denn sie stellten nicht nur weit prächtigere Schauspiele und musicalische Übungen an, sondern hielten auch darin eine solche vortreffliche Ordnung und Zucht, daß die allervornehmsten Regiments-Personen sich es für eine Ehre rechneten, die Aufsicht darüber zu führen, und alle dazu gehörige Kunst und Arbeit so wol nach den Regeln der gesunden Vernunft, als auch im höchsten Grad nach den Richtschnüren der Wissenschaft zu untersuchen und zu beurtheilen.

## §. 27.

Vor wenig Jahren stand der Herzog von Neucastle, welcher annoch einer der Ober-Staats-Secretaren von England ist, als Haupt bey den Opem in London, die den Nahmen der Königl. hohen Music-Schule führen. Zween andre Herzoge, drey Grafen, drey Freiherrn, und dreizehn auserlesene Glieder der Ritterschafft, worunter Obersten, Brigadiers und Generale, lauter Music-Verständige, zusammen 21 Personen, regierten das ganze Wesen †) rühmlichst. Die Franzosen sind hierin auch zu loben.

## §. 28.

Hey uns Teutschen hergegen sieht sich selten eine obrigkeitliche Würde nach solchen Dingen

H 2

\*) Non dubitat summe reverendus Wernsdorffius, inter omnia emendandæ religionis referre cultiorem Musicas in Germaniam invehctæ Usuum. *Hecht. in Germ. Sacr. & litter. p. 636.*

\*\*) Musica ecclesiastica est integralis pars cultus ecclesiastici. *Brunnem. de Jure ecclæs. L. I. cap. 6. membr. 3 No. 1.*

†) Musica ignoratio Scripturæ intellectum impedit. *S. August. T. III. Lib. II. de Doctr. Christi.*

††) D. Gottfr. Pauli, de Choro prophetico.

‡) Treatise of Musick by Alexander Malcolm. Dedication.

gen um, woraus lauter ungeäumte Freiheit und Verwirrung entsethet, und eine an ihr selbst recht gute nützliche Sache, die wahre hohe Schule der Music, im Grunde verdorben, gemißbraucht, verächtlich und fast stinckend gemacht wird. Wir haben Schauspiele \*) ohne Verstand, ohne Geschick, ohne gute Sitten; zu keinem andern Ende, als unsre Vernunft an den Nagel zu hängen, oder sie zu schänden.

## §. 29.

Hiebey, falls man gesunnet wäre, dem Unwesen zu steuern und eine bessere Ordnung einzuführen, könnten alle Bücher Dienste thun, die von Schau- oder Sing-Spielen, von Vermählungen, Begräbnissen und andern feierlichen Begehungen handeln, deren keine ohne Music seyn kan. Wir wollen einige Verfasser solcher Werke \*\*) hier unten nahmhafft machen.

## §. 30.

Wegen der bey hohen Trauerfällen so unbillig verbotenen Kirchen- und Hochzeits-Musiken sind zwar schon am andern Orte die politischen Reformations-Gründe angezeigt worden; sie haben sich aber seit dem gemehret, und ich will mir die Freiheit ausbitten, dieselbigen alhier kürzlich zu summiren. 1) Gottes Ehre leidet. 2) der Wolfstand desgleichen. 3) Sirach \*\*\*) redet nirgend von einem ganzen Trauer-Jahr, sondern nur von einem paar Tagen, nimt auch die Ursache bloß aus dem Wolfstande, und setz derselben gleich eine wichtigere entgegen. Aaron und Mose wurden 30 Tage beklaget. 4) Die Kunst verlischet. 5) Die Orgel-Wercke verderben. 6) Man kan ja traurig genug musiciren: so wie die Glocken zu Leid und Freude dienen, es braucht deswegen keines Schweigens. 7) Traurigkeit selbst erfordert Aufmunterung und Trost. 8) Mehrentheils ist die Trauer zum Staat, eitel und erdichtet. 9) Kein Mensch hat Nutzen davon. 10) Die Musici verlieren an ihren Einkünften und Übungen ein merckliches, und werden hernach desto untüchtiger. 11) Den Hochzeitem ist es eine Tyranny: sie sollen Freude haben; man beraubet sie aber dessen, was Gott selbst ihnen herzlich gerne gbnmet und gibt. 12) Es läufft wieder den Gebrauch aller Wölcker. 13) In hohen Fällen auch wieder die Ehrerbietigkeit, so man dem Nachfolger schuldig ist, über welchen man sich, wenn er gut ist, mehr Ursache zu freuen, als über den verstorbenen lange zu betrüben hat.

## §. 31.

Das letzte Stück dieser Lehre ist hiebey wol das wichtigste, weil es nicht nur überhaupt und allein das Wolfseyn des gemeinen Wesens, sondern auch eines ieden Mitgliedes Schuldigkeit und gute Aufführung betrifft. Denn, wer einen ganzen politischen Körper recht in Ordnung bringen will, der muß ohne Zweifel bey den Gliedmaassen anfangen.

## §. 32.

Wenn wir die pythagorischen, platonischen und aristotelischen Zeiten ansehen, ja, wenn wir nur die heutigen klugen Chineser †) betrachten, so finden wir, wie die weisen Leute beider Arten sich in ihrem Haus-Leben, mittelst der Music so trefflich erbauet haben, noch erbauen, belehren und zu allen feinen Sitten aufmuntern. Gott hat uns, auch unter andern, darum die Music geschendct, daß wir, nächst seinem Lobe, unser Gemüth und dessen Bewegung damit maßsigen, und den Leib bezwingen oder in steten Schrancken halten sollen ††).

## §. 33.

Plato hat gemeinet, die Sitten der Menschen änderten sich mit der Music, wenn nehmlich dieselbe verändert würde; Cicero aber stand in den Gedanken, wenn die Sitten anders würden, so bekäme auch die Music eine andre Gestalt. Zu unserm Zweck kan beides dienen, und keines ist unrecht. Man ändre Sitten und Music zugleich, daß diese jene, und jene diese nicht verderben. So ist es politisch. Vossius †) hielt dafür, es sey zwar nicht sehr zu befürchten, doch auch nicht gar aus der Acht zu lassen.

## §. 34.

\*) Operas without skill or Conduct, to no other pur pose, but to suspend or vitiate our Understandings. *Spectat.* h. 552.

\*\*\*) Aubignac, Bertouch, Bacheron, Bourfaut, Boindin, Bulenger, Brumoy, le Brun, Despreaux, Gallucius, Racine le fils, Scaliger, Stolle, Vitruvius, Porée &c.

\*\*\*\*) Sir. XXXVIII. Num. XX. Deut. XXXIV.

†) Vid. Christian. Wolffii Orat. de Sinar. philosophia, it. *Journal des Sçavans*, Aout, 1727. p. 443.

††) Concessa est Musica nobis à Deo, ad domandum corpus, temperandum animum, & Deum laudandum. *Marfil. Ficini*. L. I. Epistol.

‡) Ego autem nec valde timendum, nec plane contemnendum puto. Cum Musica immutatos voluit mores Plato; cum moribus Musicam maluit Cicero. *Ger. Ioan. Voss. de Art. popul. C. IV. §. 46.*

## §. 34.

Es stehet übrigens höchst zu bedauern, daß izund kein Mensch bey uns zu finden ist, der auch nur wisse, was *Musica moralis* für ein Ding sey. Wenn die *Ethic*, oder *Zugend-Lehre*, welche den innerlichen Menschen betrifft, nur wol bestellet wäre; so würde es sich mit der *Moral*, oder *Sitten-Lehre*, die auf das äusserliche gehet, auch besser anlassen, und man nicht nöthig haben, die *Wissenschaft* und *Aufführung* der grössten *Ton-Meister* in solcher mitleidenswürdigen Uneinigheit zu sehen, daß man die groben Fehler bey der blossen *Haushaltung* auf eine ganze *Wandel* berechnen kan.

## §. 35.

*Ariffides* *Quintilian* und *Theon* von *Smyrna* sind ein paar *Schriftsteller*, welche diese *Materie* unvergleichlich behandeln: der eine von sich selbst, der andre als ein *platonischer* *Jünger*; beide wol werth, daß man sie übersehe, und mit *Anmerkungen*, die sich auf unsre *Zeiten* schicken, fleissig und natürlich erläutere: denn sie lassen eine vollkommene *Anwendung* zu. Wir ist genug, solches angezeigt zu haben.

## §. 36.

Und hiemit wäre in aller *Kürze* nur der *Grund-Riß* von derjenigen *Staats-Wissenschaft* zu *Papier* gebracht, die mit der *Music* in allen *Ständen*, auch so gar im *Kriege*, zu thun hat. *Weitläufiger* zu seyn ist unsers *Vorsatzes* nicht, obgleich *Stoff* dazu genug vorhanden ist: indem dieser *wenige* schon einen gründlichen und deutlichen *Begriff* von einem wichtigen *Stücke* der *Haupt-Sache* gibt, der wir hiernächst immer näher treten müssen.

## Sechstes Haupt = Stück.

## Von der Geberden - Kunst.

\* \* \* \* \*

## §. 1.

By *Erblickung* dieser *Überschrift* dürfte mancher fragen: *Wie kommst denn du hieher?* So gehet es gemeinlich, wenn ein *Vortrag* geschieht, davon man sonst niemahls was vernommen hat. Wird nicht alles nach dem gewöhnlichen *Leisten* zugeschnitten, so machen die *Leute* große *Augen*. Indessen ist die vorhabende *Lehre* von den *Geberden*, mit ihrem *Kunst-Wort*, *Hypocritica* genannt, nicht nur sehr alt, sondern so uralte, daß sie ganz neu zu seyn scheint.

## §. 2.

*Cassiodorus* \*) schreibt hievon also: *Unsre* *Vorfahren* haben die *Geberden-Kunst* mit dem *Nahmen* der *stummen Music* belegt, weil man bey *geschlossenem* *Munde* nur die *Hände* und gewisse *Leibes-Stellungen* solche *Dinge* für sich reden läßt, die kaum mit der *Zunge*, oder mit *geschriebenen* *Worten* so deutlich gegeben werden mögten.

## §. 3.

Ob nun gleich die *Pantomimen*, welches *Leute* waren, die alles durch *bloffe* *Geberden*, ohne *Singen* oder *Keden*, vorstellten, nicht mehr gebräuchlich sind; so siehet man doch hieraus, daß die *Stellungs-Kunst* allerdings mit zur *Music* gehöret, und sowohl noch heutiges *Tages*, als vor *Alters*, ein *Haupt-Stück* derselben ausgemacht hat und noch ist: unangesehen man sie bey uns mit *Gefang* und *Klang* ausübet und *vergesellschaftet*.

## §. 4.

Die *Beschreibung* dieser *Hypocritic* (welche *Fab. Quintilian* die *Chironomie*, d. i. die *Wissenschaft* der *Hand-Geberden* nennet) oder vielmehr ihre *Zergliederung* gibt uns der gelehrte *Doni* sehr genau und ausführlich; nicht zwar, was ihre *Nahmens-Bedeutung* oder die *bloffe* *Worte*

\*) Hanc partem Musicæ mutam nominavere majores, quæ ore clauso manibus loquitur, & quibusdam gestulationibus facit intelligi, quod vix narrante lingua aut scripturæ textu possit agnosci. *Cassiodor. Lib. 1. Variar. Epist. 20. de Pantomimis. conf. Luc. de Perna, in l. si qua in public. 4. cap. spectacul. l. u.*

Wortforschung betrifft, sondern was sie eigentlich für Theile in sich fasset, wenn er \*) sagt: Sie sey, so zu reden, ein abgeleiteter Zweig und Gesenke von der Rhythmic oder abgemessenen Bewegungs-Kunst, woraus drey andre entspringen, nemlich die rednerische Sprosse, welche die Leibes-Wendungen anweist; die histrionische, welche zu den Schauspielen gehöret, und weit stärkere Geberden erfordert als jene; und die Tanz-mäßige, welche von allerhand Schritten und Sprüngen handelt.

## §. 5.

Was aber die eigentliche Bedeutung des Wortes Hypocritic, welches mehr, als Chironomie, begreift, alhier betrifft, so kan man dieselbe leicht aus folgendem Satze abnehmen. Hypocriten heisset unter, und Crisis eine Beurtheilung, da einer seine Gedanken unter anständiger Leibes-Stellung zu beurtheilen gibt. Wenn aber Hypocriten überhaupt eine Verstellung andeutet, so nehmen wir dieselbe hier in gutem Verstande, nicht als eine übelgemeinte Anmaassung oder Heuchelei, sondern als eine geschickte Leibes-Stellung, die mit artigen anständigen Geberden und Mienen zu thun, unter welchen oft die grösste Urtheils-Kraft steckt, und ohne welche keine einzige Verrichtung in der Welt rechte Art, oder einen gehbrigen Nachdruck haben kan. Denn alles, was geredet wird, ist nur ein Schatten der That, und die Action behauptet den ersten, mittleren und dritten Platz in der Rede \*\*).

## §. 6.

Demosthenes und Cicero, die beiden grössten Redner, haben sich eigene Lehr-Meister in dieser Geberden-Kunst gehalten, indem der erste bey dem Satyro, Andronico und seinem Epicael, der andre aber bey dem Roscio und Aesopo, als Schauspielern, in die Schule gegangen. Socrates selbst hielt die Chironomie hoch, und Plato zehlte sie unter die bürgerlichen Tugenden. Sie hat auch wirklich mehr Nachdruck als alle Worte. Die unerfahrensten, der gemeine Mann, die Ausländer werden dadurch bewegt. Worte rühren niemand, der die Sprache nicht versteht; scharffsinnige Sprüche schicken sich nur für scharffsinnige Köpffe; aber wolans gebrachte Mienen begreiffet jedermann, auch die zarten Kinder, bey welchen weder Worte noch Schläge so viel ausrichten, als ein Blick. Die Lateimer nannten solches die Action, und das obgenannte beste Muster lateinischer Beredsamkeit †) sagt, sie herrsche ganz allein in der Rede-Kunst; ohne sie gelte der höchste Redner nichts; und wer nur mittelmässige Wissenschaft von der Action habe, könne oft die stärcksten Redner übertreffen, und es ihnen zuvorthun. Und welches Wunder ist es? Worte haben nur die Zunge zum Werkzeuge; Geberden aber haben ihren Bestand an allen Theilen des Leibes.

## §. 7.

Wir lassen billig ungesagt, was aus obigen dreien Sprossen oder Abtheilungen der Hypocriten für ein Werk erwachsen würde, falls man alles vorbringen wollte, was dahin gehöret. Meines wenigen Erachtens begreifen sie eine ganz grosse, nützliche und schöne Wissenschaft, so daß dieselbe (ob sie gleich von einigen für verlohren gehalten werden will) wol ein eignes Buch zur Wieder-Auffsuchung verdiente.

## §. 8.

Dieses Orts werden wir inzwischen nur so viel davon in die Rechnung bringen, als zu unserm vorgesezten Zweck dienlich ist: Denn, wer eben kein Redner, kein Schauspieler, kein Tänzer von Profession werden will, darff zwar dergleichen Lehren nicht als ein Hauptwerk ansehen; doch wird niemand widersprechen können, daß nicht, wenn man es reifflich erweget, ein grosses Stück der Music, die ja eine Klang-Rede ist, darin stecke, und daß, wer nur immer den Namen eines wahren Ton-Meisters behaupten will, wo nicht mehr, wenigstens überhaupt einen deutlichen Begriff davon haben müsse; er mag als ein Liebhaber, um wol zu urtheilen, oder als ein Künstler, um wol zu spielen, zu singen und zu setzen, angesehen werden wollen.

## §. 9.

Wie oft geschiehet es nicht, daß z. E. ein Componist, der des Schau-Plazes, der Spieler und

\*) *Hypocritica est Rhythmicæ quodammodo tradux, ternas in species propagata; oratoriam nempe, quæ corporis flexiones ac gestus ostendit; histrioniam quæ actuosior est, & orchestricam s. saltatoriam quæ saltationum omnes species tractat.* I. B. *Doni de Præstant. Veter. Mus.* p. 79.

\*\*\*) *Tertio de Oratore. Conf. Talmus in præceptis rhetoricis, Christoph Milæus L. IV. univ. Histor. it. Pancirol. de reb. deperd. L. I. p. 136 - 139.*

†) *Plutarch. de liber. educ. it. de 10. Orator.*

und Länger Eigenschaften nicht kennen, für welche er doch was sehen will oder muß, durch üble Einrichtung seiner Arbeit dem Acteur nicht nur sehr wenig Gelegenheit zur Action gibt (welches doch die Haupt-Sache ist) sondern ihm dieselbe Gelegenheit, aus lauter Unwissenheit der Geberden-Kunst, wol gar abschneidet? Ein gleiches und ein mehreres kan man auch von den übrigen sagen.

## §. 10.

Etwas wenigens demnach von obigen dreien Abtheilungen anzuführen, dürfte also nicht un dienlich seyn, und da sehen wir zum Grunde, daß nicht leicht iemand die nahe Verwandtschaft zwischen der Ton- und Rede-Kunst in Zweifel ziehen werde. Die alten Redner haben auch ihre besten Regeln aus der Music hergenommen, sowol in Ansehung der Geberden, als in Erhöhung und Erniedrigung der Stimme, wovon *Quintilian* allein Zeugnisse genug gibt. Ich will aber doch, als etwas sonderliches, ein kleines Verzeichniß \*) solcher Urschreiber unten anhängen, die von diesem Zusammenhange in ihren Wercken hin und wieder gehandelt haben.

## §. 11.

Nun scheint es zwar, daß sich in der Kirche nur die Herren Prediger den Artikel de gestibus allein ausbedungen haben; würde es aber so schlimm seyn, wenn auch die singende oder spielende Chor- und Concert-Redner ihren Worten, durch anständige Leibes-Stellungen, einen Nachdruck zu geben wüßten? Ohne Geberden kan man doch nichts thun, wie gesagt worden, und we zehnmahl gesagt zu werden verdienet; obgleich nicht eben allemahl Hände und Füße dabey bewegt werden dürffen.

## §. 12.

Es wäre zu wünschen, daß wenn ja keine rechte geschickte gestus, übel eingeführter Gewohnheit halber, Statt finden wolten, nur zum minsten keine ganz-ungeschickte und übelanständige, oder kalfsinnige und gleichgültige Mienen dabey vorkämen: woran es leider! so wenig fehlet, daß oft die ernsthaftesten und heiligsten Sachen mit einer frechen Stirne plaudernd, lächelnd, tändelnd abgesungen und hergespielt werden, so, daß sich andächtige Zuhörer sehr daran ärgern.

## §. 13.

Ich habe mancher, mancher Passions-Trauer- und Begräbniß-Music mit beigewohnet, da es zu meinem größtesten Verdruß lauter Schertz und Gelächter gesehet hat; auch hinwiederum manchem erfreulichen Danc-Feste, da es auf Zand, Zorn und Widerwillen ausgelassen ist. *Abraham von St. Clara* \*\*) vergleicht solche ungeberdige Sänger und Spieler, die im Hause Gottes ohne Verstand, ja ohne Ehrfürcht, zu Werke gehen, mit Simons Löwen, der seinen Honig nie schmeckte. *St. Bernhard* †) aber liest ihnen einen schärffern Text, wenn er einen solchen Un-Reviten folgender Gestalt redend einführet.

## §. 14.

Mit dem Leibe bin ich auf dem Chor; mit dem Herzen habe ich andre Geschäfte vor; das göttliche Wort singe ich zwar daher; aber auf den Sinn desselben gebe ich gar keine Acht; mein Gemüth flattert hin und her, die Kleidung hängt los am Leibe als wenn sie darauf geschlagen wäre; die wilden Augen werffe ich bald hie bald dort hin, um alles auszuspähen was geschiehet. Ach! wehe mir, daß ich eben an dem Orte sündige, wo ich die Sünde büßen und bereuen sollte. So viel von den geistlichen Acteurs.

## §. 15.

Gehen wir aus der Kirche in die Kammer, so finden sich da gleichfalls bey den Concerten sehr wunderliche und allerhand ungeziemende Stellungen, die bisweilen nicht die geringste Gemeinschaft

\*) *Aristides* Quintil. L. I. c. 3. de Mus. *Aristoteles* L. IV. de part. anim. c. 10. *Arnobius* L. II. contra gent. *Athenaus* L. I. Dipnosoph. *Cassiod.* L. I. Variar. *Cicero* L. III. de Oratore. *Diomedes* Gram. L. III. *Euclides*, *Bacchius* &c. de Harmon. *Homerus* in-hymno ad Apoll. *Juvenalis* Sat. V. VI. cum not. *Grangæi*. *Martial.* L. V. ep. 80. *Meletius Piga* in epistol. *Christoph. Milæus* L. IV. univ. histor. *Nazianz.* c. 8. *Philosofrat.* in Icon. *Pindarus* Ode IV. *Plutarch.* in Vit. 10. *Orator.* F. *Quintilianus*, P. I. Inlit. c. 10. *Seneca* L. III. de ira, *Andom. Talaus* s. c. l. *Val. Max.* L. II.

\*\*) Im dritten Theil des so genannten *Triz-Schelms* p. 103.

†) *Cap. XXXIII. de interno dono*: In choro sum corpore, & in aliquo negotio sum corde; aliud canto, aliud cogito; psalmodia verba profero, & psalmodia sensum non attendo, sed mente vagus, habitus dissolutus, oculis attonitus, huc & illuc prospiciens, quæcunque ibi geruntur, perlustris & perpicio. Væ mihi! quia ibi pecco, ubi peccata emendare debeo.

schafft mit den Sachen oder Worten haben. Trifft man noch bey dieser oder jener Person das Ding an, welches die Frankosen le bon air nennen, so ist es ein sonderbares Glück; Das andre aber, welches le bon gout heisset, suchet man mehrentheils vergeblich. Sie kommen mir vor, wie Leute, denen es nur um die Füllung des Magens, und nicht um den niedlichen Geschmack zu thun ist.

## §. 16.

Kan wol ein aufmerckfamer Zuhörer zum Vergnügen bewegt werden, wenn man ihm beständig einen Lärm mit dem Tactschlagen, es sey der Füße oder der Arme, erreget? Wenn er ein Duzend Geiger vor sich siehet, die keine andre Verdrehungen des Leibes machen, als ob sie böse Krankheiten hätten? Wenn der Clavierspieler das Maul krümmet, die Stirne auf und nieder ziehet, und sein Antlitz dermassen verstellet, daß man die Kinder damit erschrecken mögte? Wenn viele bey den Wind-Instrumenten ihre Gesichtszüge so zerreißen oder aufblehen (wobey die Lippen zur Dveer-Fibte nicht auszuschliessen sind) daß sie solche in einer halben Stunde hernach mit Mühe wieder in die rechten Falten und zur natürlichen Farbe bringen können?

## §. 17.

Wie denn eben diese Blase-Zeuge das Unglück haben, daß sie dem Angesichte schlechten Vortheil schaffen: Darum auch von der Minerva gedichtet wird, daß sie die Pfeiffe oder Fibte weggeworffen; und vom Alcibiades ist aus den Geschichten bekannt, ob er gleich sonst ein ungemeyner Liebhaber der Music gewesen, daß er dennoch, aus angeführter Ursache, das Fldtenspiel gehasset habe. Die Viol da Gamba hätte ihm vermuthlich besser gefallen sollen: Denn es ist doch, nächst der Laute, wol kein Instrument, dabey man eine feinere Leibes-Stellung machen könnte. Darum lieben auch die Frankosen beide Werkzeuge vor allen andern, indem ihre starcke Neigung zum bon air oft so weit gehet, daß der Zwang sie lächerlich macht. So leicht kan man hierin zu wenig und zu viel thun.

## §. 18.

Kommen wir vom Spielen ans Singen, o! da geht der Jammer erst recht an. Man besuche die Frankösischen Säger und Sägerinnen, mit welcher Inbrunst sie ihre Sachen vorbringen, und fast allemahl dasjenige wirklich bey sich zu empfinden scheinen, wovon sie singen. Daher kömmt es auch, daß sie die Leidenschafften der Zuhörer, zumahl ihrer Landsleute, sehr rege machen, und durch ihre Geberden und Manieren ersetzen, was ihnen sonst an gründlichem Unterricht, an Festigkeit, oder an der Stimme abgehet.

## §. 19.

Die Welschen treiben es hierin noch weiter, als die Frankosen; ja, bisweilen gehen jene ein wenig gar zu weit: Wie sie denn schier in alien ihren Unternehmungen gern über die Schnur hauen und das äusserste lieben. Indessen findet man doch bey ihnen oftmahls das Wasser in den Augen, wenn sie etwas wehmüthiges vorbringen; und hergegen, bey erfreulichen Dingen, lachet ihnen gleichsam das Herz im Leibe: denn sie sind sehr zärtlich von Natur.

## §. 20.

Von der ehemahls berühmten italienischen Sägerinn, Leonora, wird \*) berichtet, daß sie gesungen avec une pudeur affeurée, avec une genereuse modeltie & avec une douce gravité, d. i. mit einer gefegten Schamhaftigkeit, großmüthigen Bescheidenheit und angenehmen Ernsthaftigkeit. Ihre Seuffzer hatten nichts lüsterne, ihre Blicke nichts unverschämtes; sondern alle ihre Geberden waren der Wolanständigkeit eines keuschen Frauen-Zimmers deutliche Merckmahle.

## §. 21.

Nur allein die kalt sinnige Teutschen, ob sie gleich durch drey wichtige S. nemlich Sündel, Heinden und Haffe, den Welschen ihr grosses musicalisches Vermögen vor Augen geleyet haben, sehen einestheils ihr grössstes Verdienst darin, daß sie bey klüglichen sowol, als bey fröhlichen Gemüths-Neigungen, davon etwa ihr Befang handeln mag (wenns noch am besten bestellet ist) einmahl just so wie das andere fein steiff und unbeweglich aussehn, ihre Cantate, als eine Cantate, als ob es ihnen gar kein Ernst um den Inhalt wäre, ganz ehrbar und stramm daher singen, und sich um den Ausdruck oder die rechte Meinung derselben nicht das geringste bekümmern, ja die Absicht der Worte das zehntemahl kaum verstehen oder recht einnehmen: wie die Exempel davon bey Meistern

\*) *Traité divers de l'hist. moral. & d'eloquen.* Paris. 8. 1672. sous le titre: *Discours sur la Musique d'Italie* &c. par Mr. *Mangars*. Dieser war Prieur de St. Pierre de Nac, Interprete du Roi en Langue Angloise &c.

fern und Schülern täglich auffstossen. Es ist noch eine Gnade, wenn sie nicht, andern Theils, bey vorwährenden Pausen, mit ihren Nachbarn schwachen, ländeln oder spotten; sollte auch die Materie, wodon sie singen, der höchsten Aufmerksamkeit würdig seyn. Und daher kommt es unter andern, daß die Music ihrer Krafft und Wirkung beraubet wird.

## §. 22.

Die Meinung mit dieser ganzen Wissenschaft ziele dahin, daß Geberden, Worte und Klang eine dreifache Schnur machen, und zu dem Ende mit einander vollkommen übereinstimmen sollen, daß des Zuhörers Gemüth bewegt werde: denn wer eine Überschrift über das Bildniß der Ton-Kunst verlangte, dem könnte man fürs erste keine bessere, als diese geben: *Laudando & Commovendo*. d. i. Was GÜT ein Lob erregt, und unser Herz bewegt. Zum musicalischen Patrioten: Pfennige diene die Erfindung schon, wenn auf der andern Seite eine Apollon-Harfe mit den Worten stünde: *Discordia Concors*. d. i. Verschiedenheit in Einigkeit, wie auf dem Titel dieses Wercks zu sehen.

## §. 23.

Der Schau-Platz gibt uns noch ein viel größeres Feld voller dienlichen Betrachtungen hiezu über an die Hand: denn die Sing-Bühne in den Opern ist der eigentliche Sitz und die rechte hohe Schule für allerhand Geberden: Daher auch *hypocrita* eigentlich einen Schauspieler im Grund bedeutet, als der eine gewisse andre Person, die er selbst nicht ist, vorstellig macht; woraus hernach, im bösen Verstande, ein Heuchler mit eben demselben Nahmen belegt worden: weil dieser im Ernst so handelt, als jener zur Luft.

## §. 24.

Zur Tanz-Kunst ist die *Hypocritica* so unentbehrlich, als die Füße selbst es sind. Ein *Componist*, der von Tänzen nicht zu urtheilen weiß, ob sie z. E. dem choraischen oder hyporchematischen Styl angehören, deren Unterschied \*) mehr in den Stellungen, als in den Schritten, Wendungen oder Sprüngen bestehet, wird dabey sehr zu kurz kommen: Denn er muß mit seinen Noten fast den ersten Anlaß, entweder zu posierlichen oder zu ernsthaften Geberden geben. Und zwar zu allerhand Arten derselben.

## §. 25.

Deswegen denn auch in dramatischen Sachen die Tanzmeister gerne selber ihre Melodien machen, wie solches von einem gründlichen Meister \*\*) in seinem hievon recht gut geschriebenen Buche selbst gestanden wird; oder sie entlehnen auch einige dazu, die bereits von andern gemacht und gut befunden worden sind: weil es die wenigsten heutigen *Componisten*, aus Mangel *hypocritischer* Wissenschaft, recht treffen können.

## §. 26.

Vom Pully lesen wir, daß er alle seine *Acteurs*, *Actrizen*, *Tänzer* und *Tänzerinnen* in dieser Geberden-Kunst, d. i. in der Action selber unterrichtet, und damit gnugsam bezeiget habe, daß es zu dem Amt und Wesen eines vollkommenen *Capellmeisters* mit gehöre, hierin was rechtes zu verstehen. Mir selbst ist ehmahls, bey meiner funfzehnjährigen dramatischen Arbeit, aufgetragen worden, einige Personen in diesem Stücke zu belehren, welches noch vielleicht etlichen ernsterlich seyn dürfte.

## §. 27.

Wir haben oben, im Haupt-Stücke von der Geschichts-Kunde, und auch bereits vor einigen Jahren im musicalischen Patrioten, eines artigen †) Büchleins gedacht, so den Nahmen führet: *il Teatro alla Moda*, der allemodische Schau-Platz, oder das neugebaßene Opern-Haus. Aus demselben wollen wir ein Paar hieher gehörige Stellen verteutschen, und dereinst die völlige Übersetzung sothaner satyrischen und nützlichen Schrift auf eine oder andre Art zu befördern beflissen seyn.

R

## §. 28.

\*) S. Orchestr. II. p. 126. 131. 136. ingleichen *Calliach*. de ludis Icenicis p. 90. Die Nahmen weisen selber, daß unter den choraischen gemeine Reihen-Tänze, unter den hyporchematischen hergegen hohe und künstliche Ballette zu verstehen sind.

\*\*) Goetfr. Tauberts rechtschaffenener Tanzmeister, p. 1004. sq. wofelbst auch vorher p. 299. & 375. von hohen und niedrigen Tänzen, de la haute & basse Danse, sehr wol gehandelt wird.

†) Es enthält 72. Octav-Seiten, ist in Venedig, doch ohne Nahmen und Zeit gedruckt; der Verfasser hat es dem Verfertiger zugeschrieben; wiewol ich unter der Hand versichert worden, daß es von dem berühmten Marcello herrühre.

## §. 28.

„Die Action, heißt es, mag der Schauspieler nach seinem eignen Dünckel nur einrichten, indem doch der heutige Virtuose nicht das geringste von dem Sinn der Worte verstehen darf, und sich daher überall um keine anständige Geberden oder Bewegungen des Leibes zu bekümmern nöthig hat; dafern er bloß seinen Auf- und Abtritt an derjenigen Seite nimmt, da die vornehmste Söngerin sich sehen läßt.

## §. 29.

„Soll er einen Gefangenen oder Sclaven vorstellen, so muß er sehr geschmückt erscheinen, ein trefliches Feier-Kleid, hohen Federhut, einen Degen an der Seite, und doch dabey lange glänzende Ketten tragen, die er oft hin und wieder zu rütteln und zu schütteln wissen wird, um die Zuschauer zum Mitleiden zu bewegen.

## §. 30.

„Muß er sich auf dem Schau-Platz in einen Zwei-Kampff einlassen, und bekommt etwa eine Wunde im Arm; so schadet es doch nichts, wenn er gleich mit dem verwundeten Arm, in aller Freiheit, seine Geberden fein lieblich fortsetzet: und sollte es das Spiel mit sich bringen, daß er irgend Ciffet trinken müste, so singe er nur getrost seine Arie mit dem Becher in der Hand immer weg, kehre denselben so oft und vielmahl um, als er will, ungeachtet die Leute wol sehen, daß nichts darin ist.

## §. 31.

„Er lege sich auf etliche gewisse, besondere Drehungen, es sey mit der Hand, mit dem Knie oder mit dem Fusse, deren er sich Wechsels-Weise in jedem Schauspiel, einer nach der andern, ordentlich bis zu Ende bedienen kan.

## §. 32.

„Soll er sich erstechen, und derjenige, der es hindern muß, käme nicht zu rechter Zeit, mag er ihm getrost herbey ruffen und mit dem Stoß so lange warten, bis er anlanget. Zögert aber jener, so stehet diesem frey, einen guten Fluch darauf zu setzen, und Scheltworte zu gebrauchen.

## §. 33.

„Soll er sich zu Pferde setzen, so nehme er ja in Acht, daß er zur rechten Seite aufsteige, und wie die Achse vom Esel, zur linken wieder herunter purzle. Wer verkehrt seyn soll auf dem Theatro, der sehe ja sein gravitatisch drein; und wer zornig werden muß, der lege die Hände in den Schooß, oder nehme sich in die Arme, so wird jedermann sehen, daß es ihm nicht ums Herze, sondern daß er viel zu fromm sey u. u.

## §. 34.

Daß nun die Music nicht nur den singbaren Klang, sondern auch die Aussprache der Rede und die dabey nöthigen Geberden von je her unter ihrer Beherrschung und unter ihrem Vorhitz \*) gehabt habe, und noch haben muß, ist bereits dargethan, und kan mit dem Plato, Macrobius, Livius, Lucian, unter den neuesten aber mit den klugen Schrifften des Rollins, bekräftiget werden.

## §. 35.

Der letztgenannte sagt hievon also: Zur Music gehdret auch die Geberden-Kunst \*\*, welche die Schritte und Stellungen sowol des eigentlichen Tanzens, als des gewöhnlichen Ganges, samt den Stellungen, die man bey einer öffentlichen Rede zu gebrauchen hat, anzeiget und lehret. Kurz, die Music begriff die Kunst, ganze öffentliche Rede-Übungen, die mit dem Singen nichts zu thun hatten, in Noten zu bringen und aufzuschreiben, damit durch solche schriftliche Noten sowol der Klang der Stimme im Reden, als die Zeit-Maasse und Bewegung der Geberden eingetrichet würden: welches eine bey den Alten sehr gebräuchliche Kunst war, die uns aber gänzlich unbekannt ist. Soweit Rollin.

## §. 36.

Solche Geberden anzuordnen und in Noten zu bringen, nannte man auf Griechisch Orchestin,

\*) Corporis motui sua quaedam tempora—non minus saltationi quam modulationibus adhibet RATIO MUSICA numeros. *Quintil.* l. c.

\*\*) L'art du geste, qui enseigne les pas & l'attitude, soit de la Danse proprement dite, soit de la marche ordinaire, & les gestes qui doivent & re employés dans la Declamation: enfin la Musique renfermoit l'art de composer & d'écrire en notes la simple Declamation, pour regler par ces notes tant le son de la voix que la mesure & les mouvemens du geste, art fort usité chez les anciens, & qui nous est absolument inconnu. *Rollin Hist. anc.* T. XI. p. 159.

fin, und Saltationem auf Lateinisch. Plato \*) bekräftiget, daß diese Kunst in der Nachahmung aller Geberden und Bewegungen bestanden, die nur von Menschen erfunden werden können. Daher muß man das Wort Saltatio hier nicht auf das bloße Tanzen einschränken; sondern es viel weiter ausdehnen, nemlich auf die Einrichtung aller und ieder Geberden sowol bey den Schauspielern, als Rednern und andern Personen, die etwas vortragen, sie haben Nahmen wie sie wollen.

## §. 37.

Es waren ehmahls eigene Schulen dazu bestellet, wo die Jugend in solchen Geberden mit großem Fleiße unterrichtet wurde: nicht darum, daß sie wie Tanzmeister oder Gaukler sich aufführen; sondern nur eine angenehme Stellung und ein ungezwungenes Wesen bey allerhand Verrichtungen und Vorfällen an sich nehmen sollten. Qvintilian berichtet, daß dieser Gebrauch sehr alt und noch, bis zu seinen Zeiten, ohne Tadel im Schwange gewesen sey.

## §. 38.

Wenn ein Combdiant zu Rom nur eine einzige Mine machte, die keine Art hatte oder sich nicht schickte, lachte und piß man ihn aus. Eben hauptsächlich wegen dieser Minen:Wissenschaft bekam der berühmte Roscius jährlich einen Gehalt, der sich auf 25000 Thaler \*\*) beließ: Ja, er machte sich dadurch so beliebt, daß er täglich 500 Marck \*\*\* (nach Lübeckischem Gelde zu rechnen) allein für seine Person empfing, ohne daß er seinen Gehülffen das geringste davon abgeben durfte. Mesopus, mit dem Zunahmen Clodius, gewann damit solchen Reichthum, daß er seinem Sohn zwey Millionen †) und fünfßmahh hundert tausend Marck nachließ: größtesten Theils, weil er es in der Geberden-Kunst vor allen hoch gebracht hatte, ohne welche niemand ein guter Redner, geschweige denn ein Operist seyn kan.

## §. 39.

Man achtete dieselbe Geschicklichkeit so hoch, daß sie auch ohne Worte die Zuschauer rührte, wie aus vielen Exempeln, da ein Schüler die Worte ausgesprochen, und sein Meister die Leibes-Stellungen dazu gemacht, ingleichen mit den Pantomimen zu erweisen stehet, als welche ebens falls mit zur Music gehörten; obgleich eben nicht auf die löblichste oder nützlichste Weise.

## §. 40.

Diese Erz:Nachahmer, die Pantomimen, redeten kein Wort, ließen auch kein Wort durch andre dazu sprechen oder singen; sondern spielten allerhand Stücke, ganze Geschichte und Handlungen mit bloßen Geberden, daß jedermann sie verstehen konnte: oft mehr als zu wol, denn sie machten es zu grob. Unter dem Kaiser August kamen dieselben Künstler zuerst auf, und solten sie viel zur Verderbung der reinen römischen Sitten beigetragen haben. Ihr Gesicht war immer verlarvet; aber an ieder Finger:Spitze hatten sie gleichsam eine eigne ††) Zunge.

## §. 41.

Die Zuschauer wurden oft dadurch zum Weinen †) bewegt; man mußte sie aber endlich aus Rom ††) verbannen: weil das Volk gar zu sehr in sie verliebt war, und aus ihren Versammlungen Gelegenheit zu allerhand Aufwiegungen nahm. Solche Vertreibung der Pantomimen geschah unter Liberius: hernach kamen sie zwar wieder; mußten jedoch abermahh unter Nero, und einigen andern Kaisern die Stadt räumen: wiewol nur auf kurze Zeit. J. E. Domitian jagte sie fort; Nerva ruffte sie zurück, ob er gleich einer von den klügsten Kaisern war, und es dem Volcke zu Gefallen that.

## §. 42.

Was hierüber alles beizubringen wäre, solches fassen unsre Blätter diesesmahh nicht: daher es fürs erste bis zu einer bequhern Gelegenheit verspart werden muß. Unsre vorgesezte Schranken und bevorstehende ziemlich weitgreiffende Arbeit lassen nicht zu, dieses sonst artige Thema weiter auszuführen, und insonderheit zu zeigen, wie die Erkenntniß der Minen bey den vorzu-

\*) Lib. VII. de Leg. p. 814.

\*\*) Plin. Lib. VII. c. 39.

\*\*\*) Macrob. Saturn. L. II. c. 10.

†) Id. ibid.

††) Cassiodor. variar. Lib. IV. Epist. 51.

‡) Lucian. in Orhesi.

‡‡) Tacit. Annal. L. IV. c. 14.

stellenden Personen oftmahls eine Mutter guter musicalischer Erfindungen seyn könne, wovon vielleicht weiter unten, wenn von der Erfindung eigentlich gehandelt werden wird, noch eins und anders vorkommen dürfte.

## §. 43.

Dem gleichwie die Malhery, deren fünftes oder vornehmstes Wesen die Stellung ist, für ein stummes Gedichte, nach dem Ausspruche des Horaz, Plato, Aristoteles &c. genug thut; (mutum est pictura poema) also müssen hergegen alle Sing-Gedichte redende, ja klingende Gemählde seyn: dabey die Worte statt der Zeichnung, die Zone aber als ein Coloris dienen.

## §. 44.

Damit auch der Leser nicht denken möge, es wären lauter alte Historien (und was ist doch besser) mit der Geberden-Kunst; es sey dieselbe, wie Pancirollus und sein Ausleger, der Syndicus Salmuth, vorgeben, ganz und gar verlohren: so müssen wir, wegen des lehtern, einem ieden diesen Unterschied hiemit zu Gemüthe führen, daß zwar die Notirung, wodurch sothane Kunst in Zeichen und Schriften ehmahls verfaßt worden, heutiges Tages in der alten Gestalt nicht mehr, die Sache aber selbst annoch in ihrer Natur in voriger und unvergänglicher Krafft auf solche Weise vorhanden ist, daß wer sich nur auf diese recht bestreiffen wollte, jene leicht wieder zum Stande oder zu Papier bringen könnte.

## §. 45.

Wegen des erstern, da man das Alterthum verächtlich beschuldigen will, kan man der Welt solche ganz neue Werke unsrer besten und berühmtesten Ton-Meister \*)), dafür die neidischen Welchen selbst viel Hochachtung haben, vor Augen legen, darin Gänge, Schritte, Blicke und Gegenblicke, als lauter natürliche Handlungen und persönliche Geberden, bald auf eine ergötzliche Art, doch natürlich, und zum Gesange Erfindungs-reiche Weise, bald mit mehr Ernsthaftigkeit dermaassen nachdrücklich und geschickt vorgebildet werden, daß sie immer neue Gelegenheit zum musicalischen Ausdrucke geben können. Und zwar Troß allem so hochgepriesenen Alterthum! Ja, so gar die unvorsichtige, flatternde-Lichtmüde, wovon sonst die Italiener sehr viel halten, darff mit ihren sonderbaren Drehungen oder Wendungen, so wie in ihrem ganz kurzen Leben, auch in diesen Geberden-Stück bey einem Componisten gar nicht müßig seyn: worüber ein nachdenkender schon weitere Betrachtungen anzustellen wissen wird.

## §. 46.

Conti, der große, aber auch unglückselige Ton-Künstler, ehmahls Kaiserl. Vice-Capellmeister, ein in seiner Wissenschaft vortrefflicher Mann, von dessen Fatalitäten ich bey dieser Gelegenheit einige glaubwürdige Nachricht zu geben nicht umhin kan, war in solchen Abbildungen der Geberden durch musicalische Noten (wo ist denn der Kunst-Verlust?) ungemein erfahren, und seine Einfälle führen auf dem bloßen Papier fast eben die ergötzliche Wirkung mit sich, als ob man mit Augen allerley lächerliche, lebendige Posituren vor sich sähe.

## §. 47.

Die Hochachtung, so ich für dieses ungemeinen Virtuosen Verdienste, als Ton-Meister, trage, und die ein ieder, der solche Verdienste recht einseheth, mit mir hegen wird, samt dem herzlichen Mitleiden, so ich über sein Unglück und große Sitten-Schwachheit empfinde, werden mich entschuldigen, daß ich hier einschalte den folgenden

## §. 48.

Auszug eines Briefes aus Regensburg, vom 19. Oct. 1730.

„Am 10. September ist zu Wien der Kaiserliche Compositore di Musica, *Francesco Conti*, vermöge des, von dasigem Consistorio über ihn erkannten Kirchen-Bannes, vor die Thür der Cathedral-Kirche zu St. Stephan gestellet worden. Es hatten zwar Ihro Kaiserl. Maj. aus angebohrner höchsten Milde, das dreimalige Stehen auf eines gesetzt; nachdem sich aber der Mann das erstemahl, im Gesichte vieler hundert Personen, sehr übel aufgeföhret, als ist derselbe den 17. Sept. zum andernmahl, vor obgedachte Kirch-Thüre, in einem langen, härenen Rock, so man ein Buß-Kleid nennet, zwischen zwölff Numor-Knechten, die einen Kreis um ihn geschlossen, mit einer brennenden schwarzen Kerze in der Hand, eine Stunde lang gestellet worden; desgleichen auch am 24. dito geschehen soll. Seine Speise ist Wasser und Brodt, so

„lange

\*) J. E. Heinichen in seiner alten und neuern Anweisung.

lange er unter der geistlichen Obrigkeit stehet; nach Uebergebung aber an die weltliche soll derselbe dem von ihm geschlagenen Geistlichen 1000 Gulden Schmerzen-Geld, und noch alle Unkosten bezahlen, sodann vier Jahr auf dem Spiel-Berge sitzen, und nachgehends auf ewig aus den Oesterreichischen Landen verwiesen werden: dieweil er, als er zum erstenmahl vor der Kirch-Thüre gestanden, eine so grobe und ärgerliche Unverschämtheit gebraucht. (d. i. dieweil er seine Geberden-Kunst auf das ärgste angewandt hat). Vorgemeldter Hoff-Compositeur ist darum zu solcher Straffe verurtheilet worden, daß er an einen weltlich-Geistlichen gewaltthätige Hand geleyet, und selbigen mit vielen Schlägen übel tractiret hat. Es ist folgendes Epigramma auf ihn gemacht worden:“

Non ea Musa bona est, nec Musica, composuisti  
 Quam *Conti*, tactus nam fuit ille gravis:“  
 Et Bassus nimium crassus, neque consona clavis:“  
 Perpetuo nigras hinc geris ergo Notas.„

## §. 49.

Für solcher schäd- und schimpflichen Geberden-Kunst wird sich ein ieder Componist auf das beste vorzusehen haben; doch sich inzwischen nicht die Rechnung machen, ob gehöre diese Materie allein zu theatralischen Dingen: denn es bleibt einmahl für allemahl dabey, daß alles, was in der Welt einen Nachdruck haben soll, gewisser maassen auf theatralischen Regeln beruhen müsse. Man mercke dieses wol, weil auch so gar die Bestrafung der übelangewandten Geberden-Kunst, oder so genannten blauen Schriften, das völlige Ansehen eines Schau-Plazes bey obiger Geschichte gewinnet.

## §. 50.

Und endlich, wenns um und um kömmt, so wird es derjenige, welcher sich nicht auf einem guten musicalischen Schau-Platz, d. i. in auserlesenen Opem-Aufführungen, recht tapffer umgesehen hat, nimmer in der Sez-Kunst hoch bringen. Man glaube dem, der es vor Jahren mehr, als ihm lieb ist, hat erfahren.

## Siebendes Haupt-Stück.

### Vom mathematischen Verhalt aller klingenden Intervalle.

\* \* \* \*

## §. 1.

 Dieses Stück harmonicalischer Wissenschaft und Beschaulichkeit wird mit seinem Kunst-Nahmen Canonica genennet. Canon aber, davon das Wort herkömmt, heisset eine Regel oder Richtschnur, in Griechischer Sprache. Wir wollen es die Eintheilungs-Lehre der Klänge nennen.

## §. 2.

Es ist aber diese Eintheilung bloß nach dem äusserlichen Maasse und Verhalt zu verstehen, den ein Klang mit dem andern hat, und man bedienet sich dabey, als Hülfss-Mittel, der Zahlen und Linien, in Vorbildung der verschiedenen Klänge, nach ihrer abgemessenen Größe; überläßt aber dem Gehör einig und allein, von deren Wol- oder Ubel-Laut ein Urtheil zu fällen.

## §. 3.

Der Raum nun, welcher sich solcher Gestalt zwischen zweien oder mehr Enden abgemessener Klänge befindet, die einen gewissen Verhalt mit einander haben, heisset eigentlich ein Intervall. Wovon weiter unten eine weitere Erklärung vorkommen wird. §§. 39 199.

## §. 4.

Die in Zahlen oder Linien vorgebildete Intervalle sind also hier die Materie; ihre abgemessene Größe ist die sichtbare Form, und der Wol- oder Ubellaut ist der canonische Zweck: von  
 2 wels

welchem die *Canonic* aber selbst nichts wissen oder fest setzen kan. Wenn jedoch dieses Ziel auf eine und andre Art erhalten worden, so heist es die \*) *Harmonic*, und das Gehör bleibt immer der Richter in den wannichfältigen Stufen des Wol: Klanges oder Mis: Lauts.

## §. 5.

Weil ferner solche Eintheilung und Abmessung auf einem gewissen dazu erfundenen und bestimmten Werk:Zeuge, oder einfältigen Instrumente, vorgenommen wird, welches auch ein Canon heisset, so bekömmet die *Canonic* eine desto grössere Wurzel ihres Nahmens.

## §. 6.

Ein Verhalt ist diejenige Beschaffenheit, welche die Enden und termini verschiedener gemessenen Klänge gegen einander aufweisen, die man auch sonst *rationem* nennet. Die Enden sind so zu reden die Gränz: Punkte eines Intervalls, bey welchen man solches abzumessen anfängt und aufhöret, sie mögen gesetzt werden, wie und wo sie wollen. Wenn aber das eine Intervall mit dem andern verglichen wird, das sollte nureigentlich eine Proportion, ein Verhalt genennet werden; dahingegen sich die ratio von den beiden Enden eines einzigen Intervalls sagen läßt. z. E. Wie sich verhält 1 gegen 2, so verhalten sich 2 gegen 4 u. d. gl. das ist eine Proportion. Wenn ich aber spreche: die Octave bestehet, nach ihrer Form, in 1:2, das ist ratio, oder Maasse.

## §. 7.

Denmach sind hiedurch diese vier Dinge deutlich unterschieden: ein Intervall oder Zwischen Raum; die Termini oder Enden desselben; eine Proportion oder Verhältniß; und eine Nation oder Maass: welche bisher häufig unter einander geworffen, und in der Lehr: Art mit einander vermischet worden.

## §. 8.

Sothane Intervalle, ihre Enden, ihr Verhalt und Maass, lassen sich nun in der *Harmonic* nicht besser abbilden oder vorstellig machen, als durch Zahlen und Linien: weil jene bey Darstellung einer jeden Größe unentbehrlich sind; diese aber eine sonderbare Gleichheit mit den Saiten haben. Und darin bestehet, meines Erachtens, der grössste Nutzen und vornehmste Gebrauch solcher Hülfß: Mittel in der Ton: Kunst, nemlich: daß sie zu erkennen geben, wie sich die Klänge, wenn man sie sehen könnte, in ihrer Form und Gestalt gegen einander verhalten würden.

## §. 9.

Ich bemercke hier mit Fleiß den grösssten Nutzen und vornehmsten Gebrauch der Zahlen und Linien in unsrer vorhabenden Wissenschaft: denn die Linien dienen auch, bekannter maassen, zum Notenschreiben; die Zahlen aber in der *Rhythmopdia* und *Rhythmic*, wovon weiter unten; sie dienen zu einigen Beschaulichkeiten; zur Eintheilung und Stimmung gewisser klingenden Werk: zeuge; zum äusserlichen Unterschiede der Klang: Geschlechter und Ton: Arten, samt dessen mathematischem Beweise; gegen und wieder diejenigen, welche desfalls auf dem unrechten Wege sind; und endlich dienen die Zahlen nicht wenig zur Beziefung des *General: Basses*, welcher Dienst nicht zu verachten ist.

## §. 10.

Dazu dienet die *Canonic*, *Logistic*, *Harmonic*, *Auflösungs: Kunst* &c. Dazu sind diese mathematischen Hülfß: Mittel in der *Music* nöthig und nützlich; aber sie machen kaum den funfzigsten Theil der vöbligen, rechten und ächten melodischen Wissenschaft und *Seh: Kunst*, welche eigentlich ganz und gar nichts mit der \*) *Harmonic* zu thun hat: denn diese ist eine Bedürfniß der Orgel und Instrumentmacher; kein Grund der Sing: Spiel: oder *Seh: Kunst*. Die genauesten *Canonic* geben gemeiniglich die elendesten Sänger, Spieler oder *Seher* ab, indem sie sich nicht scheuen, Cirkel und Linal für Schwert und Wage in der *Composition* auszugeben, welches eine rechte mathematische Abgötterey ist: zumahl in Ansehung der strengen *Themis*.

## §. 11.

\*) *Nobilior ac potior portio Harmonica, cui Canonicam adjungemus, quæ arcta illi affinitate conjuncta est. I. B. Doni de Praef. vet. Mus. p. 77. Harmonica est illa, quæ discernit inter sonos graevum & acutum. Beda in Mus. quadr. l. Mensur.* Die *Harmonic* ist der edelste Theil *canonic* lischer Wissenschaft, indem sie, nebst den Klängen und Intervallen, auch die Klang: Geschlechter und Ton: Arten, samt andern dahin gehörigen Dingen, begreift und erweget.

\*\*) *Ad Harmonicam proprie Symphoniurgiam non spectat. I. B. Doni, de Praef. vet. Mus. p. 121.*

§ 11.

Kurz: die ganze harmonicalische Reche- und Mess- Kunst, wenn wir auch gleich die Algebra mit einschließen, kan allein nicht einen einzigen tüchtigen Capellmeister hervorbringen; dahingegen unsre allerbesten Componisten schwerlich jemahls, ihrer schönen Arbeit halber, einen Naach- Stab in die Hand genommen haben werden. Das kan ein ieder festiglich glauben: ohne mich deswegen einen gewaltigen Sprecher zu nennen.

§ 12.

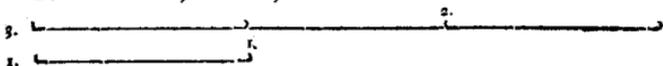
Nachdem wir also das Wesen samt dem Nutzen der Klangmessenden Kunst kürzlich und aufrichtig vor Augen geleyet haben, wird derselben Anwendung und Ausübung uns erstlich zu betrachten geben, daß eine Linie oder Zahl, die mit einer andern verglichen werden soll, in Betracht derselben entweder auf gleichem, oder ungleichem Verhalt beruhen müsse.

§ 13.

Ist die Verhältniß gleich, so fällt weiter nichts dabey zu erinnern vor: denn die Gleichheit braucht keiner Eintheilung. Ist sie aber ungleich, so thun sich unzehliche Gattungen solcher Ungleichheit hervor; davon wir doch, zu unserm Vorhaben, nur drey gebrauchen: nemlich die reine, die übertheilige und übertheilende Verhältnisse der Ungleichheit.

§ 14.

Der reine Verhalt wird ratio multiplex genannt, und zeigt sich, wenn z. E. eine grosse Zahl, die mit einer kleinern verglichen wird, dieselbe kleinere nicht nur einmahl, sondern vielmahl, ganz in sich faffet, nemlich zweimahl, dreimahl, viermahl u. s. w. Daraus entstehen die Benennungen: doppelt, dreifach, vierfach &c. Und wenn eine Zahl, Linie, Saite oder Figur sich gegen einer andern auf solche Weise verhält, so ist es ein \*) reiner Verhalt. Man betrachte folgende Linien, deren eine dreimahl so lang ist, als die andre: so hat man ein Beispiel in diesem Stücke. Sie können auch wie 2-1 halbir werden.

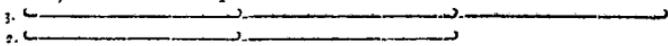


§ 15.

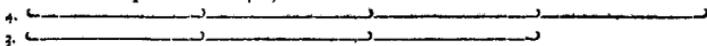
Der übertheilige Verhalt (ratio superparticularis) hergegen ist, wenn eine gewisse Linie oder Zahl, indem sie mit einer kleinern verglichen wird, solche kleinere einmahl ganz, und noch darüber einen besondern Theil derselben in sich faffet. Nach der Größe nun dieses besondern Theils bestimt sodann der Verhalt seinen übertheiligen \*\*) Zunahmen. Macht der Übertheil just die Helffte aus, so heist es ratio sesquialtera, d. i. (wenn ich so reden darff) die anderthalbte Maasse; hat der Übertheil nur ein Drittel vom Ganzen, so ist es ratio sesquitercia; enthält er nur ein Viertel, so wirds ratio sesquiquarta u. s. w.

§ 16.

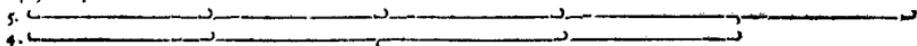
Man sehe folgende Linien zum Beispiel an, da ist die obere anderthalbmahl so lang, als die untere, und macht rationem sesquialteram:



hingegen ist von den nächsten beiden Linien die obere nur um ein Drittel länger, als die untere: woraus ratio sesquitercia entsteht:



Wenn aber die obere Linie, oder Saite, nur um ein Viertel länger ist, als die untere, so thut sich derjenige übertheilige Verhalt hervor, dessen Gattung sesquiquarta genannt wird, wie hier zu sehen ist:



§ 17.

Die dritte vorhabende Haupt-Verhältniß heisset die übertheilende \*\*\*) (ratio superpartiens) und bestehet darin, daß die lange Saite die kleinere ganz, und noch dazu etliche Theile derselben, begreiffe. Als z. E. wenn man 15 mit 9, oder 5 mit 3 vergleichen will, ist

§ 2

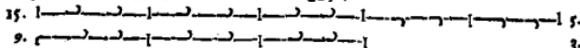
es

\*) Er heisset deswegen rein, weil, wenn man eine Zahl durch die andre theilet, nichts übrig bleibt, sondern alles rein aufgethet.

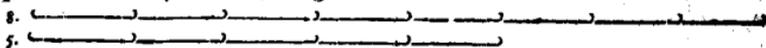
\*\*) Er heist deswegen so: weil nach angestellter Theilung, ein Theil überbleibet.

\*\*\*) Sie wird deswegen so genennet, weil nach der Theilung mehr, als ein Theil übrig bleibt.

es ratio *super bis partiens tertias*, weil die  $\frac{3}{2}$  gang, und noch darüber zwey Dritteln nehmlich  $\frac{2}{3}$ , in der Zahl oder Linie  $\frac{5}{15}$  stecken.



Zu mehrer Deutlichkeit wollen wir noch eine Gattung dieser übertheilenden Verhältnisse, und zwar nur in den Wurzel-Zahlen, die ein ieder leicht weiter ausdehnen kann, soll die ratio *super tri partiens quintas* seyn, damit man sich einen Begriff von diesen mathematischen Benennungen mache: sintemahl, wenn wir 8 mit 5 vergleichen, die 5 gang, und noch darüber drey Fünftel, in der 8 befindlich sind; das bedeutet die: *tri quintas*. Und so mit den übrigen.



§. 18.

Diese Eintheilungen erstrecken sich sonst, wie leicht zu erachten, bis ins Unendliche, aber nicht bey unser Klang-Maasse: denn die hat ihre gesetzte Schrancken, wie wir gesehen werden. Und da bisher nur von zehlen und messen die Rede gewesen ist, unsre Absicht noch auf die wirklich klingenden Intervalle gerichtet bleibet, so wollen wir hiernächst zumachen Beweise, das ist, zu einer gewissen Ausübungs-Art schreiten, und obige so genannte Verhältnisse: ihren Angehörigen, durch das Urtheil nicht nur der Augen, sondern vornehmlich der bekräftigten.

§. 19.

Denn, wenn man sich die Mühe nimmt, einen Versuch herüber anzustellen, so können nur ersinnliche klingende Intervalle, nach Maasgebung obiger drey allgemeiner Verhältnisse alle, auf solche Art hier zu verzeichnen, viel zu weitläuffig fallen würde, und deutlich und handgreifflich vor Augen geleyet, sondern auch, mittelst wirklicher Verhältnisse Saiten, dem Richters-Spruch des Gehörs unterworfen werden.

§. 20.

Hiezu bedienet man sich eines gewissen Werkzeuges und Klang-Messers, von dem hohen Sonometre, sonst Monochordon genannt, d. i. der Einsaiter, weil es eigentlich eine einzige Saite erfordert, welche man, nach allen benötigten Verhältnissen, eintheilen kan. Zwar werden bisweilen mehr Saiten aufgejogen, damit man einen gangen Klang haben könne; allein wir nehmen sie nur für eine an, so lange sie alle, wenn sie bloß oder zusammen nur einerley Klang führen.

§. 21.

Dieses hölzerne Gefässe, so etwa zween Fuß lang und einen halben breit (auch mehr seyn kan, wird theils als ein plattes Bret, theils als ein holes Kästlein verfertigt, und der obern Fläche mit Papier beklebet, worauf man die Verhältnisse abzeichnet und anbringt. Dazu gehören einige kleine Steglein oder Unter-Säge vom Holz, oben mit einem dünnen Sings-Drat belegt, die an Ort und Stelle, wo die Theilung seyn soll, unter die Saite gesetzt, und allenthalben nach Erfordern hin und hergeschoben werden können, als wodurch gleichsam so lang oder so kurz, abzumessen sind, und den gesuchten Verhältnisse Klang hören lassen, wenn man sie anschlägt, es sey mit dem Finger oder einem Federhaken.

§. 22.

Wollen wir demnach erfahren, was es eigentlich heisse und bedeute, wenn gesagt wird, der Verhalte sich der Einklang wie 1 gegen 1, nehmlich in gänglicher Gleichheit, so theilt man die Saite des Klangmessers (wenn deren nur eine vorhanden) mit dem Cirkel und setzt ein kleines, mit seinem Kunst-Nahmen Magas genannt, in zween gleiche Theile auf den Mittelpunct der Theilung, unter die Saite, so daß selbige darauf, als etwa eine Brücke auf ihrem bequem ruhe und fest anliege: alsdenn ist die Absonderung dadurch schon geschehen, und man die solcher Gestalt getheilte Saite auf beiden Seiten des erwähnten Stegleins anschlagen kan, wird die eine Helffte eben solchen Klang von sich geben, als die andre. Da ist die völlige Gleichheit, und gar kein Intervall oder Zwischen-Raum vorhanden.

Unifonus, in ratione *aquali* 1-1. 2-2. 3-3. &c. &c.



## §. 23.

Was also von mangelhaften und übermäßigen Unisonis hin und wieder vorgebracht werden will, ist ein Widerspruch mathematischer Wahrheiten. Denn wo kein Intervall ist, da kan weder Vergrößerung noch Verkleinerung statt finden: weil nun der Ein-Klang keinen Zwischen-Raum kennet, so ist er auch des Mangels sowol, als der Übermaasse \*), ganz unfähig.

## §. 24.

Alle Intervalle aber, die sich nur möglicher Weise zwischen dem Unisono und der Terz erdencken oder notiren lassen (wie wir denn dergleichen nur zwischen oder innerhalb den Gränzen des grossen halben Tons allein über ein ganzes Duzend zu Papier bringen können) sind, überhaupt zu reden, lauter Secunden, obgleich verschiedener Gattung, und gehören zu den Intervallen. Nun verführt aber die Notenschreiberey, nehmlich die Linien und ihre Räume, manschen, der nicht weiter denckt, als er sieht: da doch diese Zeichen oder Noten deswegen kein Geseze in der Harmonic geben können, weil sie nur Mittel sind, unsre Gedanken auszudrücken, nicht aber Gründe, die etwas beweisen sollten. Argumenta, heist es bey guten Vernunftlehrern, non a mediis, sed a principiis deducenda sunt. D. i. Man muß seinen Beweis nicht von den Mitteln, sondern aus den Grund-Sätzen herholen. So viel vom gleichen Verhalt, welcher sonst in dem Klang-Messen keinen andern Nutzen hat, als bey Betrachtung des Ein-Klangs: der eigentlich keines andern Messens bedarff, als nur in so ferne ein Ding in zween gleiche Theile zerleget wird.

## §. 25.

Unter den reinen Verhältnissen stehet die Doppelte oben an, und dienet gleichfalls nur zur Abmessung eines einkigen und des vollkommensten Intervalls. Denn in ihr sehen wir ein Bild der Octav oder des 1) Acht-Lauts, der sich in seinen Enden oder Gränz-Puncten verhält wie 1 gegen 2.

## §. 26.

Will ich nun sehen und hören, ja greiffen und fühlen, wie sich das doppelte Wesen im reinen Verhalt hervor thue, und den Acht-Klang zu wege bringe; so läst sich die Probe davon (wie von allen andern) auf dem Monochord nach zweierley Art machen, nehmlich entweder mit einer, oder mit zwey Saiten. Hat man nur eine Saite, so wird dieselbe hiebey in drey Theile abgetheilt. Denn 1 und 2 geben drey, welches als eine Ursache dieser Abtheilung angeführet wird, und bey den übrigen ebenfalls, nach Maasgebung der zusammen genommenen Wurzel-Zahlen, Statt findet. Zween von diesen Theilen läst man frey, das Stegelein aber wird an dem Ort, wo der dritte Theil anfängt, unter die Saite geschoben. Schlage ich nun die zwey Drittel der Saite gegen das eine Drittel derselben an, so läst sich das gesuchte Intervall hören.

## §. 27.

Sind aber zwey Saiten da (welches allemahl besser ist) die in einerley Stimmung stehen, alsdenn lasse man die eine derselben ungetheilet, trenne hergegen die andre durch das Stegelein recht in der Mitte, so wird eine iede Helffte dieser letzten, gegen jener ganzen und blossen Saite, die Octav angeben; doch im tieffern Ton, als bey dem vorigen Versuch mit einer einkigen Saite.

## §. 28.

Wie sich inzwischen 1 gegen 2 verhält, so verhalten sich auch 2 gegen 4, 4 gegen 8 u. s. w. Das heist eigentlich eine Proportion oder Vergleichung. Und das ist auch der ganze Nutz der rationis multiplicis, oder des reinen Verhalts in der Canonic. Denn bey Untersuchung der doppelten, drey- und vierfachen Octaven, darff man nur 1 gegen 4: 1 gegen 8: 1 gegen 16 halten und abmessen, so findet sich alles richtig und rein. Daher ist der Acht-Klang das allervollkommenste Intervall, und leidet, ohne Mislaut, keinen Abbruch, wie doch alle andere (den kleinsten Ton ausgenommen) durch die Temperatur thun: eben um den Mislaut zu vermeiden. Hier gehet alles rein auf und bleibt kein Buch übrig. Daß aber die Octaven mit ihrem griechischen ursprünglichen Kunst-Nahmen Diapason, d. i. über alle, genennet werden, und daß hiernächst die doppelten, drey- und vierfachen Intervalle dieser Gattung, Disdiapason, Trisdiapason u. c. heißen, wird hiebey zu bemerken nicht undienlich seyn; wiewol man von den drey- und vierfachen

M

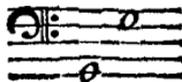
Octas

\*) S. die kleine General-Bas, Schule p. 220. sq.

t) Also genannet, weil die zwischen den beiden äußersten diatonischen Klängen befindliche Sechß mit jenen Acht ausmachen.

Octaven bestreuen kein griechisches Ansehen aufweisen kan, weil sich die Klang-Leiter damahls noch nicht mit so vielen Stufen versehen befand.

Octava, in ratione *multipli*, 1-2. 2-4: &c.



## §. 29.

Der nächste Zusammen-Klang, so in der Maaß-Ordnung vorbimmt, heisset eine Quint, d. i. ein Fünff-Klang, wegen der drey zwischen beiden Enden liegenden und mit denselben fünff ausmachenden Töne. Dieses Intervall ist schon in übertheiligen Verhalt befindlich, nehme sich wie anderthalb gegen ein Ganzes, oder wie 3 gegen 2. Will ich nun hievon auf einer einzigen Saite den Beweis hören, so nehme ich 2 und 3 zusammen, und theile meine Saite in eben so viel, d. i. in fünff Theile, lasse zween dieser Theile auf der einen, und drey auf der andern Seite des am gehörigen Ort fest untergeschobenen Stegeleins, so gibt die grösste Länge den Grund, die kürzere aber den Ober-Ton des Fünff-Lauts an, nemlich eine reine und vöilige Quint. Ich sage wolbedächtlich von einer reinen und vöiligen Quint; denn wenn alle Quinten in der Ausübung rein und völig gestimmt werden sollten, so würde alles unrein und gebrechlich klingen.

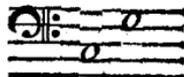
## §. 30.

Nimmt man zwo Saiten, welches ich immer rathen will, so bleibet deren eine bloß, frey und ungetheilet, da sie denn für drey gerechnet wird; von der andern Saite ziehet man hergegen, mittelst des auf den abgemessenen Punct untergeschobenen Stegeleins, ein Drittel ab, als etwas, so für diesemahl nicht gebraucht wird, läßt denn darauf die zwey übrigen Drittel gegen jene ganze Saite hören; so stellet sich ebenfalls eine Quint ein; wiewol im gröbern Ton, weil die Saiten länger sind, als bey dem vorigen Versuch. Nach diesem Maaß wäre denn die Quint rein; aber, wie gesagt, nach der Temperatur kan sie es nicht seyn. Und so hat man von den übrigen zu urtheilen.

## §. 31.

Wie wir nun angefangen haben, die Kunst-Wörter der Intervalle bey den Octaven anzudeuten, so wird am besten seyn, daß wir damit fortfahren, so weit als sie nemlich reichen. Denn die wenigsten unsrer heutigen Intervalle haben ursprünglich griechische Benennungen. Die Quint heisset inzwischen deswegen Diapente, d. i. über fünf, weil sie fünf diatonische Klänge begreift, davon die beiden äussersten, als Enden, hauptsächlich vernommen werden.

Quinta, in ratione *superparticulari*. n. *sesquialtera*. 2-3.



## §. 32.

Wie sich nun 2 gegen 3 verhalten, so verhalten sich auch 4 gegen 6 u. s. w. Daher man bey Untersuchungs-Proben der doppelten und mehrfachen Quinten nur 2 gegen 4; -- 2 gegen 8 u. halten und abmessen darf. Welches hier zum Ueberfluß noch einmahl erinnert: künsttig aber, um nicht weitläuffig zu verfahren, unterbleiben wird.

## §. 33.

Wir betrachten hier die klingenden Intervalle mehr nach ihrer äusserlichen Gestalt und Größe, als nach ihrer innerlichen Eigenschaft und Tugend: daher soll es unverfänglich seyn, wenn wir gleich den Wol-Laut und Gebrauch derselben etwas hintan setzen, und bloß nach der Maaß-Ordnung mit der Quart alhie fortfahren. Wem beliebt, der mag dieses Intervall den Vier-Klang\*) nennen; ich bediene mich dieser Wörter nur zu mehrer Deutlichkeit.

## §. 34.

Der Quartan-Verhalt ist wiederum übertheilig, wie 1½ gegen 1, oder wie 3 gegen 4, also die erste Größe von der andern nicht nur völig, sondern noch um ein Drittel mehr begriffen wird. Solches nun auf dem Klang-Kasten zu zeigen, und zwar mittelst einer einzigen Saite (indem der Verhalt

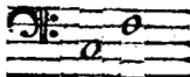
\*) Dieses neuen Wortes, und einiger vorhergehenden wegen sollte ich zwar billig um Verzeihung bitten, wenn gleich ein Vier-Fürst sich meiner Sache annehmen wollte; allein ich sehe nicht, warum uns dergleichen, in wissenschaftlichen Dingen zu machen mehr, als andern Völkern, insonderheit den Engländern verdacht werden könne, die da schlechweg sagen; the Fifth &c. so lange man weiß, was dadurch angedeutet werde.

Verhalt noch ziemlich deutlich ist) theile man sie in so viel Theile, als 3 und 4 zusammen machen, nemlich in sieben; lasse vier zur linken, und drey zur rechten Hand des Stegeleins, oder umgekehrt; alsdenn wird, wenn der Grund-Klang etwa g seyn sollte, der obere ohnfehlbar c seyn.

§. 35.

Will ichs mit zwey Saiten versuchen (dabey man doch allzeit versichert bleiben muß, daß sie beide ganz genau in einem Tone stehen, und gleiche Länge haben) so rechne ich die eine ganze Saite für vier, steche auf der andern, oder vielmehr unter derselben, drey solcher Theile mit dem Brückelein ab, so werden diese drey und jene vier eine richtige \*) Quart angeben; man schlage sie zugleich oder bald hinter einander an. Das letzte ist das beste, und eben darum haben wir die Ausdrückung der Intervalle in Noten auch lieber auf solche Weise hier anstellen wollen. Die Griechen nannten diese Quart Diatessaron, per quatuor sc. chordas, durch vier Saiten gehend.

Quarta, in ratione *superparticulari*, n. *sesquitertia*, 3--4.



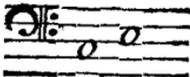
§. 36.

Unser Vorsatz führet uns nun auf die Terzen, und zwar erstlich auf die grosse, welche Ditonus heisset und sich ebenfalls im übertheiligen Verhalt befindet, jedoch in einer andern Gattung desselben, nemlich wie 1½ gegen 1, oder wie 4 gegen 5. Solche Beschaffenheit der Klänge nun, man schlage sie mit - oder nach einander an, auf einer Saite vorzustellen, theile man dieselbe in neun Abschnitte, lasse vier davon zur rechten Hand des Steges, und fünf zur linken, berühren; oder umgekehrt; so läßt sich die grosse Terz deutlich vernehmen.

§. 37.

Will ichs auf zwey Saiten versuchen, so muß die blosser oder freie für 5 Theile angesehen werden, und den Grund-Klang oder das untere Ende des Intervalls darstellen; auf der andern Saite aber steche ich ein Fünftel, als dieses nahl unbrauchbar, davon ab, daß nur vier nachbleiben, die angeschlagen werden: alsdenn geben diese vier Theile zu jenen fünf den ganz blossen Saite auch eine grosse Terz zu vernehmen: so daß, wenn beide Saiten z. E. ins c gestimmt wären, die durch das Stegelein um ein Fünftel verkürzte nothwendig wie e klingen müste.

Tertia major, in ratione *superparticulari*, *sesquiquinta*. 4-5.



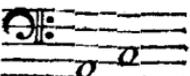
§. 38.

Die kleine Terz hat die nächste Stelle in der Zahl-Ordnung, und ist, in den Verhältnissen dieses übertheiligen Geschlechts, nach der canonicalischen Meß- und Rechne-Kunst, das letzte Intervall, dessen beide Enden sich zeigen wie 1½ gegen 1, oder wie 5 gegen 6. Wer diese klingende Verwandtschaft mit einer einzigen Saite beweisen wollte (welches schon mühselig und mistlich wäre) müste 11 Theile daraus machen, nemlich 5 und 6 zusammen genommen: welches hier doch zum letztenmahl erinnert werden soll. Sechs blieben denn etwa zur linken, als in der Tiefe, und fünf zur rechten, als in der Höhe. Wiewol solches gleichviel gilt, und wir auch oft die Zahlen vertauschen; nicht ohne Ursach.

§. 39.

Will es jemand auf zwey Saiten versuchen (wie wir denn bey dieser bequemsten Weise fernhin bleiben wollen) der nehme oder halte die blosser Saite für 6 Theile, und ziehe von der andern gleich-langen und gestimmten, durch Unterstellung des Steges, ein Sechstel ab, daß daselbst nur fünf zum Anschlage übrig bleiben, so gibt die ganze, freie Saite das untere Ende, sonum vel terminum gravem; die verkürzte aber das obere Ende, sonum vel terminum acutum, einer kleinen Terz zu vernehmen, und das heissen wir die beiden Enden eines klingenden Intervalls oder Zwischen-Raums. z. E. a - c

Tertia minor, in ratione *superparticulari*, *sesquisepta*. 5 - 6.



§. 40.

Daß diese kleine Terz, von den Lateinern, Semiditonus genannt wird, beweiset schon  
aus

\*) Dieser Verhalt 3:4 bleibt immer derselbe, es mag die Quart bedeckt, als Consonanz, oder bloß, als Dissonanz angesehen werden: denn von diesem Unterschiede wissen Circel und Linial gar nichts; die Augen eben so wenig; nur die Ohren alleine thun hiebey den Ausspruch.

aus dem Zwitter-Nahmen, daß die alten Griechen nichts von ihr gewußt haben, indem ihr Verhalt nur kurz vor Christi Geburt vom Didymo entdeckt worden. Und hiemit würde sich unser Griechisch gar endigen; wenn nicht noch ein Paar kleinere Intervalle, die billig vorhergehen sollten, hinten nach kämen.

## §. 41.

Indessen haben wir hier nicht nur einen Anfang gemacht, unsrer Zusage, so im dritten §. dieses Haupt-Stückes befindlich, eine Genüge zu leisten; sondern wir wollen dieselbe, betreffend die weitere Erklärung eines Intervalls, hiemit zu Ende bringen: weil sich doch die übertheilige Verhältnisse der klingenden Stufen nicht weiter, als auf 8 Intervalle, Quint, Quart, grosse und kleine Terz, ganze und halbe Tone; welches ich hier desto ehender bemerken muß, weil es sonst noch niemand gethan hat, und weil es, nebst dem folgenden, einen klärern Begriff von der Canonic gibt.

## §. 42.

Solchemnach ist oft angeführter Zwischen-Raum, sonst Intervall genannt, auf Griechisch *Diastema*, eine Stimmweite, genannt worden, weil dadurch angedeutet wird, wie weit der eine Klang-Stufe von dem andern entlegen ist. Wenn aber alle und jede gebräuchliche Intervalle in ihre richtige Ordnung gebracht, oder verzeichnet waren, hieß man es ein *Systema*, d. i. einen wolverfaßten Zusammenhang: wie man denn noch immer dieses Wort von allen Staats- und andern Sachen, die eine abgemessene Einrichtung haben, und einen völligen Plan darlegen, häufig gebraucht.

## §. 43.

Die zwischen den beiden Enden eines solchen Intervalls liegende Klang-Stufen werden zwar allemahl mitgerühret; aber nicht allemahl mitgedreht; sondern oft überhüpffet; daher ich auch das dia lieber durch über, als durch irgend ein anders Wort, habe übersehen wollen. Nimmt man die Zwischen-Stufen aber mit, im Singen oder Spielen, nach der Reihe, so werden daraus zusammen gesetzete Intervalle, als da sind: *octava composita*, bis, vel ter &c. welches diejenigen zu ihrem Unterricht wol merken mögten, die ein verdoppeltes Intervall von dem zusammengesetzten nicht zu unterscheiden wissen, weil sie in der Canonic unbeschlagen sind.

## §. 44.

Man sollte nicht glauben, wie viel Aufmerksamkeit zu diesen Dingen erfordert wird, wenn man bey ihrem Vortrage nichts auslassen, nichts überflüssiges hinsetzen, und dennoch auch nicht undeutlich werden will.

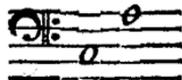
## §. 45.

Wie nun zu der reinen Verhältniß-Art oder Geschlecht kein anders Intervall, als die einzige Octave, mit ihren Töchtern gehdret, und zu der übertheiligen, wie gesagt, nur die Quinte, Quarte und beide Terzen samt den Tonen und halben Tonen gezogen werden können; also zehlet man die noch übrigen zwey wolklingende mit allen andern hartlautenden Intervallen, oder Dissonanzen, in Ansehung ihrer Form, zur dritten Classe in der Zahl-Lehre, nemlich zu dem übertheilenden Verhalt, *ratio superpariens* genannt, wo der Überschuß mehr, als einen Theil, beträgt. Nur, wie gesagt, die Secunden ausgenommen.

## §. 46.

Die große Sext hat hier den Vortritt; ihr Verhalt ist übertheilend; den Terzen, Quartan und Quinten nicht gleich; von einer solchen Art, wie 12 gegen 1, oder wie 3 gegen 5. Bey solcher Bewandniß nimmt man seine bloße Saite für fünf Theile an; sticht auf der andern drey Fünftel ab; schlägt denn diese drey gegen jene fünf an: so ist die Sache klar. Denn ich setze den Fall, daß die ganze Saite ins c gestimmt wäre, müste denn nicht die um zwey Drittel verkürzte, und sonst in allen Stücken gleiche, nothwendig wie a klingen? Versucht es!

Sexta major, in ratione *superbisparsiente tertias*: 3 - 5.



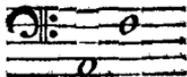
## §. 47.

Hier hdret unsre alte Nomenclatur auf, oder nimmt vielmehr nur einen Anstand, weil sie hernach noch wieder zum Vorschein kdmt. Das Wort *Hexachordon*, womit sich einige Verfasser schleppen, ist viel zu jung, und reicht nicht an die Jahre ihrer Väter oder Vorfahren. Es ist nach *Aretins* Zeiten, oder vielleicht von ihm selbst neu gebacket worden, und man verstund

dadurch den verderblichen Plan \*) der sechs Sylben. Die alten Griechen nannten jedoch die Sertzen Diatessaron mit dem Ditono, oder Diapente mit dem Ton, welches Flickwerk genugsam weist, daß sie nur die große, nicht aber die kleine Serte brauchten, weil ihnen die Natur des Tones oder der Secunde vor Didymo, einfolglich auch die Gattungen der Terzen, unbekannt waren.

§. 48.

Das letzte unter den wollautenden Verhältnissen ist endlich die kleine Sert: ihre Maaße ist übertheilend, wie der vorhergehenden grossen Sert und aller nachfolgenden Intervallen, deren etliche gar hart lauten, und beweisen, daß die innerliche Beschaffenheit dieser Dinge sich nicht nach der äusserlichen Gestalt beurtheilen lasse, und daß alle canonicalische Ursachen hier nicht zureichen. Die Form des Verhalts bey der kleinen Sert ist wie  $1\frac{1}{2}$  gegen 1, oder wie 5 gegen 8: da die achte Zahl die fünffte gang, und noch drey Fünftel darüber begreift. Man nehme nun hiebey seine bloße Saite für acht Theile an, und ziehe von der andern drey solcher Achtel richtig ab, daß ihrer fünf nachbleiben, so müssen diese 5 gegen jene 8 eine deutliche kleine Sert angeben.



Sexta minor, in ratione *supertripartiente quintas*, 5 -- 8.

§. 49.

Wenn wir nun fortfahren, und eben aus Achtung für die Grösßen, Linien und Zahl-Lehre, nach ihrer bestmöglichen Ordnung, die kleine Sertze, weil sie einen deutlicheren d. i. in wenigern Theilen bestehenden Verhalt hat, als die große Sertze (wie diese denn auch herber klinget, als jene) billig vorangehen lassen; so stehet dahin, ob die Ziffer-Herren nicht vielleicht uns, und ihren eignen Regeln, hiebey widersprechen dürften: denn sie setzen gemeinlich die große Sertze oben an,  $8:15$ ; ungeachtet  $5:9$ , als der kleinen Verhalt, einen leichtern Begriff geben, und also vorgehen müssen. Hergegen kehrt sich, wie wir bald sehen werden, bey den halben Tonen just um, falls wir die harmonicalische Reihe einigermassen beibehalten. Diese sieht so aus:

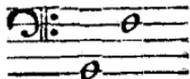
§. 50.

$1:2$   $2:3$   $3:4$   $4:5$   $5:6$ . So weit gehts gut. Nun flicken sie, aus Liebe zu den Zahlen,  $6:8$  hinein; welches doch ein Verhalt ist, der mit  $3:4$  völlig übereinkömmt. Weiter folgen  $3:5$ ,  $5:8$   $5:9$ . ( $8:15$ .)  $8:9$ . Hier hindrucks wieder, und wenns geändert werden sollte, müste die große Sertze  $8:15$  heraus, und weiter hinunter, zwischen den ganzen und halben Tonen eingeschaltet werden, die sich verhalten wie  $8:9$  und  $9:10$ . Endlich schliessen diese Reihe  $15:16$  und  $24:25$ . Woraus man siehet, wie wenig auf solcher Ziffer-Ordnung zu bauen ist; zu welchem Ende wir es auch, und sonst zu keinem andern, anführen.

§. 51.

Es verhält sich demnach die kleine Sertze auf diejenige übertheilende Art, wo eine große Saite die kleinere gang, und noch vier Fünftel von derselben in sich faßt, wie  $1\frac{1}{2}$  gegen 1; oder wie 5 gegen 9. Da schäze ich nun, bey der Probe, meine ganze bloße Saite für neun Theile, und von der andern nehme ich vier solcher Neuntel durch das Stegelein ab, so daß nur fünf das von zum Anschlag übrig bleiben. Wenn denn die lange Saite  $\frac{3}{4}$  E. G klinget, muß die verkürzte unfehlbar f angeben.

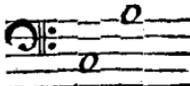
Septima minor, in ratione *superquadra partiente quintas*, 5 - 9.



§. 52.

Die große Sertze hergegen bestehet in einer nicht so leicht begreiflichen übertheilenden Verhaltungs-Art, da sich  $1\frac{1}{2}$  gegen 1, oder 8 gegen 15 melden. Wenn der Beweis erfolgen soll, wird die eine und ganze Saite für 15 Theile gerechnet, und die andre macht man um sieben solcher Fünftel kürzer, so bleiben ihrer acht zum verlangten Klange übrig, welche denn, gegen jenen 15, die gesuchte große Sertze zum Gehör bringen,  $\frac{3}{4}$  E. c. h. Wobey wir nur kürzlich bemerken, daß es mit dem Rahmen, Heptachordon, so man diesen Sertzen beileget, eben die Bewandnis habe, als mit dem Hexachordo.

Septima major, in ratione *superseptupartiente octavas*, 8 -- 15.



¶

§. 53.

\*) Sciendum autem est, hæc Hexachorda recentiorum eadem esse cum Tetrachordis—additis inferne vocibus duabus, ex quibus & quatuor illorum sex voces, quas musicales vocant, originem traxerunt. Franc. Salinas Lib. IV. de Mus. p. 193.

## §. 53.

Mit dem grossen Ton (eigentlich so genannt) hat es wiederum, oberinnerter maassen, in Betracht der Zahlen-Ordnung, eine andre Beschaffenheit, als mit der grossen Septime. Denn gleichwie, von Maass wegen, diese den Rang nach der kleinern haben muß; so gehöret hergegen dem grossen Ton alhier der Vorzug vor dem kleinen. Er soll ihn auch bekommen.

## §. 54.

Aber es ist noch eine wichtige canonicalische Anmerkung hiebey zu machen, nemlich, daß wir mit dem grossen und kleinen Ton keines Weges in der logistischen Classe des bisherigen übertheilenden Verhalts bleiben können; sondern in die übertheilige wieder zurück springen müssen, welches keine geringe Unordnung ist.

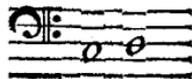
## §. 55.

Will man sagen, wir hätten den Ton und seine Verwandten den Sexten vorziehen sollen; so muß erst dargethan werden, daß eine Dissonanz besser sey, als eine Consonanz. Denn auf den Wol- oder Mislaut gehet doch endlich unser vornehmster Zweck, und es ist allemahl besser, dem innerlichen Gehalt, als den äusserlichen Verhalt, zu beobachten. Man muß um dieses willen jenen nicht vergessen.

## §. 56.

Der grosse Ton, d. i. die erste Secunde, stehet demnach im übertheiligen Verhalt, eben sowol als die Quinten, Quarten und Terzen, jedoch in einer undeutlichern Maasse, nemlich wie  $1\frac{1}{2}$  gegen 1, oder wie 8 gegen 9. Wer es auf dem Klangmesser versuchen will, obs auch wahr sey, der nehme die bloße Saite für neun Theile, und ziehe der andern ein solches Neuntel, als einen Uberschuß ab, damit nur acht davon angeschlagen reden, so meldet sich die grosse Secunde, mit ihrem griechischen ursprünglichen Rahmen Tonos genannt, d. i. eine Grad-Weise angestellte Dehnung des Klanges,  $\zeta$ . E. c--d.

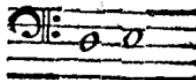
Tonus major, in ratione *superparticulari*, \*) *sesquioctava*, 8--9.



## §. 57.

Eben des Geschlechts ist auch der kleine Ton, nemlich eines solchen übertheiligen Verhalts, als  $1\frac{1}{2}$  gegen 1, oder wie 9 gegen 10; da die grössere Zahl die kleinere gang, und noch ein Neuntel darüber in sich faßt. Wer sich nun dieses Intervall mit zwei Saiten vor die Augen und Ohren legen will, der muß die bloße Saite für zehn Theile und für einen Grund-Klang annehmen, der andern hergegen ein Zehntel abkürzen, daß nur neun zum Anschlage kommen; als sobald wird er den kleinen Ton, d. i. die zweite Secunde,  $\zeta$ . E. d-e hören, sehen und fühlen, folglich auf das allerdeutlichste dadurch begreifen, daß es bey weitem nicht einerley seyn könne, aus dem c oder aus dem d zu musiciren. Man ziehe nur, grösserer Überzeugung halber, vier gleichgestimmte Saiten von einerley Länge und Beschaffenheit auf ein Monochord, und messe auf dem einen Paar den grossen, auf dem andern aber den kleinen Ton nett ab, so wird man sich über den Unterschied verwundern, obgleich der Grund-Klang eben derselbe bey beiden ist.

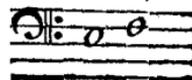
Tonus minor, in ratione *superparticulari*, *sesquimona*, 9-10.



## §. 58.

Hierher gehören denn die halben Tone noch, sowol der grosse, als der kleine: denn ihr beiderseitiger Verhalt ist übertheilig, und sie sind diesfalls, obgleich sehr hart zusammenschlagende Intervalle, ihrer Abmessung nach, nicht viel unedler, als die vornehmsten Geschlechter Quinten und Terzen, die so schön klingen. Aber die Scepter-Würde des Er-fels gibt nur den Schein, nicht das Wesen dieses Klang-Adels. Es wird demnach die äusserliche Form des grossen halben Tons, d. i. der dritten Secunde, an demjenigen übertheiligen Verhalt erkannt, wo  $1\frac{1}{2}$  gegen 1, oder 15 gegen 16 in Betracht kommen. Der den Klang diesfalls messen will, rechne nur seine freie Saite für sechs-zehn, und stehet eines von solchen Sechszehnteln auf der andern Saite zurück, so höret er den Zusammenklang des grossen halben Tons,  $\zeta$ . E. e-f, mit seinem aufrichtigen griechischen Rahmen

*Hemitonium* majus, in ratione *superparticulari* *sesquidecima quinta*, 15-16.



\*) S. den 15. S. dieses Haupt-Stücks!

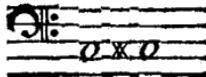
## §. 59.

Der kleine halbe Ton verhält sich wie  $1\frac{1}{2}$  gegen 1, oder wie 24 gegen 25. Man nimmt hies bey die ganze blossie Saite für fünf und zwanzig Theile an, ziehet von der andern ein solches Fünfundzwanzigtel ab; so läßt sich bey dem Anschlagen der übrigen vier und zwanzig Theile der kleine halbe Ton gegen den Grund-Klang hören, als z. E. c--cis. Die vierte Secunde.

## §. 60.

Was nun bey den Tönen, wegen des merkwürdigen Unterschieds, angegangen ist, das kan auch bey den halben Tönen mit grossem Nutzen bewährt erfunden werden, und dienet unter andern zum unumstößlichen Beweise, daß bey keiner Versetzung die Stufen, Grade oder Gänge eben so bleiben, wie sie gewesen sind.

Hemitonium minus, in ratione *superparticulari sesquivigesima*  
*quarta*, 24-25.



## §. 61.

Noch wollen wir hier beiläufig gedenken, daß der kleine halbe Ton allemahl in den Noten das Abzeichen habe, daß er sich mit seinen beiden Enden auf einerley Raum, wie oben, oder auf einerley Linie befinde, welches zu dem Irrthum der überflüssig-vermeinten Ein-Klänge Anlaß gegeben hat; da hingegen der grosse halbe Ton, im Aufschreiben so Linie als Raum erfordert.

## §. 62.

Die Ordnung des grossen und kleinen Tons, wie sie ikund auf unsern Claviaturen oder Griff-Bretten befindlich, da c-d ein grosser, d-e ein kleiner, f-g ein grosser, g-a ein kleiner, und a-h wiederum ein grosser Ton, das heist, wie ein grosser Ton gestimmt ist, will Hainffling \*) zum Theil umgekehret haben, und c-d soll bey ihm als ein kleiner, d-e aber als ein grosser Ton eingerichtet oder abgemessen werden: damit die unterste Quart der Octav mit der obersten gleiche Intervalle bekomme. Es liesse sich schon hören, wenn daraus ein grosser Nutz zu hoffen, und wieder die eingeführte Gewohnheit etwas gutes anszurichten wäre. Vom kleinen Ton ist noch, als etwas besonderes, zu merken, daß er der Temperatur (davon bald ein mehres) nirgend unterworfen ist.

## §. 63.

Noch sind drey vortreffliche und im täglichen Gebrauch (worauf am meisten zu sehen) höchst nützliche, unentbehrliche Intervalle zu betrachten, ehe wir zu den seltenern, übermässigen und mangelhaften schreiten; die jedoch lange nicht von solcher Wichtigkeit sind, ob sie gleich fast zur Mode werden wollen. Diese drey Intervalle sind die liebe kleine Quint, die durchdringende grössere Quart, und die bewegliche kleinere Septime.

## §. 64.

Istbesagte feine Zusammenstimmungen verdienen eine eigne, ansehnliche und vornehme Stelle in der Canonic, und erweisen sich in der besten Harmonie viel zu schön, daß sie von der Harmonie den übermässigen und mangelhaften beigezehlet werden sollten. Vielmehr sind sie in der That vor allen andern eines grossen Vorzugs werth, und der Rang, den sie diesesmahl hier einnehmen, soll ihrer Gültigkeit nicht den geringsten Abbruch thun. Octaven, Quinten, Terzen, ja, so gar die Quarten haben zwar eine äusserliche mathematische Gestalt, die leichter abzumessen ist; aber sie haben bey weitem nicht die herrlichen, innerlichen Eigenschaften, als obgesannnte drey rührende Günstlinge, oder Favorit-Intervalle.

## §. 65.

Der tägliche Gebrauch und ihr ungemeiner Nutz hat die süsse kleine Quint schier zu einer vom Gehör unwidersprechlichen Consonanz gemacht, wovon bereits im dritten Orchester p. 489. it. p. 773. sqq. vier triffige Gründe beigebracht worden sind, dazu seit der Zeit noch die fünffte gekommen ist, dieses Inhalts: weil die kleine Quint an tausend Orten viel besser klinget, als die gewöhnliche Quint selbst\*\*).

## §. 66.

Der Verhalt dieser kleinen Consonanz ist übertheilend, wo nemlich die höchste Zahl von beiden Enden die niedrige ganz, und noch neunzehn Fünfundvierzigtel dazu in sich begreiffet,

N 2

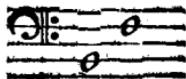
D. i.

\*) Vid. Miscell. Berolin. Vol. I. p. 289.

\*\*) Ein Exempel dessen, aus dem Darlin stehet im ersten Bande der Musical. Crit. p. 29.

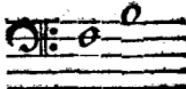
d. i. wie 45 gegen 64. Bey dem Versuch des Beweises auf dem Klangmessenden Werkzeuge, läßt man also die leere Saite für 64 hingehen; benimmt aber der benachbarten neunzehn solcher Theile, damit deren nur 45 zum Anschlage übrig bleiben: alsdenn wird, wenn alles seine Richtigkeit an der Länge, Stimmung u. s. w. hat, die freie lange Saite etwan ein H, die verkürzte und mit dem Stegelein unterstützte aber ganz gewiß, wie das f klingen\*).

Hemidiapente (auch ein neues Griechisches Wort) in ratione *super novendecim partiente quadragesimas quintas*, 45-64. d. i. recht barbarisch Latein.



## §. 67.

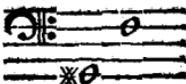
Die grosse Quart, als die letzte mit einem wahren griechischen Nahmen versehene Zusammenstimmung, bestehet gleich dem vorigen Intervall, auch im übertheilenden Verhalt, da nemlich auf dem Monochord die lange Saite, von 45 Theilen, ihre auf 32 verkürzte Nachbarin ganz, und darüber noch dreizehn solcher zwey und dreißig Theile ausmacht, d. i. wie 32 gegen 45. Zum Beweise dessen dürfen wir nur von der einen Saite 13 Fünfundvierzigtel zurück stehen, daß ihrer mehr nicht, als 32, zum Anschlage übrig bleiben: alsdenn werden sich diese zwey und dreißig gegen die ganze Saite, welche für fünf und vierzig stehet, wie eine grössere Quart hören lassen, so daß, wenn z. E. die bloße Saite ins f gestimmt wäre, die durch das Stegelein auf obige Art richtig verkürzte nothwendig das h angeben müste.



Tritonus, in ratione *super tredecim partiente trigesimas secundas*, 32-45.

## §. 68.

Von der kleinern Septime, die sonst fälschlich die falsche genennet wird, wüßte ich weder eine urkundliche noch unächte griechische Benennung aus bewährten Schriften zu geben: so unbes kann mag ihr Gebrauch gewesen seyn, der doch heutiges Tages unsrer Vollstimmigkeit sowol, als unsrer blossen Melodie, einen ausnehmenden Schmuck beileget. Ihre übertheilende Form ist ziemlich unformlich, und wer sie mit Augen und Ohren zugleich betrachten will, das ist zu sagen, wer ihren Verhalt mit Händen abmessen und begreifen will, der muß eine Saite für 128 Theile rechnen, die andere aber mit Wegnehmung 53 auf 75 abkürzen, so wird er, wenn der tieffe Klang z. E. ins Gis gestimmt ist, an dem höhern das f wahrnehmen.



Septima diminuta, in proportione *super quinquaginta tres partiente quadragesimas quintas*, 75-128.

## §. 69.

Also haben wir betrachtet einen einzigen Zusammenklang, der doch kein Intervall macht, nemlich den Unison, in gleichem Verhalt; ein einziges Intervall, nemlich die Octave, mit ihren Verdoppelungen, im reinen Verhalt; acht Intervalle, nemlich die Quint, Quart, beide Terzen, und vier Secunden, im übertheiligen; und endlich sieben Intervalle, nemlich drey Septimen, beide Sexten, die kleine Quint und grosse Quart im übertheilenden Verhalt, worin sich auch alle andre mangelhafte und übermäßige Zusammenstimmungen befinden, die aus einem tiefen und hohen Klange zusammen gesetzt sind, von welchen wir weiter unten ein kleines Verzeichniß, nur zum Muster, geben wollen.

## §. 70.

So weit mögte es endlich noch mit der logistischen Lehr: Art in der Klangmaasse einige Richtigkeit haben, und mancher meinen, es läge ein sonderbarer Grund darin verborgen; wenn wir nicht wüßten, daß ihr die Natur längst vorgearbeitet, und ohne Cirkel, Maas:Stab, Liniert oder Zahlen, alle diese Intervalle (nur die kleinere Sept, nicht im Klange, sondern in obigem Verhalt, ausgenommen) nach viel schönerer Ordnung, vom Anfange bis zu Ende, in unadgetheilte Körper, in unbefaltete Klang:Wesser geleyet hätte, darüber man billig höchst erstaunen und bekennen muß, daß die Rechner:Künste, mit ihren sauren Erfindungen, in so fern man solche den Zahlen und Gewichten ursprünglich zuschreiben will, viel zu spät in die Welt gekommen sind.

## §. 71.

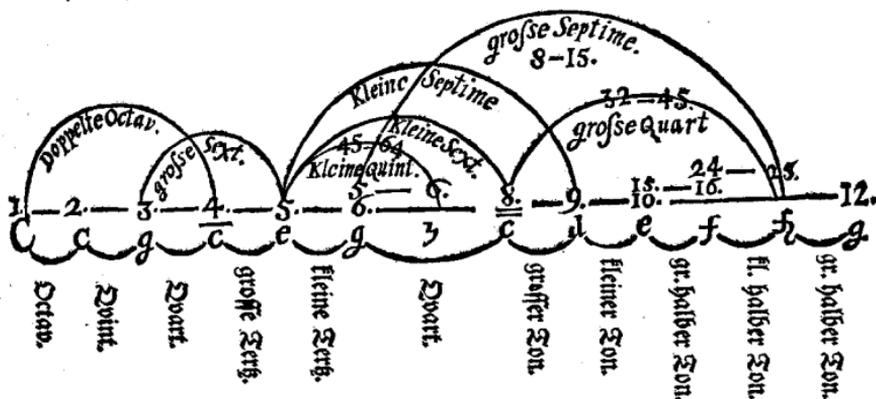
\*) Es muß einem heutigen erfahrenen Ton: Künstler wol sehr lächerlich vorkommen, wenn er berichtet wird, daß die alten Solmifatores dieses angenehme Intervall *mi contrafa*, oder den Teufel in der Music genannet haben. Ich glaube, es sey zu den Heren: Zeiten geschehen.

§. 71.

Dem, des edlen Waldhorns zu geschweigen, darauf sich vor einiger Zeit ein Blindgeborener in Hamburg hören ließ, der mehr Klänge hervorbrachte, als eine Orgel hat, wiewol ohne Schwert und Wage der Mathematic; so überhebt uns der Sprengel einer unabgezehten Trompete vieler Mühe: wovon zwar der redliche Werkmeister zu seiner Zeit, und nach seiner Art, eins und anders gemerckt, aber das Ding, weil er an den Zahlen hing, lange nicht tief genug eingesehen, vielweniger ins obllige Geschick gebracht hat. Das soll nun hiemit geschehen, und zwar auf solche Weise, daß wir nicht einmahl nöthig haben, alle Klänge mitzunehmen oder herzusetzen, die man auf der Trompete in der Höhe findet, alwo sich bekannter maassen die kleinern Intervalle viel häufiger hervorthun, als in der Tiefe.

§. 72.

Zwar hat man gemeinet, es würde an verschiedenen Intervallen auf diesen heroischen und Geheimniß-vollen Werkzeugen mangeln; weil es aber eine längst-ausgemachte Sache ist, daß sich zum Exempel auf der Trompete das zweigestrichene fis viel leichter und reiner anblasen läßt, als selbst das zweigestrichene f; so wird durch sothane Zweifertigkeit nicht nur der vermeinte Abgang reichlich ersetzt, sondern auch gar ein Ueberfluß zu Wege gebracht, und des ganze Entwurff aller Intervalle, in besagtem ungekünstelten Körper, ohne allen Zwang, also erscheinen:



§. 73.

Eine kleine Schwierigkeit muß hiebey gehoben werden. Wir sagen, c--d sey ein großer Ton; d--e ein kleiner u. s. w. Nun ist gleichwol c--cis ein kleiner halber Ton, und cis--d ein großer; so wie d--dis auch einen kleinen, und dis--e einen großen halben Ton ausmacht: welches eine gleiche Beschaffenheit beider ganzen Töne anzudeuten scheint. Daraus entstünde die Frage: warum denn, bey einerley Bewandniß, der eine Ton groß, der andre hergegen klein, heißen müsse?

§. 74.

Die Antwort ist: Daß die Gleichheit der Theile zwar, dem äußerlichen Ansehen nach, Statt habe, und man sich auch in der allgemeinen Benennung darnach richte; daß aber der innerliche Gehalt und die wahre richtige Abmessung hierin einen mercklichen Unterschied verursache. Denn, da sind wol c--cis und d--dis von einerley Größe, 25:24; doch cis--d ist ein so genanntes großes Limma, 25:27; und dis--e dagegen ein großer halber Ton, 16:15. Weiter so verhält sich f--fis wie 128:135, und ist ein kleines Limma; g--gis aber wie 25:24, und ist ein gewöhnlicher kleiner halber Ton: welchem nach der kleine Ton, als g--ar. allenthalben, in Ansehung des großen, den Abgang eines Comma's leidet, es mag die Benennung der halben Töne ausfallen wie sie will.

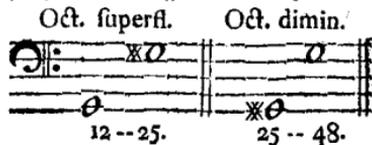
§. 75.

Dieses beliebe man absonderlich bey dem vorhergehenden Systemate der Trompete anzusehen werden, alwo f--fis ein kleiner halber Ton, mit 24:25 bezeichnet ist, da mir doch nicht unbenutzt, daß sich dieses Intervall eigentlich wie das kleine Limma, 128:135, verhalte. Was Limma aber sey, erklärt die große General-Bass-Schule, nebst vielen andern hieher gehörigen Dingen P. 89. 101.

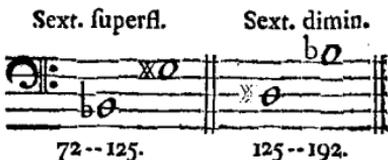
§. 76.

Wir nehmen nun, versprochenen maassen, noch 9 bis 10 außerordentliche Intervalle vor uns, und müssen dieselbe, wiewol nur auf das kürzeste, hier anführen, weil sie zum übertheilenden

Den Verhalt gehdren, und die Zahl in dieser Classe bis auf siebzehn vergrößern. Als z. E. die übermäßigen und mangelhaften Octaven, welche doch, sowol in der Beschaulichkeit, als Ausübung, nichts anders, denn versezte Secunden sind, von welchen, und von den folgenden an einem andern Ort \*) mehr Nachricht zu finden seyn wird. Dieser Octaven Nuß ist nur geringe:



Die übermäßigen und mangelhaften Sexten thun hergegen eine viel bessere Wirkung, wenn sie am rechten Ort und nicht zu häufig angebracht werden. Sie dienen gleichwol mehr in der Harmonie, als in der Melodie.



Die übermäßigen Quinten und mangelhaften Quartten sind schon üblicher und brauchbarer, als obige Intervalle, und dienen sowol in der Melodie, als Harmonie, mit gutem Nutzen.



Es haben sich neulich einige Ton-Künstler in eine gewisse unmäßige und aus allen Schranken schreitende Quart verliebt, die doch im Grunde auf eine bloße Licenz, ja auf einen kleinen Muthwillen hinausläuft, keine eigene, annoch bekannte, harmonicalische Maaß hat, und nur, wenn die mangelhafte Quart der kleinen Ton-Arten eine Grund-Note ist, darüber zum Vorschein kommen kan.

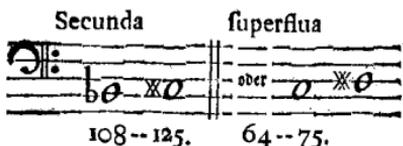
In der Natur sind vielmehr, ja unzählich-mehr Klänge und Intervalle vorhanden, als iewahls Zeichen zu ihrer Ausdrückung erfunden werden mögen. Die Unendlichkeit der ersten verursacht immer einige anscheinende Neuigkeiten in der eingeschränkten Art des Noten-Schreibens. Aber dieser Schein läßt sich leicht, durch eine kleine Versezung, auf das wahre Wesen zurückbringen.

Wenn z. E. in der weichen Ton-Art, A, ein bd zum Grund-Klange gesetzt würde, und die neu-vermeinte unmäßige Quart, mit diesem Zeichen, 44, darüber geschrieben stünde, könnte man leicht abnehmen, daß bd eine ganz fremde, und zur vorhabenden Ton-Art gar nicht gehörige Saite sey, die eigentlich und natürlicher Weise, als ein blosses d angesehen werden muß, wodurch denn die unmäßige Quart wegfällt, und zum ordentlichen Triton wird. 44.

Wir fahren fort, und betrachten die überflüssigen und mangelhaften Terzen, deren behutsame Anwendung mehr in der Harmonie, als in der Melodie, erfordert wird, und hat absonderlich die mangelhafte in der Melodie ihren nicht geringen Nutzen.



Die übermäßige Secunda hat beides in der Harmonie und Melodie heutiges Tages einen ziemlich starken Gebrauch, der gewisse Dinge sehr wol ausdrückt. Das Comma aber, welches hier mit schlentern mag, und ungefahr den neunten Theil eines Tons ausmacht, indem es wie 80 gegen 81 im übertheiligen Verhalt sthet, läßt sich eben so wenig in Noten vorstellig machen, als die so genannten Schismata, deen 18 auf einen Ton gehen sollen.



Und so bin ich endlich mit Linien, Zahlen, Buchstaben und Noten durch dieses Gesenck und Gedrücke so weit hindurch gekommen. Wem die darin, aus guten Ursachen, erwählte Ordnung nicht ansetzet, der mache sich immer eine andre: meinen Willen hat er dazu vollkommen.

## §. 85.

Man kan die Intervalle noch wol in kleinere Abschnitte \*) bringen: aber wozu? Es mdgte vielleicht iemand antworten: die kleinsten Theilgen dienten doch zur Temperatur und ihrer tiefern Einsicht. Wolan! wir müssen von dieser Sache auch noch etwas gedenken: denn sie gehdrt zur Harmonic, dem edelsten Theil canonicalischer Wissenschaften.

## §. 86.

Die Temperatur ist demnach eine solche Abmessung der Intervalle auf dem Clavier; dadurch dem einen von seiner Richtigkeit was abgenommen, dem andern aber was zugelegt wird; damit sie alle zusammen in mdglichster Eintracht bleiben mdgen. Man nimmt also die Temperatur des Claviers aus Noth zur Hand, weil sich auf diesem Instrument weder mit dem Athem, noch mit den Fingern die geringste Mäßigung treffen läßt; welches hingegen die menschliche Stimme und alle andre klingende Werkzeuge, nach ihrer Art, gar wol zulassen.

## §. 87.

Den Ohren will die ganz genaue Abmessung der canonicalischen Richtschnur nimmermehr anzusehen, wie solches in einer halben Stunde aus dem Umkreise der Quinten, wenn sie auf das reizendste gestimmt werden, dermaassen bewiesen werden kan, daß der Circel nicht wieder zu seinem Anfangspunct kömmt, sondern in unendliche Abweichungen geráth. Nur bloß die Claviere und Harffen allein, als abgetheilte und abgemessene Spielzeuge, sind dieser Schwierigkeit unterworfen, daß man bey ihrer Stimmung seine Zuflucht zur Temperatur nehmen muß, wovon in vielen Büchern ein solches Wesen gemacht wird, als ob der ganzen Welt Wolfahrt am einzigen Clavier läge. Denn die menschlichen Stimmen, die geblasene, gestrichene zc. brauchen dieses Flickwercks so wenig, daß sie durch den Athem, oder durch die Finger und andre natürliche Pülffs-Mittel, ohne den geringsten künstlichen Circel-Stich, das rechte Flecken treffen können.

## §. 88.

Da kan man nun leicht erachten, daß ein ieder Clavier:Orgel: oder Harffen:Stimmer diese Temperatur, wie es etwa seine Ohren so oder anders gewohnt sind, nach seinem Sinn einrichtet: denn die wenigsten unter diesen Leuten wissen Ursachen und Gründe anzuzeigen, Red und Antwort zu geben, wie oder warum sie etwas thun. Man pfeget sonst zu sagen: Wir redert mit dem gemeinen Mann; allein hier mdgte es wol heißen: Wir hören mit dem gemeinen Mann. Die gemeinste Art aber der Temperaturen, welche endlich noch, auf das grbßte zu reden, so mit gehet, beruhet auf folgenden dreyen Sätzen:

- 1 Die Octaven, kleine Sexten und kleine Terzen müssen allenthalben rein seyn.
- 2 Den grossen Sexten und den Quarten gibt man etwas zu.
- 3 Den Quinten und grossen Terzen aber nimmt man etwas ab.

## §. 89.

Wie viel oder wie wenig nun dieses etwas seyn soll, das ist eine andre Frage, davon die wenigsten Instrument:Stimmer etwas wissen. Inzwischen ist dieses angeführte ihr gewöhnlicher Weg, und schon viel, wenn ihrer etliche denselben kennen: er hat dennoch seinen Grund überhaupt in der Canonic; ob derselbe gleich manchem unbekant ist, der sich seiner bedienet.

## §. 90.

Was aber die genauere Temperatur betrifft, so haben davon, vor andern, gründlich und mühselig geschrieben: Andreas Werckmeister, Johann Georg Neidhardt, Johann Arniold Dockeroth, Christoph Albert Sinn zc. die ein Liebhaber bey Gelegenheit zu Rath ziehen kan, und worauf wir uns Kürze halber beziehen müssen; absonderlich lasse man sich den zweitten wol empfohlen seyn.

## §. 91.

Endlich gehören auch hieher die drey Klang-Geschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische, davon die grosse General:Baß-Schule gnußsamen Unterricht ertheilen kan. Zur Wiederholung dürffte nicht schaden, wenn wir erwehnten, was inaassen das diatonische Geschlecht in seiner Octav (von welchem Geschlecht dieses Intervall auch seinen Rahmen hat, und ihn in beiden andern behält) nur acht Klänge führet; dahingegen das chromatische

\*) Semper minora intervalla possent dari: verum ad quid? Lipp. Disput. II. de Musf.

Geschlecht zwölff, und das enharmonische zwey und zwanzig aufweist. Warum! aber dieses nicht 24 hat, solches rühret daher: weil man das tiefeste oder grdbeste Intervall, eben wegen seiner Tiefe, zu theilen nicht für rathsam oder angenehm erachtete.

§. 92.

Von den Ton:Arten selbst zu handeln, wollen wir uns, bis ins neunte Haupt:Stück, vov behalten, diesesmahl von den mathematischen Verhältnissen Abschied, und was anders vor die Hand nehmen.

## Achstes Haupt=Stück.

### Von der Kunst die Melodien aufzuschreiben.

\* \* \* \*

§. 1.

 Als erste, wozu man greiffet, wenn eine Melodie verfertiget werden soll, ist dieses: daß man seine Einfälle, Gedanken, Gänge und Gesänge, mittelst bekannter und erforderlicher Kunst:Zeichen abfasse, nach der rechten Geltung und Zeitmaasse alles einrichte, und ohne Anstos hurtig zu Papier bringe.

§. 2.

Dieses heissen wir eigentlich †) Semeiogramiam. Aristoxenus nennet es Parafemanticen, auf Teutsch: die Notirungs:Kunst. Nicht wird hierunter verstanden, die bloffe Arbeit oder Bemühung eines Noten:Abschreibers, vielweniger die eigentliche Anweisung, oder der nöthige Unterricht zur Zeichen:Lehre, wovon bereits in einem andern Werke \*) ausführlich gehandelt worden ist.

§. 3.

Wir verstehen vielmehr dieses Ortes, mit Voraussetzung besagten Unterrichts, diejenige sonderbare Geschicklichkeit, vermöge welcher man alle und ieder Melodien, sie seyn nun von andern, oder von uns selbst erfonnen, aus freier Faust, und ohne Vorschrift richtig in die Feder fassen kan.

§. 4.

Es ist gleichsam die musicalische Grammatic, Sprach:Schreib: und Lese:Kunst, in ihrem eigentlichen Verstande genommen: denn diese unsre Semeiographie hat sowol, als die gemeine Grammatic, ihre Rechtschreibungs:Regeln, oder orthographische Schranken, und auch zugleich den Fehler mit derselben, daß man sich noch nicht durchgehends darüber vergleichen kan, ob z. E. ein einfaches Kreuz, oder ein zweifaches, oder ein wiederholtes zweifaches gewissen Noten vorgefetzt werden soll u.

§. 5.

Der Eigensinn gewisser Componisten findet oft ein sonderliches Behagen daran, daß einerley Zeichen unterschiedene Klänge andeuten muß, weil nemlich solche Klänge auf dem lieben Clavier nicht mehr, als einen einzigen Last haben, welches ein Mangel ist. Damit verwirret man diejenigen, welche eben nicht mit dem tiefesten Nachsinnen begabet sind. Als wenn z. E. das so genannte dis ein paarmahl wie be vorgewesen ist, und hernach unvermuthet in eine fremde Ton:Art getreten wird, da das also bezeichnete ist eigentlich die Krafft eines ♯ d annehmen muß. Vor 50 Jahren bedienten sich die Welschen schon dieser und vieler andern Streiche von derselben Art, welches einer von ihren gründlichsten Ton:Lehrern \*\*) bezeuget. Es sind leere Noten:Spiele! verächtliche Rägel und niederträchtige Künsteleien!

§. 6.

Unsre Noten:Kunst hat ferner ihre eigene Wort:Forschung oder Etymologie: (wenn ich so reden

†) Græc. σήμειογραφία.

\*) In der kleinen General:Bas:Schule p. 74-114.

\*\*) Angelo Berardi in seinen Documenti armonici L. I. Doc. 28. two allerhand solche Seltenheiten vorkommen, und zwar unter andern p. 70 mit dem Besatz: l'artificio in tutto consiste d' ingannar l' Occhio, d. i. Man betrieger die Augen, und darin bestehet diese ganze Kunst.

reden darff) denn die Klänge sind der Music Worte, und der Gesang ist eine Klang-Rede. Hiez bey untersucht man die dazu gehbrigen Quellen und Erfindungen, als z. E. der griechischen Stimmzeichen, davon Alypius und andre handeln; der aretimischen Solmisation, welche zwar eine schlechte und nichts werthe Erdichtung \*) seyn mag, die man aber doch kennen muß, eben darum und alsdenn, wenn sie gründlich verworffen werden soll; man untersucht ferner das belgische oder niederländische *Vocebigalomani*, sonst die *Bobisation* \*\*) genannt, die Teutsche und Welsche Tabulatur, samt deren Historien und Gründen.

## §. 7.

Endlich weist auch die Gemeinographie eine ansehnliche Accent-Lehre, oder Profodie auf an den gesungenen und gespielten kurzen oder langen Klängen, und deren bequemen Abtheilung Nicht minder finden wir bey ihr die nöthige Füg-Ordnung oder Syntaxin, wie leicht zu erachten sehet, und jedermann in die Augen fällt, der nur Noten kenne.

## §. 8.

Hat einer nun nicht gleich von selbst den erforderlichen Vorrath hiezu im Kopffe, daß er eine Art der Melodie aus eignem Gehirn ersinnen kan, so lasse er sich anfänglich, zur Probe, die Einfälle und Lieder eines andern vorsingen oder vorspielen, und versuche, ob er solche aus sothatnem Vorsange abnehmen und hurtig aufschreiben könne: denn es gehört eine eigene Geschicklichkeit dazu, seine oder eines andern Gedanken nett in die Feder zu fassen. Mancher Redner gäbe viel darum, daß seine Aussäße eben den Nachdruck hätten, als seine Worte; so wie hergegen auch mancher auf dem Papier weit besser, als auf dem Lehr-Stuhl, wirket.

## §. 9.

Man muß, bey Ausführung dieses Vorschlages insonderheit beflissen seyn, alle und iede Ton-Arten durchzugehen, damit einem z. E. das cis und dessen Gänge, wenn es zum Haupt-Ton dienet, eben so geläuffig im Aufschreiben werde, als das c: denn es findet sich bey diesen Ton-Arten ein grosser Unterschied im notiren, und wer sich nicht im Anfange dazu gewöhnet, dem wird es hernach sauer ankommen.

## §. 10.

Finden wir nun gleich nicht aus allen und ieden Modis gefällige Stücke bey den Verfassern, so muß die Versetzung oder Transposition das beste bey dieser Übung thun, woraus disfalls ein grosser Vortheil zu erwarten sehet, indem besagte Versetzung hier eben diejenigen Dienste leistet, als ursprünglich so gesetzte Sachen.

## §. 11.

Wenn etwa jemand in den bezeichneten Schlüsseln nicht gar zu fest wäre, dem kan mehr-erwehnte Versetzung auch sehr behülfflich seyn, wenn er sich in geheim fleißig darin übet, seine Stücke aus einem Schlüssel in den andern überträgt, und sie doch mehrentheils in derselben Ton-Art bleiben läßt, in welcher sie anfänglich gestanden sind: denn die Unfertigkeit hierin macht oft grosse Hinderniß, wenn was starkes mit fünf oder sechs Stimmen zu Papier gebracht werden soll, und die erfundene Harmonie entweder mangelhaft entworfen, oder doch so viel Zeit damit zugebracht werden muß, daß manchem die Haupt-Absicht und der gefasste Vorsatz darüber entfähret.

## §. 12.

Endlich ist auch höchstnöthig keine einzige Tact-Art hiebey zu vergessen, und in den Abschnitten der Zeit-Maasse ungeirret zu verfahren, solcher Gestalt, daß uns diese Dinge aus anderer Meister Arbeit geläuffig werden muß, ehe und bevor wir unsern eignen Erfindungen zusprechen, mit welchen es hernach desto hurtiger hergehen wird, je weniger ihnen bey dem notiren im Wege sehet.

## §. 13.

Dergleichen Versuche durch alle Ton- und Tact-Arten ordentlich und fleißig anzustellen, ist zwar etwas mühselig, und wer sich sonst, wie jene Ziege, ohne Leiter zu helfen weiß, darff sich an meine Vorschrift eben nicht kehren; wer es aber nöthig hat und die Arbeit nicht scheuet, der wird dieselbe durch den daraus entstehenden ungemeynen Nutzen und die erlangte Fertigkeit reichlich belohnet werden.

\*) Triviale & nullius pretii commentum. *Isaac. Voffus de poemat. cantu p. 9.*

\*\*) *C. Dt. Sibels von den Voc. Mus. p. 27.*

## §. 14.

In meiner Jugend wartete ich oft einem vornehmen Reichs: Grafen und Kaiserlichen Votts Schaffter auf, der überaus artige Einfälle, aus freiem Sinn, auf dem Clavier hervor brachte: aber die Gabe nicht hatte, selbige in die Feder zu fassen. Demselben diente ich unter andern dazu, daß ich alles, was er mir nur vorspielte, auf das hurtigste zu Papier zu bringen trachtete, es auch zuletzt durch die stete Übung so weit brachte, daß es fast so geschwind aufgeschrieben, als gedacht und gespielt war. Der Herr fand hierin kein geringes Vergnügen; und ich einen grossen Vortheil.

## §. 15.

Man kan, bey Anführung einer jeden Music, mehr oder weniger, allemahl etwas mit seinen Gedanken ergreifen und ins Gedächtniß drücken, das zu diesem Zwecke dienlich ist, wenn auch nur das Thema, der Haupt: Satz einer Arie (der sich gemeinlich sehr oft vernehmen läßt) besmercket und solcher Gestalt gefasset wird, daß man ihn hernach notiren könne. Gibt es denn Gelegenheit dasjenige, was auf diese Weise aufgeschrieben worden, mit dem Original zusammen zu halten, oder einem Lehr: Meister zur Untersuchung darzureichen, so wird leicht erhellen, worin es getroffen oder gefehlet ist. Und das gibt in der That einen trefflichen Unterricht, bringet auch seine eigene Lust mit sich.

## §. 16.

Die Sache ist wahrlich wichtiger, als mancher denken sollte, und wenn wir uns nicht fest vorgesetzt hätten, von allen zu diesem Werke gehörigen Stücken nur allgemeine und doch grundsrichtige Anzeigen zu thun, könnte die vorhabende Materie viel weiter ausgeföhret werden, wie leicht aus obigem Zusammenhange zu urtheilen stehet.

## §. 17.

Doch müssen wir mit wenigen erinnern, daß die Semeiographie auch zu geheimen Schrifften\*) gebraucht wird, welche niemand auslösen kan, der keine vollkommene Wissenschaft von jener besitzt; daß ein gewisser, Alterthums: Kündiger und berühmter Scribent\*\*) uns lehret, es habe Jacob von Sanelcove die ersten Druck: Noten und musicalische Zeichen in Franckreich aufgebracht; und daß selbst die eigenfönnigsten Verfechter der uralten und mittlern Zeiten unsrer heutigen Notirungs: Art vor allen andern den Preis einer klugen Erfindung beilegen müssen.

## §. 18.

Von dem Sanelcove stehet zu gedencken, daß es nicht der Vater, sondern der eben so genannte Sohn gewesen, welcher auf allen musicalischen Instrumenten spielen konnte, ohne daß er von jemand darin unterrichtet worden war. Er besaß sich Formen zu allerley Klang: Zeichen zu machen, und starb von übermäßigem Fleisse zu Paris 1660 im 46sten Jahre seines Alters. Das musicalische Wörter: Buch verdient er mit gesetzt zu werden.

## §. 19.

Es ist übrigens zu bewundern, daß sich einige Leute so viel vergebliche Mühe nehmen, die so künstlich: eingerichtete und durchgehends beliebte Zeichen: Lehre der so genannten Welschen Tabulatur oder Noten, davon hier die Rede ist, von oben bis unten zu ändern, und in eine ganz neue Form zu gießen: ohne zu bedencken, was in den übrigen viel wichtigern Stücken der Ton: Kunst für grosses Unheil daraus entstehen könne.

## §. 20.

In der kleinen General: Bass: Schule †) ist einer von dergleichen Verbesserern angeführet worden; ein anderer aber, der seinen Schatz bereits zehn Jahr zuvor in England hatte drucken lassen, ist mir der Zeit nicht beigefallen. Er heißt John Francis de la Fond, und scheint dem Nahmen nach ein Frankose zu seyn. Ob er heut oder morgen auch einen kleinen Raum in obbejagtem Wörterbuche finden werde, stehet dahin. Sein Buch aber nennet er: a new system of Musik, 1725. 8. London. ††) Das kömmt eben so heraus, als wenn einer die Hebräische Gram:

\*) Vid. J. B. Friderici Cryptograph.

\*\*) Characteres typosque musicos primus usurpare docuit in Gallia Iacobus de Sanelcoves, ut notat Vignolius Marvillius T. I. Miscellan. p. 81. & ex illo I. A. Fabricius in Bibliographia antiq. p. 632.

†) p. 122. sqq.

††) Der ganze Titel, mit dessen wunderbaren Buchstabilungs: Art, heißt so: A new system of Music; both theoretical and practical, and yet not mathematical, written in a manner intirely new, that stlovey in a style plane and intelligible, and calculated to render the Art more charming, the teaching not onely less tedious, but more profitable, and the learning easier by three Quarters. All which is done by tearing off the Veil that London, printed for the Autor 1725.

Grammatic ansechten, oder wieder die Accente der Grund-Sprache etwas aufbringen, und sich einbilden wolte, er schreibe wirklich ein Systema Theologiaz, oder den ganzen Zusammenhang und Inbegriff der Gottesgelahrheit.

§. 21.

Der Verfasser hatte sonst im lateinischen und frantzösischen Unterricht gegeben, und verspricht die Liebhaber der Music, die sich zu ihm wenden werden, in diesen beeden Sprachen zu unterhalten. Er schähet seine Vorschläge für ganz vernünftig, zu einer Zeit, da nichts unvernünftigers erdacht werden mag: denn was kan ungereimter seyn, als wenn man in wissenschaftlichen Anfangs-Regeln, die nur Lesen und Schreiben betreffen, gerade wieder den Strohm der ganzen Welt schwimmen will? Wie soll man an einem Schnee-Ball das Licht anzünden? Feine nachsinnende Leute, die nicht alten Gänsen-Köpfen folgen, die sich in guten Büchern umzussehen, und eines heilsamen Rathes zu erholen wissen, hält man billig in Ehren. Allein die Sonderlinge gehören hieher nicht.

§. 22.

Ihnen träumet, es müste die Erlernung der Klang-Zeichen oder Noten dadurch um ein grosses erleichtert werden, wenn Statt c, cis, d, dis &c. die blossen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. eingeführet würden, eben so, als wenn aus Kaiserlichem Macht-Spruch Schisma weiblichen Geschlechts werden sollte: und bedencken nicht, daß jeder Tact (benn das ehrliche Clavier, so gut ich ihm auch bin, ist ihr Abgott, und nicht der meine) auf zweierley Art notiret und gebraucht werden muß, welchem nach man auch zweierley 1. 2. 3. 4. 5. haben müste, ohne daß dabey ein einziges Intervall, als ein Zwischen-Raum erkannt, vielweniger dessen Natur und Verhalt oder Vergleich gegen und mit andern, durch sothane leichte Mittel, begriffen werden könnte, wenn z. E. aus der Dvint eine acht, und aus der Octav die dreizehnte Zahl gemacht werden sollte.

§. 23.

Franz de la Fond sagt auf dem Titel seiner Fibel, daß sein Plan nicht mathematisch sey. Wir glaubens ihm gerne zu. Aber ein solcher Feind von der Mess-Kunst ist kein fünfssnigger Mensch, daß er ihre Sätze in Dingen, die eine Eintheilung und örtliche, richtige Ordnung erfordern, nicht annehmen und gebühlich achten sollte.

§. 24.

Das seltsamste ist, daß diese eingeschränckte Noten-Klecker, so wol als die ausschweifenden mathematischen Ton-Klauber, (welche man über einerley Kamm scheeren muß, ob sie gleich der schönsten Wissenschaft auf verschiedene Weise Schaden zu thun beflissen sind) selbst aufrichtiglich gestehen müssen, daß mit ihren sauren Erfindungen der Mess-Kunst oder Composition, die doch das Haupt-Wesen ist, nicht das geringste gedienet sey, worin sie auch grosses Recht haben, und in Ewigkeit behalten sollen.

§. 25.

Dem ungeachtet wollen insonderheit die ersten ihre Grillen bey dem General-Baß für eine treffliche Sache ausgeben; nicht erwegend, daß eben dieser allgemeiner Baß selbst schon eine Mess-Kunst ist. Sie reden von zwölf Klängen, denen sie so viel Zahlen, Statt der Kennzeichen, beilegen wollen, und wissen oder erwegen nicht, daß bey unsrer überall eingeführten Chromatisch-enharmonischen Octave, der verschiedenen Klänge im Grunde 24 sind; obgleich das in diesem Stücke dürfftige Clavier nur 12 Tasten aufzuweisen hat: indem z. E.  $\text{c}$  ein ganz andrer Klang ist, als  $\text{bd}$ ; u. s. w. Die Temperasur muß hier aus der Noth helfen. Was sollte sie auch nutzen, wo keine Noth vorhanden wäre? Diese Nothwendigkeit kan man auf dem Griff-Brett nicht mit Augen unterscheiden, daß z. E. be ein andrer Klang in der Natur ist, als  $\text{zd}$ , die doch nur einen Tact ausmachen; aber mit den Ohren, in der Kähle, und auf allen andern Instrumenten kan solches gar genau geschehen. Auf dem Monochord am besten.

§. 26.

Die obgedachten untüchtigen Neulinge bilden sich ferner ein, mit gänglicher Verwerffung der Klang-Schlüssel ein grosses gewonnen zu haben; bringen dahingegen mit unter- und übergezogenen Linien einen solchen Labyrinth zur Welt, daraus sich kein Gelehrter, geschweige ein erstlernender, mit Ariadnes Faden ziehen kan. Denn die Vielheit der Linien gibt in musicalischen Lesen die allergrößte Verwirrung: es müssen ihrer, die fest stehen nicht weniger, auch nicht mehr,

mehr, als fünf seyn. Warum nicht? wird man fragen. Und weil es was ist, daß noch von niemand, meines Wissens, ausgemerzt worden, so können ein Paar Worte darüber mehr Vortheil bringen, als Unkosten verursachen.

## §. 27.

Wir wollen's gang kurz machen. In fünf Linien, die heutiges Tages von aller Welt für die bequemste Stimm-Grängen, um die Noten darauf zu schreiben, angenommen sind, ist nicht nur die vöilige Octave und noch ein Klang darüber, sondern es sind auch zwei Quinten, als vollkommene Consonanzen, über einander liegend, darin enthalten, welche beide Quinten, nach ihrer Länge und Nachbarschaft, durch die mittelste der fünf Linien, als durch einen genauen Mittels-Punct, gang gleich getheilet werden.

## §. 28.

In sechs Linien aber würde diesenfalls ein solcher Uberschuß seyn, der die gerade Theilung hinderte, daß sie gang und gar nicht in die Augen fielen. Ich sage billig in die Augen; denn alle diese bisher angebrachte Lehren, vornehmlich aber die gegenwärtige Notirungs-Kunst haben gar nichts unmittelbares mit den Ohren zu thun, ob sie gleich als Mittel, Zeichen und Knechte dienen, die Vergnügung des Gehörs, wohin der einzige Zweck gehet, zu erwecken, und dadurch die Seele zu erfreuen. Das muß man niemahls aus der Acht lassen.

## §. 29.

Erwegen wir endlich den mangelhaften Plan der ehemahls gebräuchlichen vier oder noch weniger Linien, worauf unsre Vorfahren der mittlern Zeiten ihre Noten schrieben, so kan weder die Octave, noch sonst eine bequeme Theilung Platz finden: zumahl bey igtigen Zeiten, da man den Sprengel einer jeden Stimme ie länger ie mehr zu erweitern sucht. Vormahls bey den guten Gregorianischen Kirchen-Gesängen mögten es wol zwei Linien verrichten. Auf die Theilung kommt hier das meiste an, nach dem bekannten Grund-Satz sowol in der ächten Meß-Kunst, als in den andern Künsten, daß, was sich leicht theilen läßt, auch leicht zu begreifen ist; absonderlich in sichtbaren Dingen.

## §. 30.

Eine jede vortreffliche Wissenschaft hat ihre bestimmte Schwierigkeit, die man weder vergrößern muß, noch vermeiden kan; dasern nicht lauter elendes Flickwerck und erbärmliche Strümperey heraus kommen soll. Und wer unsre so genannte Welsche Tabulatur, die doch auch ihre Knoten hat, (man nenne die Noten, an und für sich selbst, wie man wolle) recht mit Ernst erweget, der wird wahrlich ein solches tieffinniges Meister-Stück darin antreffen, daß ihm die Lust zu reformiren bald vergehen dürffte; es wäre denn, daß er, als Johann Ballhorn, der das A B C verbessern wollte, muthwillig nach Schimpf und Schande rünte, sich mit einer Affter-Noten-Fibel einen lächerlichen Rahmen machen, und aller Welt zu erkennen geben wollte, daß er im Werke selbst und in der melodischen Ausarbeitung ein barmherziger und seichter Tropff seyn müsse: wenn er auch eine nagelneue Rechtschreibung im Kaufe gäbe.

## Neuntes Haupt-Stück.

### Von den Ton-Arten.

\* \* \* \* \*

## §. 1.

**E**ine Ton-Art nennen wir den Umfang, die Grängen, Ausdehnungen, Lage, Ordnung, Beschaffenheit und Umstände derjenigen erwehnten Octaven-Gattung, darin eine Melodie angefangen, fortgeführt und geendiget werden soll.

## §. 2.

Wollten wir von dieser Sache alles alte und neue anführen, so würde solches allein ein ziemliches Buch ausmachen. Jedoch, obgleich hier nur auf das kürzeste damit zu verfahren erlaubet ist, indem wir gleichsam nur einen Auszug desjenigen machen werden, so einem Capellmeister von dieser Sache zu wissen oblieget, ginge unser Rath dennoch dahin, daß ein fleißiger Untersucher alles, was etwa hin und wieder in den Büchern, die wir ihm vorschlagen wollen, von dieser Materie

terie enthalten ist, wolbedächtlich mitnehmen und nicht obenhin betrachten möge: weil viele merckwürdige Dinge unter solchem Titel, nehmlich de modis, vorkommen.

§. 3.

Wem aber alte Urfschreiber, und nebst andern der Clarean, Conrad Matthäi &c. nicht in die Hände fallen sollten, der kan sich zur Noth aus Brossards und Walthers Wörterbüchern, aus den beiden ersten Eröffnungen des Orchesters, und aus der grossen General-Bass-Schule einigen Unterricht holen, welchen hieher zu schreiben man nicht begehren kan. Im zweiten Theil gedachten Orchesters sind p. 401. 199. der hieher gehörigen Verfasser sonst eine ziemliche Reihe nahmhafft gemacht worden, denen man noch den Doni \*) beifügen kan.

§. 4.

Die Anzeige soll in diesem Stücke so ausführlich seyn, als nur ersinnlich ist, dazu kan man sich verlassen; die vöilige Ausführung aber des Angezeigten kan unmöglich in diese Blätter gefasset werden: welches auch von allen übrigen und vorhergehenden zu verstehen ist.

§. 5.

Weil im diatonischen Klang-Geschlechte die eine Ton-Art, in Ansehung der Endigungs-Note, von ihrer Nachbarin ordentlich so weit entfernt lieget, als das Intervall eines ganzen oder grossen halben Tons ausmacht; so bekommen sie alle 24 daher die Benennungen der Tone oder Ton-Arten. Modi aber heissen sie, weil in ihnen eine gewisse eigene Art und Weise, Maaß und Richtschnur enthalten, wie weit und mit welchen Klängen in ieder Octaven-Gattung verfahren werden soll. Tropi und Nomoi wurden sie von den Griechen genannt. Ein solcher spätes matischer Tropus \*\*) hatte die Bedeutung, daß der Gesang, wenn er seine vorgeschriebene Höhe oder Tiefe erreicht, selbige nicht überschreiten, sondern wieder um oder zurück kehren musse. Das andre Wort, Nomos, welches ein Gesetz bedeutet, wurde in dem Verstande genommen, daß die Melodie nach den Gesetzen der Kunst einzurichten sey.

§. 6.

Wir werden auch glaubwürdig †) berichtet, daß ehmalß bey den klugen Römern ihre vornehmsten Gesetze, die sie aus Griechenland geholet hatten, und leges duodecim tabularum, d. i. Gebote der zwölff Tafeln hießen, mit heller Stimme auf das zierlichste abgesungen worden: damit sie das gemeine Volk desto besser im Gedächtniß behalten mögte. Und wer wollte daran zweifeln, daß nicht solcher Gebrauch bey verschiedenen andern wolgesitteten Völkern gleichfalls im Schwange gegangen, und die Gesänge daher den Gesetzmäßigen Rahmen bekommen, wenn wir erwegen, daß dergleichen noch heutiges Tages in unsern Evangelischen Kirchen klingend und singend mit den heiligen Zehn Geboten, oder mit dem göttlichen Gesetz der zwo Tafeln, von ganzen Gemeinen geschiehet.

§. 7.

Diese Ton-Arten haben in ihrer Ordnung, Anzahl und Übung viele und mancherley Zufälle oder Abwechselungen erlitten; Denn die uralten griechischen Ton-Künstler, die ersten bekantten Erfinder dieser Einrichtung, sahen die Sache mit ganz andern Augen an, als die lange nach ihnen unterrichtete Lateiner; und wir behandeln sie abermahl auf einem verschiedenen Fuß. Also sind hauptsächlich drey besondere Meinungen und Lehren von diesen Ton-Arten, nach und nach, zur Welt gebracht, die wir kürzlich, und zwar auf eine natürlichere Weise, als bisher von jemand gesehen, anführen wollen, um einen theoretischen Begriff davon zu geben.

§. 8.

Die erste und allerälteste Meinung ging gewislich dahin, daß man die drey Ton-Arten (denn damahlß waren ihrer mehr nicht im Gebrauch) nehmlich die dorische, phrygische und lydische, mit nichts anders, als mit der Höhe und Tiefe des Klanges von einander zu unterscheiden verlangte: wie denn eben dieser Unterschied keines Weges geringe zu schätzen ist, sondern ein großes und sinnliches beträgt, weit mehr, als die Lage der halben Tone und andre jüngere Umstände.

§. 9.

Es ist bekant, daß von der lydischen Art bey uns gar keine alte Kirchen-Lieder vorhanden sind; aber so viel ich weiß, hat noch niemand die Ursache dieses Mangels entdeckt. Es kommt derselbe nehmlich daher, weil man diese Ton-Art nicht so, wie die alten Griechen gethan, ausübet,

Q

son

\*) Trattati sopra i Tuoni o Modi veri, e sopra i Tuoni o Armonie degl'Antichi. Roma. 1640. 4.

\*\*) Von τρῶμα, vertq, ich lehre um.

†) Cic. L. de Legibus.

sondern mit der neuerfundenen Lage des halben Tons verhubelt, und den Popanz, mi contra fa, hinein geficket hat.

## §. 10.

Damahl war nun  $\frac{3}{2}$  E. der Lydische Gesang (F nach unsrer Redens-Art) um einen halben Ton höher, als der phrygische (E); dieser hergegen übertraff an Höhe den dorischen (D) um einen kleinen ganzen Ton unsrer Rechnung, welcher dorische Gesang also der tiefeste war. Die glaubwürdigsten Scribenten \*) beweisen deutlich, daß  $\frac{3}{2}$  E. der dorische Ton vom phrygischen in keinem andern Stücke (nulla alia re) unterschieden sey, als nur darin, daß der ganze Zusammenhang des letztern um einen Grad höher klinge, als der erste.

## §. 11.

Hierin folgten die weisen Griechen der bloßen Natur: maassen es glaublich, daß die Dorer eine gröbere, männlichere Sprache und tiefere Stimme gehabt haben, als die Phrygier; und daß hergegen die Lydier feiner und weiblicher gesungen, als die andern. Denn die Dorer sind ein bescheidenes, sittsames und stilles Volk gewesen; Die Phrygier hergegen haben mehr Geschrey als Vorsichtigkeit gebraucht; die Lydier aber, Vorfahren der Toscanier, werden allenthalben als wollüstige Leute beschrieben.

## §. 12.

Von den Phrygiern sind noch ein paar Sprich-Wörter vorhanden, die nicht gar zu vortheilhaft lauten. Das eine heisset: Sero sapiunt Phryges, auf Teutsch: wenn die Schafe fort sind, wird der Stall zu spät geschlossen. Das andre: Phryx plagis emendatur, ohne Schläge geht kein Esel. Von den Lydiern sind noch schlimmere Denckmahle vorhanden,  $\frac{3}{2}$  E. Lydi mali, d. i. an keinem Lydier ist was gutes; Lydio more heist so viel, als nach weiblicher Art, und Lydius in meridie zeiget einen Faulenker an  $\frac{3}{2}$  E. Aber von den Doriern liest man lauter gutes.

## §. 13.

Man bemercket inzwischen solche Umstände sowol der Sitten, als der mit denselben gemeinlich übereinkommenden Sprachen und Stimmen, noch heut zu Tage an verschiedenen Völkern und Geschlechtern mit Grund der Wahrheit. Denn zu geschweigen, was jener gelehrte Florentinische Edelmann \*\*) allein von den Welschen anführet, wie nemlich die Lombarder viel gröber oder tiefer reden und singen, als die Toscaner oder Florentiner, seine Lands-Leute; welche doch hergegen, an Zärtlichkeit der Stimme von den Liguriern oder Genuesern wiederum weit übertroffen werden, ob sie gleich ziemlich nahe Nachbarn sind: so können wir täglich erfahren, daß Teutschland überhaupt mehr Bassisten und Tenoristen; Italien aber mehr Altisten und Discantisten herzubringet, denn alle andre Länder: wozu bey den Teutschen, nebst der rauhern Luft-Gegend und Lebens-Art, auch das Biertrinken; bey den Welschen aber das Gegentheil in beiden Stücken, und noch über dies die häufige Verschneidung das meiste beiträgt.

## §. 14.

So ist auch gewiß, daß  $\frac{3}{2}$  E. in England lange nicht so viel gute ausgebehnte Stimmen sind, und in Frankreich jedermann mehr aus der Kehle und nicht aus der Brust singet, als in Italien, wo die Stimmen holer, klarer, reiner und umfanglicher sind.

## §. 15.

Der Streit, den die Römer und Franzosen, wegen des Singens, zu Caroli W. Zeiten gehabt, wo den letztern vorgeworffen wurde, daß sie die Triller, lauffende Figuren und gebrochene Noten nicht recht herausbringen könnten, indem sie mit ihren von Natur heisern Stimmen die Klänge mehr in der Gurgel zerdrückten, als aus der Brust herausführten, †) dieser Streit, sage ich, verdienet hiebey einen kleinen Platz: dieweil auch daraus unter andern erhellet, daß die Feinigkeit und das biegsame Wesen im Singen nicht allenthalben zu Hause gehöre, sondern fast bey jeder Völkerschafft darin, hauptsächlich aber was die Höhe und Tiefe der Stimmen betrifft, ein merklicher angestammter Unterschied verspüret werde, welcher allerdings oder doch größestens Theils der Gegend des Landes, den Sitten, der Erziehung, der Nahrung, und daher entstehenden Bildung der Werkzeuge des Leibes und Halses zuzuschreiben ist.

## §. 16.

\*) Boeth. Cassiodor. Zarlin. Prætor. & al. permult. vid. præ cæteris M. Meibom. Not. in Euclid. p. 46. 47.

\*\*) Vincenzo Galilei, nel Dialogo della Musica antica e moderna, p. 71.

†) Tremulas vel tinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius, quam exprimentes. Io. Lamoignon de Scholis, p. 4. U. 5.

## §. 15.

Damit wir aber wieder zu unsern alten Griechen kehren, so ist unter andern merkwürdig, daß nach eingeführten obigen dreien Ton-Arten, womit es bis etwa 600 Jahr vor Christi Geburt bestellet worden, die Erfindung der vierten (nehmlich des sogenannten modi mixolydii, G,) einem Frauenzimmer, der berühmten Poetin Sappho, zugeschrieben wird, und zwar, weil derselben, zur Abfingung ihrer Verse, die lydische Ton-Art für ihre gar zärtliche Stimme und enge Röhle noch zu tief, und also ein ganzer erhöheter Ton nöthig war, solche Gesänge herauszubringen.

## §. 17.

Es hat wiederum dieses ebenfalls seine ganz natürliche Ursachen bey einer jungen wollüstigen Wittve gehabt, weil die Erhitzung auf die Länge gewisse Adhren dürre macht und zusammenziehet, daß sie, absonderlich im Halse, wegen ermangelnder satzfamer Feuchtigkeit, sich nicht genugsam ausdehnen und einen tiefen Klang angeben können. Doch ist hiebey die seltene Bescheidenheit zu bewundern, daß diese Dichterin ihre neue Ton-Art nicht etwa nach ihrem Nahmen, Sapphisch, sondern mixolydisch genannt, und damit angedeutet hat, daß eine ziemliche Verwandtschaft mit der lydischen Octav-Gattung darin befindlich sey, welches auch wahr ist.

## §. 18.

Ganzer 1400 Jahr nach der Sappho ist es in Europa bey obigen vier Ton-Arten, bis auf die Zeiten des Pabstes, Gregorii W. und des Kaisers, Caroli W. in der christlichen lateinischen Kirche geblieben, deren erster A. 604, der andre aber 814 gestorben, nachdem er etwa zehn oder elf Jahr vorher die Sing-Art einiger neuern Griechen eingeführet, und die acht Kirchen-Töne daraus zusammen setzen lassen, von deren Armuth weiter unten etwas vorkommen wird.

## §. 19.

Ubrigens zehleten jene alte Griechen ihre Klang-Stufen allemahl von oben an, d. i. von der Höhe, so daß die feinste Saite bey ihnen die erste hieß; welches die lateinischen Nachkommen, und wir mit ihnen, gerade umgekehret haben. In einigen Umständen scheint dieses; in andern aber jenes eben nicht unrecht zu seyn.

## §. 20.

Mit der Zeit haben die Aelier und Ionier das ihrige hiezu auch beigetragen, indem die ersten eine Ton-Art beliebt, die sich höher (A), die andern aber eine solche, die sich tiefer (C) erstrecket, als obige vier. Alle diese Wdicker wohneten in dem einzigen, eigentlichen Natolien, oder, wie es unsre Handels-Leute igt nennen, in der Levant, d. i. im kleinen Asien, und zwar nur etwa in dessen fünften Theil, wohin sich damahls die Music, als in einem Schuß-Winkel der Welt, gleichsam verkrochen hatte: die Ionier hielten sich in der Gegend auf, wo igt Smyrna lieget; die Dorier um Halicarnas; die Phryger um Troja herum; die Lydier hatten Philadelph und Sardus inne; die Aeolier aber diejenige Landschaft, wo igt Foya liegt.

## §. 21.

Was es also mit diesen Ton-Arten von Anbeginn für eine Haupt-Bewandtniß gehabt hat, die hat es noch, dem Nahmen und der Sache nach, bis gegenwärtige Stunde: so daß unter vernünftigen und belesenen Leuten eben so wenig Streit darüber entstehen kan, als z. E. über die Schmiebe, Pelzer, Brauer, Knochenhauer u. welche hier in Hamburg noch hentiges Tages in eben denselben vor viel hundert Jahren, nach ihren Handwercken benannten Gassen wohnen, und das Sprichwort vom Nahmen mit der That wahrmachen.

## §. 22.

Und ob auch gleich diese einen andern Ort erwählen mögten, so müssen doch unsre Klänge immer in derjenigen Lage bleiben, worin sie die Natur selbst einmahl vor allemahl gesetzt hat. Das ist die lautere Wahrheit. Weil auch unsre Kirchen-Lieder, die Choral-Gesänge, noch beständig Dorisch, Phrygisch, Ionisch, Aeolisch u. heißen, so ist ja noch an der Sache so wenig, als am Nahmen Mangel, wenn schon kein Ionier oder Dorier mehr in der Welt wäre; die mühselichen Klauer und Grillensänger der mittlern Zeiten mögen so viel daran verdrehet und verfürstelt haben, als sie wollen.

## §. 23.

Darauf kommen wir denn zu der mittlern Meinung, welche die ärgste und verwirreteste Lehre von den Ton-Arten behauptet, die man jemahls hätte erdichten können. Denn obgleich der dreimahlige Admische Bürgermeister, Boethius, welcher im 71 Jahr seines Alters A. 524 oder 26 zu Pavia aus Staats-Ursachen enthauptet wurde, der erste und ansehnlichste unter den Latei-

teinern, so von der Music geschrieben, nachdem er 18 Jahr zu Athen studiret hatte, mit keiner Eyle be der angedrungenen Lage des halben Tons \*) in seinen fünf Büchern gedencket, zum unvieder-sprechlichen Zeugniß, daß weder vor ihm, noch zu seiner Zeit, etwa ums Jahr Christi 500, kein Mensch den Unterschied der Ton-Arten in etwas anders, als in der Höhe und Tiefe des Klanges, gesucht hatte; so that sich doch ganker tausend Jahr nach ihm, nemlich A. 1514, ein gewisser Mayländer und bestallter Professor der Music zu Brescia im Venetianischen, Nahmens \*\*) Franchinus Gaforus, hervor, und wollte durchaus in den boethischen Music-Büchern, die etwa 20 Jahr vorher gedruckt waren, Dinge suchen, die doch gar nicht darin stehen, noch stehen sollen.

## §. 24.

So schlecht es dem guten Professor nun auch gerathen mogte, wovon die zwothe Eröffnung des Orchesters und die grosse General-Baß-Schule an vielen Orten Zeugen, und Zeugnisse beibringen, fand sich doch fast zu eben der Zeit in Frankreich ein weitgelehrter Doctor ein, nemlich Faber Stapulensis, der schier auf eben die Art über des Boethii Werck stolperte. Keiner aber hat es so grob gemacht, als Glarean, welcher 20 Jahr\*\*\*) arbeitete, damit er nur in dieser Lehre von den Ton-Arten ein eben so schädliches Ding, als Arstin in der Singe-Sibel gethan, zur Welt brächte.

**So schwer fiels diesem Paar, den Nachruhm zu erwerben, †)**  
**Daß sie allein geschickt, die Ton-Kunst zu verderben.**

## §. 25.

Ist es nicht zu bedauern, daß eben diejenigen Leute der Music den Hals umdrehen, die doch das Ansehen haben wollen, ihr auf die Weine zu helfen? Man mögte denn sagen, sie thäten es aus lauter Liebe, wie der Affe seine Zungen erdrücket. Und das wäre zugleich eine Entschuldigung für einen gewissen bereits erwähnten Verfasser, wenn er die Musicos, aus Lust oder Wuths willen, für Affen d. i. für seine Zungen hält. Die unbändige Begierde, den Preis einer übermäßigen Gelehrsamkeit davon zu tragen, sollte die Leute nimmer so weit verführen, daß sie ihre Träume und Grillen als lauter neue Wahrheiten in die Welt hineinschrieben. Zu Fabers, Gafors und Glareans Zeiten ließ es sich noch eher ungestraft thun; denn die Welt war so beschaffen, daß sie fast von nichts wußte. Skund aber werden Bücher gemacht von dem, was der Verfasser selbst nicht weiß.

## §. 26.

Zarlin, der ehrliche Mann, bekennet selbst, daß man zu seiner Zeit die Ton-Arten auf eine ganz andre, und von dem alten Gebrauch sehr unterschiedene Weise ††) behandelt habe. Ey! desto schlimmer war es! Damit geben sie ja eben zu verstehen, daß die wahren Alten aus den Augen gesezet worden, und daß diese von solchen Verwirrungen und unnöthigen Verkünstelungen nichts gewußt noch gehalten haben.

## §. 27.

Dem Zarlin stimmen hierin viele andre bey, z. E. Mich. Prætorius in seinem Syntagmate, Conrad Matthai in seinem Berichte von den Modis musicis, welcher gar mit der Thür ins Haus fällt, wenn er p. 63. hinzusetzt, die Alten hätten gar nichts von den Gattungen der Octaven (nach der Lage des halben Tons unterschieden) gewußt. Hab Dank dem Spruch! Das

\*) S. die grosse General-Baß-Schule p. 55. 59. 2c.

\*\*) Im Waltherschen Wörterbuche lesen wir, Gafor sey von Laon in Frankreich gebürtig gewesen, welches aus dem Bey-Nahmen laudensis geschlossen wird. Nun heisset aber Laon auf lateinisch Laudanum, von dem nimmer laudensis herkommen kan; hingegen führet ein gewisses Gebiet im Mayländischen, Lodesano, dessen Råse sehr berühmt sind, auf lateinisch den Nahmen: laudensis ager, und der vornehmste Ort darin heisset Lodi, auf lateinisch Laus Pompea. Daraus denn leicht abzunehmen, daß Franchin kein Franzose, sondern ein Lombardt gewesen; wie er denn auch, als Cantor, an einer Mayländischen Kirche gestanden, und seine Werke in Mayland gedruckt sind.

\*\*\*) Doni beklaget, daß der Glarean auf solche unnütze Arbeit so lange Zeit verschwendet hat. Inutiles Glareani incubrationes nennet er sie, in quibus doleo sane totos viginti annos ab eo consumptos. Don. de Præst. vet. Mus. p. 23.

†) Facit indignatio versum: *Tanta molis erat cantantem perdere gentem.*

††) Hora usiamo li modi in un'altra maniera molto differente dall'Antica. Zarl. Vol. I. p. 395.

Was will man mehr? So ist es ja eine neue in den mittlern, umgekehrten Zeiten ausgeheckte Grille, die darum desto weniger taugt, weil sie neu seyn sollte.

§. 28.

Ich will doch kürlich erzählen, wie das Ding zugegangen ist. Die guten Leute waren damals vornehmlich in demjenigen Haupt-Stücke der Ton-Kunst ganz und gar unwissend, welches wir die Harmonic, mit ihrer Zubehör, nennen. Franchin war bloß ein Sänger und Instrumentalist nach seiner Art; hatte aber in den gründlichen Betrachtungen der zur Music gehörigen Wissenschaften wenig oder nichts gethan; kannte fast keine Verhältniß recht, und fehlte bald hie bald da. Sein Buch ist voller barbarischen Wörter: Placalis, Ptholomeus, Prohemium &c. daß man wol siehet, er sey kein tüchtiger Lateiner, vielweniger ein Grieche gewesen.

§. 29.

Dennoch wollte dieser Gasor den Boethium, der so lange in Griechenland studiret, und selbst des Aristoteleni Schriften, in einigen Dingen, wiederleget hatte, mit aller Gewalt meistern.

§. 30.

Faber von Etaples war zwar ein gelehrter Fränkischer Theologus, und erkannte die Eozangelische Wahrheiten einigermaassen; allein seine musicalische Einsicht taugte nicht viel, und eben solche irrige Grund-Sätze in der Theorie hielten ihn ab, die Hand anzulegen, oder seine falsch abgetheilten Terzen und Sexten in die Ausübung zu bringen. Denn, wie ist es in der Welt möglich, ohne solche Intervalle und ihre Richtigkeit das geringste zu bewerkstelligen?

§. 31.

Heinrich Loriz aber, der gelehrte Pickelhering von Glaris, war geschickter, auf einem Esel in den öffentlichen Lehr-Saal hineinzureiten, und andre ungeschickte Pössen zu treiben, als etwas tüchtiges in der Ton-Kunst zu schreiben: deswegen kostete ihm auch sein Dodecachordum 10 Jahre, ein Buch daran nichts so schätzbar ist, als die darauf verwendete Zeit. Was die andern placalis nannten, das hieß dieser gar modus plagius. Ey! so plaue dich.

§. 32.

Der vortreffliche Salin<sup>s</sup> \*\*) berichtet uns, daß sich Glarean vom Gasuro habe verführen, betrogen, und sowol in der Moden-Lehre als in viel mehr Dingen verleiten lassen: da dem freilich ein Blinder dem andern nicht hat helfen können.

§. 33.

Diese Männer quälten sich entsetzlich, die wolklingenden Intervalle in eine rechnermeisterische Form zu bringen; vermogten es aber nicht. Von den dreien Klang-Geschlechtern wußten sie kein Wort, sondern nur von einem einzigen: und hielten alle diejenigen für Ton-Ketzer, die sich einer andern, als ihrer diatonischen Leiter bedieneten. Es war dannenhero, was sie sehn und lehren, nicht nur ein pur-lauteres, unrichtiges, sondern höchstschädliches Wesen; davon die Fustapfen, noch heutiges Tages an tausend Orten hervorragen.

§. 34.

Sebastian Virdung, der um eben die Zeit, da Franchin geschrieben, zu Amberg in der Ober-Pfalz Priester gewesen, liest dergleichen unwissenden Ton-Meistern, denen die Klang-Geschlechter nicht bekamt sind, einen lezenswürdigen Text, der in unsrer grossen General-Bas-Schule p. 81 zu finden ist.

§. 35.

Der erste falsche Tritt, den sie thaten, war, daß sie die acht\*\*\*) erdichtete Kirchen-Tone von den zwölf griechisch-vermeinten Modis trenneten; da sie doch alle einerley Grund und Ursprung haben, und in einer einzigen Abhandlung Platz finden könnten und müssen.

§. 36.

Fürs andre sollte mit lauter Gewalt das verzweifelte mi fa, der berüchtigte halbe Ton, welcher in ihrer armseligen Octave nur zweimahl vorkam, da ihn doch die Natur siebenmahl darim gepflanzet hat, den neuen Unterschied der Ton-Arten anzeigen.

✠

§. 37.

\*) S. grosse General-Bas-Schule p. 77.

\*\*) Deceptus in hac modorum tractatione a Franchino Laudensi -- quem in his & multis aliis secutus est, & utrumque videtur decessisse vulgaris de Modis traditio. Salin. L. IV. de mus. c. 12.

\*\*\*) Commentitios Octo Tones nemet sie mit Recht vom Donius, de Praes. vtr. mus. p. 23. Pulchellus ille Octonarius modorum numerus. Glar. Dodecach. p. 60.

## §. 37.

Drittens wurden sie genöthiget, auch so gar den siebenden diatonischen Klang, welchen man h nemmet, mit allem seinem Anhang und Stufen-Wercke, für unächt, als einen Huren-Sohn, pro spurio, zu erklären und zu verwerffen, weil sie, entweder aus grober Unwissenheit \*), oder aus thörichtem Aberglauben und Schulsüchtigen Eigensinn, demselben Grund-Klange die Quinte, fis, nicht zuschreiben durfften, einfolglich auch dem vierten klingenden Grade, f, seine natürliche Quart, b, kurzum versagten. Da hätte wol ein Prophet aus dem Seneca sprechen mögen: Es wird die Zeit\*\*) kommen, da sich die Nach-Welt verwundern muß, daß wir solche offenbare und in die äußerliche Sinne fallende Dinge nicht erkannt haben.

## §. 38.

Wie nun die Sache vielen Anstößigkeiten unterworfen war, so daß noch heutiges Tages der nach solcher Weise gelehrteste Moden-Theoreticus oft zweiffeln, oder etwa eine lahme Entschuldigung ausdenken muß, wenn er von manchem Choral-Liede eigentlich sagen soll, aus welchem Ton es gehe: als erkonnen unsre halbe Alten, die verführten Verführer, gewisse Heilungs-Mittel, die doch ärger waren, denn die Krankheit selbst, nemlich: eine harmonische und auch eine arithmetische Theilung der Octaven; deren erste durch die Quint, die andre aber durch die Quart vorgenehmen wurde, und machten solcher Gestalt aus den vier uralten Ton-Arten acht mittelneue, und wiederum zwölff aus sechs.

## §. 39.

Die ersten nannte man Tone, schlechweg; die andern aber Moden. Man zankte sich auch fein darum, wie aus dem Salina zu ersehen ist. Ueberdis mußten diese Kinder noch einer besondern Zunahmen haben, und damit wurde man endlich auch fertig. Die zur harmonischen Theilung gehörigen Ton-Arten hatten das Glück, daß sie selbst-ständige, authentici; die andern aber den Schimpff, daß sie entlehnte, plagales, geheissen wurden.

## §. 40.

Wie ungereimt Ludewig Jacconi dieses letztere Wort a placando herleitet, solches ist an einem andern Ort \*\*\*) zu lesen, und leicht daraus zu schließen, was von dergleichen feichten Moden-Krämmern und ihrem Verlage zu halten sey. Das Wort selbst, aufs beste genommen, ist barbarisch, und gehöret bey keinem reinen Lateiner zu Hause. Man kan es auch schwerlich vom Griechischen πλάγιον herführen, denn es würde auf lauter blaue Schriften hinauslaufen; sondern es kömmt vielmehr vom plagio und plagiaro her.

## §. 41.

Zarlin †) und andre jüngere Schriftsteller haben diese Benennungen, ob sie gleich nicht viel nuß sind, und vor Casors Zeiten gar nicht gebräuchlich gewesen, dennoch beibehalten. So viel ist gewiß, daß bey solcher Eintheilung nichts vollstimmiges hat gemacht werden können, wo sie nicht diese zwölff Ton-Arten wieder auf sechs verringern lassen mußten, und da lag das ganze kostbare Gebäude des Dodecachordi über einen Hauffen.

## §. 42.

Es war aber hiemit lange nicht alle: denn der bloße Sprengel einer Ton-Art, oder ihr ambitus wollte allein die vielen Schwierigkeiten ihrer Erkenntniß nicht heben: dannenhero erdachte man noch ein Paar andre Kunstgriffe, nemlich die Beobachtung der Endigungs-Note, der förmlichen Schlüsse, clausula formales genannt, und der übrigen Cadenzen oder Ruhe-Stellen im Gesange, samt dem Widerschlage eines Fugen-Satzes, welcher sonst repercussio heißt.

## §. 43.

Von dem letztern wird es an seinem Ort Gelegenheit geben, ein mehres anzuführen; die Schlüsse

\*) Non ardivano (sie hatten das Herz nicht) nel Secolo a dietro servirsi di tal spetie h: - fis, quasi che non sapessero con ajuta d' un corda pellegrina formarvi la Quinta; o non volessero per una certa superflitione o Stitichezza servirvene: poiche in quel tempo poco o niente s' ulavano le corde accidentali (lequali reputavano cromatiche) e quelle misture di Tuoni diversi. Don. sopra i Tuoni, p. 125.

\*\*) Veniet tempus, quo posteri nostri tam aperta nos necesse mirentur. Senec. Nat. Quæst. L. VII. c. 25.

\*\*\*) Musical. Critik. zweiter Band, p. 98. S. auch Orchest. zweite Eröffn. p. 392.

†) il Zarlino e gl' altri hanno accettato questi termini, benchè poco necessarii e non usati avanti al Gaffuro. Doni, Annotaz. p. 1.

Schlüsse und Absätze aber wurden wiederum getheilet in die vollkommenste, vollkommene, weniger vollkommene, cantisirende, altisirende, tenorisirende und bassirende Schlüsse. Von der Endigungs-Note sagt \*) Donius, in Betracht der mangelhaften \*\*) Melodien selbiger Zeiten, es sey das seltsamste Ding in der Welt jemand darauf zu vertriben, und eben so viel, als wenn man spräche, wer einen Löwen von einem Pferde unterscheiden wölle, müste ihnen den Schwanz ansehen. Geseht aber, fährt er fort, der Schwanz wäre dem armen Thier abgehauen, woran sollte man es denn erkennen? So auch könne ja niemand wissen, aus welchem Ton ein Lied ginge, falls demselbigen die letzte oder Endigungs-Note etwa fehlte. O ihr unglückseligen Ton-Arten! Bis hierher Donius.

## §. 44.

Noch nicht verwirrt genug. Das beste kam zulezt. Es mußten auch eigene, verwandte und fremde Schlüsse in die Rechnung gebracht werden. Und weil diese letzte Einteilung derjenigen Entdeckung fast gleich siehet, welche die Chymisten machen, wenn sie, Statt des gesuchten Goldes, etwa von ungefehr eine und andre Artzney Tropffen finden; so führet uns solcher Umstand unvermerckt auf die dritte Meinung und jüngere Lehre von den Ton-Arten, welche doch, im Grunde, mit der ältesteften einerley und so alt ist, als die Natur selbst. Sie kömmt, auch in den Umständen, viel besser mit den ächten griechischen Vorträgen (z. E. in den Klang Geschlechtern u. s. w.) überein, als mit den wunderlichen verworrenen Lehren der lateinischen mittlern Zeiten, wie wir aus folgenden leicht sehen werden.

## §. 45.

In einem Stück aber hat die heutige Lehre von den Ton-Arten sowol vor der wahren als ten, als vor der mittlern, was besonders und hauptsächlich, nemlich, daß sie ihre vornehmste Absicht auf den Dreiklang, auf die triadem, richtet, woraus fast alles gute, so die Melodie und Harmonie hat, hergeleitet werden mag. Von dieser Sache aber wußten weder die ersten, noch die andern (so viel man aus ihren Schriften urtheilen kan) was rechtes und gründliches, die letzten am wenigsten. Den ersten fehlte es, bis auf Didymi Zeiten, an dem richtigen Verhalten einer Terz, sowol der grossen, als kleinen: denn diese klunge viel zu niedrig, und jene so viel zu hoch, daß man sie ohne den größten Eckel nicht anhören konnte. Die andern aber vermehrten solchen Mangel mit gänglicher Verwerffung des chromatischen (will nicht sagen, auch des enharmonischen) Klanggeschlechts, wodurch sie sich nicht nur vieler kleinern Intervallen, sondern so gar einiger höchstnützigen Quarten und Quinten fast muthwillig beraubten, und in grosse melodische Armuth geriethen. Warum das? bloß ihren Abgott, den diatonischen Halb-Ton, bey Ehren zu erhalten, als ob ihn Micha und seine Mutter hätten machen lassen.

## §. 46.

Weil wir nun, nach solchem Grund-Satze des harmonischen Dreiklanges, aus den zwölf Octaven-Gattungen unsrer diatonisch-chromatischen Klang-Leiter, durch die Abwechselung der Terzen, vier und zwanzig Ton-Arten †) herausbringen, deren jede ihr absonderliches und eigenes Wesen, nicht nur in der Höhe und Tiefe, nach alt-griechischer Art, sondern auch in der wunderfamen Vielfältigkeit der Verhältnisse darleger; so würde nöthig seyn, von dieser Lehre etwas weitläuffiger alhie zu handeln, wenn solches nicht bereits im zweiten Theil des Orchesters, auch in der grossen General-Baß-Schule umständlich und mit deutlichen Vorschriften geschehen wäre.

## X 2

## §. 47.

\*) Mi risponderà, che bisogna guardare alla Cadenza finale. Or questa si ch'è una delle più strane cose del mondo, e proprio come dire, che per discernere un Leone da un Cavallo bisogna guardarli la Coda; che se al povero animale sarà stata tagliata, non si potrà conoscere di qual specie sia. E la modulazione mancherà l'ultima nota, non s'ha poter discernere di qual modo è composta. Infelici modi! I. B. Doni, dell' inutile Osservanza de' Tuoni hodierni p. 237. Durch das Wort hodierni meint er eben die halbveralteten Ton-Arten der mittlern Zeiten, davon wir ikund reden, und die damals noch sehr stark im Schwange gingen.

\*\*) Es überhebt uns das löbliche Walthersche Wörterbuch der Mühe, Exempel von solchen Gesängen dieser alten Ton-Arten, deren etliche in unsern teutschen Kirchen-Liedern ohne Schwanz sind, hierher zu setzen; weil deren verschiedene daselbst, sub voce *modus*, befindlich.

†) Neidhart in der besten und leichtesten Temperatur p. 21.

‡) Dans l'étendue de notre Octave, composée de douze demi-Tons, nous variions l'Harmonie suivant vingt quatre modes dont il y en a douze majeurs & autant de mineurs. En sorte que nos modes different entre eux plus sensiblement & bien plus essentiellement quant à la modulation que ne le pouvoient faire les modes de l'ancienne Musique, lesquels d'entre eux n'avoient d'autre difference que celle d'être d'un demi-ton plus haut ou plus bas &c. *Journal des Savans. Sept. 1726.*

## §. 47.

Der Artikel von dem Dreiklange und dessen Gebrauch, wie er nehmlich einfach, oder doppelst; vollkommen oder unvollkommen; groß oder klein; weich oder hart; ordentlich oder zertrennet sey, gehdret zum Haupt-Stück von der Harmonie. Der Unterricht aber von den Schlüssen und Ruhe-Stellen im Gesange; von Verwandtschaft der Ton-Arten; von ihren Ab- und Ausweichungen; von dem Widerschlage oder Wiederholung eines Sages durch andre Intervalle, und endlich von der Natur und Eigenschaft einer jeden Ton-Art, ob sie nehmlich lustig, traurig, lieblich, andächtig u. sind eigentlich Stücke der melodischen Wissenschaft und deren Ausübung, davon der zweite Theil dieses Werks, so wie der dritte von der Vollstimmgigkeit handeln wird.

## §. 48.

Wiewol auch von den berührten Eigenschaften der Ton-Arten bereits in besagten Büchern von uns sattsame Meldung geschehen ist, worauf wir uns diesen Falls beziehen, und nur noch schließlich hier beifügen wollen, daß von solchen Eigenschaften nichts unumstößliches zu sagen sey, weil keine Ton-Art an und für sich selbst so traurig oder so lustig seyn kan, daraus man nicht das Gegentheil setzen wdgte. Das übrige soll an seinem rechten Orte schon vorkommen.

## Zehntes Haupt-Stück.

## Von der musicalischen Schreib-Art.

\* \* \*

## §. 1.

**S**eil die besondre Anwendung und Zusammenfügung gewisser Wörter, Neben-Arten, Ausdrücke und Formalien, sowol in heiliger Schrift, als im Gericht, bey Hofe, in Ranzeleien, auf Lehr-Stühlen, in Briefen und täglichem Umgange einen merklichen Unterschied des Styls, es sey im reden oder schreiben, hervorbringt: so siehet leicht zu erachten, daß die Ton-Kunst, da sich ihr Nuß und Gebrauch über Gottes-Häuser, Schaubühnen und Zimmer erstrecket, nothwendig auch, durch dergleichen Anwendung und Zusammenfügung gewisser Klänge, Gänge, Fälle, Zeit-Ordnungen und Geltungen, in ihrer Schreib- und Sez-Art, sehr verschieden seyn müsse.

## §. 2.

So leicht nun einem jeden solches in die Augen fällt, und so sehr es einem Componisten obliegen sollte, diese Sache vor allen andern wol zu untersuchen, sich einen deutlichen Begriff davon zu machen, und hernach selbst, mit Verstande und Unterschied, die Ausübung darüber anzustellen; so wenig finden wir, daß diejenigen, welche die Noten-Feder kühnlich zu ergreifen und zu führen sich gelüsten lassen, hievon den gehdrigen Unterricht haben; sondern ohne selbst zu wissen, in welchem Styl sie auch nur arbeiten wollen, alles, wie Kraut und Rüben unter einander hacken: weil dieser Punct in ihren Lehr-Büchern nur ganz sparsam berührt; nirgend aber gehdrig aus einander gelegt und deutlich ausgeführt worden ist.

## §. 3.

Nun ist zwar in der zweiten Eröffnung des Orchesters von gegenwärtiger Materie bereits eins und anders vorgetragen, welches hiebey aufs neue mit zu Rathe gezogen werden kan: allein wir dürfen deswegen doch keinen Anstand nehmen, ein mehres davon, dieses Orts, zu melden. Denn es finden sich noch so viele nöthige Dinge ditzfalls zu erinnern und die Styl-Wissenschaft ist so wichtig, auch von so wenigen bisher eingesehen, daß nicht leicht zu weitläuffig davon gehandelt werden mag.

## §. 4.

Marco Scacchi, ein berühmter welscher Ton-Künstler seiner Zeit, und dreißigjähriger Capellmeister zweer Könige in Polen, Sigismunds I. und Wladislas IV. deren erster auch zugleich Schweden beherrschte, bekräftiget in einem mit der Feder geschriebenen, ungedruckten Buche,

Buche, welches auf dem öffentlichen Hamburger Bücher-Saal zu St. Johannis befindlich, und an den dantahligen Cantoren in Dankig, Christian Werner, gerichtet ist, daß die Eintheilung aller musicalischen Schreib-Arten in drey \*) Classen, nemlich in Kirchen-Theatral- und Kammer-Styl nicht nur ihre vöbliche Richtigkeit habe; sondern auch nothwendig also, und auf keine andre Haupt-Weise, gemacht werden könne noch müsse, ungeachtet man dieselbe drey Schreib-Arten wol auf verschiedene Neben-Arten ausdehnen und betrachten möge.

S. 5.

Damahls aber, etwa vor hundert Jahren, hat der Kirchen-Styl nur vier schlechtunterschiedene Gattungen unter sich begriffen; der Kammer-Styl hatte deren drey, und der theatralische wollte sich noch gar nicht theilen lassen, sondern blieb einfach; daß man also mit Mühe nur acht Neben-Arten berechnete. Man kan nun leicht denken, daß sich, seit der Zeit, viele Veränderungen in diesen Dingen zugetragen haben, und die Anzahl vermehret worden ist. Ob aber solcher Zuwachs künftighin noch weiter gehen werde, solches wollen wir der Nachwelt zu erleben gerne überlassen: genug, daß die Haupt-Eintheilung ihren Grund und Gewisheit, ohne allen Zweifel stets behaupten wird, und auch alle neue Neben-Aeste sich vermuthlich leicht auf obige drey Classen beziehen dürfften.

S. 6.

Was inzwischen das so genannte hohe, mittlere und niedrige in allen Schreib-Arten betrifft, so ist solches in dem Verstande allgemein, wenn dieses Wort *Commun*, nicht wenn es *General* bedeutet: maassen dergleichen Eigenschaften einem jeden vorausgesetzten Haupt-Styl in der musicalischen Schreib-Kunst, nemlich, dem geistlichen, weltlichen und häuslichen, wie Gattungen ihren Geschlechtern, allerdinge angehören. Es sind nur Neben-Dinge und zufällige Ausdrücke, die das hohe, mittlere und niedrige anzeigen; man muß sie bloß als Unter-Theile ansehen, die für sich selbst keinen Kirchen-Theatral- noch Kammer-Styl ausmachen können: Denn alle und iede Ausdrücke, sie mögen was erhabenes, mäßiges oder geringes begreifen, müssen sich unumgänglich nach obbesagten dreien vornehmsten Geschlechtern der Schreib-Art, mit allen Gedanken, Erfindungen und Kräfften, als Diener nach ihren Herren, ohne Ansnahm richten.

S. 7.

Der Begriff ist falsch, wenn man meinet, das Wort Kirche u. werde hier nur, in Ansehung des bloßen Orts und der Zeit, zur Eintheilung der Schreib-Arten gebraucht; es verhält sich ganz anders, nemlich in Absicht auf den Gottes-Dienst selbst, auf die geistlichen Verrichtungen und auf die eigentliche Andacht oder Erbauungs-Sachen, nicht auf das Gebäude oder die Wände des Tempels: denn, wo Gottes Wort gelehret und gehöret wird, es sey singend oder redend, da ist unstreitig Gottes Haus. Als Paulus zu Athen predigte, da war der Schau-Platz keine Kirche.

S. 8.

Eben also ist es auch mit dem Theatro und der Kammer bewandt: weder Ort noch Zeit kommt hiebey besonders in Betrachtung. In einem Saal kan sowol ein geistliches Stück, als ein Tafel-Concert aufgeführt werden: darum ist's gut, wenn wir den Kammer-Styl durch das Beiwort, häuslich, erklären, im Fall die Absicht auf sittliche Dinge und Materien gerichtet ist, so wie der Sitten-Lehrer, Sirach, in eben dem Verstande ein Haus-Lehrer heißt; nicht wegen der Häuser, wegen Zeit und Orts, sondern wegen des besondern oder Privat-Unterrichts in guter Zucht und Sitten.

S. 9.

Auf einer Schaubühne kan ja auch was geistliches vorgestellt werden, und solches ist gar oft geschehen; man mag daselbst eben sowol ein Concert aufführen, als in der Kammer: was wollen denn Zeit und Ort zu dem Wesen der Dinge hiebey thun? Derowegen erläutern wir den dramatischen Styl durch das Beiwort, weltlich, wenn nemlich die Absicht auf weltliche Geschäfte und Geschichte natürlicher sich selbst gelassener Menschen gerichtet ist, die immer unter sich Lust- oder Trauerspiele nach einander vorstellen.

S. 10.

Aber das Hohe auf dem Schau-Platz ist doch ganz anders beschaffen, als das Hohe bey einer

\*) Primum igitur assero, sind seine eigentliche Worte, triplicem omnino stylum in arte musices reperiri: ecclesiasticum, cubicularein & scenicum seu theatralem, quorum singulos diversis etiam modis a paritis considerari oportet &c.

ner Tafel-Music u. d. gl. Wiederum muß auch ein heiliger Eifer lange nicht so ausgedrückt werden, als der Zorn eines Tyrannen &c. Die göttliche Majestät, die himmlische Pracht, Sonne und Herrlichkeit sind, mit der dazu freilich erforderlichen hohen Schreib-Art dem geistlichen Haupt-Styl unterworfen. Andacht, Gedult &c. gehören, samt ihrer vermeinten mittlern Schreib-Art, eben dahin, nemlich in die Kirche, d. i. zum Gottes-Dienst. Neue, flehentliches Bitten &c. in der ihnen zukommenden niedrigen Schreib-Art, stehen gleichfalls unter eben dasselbige Panier, und diese dreierley Eigenschaften zusammen müssen dem Kirchen-Styl sowol, als dem dramatischen und häuslichen, jedes dem ins besondere, zu Gebote stehen.

## §. 11.

Ich mag, kan und bin verbunden in allen dreien, auf gewisse Weise, das ist, auf solche Weise, wie es Kirche, Kammer, und Saal nach der gegebenen Erklärung vorschreiben, hoch, mittelmäßig und niedrig zu verfahren: welches nur zufällige, und keine wesentliche Umstände des Styls und seines Unterschieds sind; sünemahl aus keiner einkigen dieser drey Eigenschaften allein weder ein Kirchen-Stück, noch eine Oper oder ein Concert jemahls gemacht werden kan; dahingegen manches gutes Werk, allerhand Art, zum Stande gebracht wird, ohne daß jene zufällige Ausdrückungs Weisen alle drey dabey etwas zu thun finden.

## §. 12.

Von der dramatischen Dicht-Kunst wissen wir, seit den Zeiten des Horaz, daß bisweilen die Lust-Spiele \*) zur Höhe der Trauer-Spiele hinauffsteigen, und doch ihr eigentliches theatralisches Abzeichen dadurch nicht verlieren. Also machen mehr erwehnte Eigenschaften nimmer einen einkigen Haupt-Styl aus. Falls aber, wie zu hoffen ist, die gesunde Vernunft noch was gelten soll, so sehet wol fest, wenn drey Dinge unter einem begriffen werden können, daß alsdenn dieses eine für das größte, vornehmste und Haupt zu achten sey.

## §. 13.

Ob wir nun gleich den Rednern gerne ihre Ordnung \*\*) lassen, und eben keine genaue Unterscheidung anstellen wollen, wie fest sie mit ihren hohen, mittlern und niedrigen Stylen in der wahren Abtheilungs-Kunst gegründet sind; so können doch unsrer musicalischen Schreib-Art aus solchen rednerischen Vorschriften keine unwidersprechliche Befehle erwachsen: indem die Ton-Kunst viel mehr Theile hat, als die Dicht- und Rede-Kunst. Daher ganz gewiß eine andre Rechnung herauskommen würde, wenn man alles reiflich erwegen und genau zerlegen wollte.

## §. 14.

Zum Tanzen gehöret die hohe, und mittlere Schreib-Art eben sowol, als die niedrige: dem Schau-Platz, der Kirche, der Kammer, in rechtem Verstande genommen, sind sie, wie wir betrachtet haben, alle drey unterworfen, gewidmet und bedienet, einfolglich nur in solcher Bedeutung allgemein, indem diese drey Knechte zur Zeit dreien Herren gehorchen müssen; sie herrschen aber nirgend, als Meister, sondern müssen dem Willen der vorhabenden Materie, Leidenschaft, Berrichtung &c. sie mögen geistlich, weltlich oder häuslich seyn, allemahl nachleben. Kirche, Schau-Platz und Kammer richten sich nimmer nach den hohen, mittlern oder niedrigen Ausdrückungen; diese aber sollen und müssen sich nach jenen beständig bequemen, thun es auch gerne, wenn man sie nicht durch irrige Meinungen verleitet.

## §. 15.

Die meisten Eigenschaften einer Melodie, daß sie nemlich neu, lebhaft, nachdrücklich, den vorzustellenden Sachen oder Gemüths-Bewegungen ähnlich sey &c. werden nicht nur im hohen, sondern auch in den beiden übrigen Schreib-Arten oder Unter-Stylen erfordert, und geben also kein besonderes Kenn- oder Abzeichen, keinen eigentlichen Character. Alle und jede Vorträge müssen im Verstande und Klange, im Sinn und in den Worten, nothwendig mehr oder weniger nachdrücklich seyn; sonst gelten sie gar nichts. Dannerhero mag der Nachdruck, weil er als lenthals hervorragen muß, eben so wenig ein eigenes Zeichen des hohen, als der übrigen beiden Schreib-Arten abgeben: denn er gehöret allenthalben zu Hause.

## §. 16.

In den gewöhnlichsten Tanz-Arten, so wie überall, muß, nebst dem bekannten und deutlichen, was neues, lebhaftes, nachdrückliches und mit dem vorhabenden Affect übereinstimmendes gefunden werden. In den vornehmsten Tänzen äußert sich auch bey ihren Melodien

\*) Interdum tamen & vocem Comædia tollit. *Hor. de art. poet. v. 93.*

\*\*) Diese findet sich bey dem Verfasser des Buches ad *Herennium*, und ist sehr alt.

dien selbst die Pracht und Majestät; ja in den allergeringsten Menuetten darff doch weder Schönheit noch Anmuth fehlen.

§. 17.

So verhält sich durchgehends, und es kömmt die Haupt-Eintheilung der Schreib-Art gar nicht auf das hohe, mittlere und niedrige an; sondern diese Eigenschaften sind, wie wir erwiesen haben, den geistlichen, weltlichen und häuslichen Berrichtungen oder ihren Vorstellungen unterthan. Was sich demnach einem andern zu Gefallen bequemet, wie das hohe, mittlere und niedrige im Ausdruck sich unausföhllich nach unsern dreien Haupt-Classen richten muß, das kan ja zu keinem generalen Unterwurff gebraucht werden; wol aber zu einer Beihülffe: es kan kein Grund-Satz heissen, weil es nur ein Mittel ist, darnach sich das ganze Gebäude nicht ein-oder austheilen läßt: weil es seine eigene Lage hat.

§. 18.

Ich will ein Gleichniß wagen. Man hat schwere, geistige und leichte Weine, das sind aber keine Lands-Arten, sondern nur gewisse Gattungen und Eigenschaften, die fast allenthalben hervorgebracht werden: sie machen bloß eine Neben-Theilung, keine solche Haupt-Ordnungen und Geschlechter, als Madera, Champagne und Mosel-Gewächse.

§. 19.

Mit dem einzigen Worte, natürlich, wird übrigens in der Abhandlung von Stylen fast alles gesagt, was deren Eigenschaftenberrifft, und man bedarff keiner andern Haupt-Abtheilung, als in Kirchen-Theatral-und Kammer-Styl, so wie wir sie hier erklärt haben: denn diese müssen dem natürlichen Wesen allemahl zum Grunde untergeleget werden, weil sie wirklich, und nach dem innern Zustande der Sache selbst, allgemein d. i. general, und dabey einfach sind, wie ein ieder Grund-Satz seyn muß.

§. 20.

Wenn nun eine hohe Schreib-Art in der Ton-Kunst natürlich seyn soll, so muß sie prächtig klingen. Eine mittlere kan nicht natürlich seyn, falls sie nicht fließet. Und eine niedrige voller künstlicher Ausarbeitungen wäre unnatürlich. Das hohe, mittlere und niedrige steckt also zusammen in dem natürlichen Wesen, und in den Sachen selbst; ist also nicht einfach. Diese aber stecken nicht in jenem.

§. 21.

Wenn also die Schreib-Arten mit den vorzustellenden Personen, Dingen, Gedanken und Berrichtungen nicht übereinkommen, so ist deren keine einzige natürlich; die schwülstige am allerwenigsten; wo sie solcher Beschaffenheit halber nicht gute Ursachen vor sich hat, welches gar wol seyn kan. Da muß ich nun wissen, was Schwuilst und Schwülstigkeit bedeuten, nemlich eine Erhebung und Erhöhung an solchem Orte, wo sie nicht seyn sollten, sondern schädlich fallen, in eigentlichem Verstande; im verblünten, wenn man geringe Sachen gemein aufpuget, das wesentliche aus den Augen setzet, nichtswürdige Dinge mit vieler unnützer Pracht, oder mit verwerfflichen Zierrathen beleget.

§. 22.

Unter denjenigen Gemüths-Bewegungen, die man gemeinlich dem hohen Styl unterwirfft, sind ihrer viele, die gar nichts hohes, im guten Verstande, verdienen. Denn, was kan nieders trächtriger seyn, als Zorn, Schrecken, Rache, Verzweiffelung ic. Pochen, prahlen, schnarcken ist ja wol keine rechte Hoheit. Der Hochmuth \*) selbst ist nur eine Aufblähung der Seele, und erfordert wirklich im Ausdrucke mehr schwülstiges, als hohes: nun sind aber die allerhöfartigsten unfehlbar die allerzornigsten, in deren Gemüthern sich eine Schwachheit nach der andern ans Ruder setz. Denn, obzwar der Zorn den Schein haben will, als ob er die Wirkung eines grossen Geistes sey, so entspringt er doch in der That aus einem weibischen Herzen: man müste denn einen sonderbaren, heiligen und gerechten Amts-Zorn darunter verstehen, welcher gleichwol, ohne alle Entrüstung, strafen und züchtigen sollte.

\*) Vor dem hamburgischen Rath-Hause ließ sich, nicht gar lange her, ein gewisser Mensch täglich sehen, der sich einbildete, er sey der König von Spanien. Sollte man nun dessen Aßter-Hoheit in Worten oder Klängen vorstellen, so würde sie vermuthlich dem niedrigsten Narren-Styl sehr nahe kommen. Der Satan ist ein Fürst der Welt und trachtet dem allerhöchsten Regimente nach; man wird ihm aber schwerlich, wegen dieser falschen Hoheit, was prächtiges oder majestätisches beilegen.

## §. 23.

Grosse und herrschafftige Gemüther sind gedultig; kleine und blöde Geister können nichts leiden. Leichtsinrige Leute lassen sich sehr bald in den Harnisch jagen, und sind so schnell zum Zorn zu bewegen, als die Wetterhane oder Wind-Fähnlein auf den Dächern zum umdrehen. Summa der Zorn ist eine recht-närrische Gemüths-Bewegung. Das klingt niedrig genug, und braucht keiner hohen Vorstellung.

## §. 24.

Furcht und Schrecken sind ja wol die allereinfältigsten Leidenschaften von der Welt, und verdienen eigentlich nichts weniger, als etwas hohes in ihrem Ausdruck. Diese unglückliche Regungen findet man leider! bey allen Geschöpfen, auch bey denen, die sonst keine Empfindung zu haben scheinen und verachtet sind. Nichts kan aber niedriger seyn, als die elende Menschen-Rache, welche so wenig hohes an sich hat, daß sie nur in den allerwerworfensten Herzen ihren Sitz aufschlägt.

## §. 25.

Kommen wir auf die Verzweiflung, so ist dieselbe ja eben das äusserste Ende, wohin die Furcht sich verlauffen kan: einfolglich müste man sie auf den höchsten Gipfel der Traurigkeit sehen, wenn sie ja was hohes haben sollte. Die Welschen nennen dannenhero mit Recht alle böshafftige und gefährliche Leute *Huomini tristi*, deren Seele ganz niedergeschlagen und verlohren ist.

## §. 26.

Ich will inzwischen nicht in Abrede seyn, daß diese und dergleichen Leidenschaften, wenn man sie in der Ton-Kunst recht ausdrücken will, etwas starkes, wildes, hitziges und schwärmendes erfordern; wie denn die Gemüths-Bewegungen der Rache, des Hochmuths &c. so beschaffen sind, daß sie, nach Unterschied der Personen, zwar den Schein eines hohen stolzen Wesens haben, ob sie gleich die Krafft desselben verleugnen. Wobey man auch zustehen muß, daß diese angemaaßte Hoheiten in der Rede- und Ton-Kunst (doch mit großem Unterschied von den wahren) zuweilen etwas erhabenes erfordern; aber das ist noch lange nichts prächtiges, majestätisches &c.

## §. 27.

Im Zorn und Zanck schickte sich ein Meckern und Gekreische; im Schrecken eine ungleiche, unterbrochene, entseßliche, zitternde Schreib-Art; bey der Rache etwas vermessenens; bey der Verzweiflung etwas rasendes; bey dem Hochmuth etwas schwülstiges sehr wol; wemus nur nicht gar zu natürlich heraus käme, und einen Eckel erweckte: aber alles das ist nichts hohes.

## §. 28.

Wer hergegen Andacht, Gedult, Fleiß, Begierde &c. zur mittlern Schreib-Art verweisen wollte, den mögte mancher wol nur für etwas mittelmäßig-andächtig, sittsam, gedultig, fleißig und begierig halten. Es kömmt ja mit der höchsten und nachdrücklichsten Gemüths-Bewegung auf und außer der Welt, nemlich mit der Liebe, die Begierde in sehr vielen Dingen überein, wie mag ihr denn die Mittel-Strasse angepriesen werden? Es ist wahr, nach Beschaffenheit der begehrten Sache ist die Begierde auch klein oder groß, hoch oder niedrig, und so weiter; allein so ist es fast mit allen Regungen betwandt.

## §. 29.

Der Fleiß kan eines Theils viel erhabnes, andrer Zeits etwas geringes zum Zweck haben. Im letzten Fall wäre es gewisser maassen eine Arbeit im finstern, (*obscura diligentia*) und verdiente nicht einmahl in der Mitte, sondern gar unten an zu stehen. Bey der Gedult ist zwar nichts hochtrabendes, aber allzeit was edles; und von der Andacht weiß ein jeder, daß sie dazu dienet, die Seele empor zu ziehen.

## §. 30.

Endlich müsten ja die armen Tanz-Lieder, entweder alle, oder doch die meisten, was bettelhaftes, slavisches, feiges, trostloses, niederträchtiges, bäurisches, dummes und grobes an sich haben, wenn diese Eigenschaften des niedrigen Styls in ihnen anzutreffen wären. Niedrig und niederträchtig sind aber sehr unterschieden, und wenn wir ja die albernesten Bauren nicht die sinnreichen Land-Tänze, Country Dances, davon ausnehmen sollten, so würde denn noch wol niemand in einem lebhaften Menuet die Bettler, in einem freudigen Rigaudon die

Seladen, in einer heroischen Entree die feigen Memmen, in einer lustigen Gavotte die trostlosen, oder in einer prächtigen Chaconne die niederträchtigen Seelen suchen.

§. 31.

Trinck- und Wiegen-Lieder, Galanterie-Stücklein ꝛ. darff man eben nicht immer ohne Unterschied läppisch nennen: sie gefallen öfft besser, und thun mehr Dienste, wenn sie recht natürlich gerathen sind, als großmächtige Concerte und stolze Duvertüren. Jene erfordern nicht weniger ihren Meister nach ihrer Art, als diese. Doch, was soll ich sagen? Unfre Componisten sind lauter Könige; oder doch von Königl. Stamme, wie die Schotländischen Aekers-Knaben. Um Kleinigkeiten bekümmern sie sich nicht.

§. 32.

Daß aber, wie man sagt, die elendesten Melodien, wenn sie wol heraus gebracht werden, schön ins Gehör fallen sollten, ist der Natur und Wahrheit ungemäß. Mancher Liebhaber bunter Noten und Verbrämungen siehet irgend eine ungekünstelte Melodie für elend an; die es doch nur vor elenden Augen und im Grunde nicht ist. Ein böser Baum kan keine gute Früchte tragen, man verpflanze ihn wie man wolle. Die geschickteste Werkverfertigung thut hiebey nur so viel, als ein geschickter Gärtner, der ein gesundes Gewächs durch fleißige Pflege zwar verbessern, wenns aber an ihm selbst untauglich ist, nimmer zu etwas rechtes bringen kan. Die schönsten Melodien zu verderben, dazu wissen einige Spieler und Sänger bald Mittel; die elendesten aber schon zu machen, ist ihnen, und auch aller Welt Künstlern, unmöglich.

§. 33.

Ich will meine hier angeführte Gedanken über die Schreib-Arten in der Music niemand aufdringen, sondern sie nur als eine Kunstübung darlegen; jedem aber seine Meinung gerne lassen; nur habe mir die Freiheit genommen, was ich von der Sache halte, unmaaßgeblich an den Tag zu legen, ohne deshalb den geringsten Streit zu suchen, vielweniger fortzusetzen.

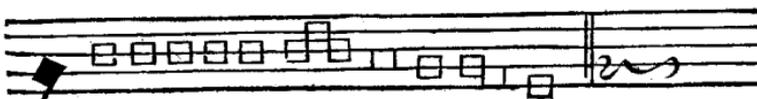
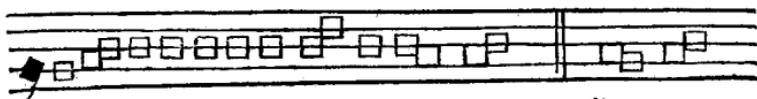
Dem Kirchen-Styl besonders.

§. 34.

Will nun jemand wissen, wie es mit dem gebundenen, einstimmigen und eigentlich so genannten Kirchen-Styl, welcher nicht etwa von einer zierlichen Klang-Bindung, sondern von den damahls gebräuchlichen an einander gefesselten ungeheuren Noten-Zeichen den Nahmen hat, beschaffen sey, und auf was Art man mit demselben umgehen müsse, der darff nur ein Paar Mess-Bücher betrachten, die sonst Missalia \*) genannt werden, worin die Kirchen-Gebraüche, oder Ordnungen, des äußerlichen Gottes-Dienstes stehen, und die, nach den Gregorianischen erdichteten acht Ton-Arten abgefaßte Eingänge, Vegen-Gesänge, Epistel- und Stufen-Lieder, samt den Beantwortungen des Chors ꝛ. auf suchen, so wird er seine Begierde bald stillen können.

§. 35.

Ich will doch das leidlichste und kürzeste Exempel, das vielleicht zu finden ist, denen zu gefallen hieher setzen, die kein solches Missale gesehen, noch fürs erste durchzublättern Gelegenheit haben. Es könnte wol geschehen, daß ich dergleichen Muster mehr, bey einem oder andern Vorfall, einschaltete; aber von allen kan man es nicht begehren, ob es gleich thunlich wäre, wenn das Werk nicht dadurch gar zu weitläuffig würde.



§. 36.

Der Schlüssel ist ein Tenor, und das Zeichen deutet kan, welches auf der zweiten Linie stehet,

\*) Missal, livre qui sert à dire la messe. Diction. de Boyer. Lateinisch Missale, Dict. de Veneroni. Dieses setzt deswegen hieher, weil weder im Brossard, noch im Walther das Wort vorkömmt.

het, also, daß es der dorische Modus ist. Dieses heist ein Eingangs-Vers oder Introitus. Die Gegen-Gesänge nennet man Antiphona; die Stufen-Lieder Gradualia; die Beantwortungen Responsoria, worüber man die Auslegung sowol, als von den dahingehenden Ligaturen, in den Wörter-Büchern zu Rathe ziehen kan. Bey den Evangelischen sind noch einige Ueberbleibsel dieses Styls vorhanden, als die in hohen Fest-Tagen gebräuchlichen Prefationes, die Collecten am Sonntage und in den Vespers, die Absingung der Einsekkungs-Worte, das Gloria, das Vater Unser &c. welche vor dem Altar gehdret werden; bey den Catholischen aber trifft man in ihren Stifftern die Menge davon an, absonderlich die 7 Bet- und Singe-Stunden in den Doms-Stifftern, Horæ canonicæ genant, die in den musicalischen Wörter-Büchern wol einer kleinen Erklärung bedürfften.

## §. 37.

Wegen einiger Verwandtschaft und Verbindung wurde dieser gebundene Styl, der, wie gesagt, nur einstimmig ist, vor Alters von einigen auch der Capell-Styl benahmet, wenn nehmlich über einen solchen einfachen gebundenen Gesang, der fest und unbeweglich von der Tenors Stimme oder von einer andern fortgeführt wurde, die andern Capell-Stimmen mit vieler bunten Geschicklichkeit ihre vermeinte Kunst bewiesen: denn dabey war man ebenfalls an gewisse Schlüsse, enge Schranken und gesperrte Intervalle gebunden. z. E. die Absätze in die Terz und Quart mußten sich ausmustern lassen; die Gränzen der geborgten Ton-Arten wurden gewissenhaft von den selbständigen unterschieden; es durffte sich in dem Haupt-Gesange kein Sprung in die Sext melden, und was dergleichen Zwang mehr war. Man mag solches mit gutem Rechte eine gefesselte Sexs-Art nennen; wenn gleich noch so viel Zierrathen und Künsteleien dabey vermacht wären.

## §. 38.

Wir können inzwischen heutiges Tages auch Psalmen und geistliche Lieder machen, Gott damit zu ehren, zu loben und in der Gemeine zu preisen, Andacht und Erbauung zu erwecken: wie denn das eigentliche Abzeichen aller Kirchen-Music und ihre einzige Vollenkommenheit darin bestehet, daß sie zur Gottesfurcht auf eine vernünftige, bedachtsame, einmüthige, edle und ernsthafte Weise anreize; aber wir richten uns nicht nach dem gebundenen Styl, und wissen seiner, auch in dem Choral-Gesange, gar wol zu entbehren, indem wir dergleichen geistliche Oden nach der melismatischen Schreib-Art einrichten, welche, Statt der \*) gebundenen, bey uns eingeführet ist.

## §. 39.

Wollen wir nun weiter gehen und betrachten, was der Moteten-Styl für Eigenschaften habe, so darff man nur Hammerschmidts, und seines gleichen, Werke zur Hand nehmen. Ich will dieses aber gar nicht spöttisch gesagt, vielweniger damit zu verstehen gegeben haben, als ob etwa nicht viel schönes, absonderlich in Ansehung der Vollstimmigkeit, in mancher Motete von diesem ehemahls berühmten Mann, vom Orlando Lasso und andern, enthalten, auch kan ich nicht leugnen, daß noch bis ihz vieles daraus zu lernen sey. Man mag billig von ihnen sagen: sie haben Musicam gelernet und geistliche Lieder gedichtet; sie sind alle zu ihren Zeiten löblich gewesen, und bey ihrem Leben gerühmt, und haben ehrliche Nahmen hinter sich gelassen.

## §. 40.

\*) Es ist kaum glaublich, wie viel Bücher von diesem stylo ligato geschrieben sind. Ich will nur dem Alterthum zu Ehren zwey paar Schrift-Steller beibringen, nehmlich: Dionysius von Salicarnas, in seinen 22 Büchern musicalischer Kunst-Übungen; Angelo Pellatis, in seinem kurzen Begriff vom festen Gesange; Agguinto in seinem erleuchteten Schatz; Pietro Aron in seinem Lucidario. Der erste lebte A. 1128. nach Christi Geburt, und muß von seinem berühmtern Namens-Verwandten, Landsmann und Vorfahren, dem Geschicht-Schreiber und Critico, nicht nur durch den Zusatz des jüngern, sondern auch damit unterschieden werden, daß er Aelius, und Vorkugelsweise der Muscus hieß. Man kan zugleich anmercken, daß sein Vaterland, Salicarnas, in der Gegend lag, wo die so sehr beliebte Ton- und Sing-Art der Doriæ herrschete. Seine Schriften sind griechisch; aber meines Wissens noch versteckt oder verlohren. Es sollen unter denselben 36 Bücher von der Music-Historie gewesen seyn; und die wären mir die liebsten. Der zweite war ein Franciscaner und Organist zu Treviso im Venetianischen, dessen Zacharias Tevo, ein Sicilianischer Mönch eben desselben Ordens, in seinem Testoro oder Noten-Weber p. 79. als seines Vorwesers, A. 1705 gedenckt. Seine Arbeit und der beiden folgenden ihre ist Italianisch. Als ich, was von dem dritten zu sagen ist, stehet in der ersten Auflage der Organisten-Probe S. 120. Von dem vierten, sowol als auch von obigen dreien, besche man das offibelobte Balthersche Wörter-Buch. Weil unter hundert Ton-Künstlern wol kaum 5 seyn mögen, die von diesen Abschreibern jemahls gehdret haben, so wird man mir nicht übel nehmen, daß ich hier einen kleinen Bericht von ihnen und ihrer Betrühung in gebundenen und Capell-Styl habe einfließen lassen.

## §. 40.

Was die Ehre Gottes betrifft, hat Hammerschmidt darin mehr gethan, als tausend“ Oeristen nicht gethan haben, noch hinfüro thun werden. Er ist auch, welches das höchste“ Stück seines unsterblichen Ruhms, derjenige, welcher die Music fast in allen Dorff: Kirchen“ (der Lausitz, des Thüringer, Sachsen-Landes und daherum) bis auf den heutigen Tag erhalten. Dieser“ Punkt soll ihm billig, als ein unverwelkliches Lorber-Blat, in den Kranz seines immergrü“ nenden Nachruhms eingeflochten \*) werden.„

## §. 41.

Allein die isigen Zeiten lassen dergleichen Schreib-Arten, in ihrem ehemaligen Zusammenhänge, nicht mehr zu. Es litte sowol der Wort-Verstand, d. i. der Sinn des Textes, als auch die rechte, natürliche Führung einer angenehmen Melodie, bey diesem Moteten-Styl gar zu sehr. Sonst läßt er viel buntes, verbrämtes, mit Fugen, Allabreden, Contrapunten u. s. w. durchwirktes künstliches Wesen zu, dabey jedoch nur wenig Worte zum Grunde geleyet werden: so daß er auch daher vermuthlich den Nahmen bekommen hat, nehmlich von dem welschen Metro, so ein Wort\*\*) bedeutet; nicht aber, wie Kircher mit schlechter Urtheils-Kraft lehret, vom bedecken, moteclicus a tegendo, weil er mit lauter Künsten bedeckt ist. Anderer ungereimter Derleitungen zu geschweigen.

## §. 42.

Daß dem Moteten-Styl aber der canonische deswegen unterworfen seyn sollte, weil auch bisweilen Canones in den Moteten vorkommen, solches folget gar nicht: in dem sowol in Kammer- als Theatralischen Sachen ebenfalls dergleichen Kunst-Stücke, ja, mehr als in Kirchen-Stücken angebracht werden, ohne daß sich sonst das geringste Motetenmäßige dabey meldet.

## §. 43.

Obgedachter Scacchi sagt in dem angeführten Manuscript: es müßten die Sätze in diesem Styl mit solcher Geschicklichkeit verfertiget werden, daß sie weder der Schaubühne, noch der Kammer zu nahe kämen, sondern gleichsam die Mittel-Strasse hielten: ingleichen daß man bey den Italiänern seiner Zeiten die Moteten-Art in den Dratorien zu gebrauchen pflegte. Unfre heutige Dratorien aber haben keine Spur davon. Die Verwunderung, den Schmerz und andre Gemüths Bewegungen hat der Moteten-Styl ausdrücken sollen; und er ist doch, wegen Abgangs einer edlen Einfalt und nothwendigen Deutlichkeit, gewislich am allerunbequemsten dazu.

## §. 44.

Fugen sind gerne zu leiden und wol zu hören; aber ein ganzes Werck von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, sondern ist eckelhaft: und aus solchen Fugen, oder Fugenmäßigen Sätzen bestunden die ehemaligen Moteten, ohne Instrumente, ohne General Bass; wiewol man in den jüngern Zeiten nicht nur den General-Bass zugelassen, sondern auch eben dasjenige, was die Stimmen singen, durch allerhand Instrumente verstärket, und mit zu spielen für gut erachtet hat. Doch machen hiebey die Spielende keine Note mehr, anders, oder weniger, als die Sänger, welches ein wesentlicher Umstand der Moteten ist.

## §. 45.

Nach damahliger Eintheilung des gesammten Kirchen-Styls machten die Miffen, Moteten und dergleichen Gesänge von 4, 5, 6 bis 8 Stimmen, ohne Orgel, die erste Gattung de. selben a. s.; die zweite bestund in eben denselben Stücken mit der Orgel und verschiedenen abwechselnden Chören: die dritte lieferte geistliche Concerten, und die vierte eine damahls neue Art der lieben Moteten. Schlechter Unterschied!

## §. 46.

Es ist noch nicht gar lange, da man dieser letzten Art des Moteten-Styls, wo nehmlich allerhand Instrumente zu den Stimmen in gleichen Intervallen und Umständen mit arbeiten, fast den Vorzug vor allen andern in der Kirche hat beilegen wollen: ohne zu bedenken, oder auch zu wissen, wie sehr er selbst in gar alten \*\*\*) Zeiten, da es viel ernsthafter, kürzer und ungeschmückter damit zunging, herunter gemacht, ja, für so verächtlich und entheiligend

\*) Sind Worte aus Joh. Beerens musical. Discursen, im 22. Capitel.

\*\*) C' est une composition sur une Periode fort courte, d' où lui vient selon quelques uns le nom de Motet, comme si ce n' étoit qu' un mot. Brossard.

\*\*\*) Die wenigsten Verfechter des Alterthums wissen gründlich, was das wahre Alterthum sey: sie unterscheiden die Zeiten nicht recht.

gend gehalten worden, daß er sich kaum dürfte blicken lassen. Wie denn umihrentwillen die Music einmahl durch das tridentinische Concilium bald gar aus der Kirche wäre verbannt worden; wenn der ehrlche Pränestin nicht hurtig andre Saiten aufgezogen hätte \*).

## §. 47.

Stephan Baluzius, der noch nicht 20 Jahr todt ist, und die Werke des H. Agobardus, Erzbischofs zu Lion, welcher A. 840 verstorben, mit gelehrten Anmerkungen heraus gegeben hat, worunter sich auch eines von dem göttlichen Psalmen: Singen, de divina Psalmodia befindet, belehret uns, was dieser Prälat, bey einer hieher gehbrigen, die Verwerffung der Music aus den Kirchen betreffenden Stelle, für Gattungen geistlicher Gesänge meine, nehmlich \*\*) solche geringe Gedichte und schlechte Verse, wie diejenigen sind, so man heutiges Tages Moteten nennet. Zu dessen Beweis führet Baluzius aus dem Wilh. Durand folgende Worte an: „Es würde \*\*\*) sehr wol gethan seyn, wenn die unandächtigen und unordentlichen Gesänge der Moteten und ihres gleichen sich in der Kirche nicht hören lassen dürfften.“

## §. 48.

Ichund erstreckt sich die Bedeutung des Moteten: Styls fast auf alle, vorzüglich aber auf lateinische Kirchen: Stücke in ungebundener Rede überhaupt: indem wol ganze lange Psalmen, von Ort zu Ende, nach dieser Art, mit beständigem Zugiren, und allerhand Instrumenten durchgearbeitet worden. Es kan auch dieser Styl gar wol, und muß billig in geistlichen Sachen, zum Theil, beibehalten werden; dafern man nur die nach demselben eingerichteten Sätze kurz abfaßt, mit andern klüglich umwechselt, zu rechter Zeit anbringt und das Ding nicht allzubunt macht: denn wir mögten sonst einen neubelebten Pränestin nöthig haben.

## §. 49.

Wenn wir von den besondern Gattungen der Melodien weiter unten handeln werden, soll sich schon Gelegenheit finden, ein mehrers hierüber, nicht ohne Nutzen, beizubringen. Denn wir betrachten hier nur die Schreib-Arten der Componisten überhaupt; an einem andern Orte aber wird man die darnach eingerichtete Stücke ins besondere ansehen. Indessen dürfte manchem heurigen Ton-Besitzenen, der vielleicht sein Tage keine ächte alte Motete erblicket hat, und deren ich viele kenne, mit einem kleinen Beyspiel hier nicht wenig gedienet seyn. Wir wollen ihm ein kurzes ausfuchen. Daist es!

## Dreistimmige Motete.

fi

\*) S. den Vorbericht zur kleinen General-Baß-Schule p. 23.

\*\*) Levia carmina & faciles versus, cujusmodi sunt, quæ Moteta hodie dicimus. Steph. Baluzius in Psalm. St. Agobardi.

\*) Videtur valde honestum esse, quod cantus indevoti & inordinati Motetarum & similium non fierent in Ecclesia. Guil. Durandus, L. II. de modo general. Concilii celebr. cap. 19. Durand starb 1296.

& de - fi - de - ra - tus

& de -- fi -- -- de -- ra -- tus

-- de -- fi -- de -- ra -- -- -- -- tus &

& de -- fi -- de -- ra -- tus e - a -- -- --

& de -- fi -- de -- ra -- tus e -- a --

de -- fi -- de -- ra -- tus e -- a --

rum, lapisque angula -- -- -- ris, salva hominem

rum, lapisque angula -- -- ris, salva hominem salva homi-

rum, la -- pisque angula -- -- ris, quem de limo forma-

quem de limo forma -- sti. sal -- va hominem quem de limo forma-

nem, quem de limo forma sti. quem de limo forma --

sti salva hominem, quem, quem de limo forma -- sti.

sti quem de limo forma -- -- -- sti.

sti quem de limo -- forma -- -- sti.

quem de limo forma -- -- -- sti.

## §. 50.

Ich habe deswegen ein nur dreistimmiges Exempel hergesetzt, damit ein Kunstverständiger, oder ein blosser Noten-Kenner sehe, wie schön und harmonisch die alten, lieben Leute zu Werke gegangen sind, auch in so wenig Stimmen; welches eben die grösste Kunst ist. Aber Kunst ist nicht Natur. Wenn dieser Styl dahin gebohren könnte, daß er die Leidenschaften und den wahren Sinn der Worte ausdrückte, so wäre seines gleichen nicht, und die Halbgelehrten sollten sich die Finger bald daran verbrennen. Doch wir müssen weiter gehen.

## §. 51.

Die beiden angeführten Gattungen der klingenden Schreib-Art haben nun nirgend anders Platz, als in der Kirche, oder an solchem Orte, da man Gott mit Sang und Klang dienen will: es sey auch wo es wolle. Die folgende dritte Art aber, nemlich der Madrigal-Styl, gehöret sowohl dort, als auf der Schaubühne, und in Sälen oder Zimmern zu Hause. Ja, er will zu diesen Zeiten fast alles in allem seyn. Dratorien, sogenannte Passionen, Selbst-Gespräche, Unterredungen, Cavaten, Morgen- und Abend-Musiken, (aubades & serenades) Cantaten, Arien, und insonderheit die Recitativon (welche im Grunde das eigentliche madrigalische Wesen an sich haben) alles hat dieser Styl unter seiner Gewalt. Ja, die Opern selbst sind lauter historische Madrigale.

## §. 52.

Wir dürfen also seinentwegen das späte Alterthum nicht viel bemühen: denn die sogenannten Madrigalen, als ein gewisses Reim-Gebände sind, was die dazu gehörige Music betrifft, eben so grau noch nicht; indem Donius \*) ihre Erfindung ums Jahr 1400 setzet, dem ich es auch gerne zuglaube. Und obzwar die wenigsten poetischen Einrichtungen dieser Art zur heutigen Sprech-Kunst geschickt sind, werden sie doch bisweilen viel zur Annuth eines Sings-Stückes beitragen, wenn sie nicht oft, noch allein, sondern in stärkerer Gesellschaft anderer Reim-Gebände vorkommen.

## §. 53.

Die Sing-Spiele, sagt Morhoff \*\*) mit grossem Recht, sind fast durgehends Madrigal-ten, und werden von den Componisten mit dem Recitativo ausgedrückt. Die Italiensische Schauspiele, schreibt Walthers, sind fast durchgehends Madrigale. Beide Aussprüche sind wahr; nur dem letztern muß man hinzufügen, daß nicht allein die Welschen, sondern alle andre Singspiele eben so beschaffen sind. Und dem ersten ist der Beifall bloß darin zu versagen, daß er unter dem Recitativo damals noch unmöglich einen Unterschied hat machen können: Denn er wurde zu seiner Zeit tactmäßig, wie ich unser Arioso, oder Obligato, gesungen, und schickte sich daher auch fast besser zu einem förmlichen Madrigal; absonderlich in der Kirche. Es bleiben noch die Franzosen, so viel ich weiß, in ihrem Recitativo, bey einer abgemessenen Zeit; welche hergegen bey den Italienern, und denen, die ihnen folgen, längst abgeschaffet ist, ausser was in geistlichen Accompagnemens billig Statt hat.

## §. 54.

Was sonst den Ursprung des Wortes oder Namens, Madrigal, \*\*\*) betrifft, worüber sich

\*) Trattato delle Melodie p. 97.

\*\*) Im dritten Theil von der teutschen Poeterey, cap. 12. p. 586.

\*\*\*) Bey dem Donio wird es matrisialis & scoliasma genannt: de Praesant. Peter. Mus. p. 58.

sich viele den Kopff vergeblich zerbrochen haben, deren Einfälle grösssten Theils in der zweiten Eröffnung des Orchesters angeführet worden; so ist mir, seit der Zeit, eine bessere Deutung aufgestossen, die ich mitzutheilen nicht umhin kan. Die Madrigale, heisst es, \*) wurden anfänglich von den welschen Land-Dichtern, nach ihrer etwas weichen Aussprache, *Madrials* genannt, weil man sie nehmlich zu material-Sachen, d. i. zu täglichen und allgemeinen Vorfällen, zu geringen und groben Materien fast immer gebrauchte. Und solches, sagt der genannte Verfasser, *Doni*, ist die wahre Herleitung des Wortes; alle andre sind nur bey den *Scaren* herbey gezogen.

## §. 55.

Von den Beschreibungen aber der Madrigale gefüllt mir noch keine besser, als *Caspar Ziegler* seine \*\*), die so lautet: Ein Madrigal ist bey den Welschen ein kurzes Gedicht, darin sie, ohne einige, gewisse Reim-Maasse, etwas scharffsinnig fassen, und gemieniglich dem Leser ferner nachzudencken geben. Es hat, wo nicht mehr, 11 bis 15 auch wohl weniger Zeilen, die bald kurz bald lang gerathen, allemahl uneben sind, damit eine derselben keinen Reim bekomme, und der Vortrag mehr einer ungebundenen Rede, als einem Gedichte ähnlich sehe. Die ersten Erfinder derselben Schreib-Art sind gewesen: *Afelmo da Parma*, *Marchetto Padoano*, *Prosdocimo Boldimandi*, *Filiso da Casera*, und dergleichen; obgleich *Giosquino*, *Montone*, *Gombere* und andre sie erst lange hernach zur Vollkommenheit gebracht haben, wobey den Welschen, als *Zarlino*, *Marentio*, *Gio. Luigi Prenestino*, *Pomponio Nenna*, *Tommalo Pecci* und dem Fürsten von *Benosa*, der seine Madrigalien von fünf Stimmen 1690 herausgegeben, ihr Ruhm als Irdings gebühret. \*\*\*)

## §. 56.

Solche Madrigale wurden mit vielen Singe-Stimmen concertirend gesetzt: und wenn man heutiges Tages dergleichen hundertjährige Arbeit ansiehet, kömmt sie uns ganz seltsam vor: denn sie reimen sich gar nicht zum isigen Geschmack. Weil nun in den damahligen Welschen Dratorien kein Madrigal-Styl gebraucht worden, so müssen auch diese eine ganz andre Beschaffenheit gehabt haben, als unsre heutige Dratorien, darin sich die besagte Schreib-Art beständig meldet, obgleich nicht nach der alten Weise, vielweniger in der rechten poetischen Form eines Madrigals; maassen diese Art der Reim-Gebände bey isiger musicalischen Schreib-Art und Seh-Kunst gar selten mit Manier angebracht werden kan. Eines Theils lassen sich die Recitative nicht allemahl in die poetische Schranken eines Madrigals sperren; und andern Theils würde ein förmliches Madrigal viel zu lang an Worten fallen, wenn man eine gewöhnliche Aria daraus machen wollte: andrer Umstände zu geschweigen; die sich doch heben lassen.

## §. 57.

Ein Componist, der einen guten musicalischen Dichter bey der Hand hat, oder selber ein Poet ist, kan indessen schon ein förmliches Madrigal in einer ganzen Cavata dann und wann anbringen; doch muß dabey allemahl mehr redendes und stießendes, als gedehntes, hochtrabendes oder durchbrochenes; mehr nachdrückliches und deutliches, als gezwungenes und verblühtes; mehr natürliches und zärtliches, als gekünsteltes und geschmücktes vernommen werden. Es kan ein solches Madrigal gar wol von einer Stimme gesungen, und mit verschiedenen Instrumenten, theils im Einklange, theils als eine bescheidentliche, vollstimmige, doch sanfte Begleitung, durch und durch, ohne sonderbare Wiederholungen versehen werden, so wird es keine schlimme Wirkung thun, wie ich selbst dessen einige Proben habe.

## §. 58.

Es läßt sich natürlicher Weise in dieser Schreib-Art nicht viel Aufhaltens oder Pausirens machen, aus zweierley Ursachen: erstlich weil die Worte eines Madrigals insgemein an sich selbst schon eine ziemliche Länge aufweisen, welche durch vieles Einhalten, Wiederholen und Absetzen endlich edelhaft werden müste; zum andern, weil ein solches Gedicht von Rechts wegen den vöbligen Verstand und das nachdenckliche Wesen nicht eher, als am Ende aufzuweisen hat, und sich der Zuhörer nur auf den Schluß des Vortrages spizet.

\*) Madrigali poco leggiadramente furono prima da' Provenzali chiamati *Madrials*: perche in cose materiali, ciò è humili e vili comunemente s' usavano. La quale è la loro vera etimologia, e non altre stracchiate che recano alcuni. *Doni*, delle Melodie, p. 113.

\*\*) In seiner absonderlichen Dissertation von Madrigalen p. 2.

\*\*) v. Compendio del Trattato delle Melodie di *Doni*, p. 97.

§. 59.

**Wolgedachter Hammerschmidt** hat, beynahe vor hundert Jahren, geistliche Madrigale mit 4 bis 6 Singe-Stimmen drucken lassen, unter der Aufschrift *musicalischer Andächtem*: die theils gar keine Verse, sondern bloße Sprüche Heil. Schrift und kurze Stof: Gebetlein, theils auch kleine Stücke aus bekantem Kirchen-Liedern enthalten; aber nirgend ein Madrigal, in poetischer Gestalt, darlegen. Die biblischen Sprüche schicken sich sonst nicht übel in der Sek: Kunst zu diesem Styl, wegen der Ungleichheit ihrer Abschnitte und verschiedenen Sylben-Maasse; doch können sie darum noch lange keine Madrigale heißen. Man siehet also, daß unsre liebe Vorfahren eine jede kurze, concertirende Zusammenstimmung für ein Madrigal gehalten, aber daran Unrecht gethan haben: weil weder das Reim-Gebäude, noch das nachdenkliche oder scharffsinnige, am wenigsten aber die Eigenschaft der dazu dienlichen Materien von ihnen beobachtet worden: indem sie so gar Gebete und Bitten daraus gemacht.

§. 60.

Ob nun gleich die Welschen, als Urheber dieses Styls, weit besser damit umgegangen sind, so finde ich doch nicht, daß bey einem Madrigal voriger Zeiten Instrumente, ausser der Orgel oder dem Clavier, gebraucht worden; da doch solches bey den Moteten zur Verstärkung geschehen, wie oben erinnert worden. Allein die Madrigale haben hergegen alle ihren eignen General-Baß, der immer vom Anfange bis zum Ende durchgeheth, unangesehen der Singe-Baß oft pausiret, von dem er sich also hiemit unterscheidet. In Moteten thut man solches nicht.

§. 61.

**Scacchi**, in dessen Cribro \*) ein Paar seine Madrigale, nach damaliger Art, der Länge nach stehen, und vier Bogen ausmachen, nennet diesen Styl einen neuern (recentioren) und unterscheidet ihn vornehmlich von der Motetischen Schreibart auch dadurch, daß, in den Madrigalen, die Worte Herren und keine Knechte sind, d. i. man müsse darin mehr auf den Inhalt des Wort-Verstandes, und der Affecten, als auf das künstliche Klang-Gewebe der Noten sehen; welches bey dem Moteten-Styl just umgekehret war, und schon eine artige Anmerkung ist, die uns zugleich Ursache zu glauben gibt, daß die Madrigale und der General-Baß ein Paar Erfindungen seyn mögen, die ungefehr zu einer Zeit ihre Vollkommenheit erhalten haben. Eine kleine Probe kan nicht schaden.

## Madrigale a 4. del Scacchi.

Questa nuova Angioletta non saprei non saprei se più bella ò più canora: per l'orec-

per l'orec-

per l'orecchie n' al-

rec-

\*) Cribr. Music. ad Triticum Siferticum, Venet. 1643, a pag. 169. ad 184.

recchie n' alletra, e per gl'occhi in a mo -- ra

Quelle nuova Angioletra non saprei &c.

chie n' alletra, e per gl'occhi in amora in amora.

letta e per gl'occhi in amora

§. 62.

Da nun dieses Exempel schon etwas aufgewecktes und gleichsam tändelndes weist, wie wol der Verfasser meldet, er habe darin die bey seinen Lands-Leuten Beifall-findende gar zu grosse Munterkeit mit Fleiß vermieden, weil ihm wol bekant, daß nicht iedermann fähig, von dergleichen allzufrischen und hurtigen Gesängen ein bescheidenes Urtheil zu fällen; so wollen wir doch auch, Unterschieds halber, und die Erlaubniß ausbitten, ein kleines Fleckgen von einem viel ernsthaftern ja recht traurigem Muster dieser Schreib-Art alhier einzuschalten, und darauf fürs erste von ihr Abschied zu nehmen. Das vorige ziele auf eine schöne und kunstreiche Sängerin, die ohne Mühe, ohne Fackel, ohne Pfeile, die Herzen listiglich mit den Augen, so wie die Ohren mit der Stimme zu gewinnen weiß. Das folgende hergegen enthält eine bittere Klage über die Trennung von dem Geliebten, und das scharffsinnige ist die Vorstellung eines unsterblichen Todes.

Altro Madrigale, a 4. del medesimo.

Ah! dolente parti - - -

Ah! do - len - te - - - dolen-

Ah! dolente parti - - - ta, par-

ta. ah fin &c.

te parti - ta, ah do - lente parti - ta, date parto e non moro &c.

ti - ta ah fin della mia vi - ta.

ah fin de la mia vi - - - ta.

## §. 63.

Die vierte Schreib-Art, so zum Kirchen-Styl gehöret, beziehet sich auf die Instrumente, und wird stylus symphoniacus genannt. Weil nun die Instrumental-Musik nichts anders ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muß sie ihre eigentliche Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen, der Nachdruck in den Intervallen, die geschweute Abtheilung der Sätze, die gemessene Fortschreitung u. d. g. wol in Acht genommen werden müssen.

## §. 64.

Gleichwie nun ein jedes Instrument seine eigene Natur hat, so theilet sich dieser Styl fast in eben so viele Neben-Arten, als es Werkzeuge gibt. Auf Violinen, z. E. sehet man ganz anders, als auf Flöten; auf Lauten nicht so, wie auf Trompeten u. wozu schon eine grosse Einsicht, Handanlegung und Erfahrung gehöret. Und obgleich bey Instrumenten mehr Freiheit zu seyn scheint, als bey Sing-Stimmen; so ist doch solche einem unwissenden Seher mehr schädlich, als nützlich, und gibt demjenigen, der seinen wilden Einfällen den Zügel läßt, nur desto größern Anlaß zu allerhand Misgeburten und unförmlichem Geklängel, falls er nicht vorher durchs Singen gefaßt hat, worin das wolgestalte und förmliche Wesen der Melodie bestehet.

## §. 65.

Alles Spielen ist nur eine Nachahmung und Geleite des Singens, ja, ein Spieler, oder der für Instrumente was sehet, muß alles, was zu einer guten Melodie und Harmonie erfordert wird, viel fleißiger beobachten, als ein Sänger, oder der für Sing-Stimmen componirt: dies weil man bey dem Singen die deutlichsten Worte zum Beistande hat; wotan es hergegen bey Instrumenten allemahl fehlet.

## §. 66.

In so weit nun der Instrument-Styl mit in die Kirche gehöret (ob er wol, gleich dem vordergehenden Madrigal-Styl, sich der Schaubühne und Kammer auch reichlich mittheilet) in so weit erfordert er, bey den in geistlichen Stücken gebräuchlichen Sonaten, Sonatinen, Symphonien, Vor-Zwischen und Nach-Spielen, seine besondere Festigkeit, und ein im Gange wolgegründetes, ernsthaftes Wesen; damit es nicht nach einer losbändigen Duvertür schmecke: denn in göttlichen Materien muß diese Schreib-Art ehrbar, wolbedeckt und kräftig; nicht scherzend, nackt und ohnmächtig seyn, maassen sie eben deswegen bis diesen Tag aus des Pabstes Capelle ver-

verwiesen worden, woselbst keine andre, als die zur Verstärkung der Grund: Stimmen höchst-nöthige Orgel und Bass: Instrument zu gebrauchen erlaubt sind.

## §. 67.

Jedoch darff man deswegen nicht aller Lebhaftigkeit, ohne Unterschied, bey dem Gottes-Dienst entsagen, da zumahl die vorhabende Setz: Art oft von Natur mehr freudiges und muntres erfordert, als irgend eine andre, nachdem nemlich die Vorwürffe und Umstände Anlaß dazu geben. Ja, der Instrument: Styl dienet vornehmlich dazu, daß er eben dasjenige über sich nehmen und heraus bringen soll, was den Sing: Stimmen nicht allemahl anständig ist, oder bequemt fällt. Faul, schläfrig, lahm, ist nicht ernsthaft, prächtig oder erhaben und majestätisch. Freude verwirft keinen Ernst; sonst müste alle Lust im Scherz bestehen. Ein aufgeräumtes Gemüth reimet sich am schönsten zur Andacht; wo diese nicht im Schlummer oder gar im Traum verrichtet werden soll. Nur muß die nöthige Bescheidenheit und Mäßigung bey dem freudigen Klange der Clarinen, Posaunen, Geigen, Flöten zc. niemahls aus den Augen gefeket werden, noch der bekannte Befehl den geringsten Abbruch leiden, da es heißt: Sey frolich; doch in Gottes Furcht.

## §. 68.

Wer den Canonischen Styl unter seinen Moteten und andern Sachen aus der Schul-, als aus seinem wahren Element, mit in die Kirche bringen will, der gehe behutsam und selten damit um; brauche ihn mehr auf Instrumente in Sonaten oder sonst, als in Singe: Stimmen; suche, letztern Falls, solche Stellen und Worte dazu aus, wobey der Verstand sein Recht nicht verlieret, und verfare, im Wiedererschlage oder nachahmenden Sage, lieber mit der Quint oder Quart, als mit dem Einklange und der Octave: alsdenn wird diese, sonst leicht ermüdende, periodische Leyer einer ungebundenen Fuge ähnlicher sehen, und mehr Beifall erwecken. Wiewol man auch die Canones auf gewisse Art verwechseln und versehen kan, da sie eine gute Wirkung thun, wenn sie gleich den Einklang oder die Octave zum Wiedererschlage brauchen: wovon an seinem Orte ein mehreres. Sie gehören inzwischen, eben wie die beiden kurz-vorher beschriebenen Style, sowol zur Kammer, als zur Schaubühne, ob sie wol auf dieser am wenigsten gelten, und doch in drey oder vierstimmigen Sätzen, absonderlich wenns lauter Discante oder Tendre sind, recht gut ausfallen: wovon wir vormahls in den Opern, und unter andern im Narcissus, artige Exempel gehabt haben.

## §. 69.

Bey Einführung der Kirchen: Gesänge in die geistlichen Stücke oder Oratorien, deren etliche, \* in ihrer gewöhnlichen und iedermann bekannten Choral: Melodie, von selbst sehr gute canonische Gänge an die Hand geben, sind solche keines wegés aus der Acht zu lassen, sondern auf Orgeln oder auf dem Chor klüglich anzubringen. Wie man aber in diesem canonischen Styl keine, nützliche Übungen \*\*) anstellen könnte, und welche Vortheile dabey zu gebrauchen sind, solches wird weiter unten umständlicher gezeigt werden. Und das wären denn die Erklärungen der fünf besondern Schreib- und Setz: Arten, die zum allgemeinen Kirchen: Styl gehören. Nun

## Vom Theatralischen Styl besonders.

## §. 70.

Der theatralische Styl, ob er gleich unsern Vorfahren nur einfach vorgekommen, hat doch zum wenigsten eben so viele Gattungen unter sich, als der Kirchen: Styl, ja, wol mehr. Denn, zu geschweigen, was wir oben schon von der weitreichenden Herrschaft des Madrigal: Styls bei-

K 2

ge

\*) z. E. Ach Gott und Herr zc. Gott des Himmels und zc. Herzlich thut mich verlangen u. d. gleichen.

\*\*) S. Orch. II. p. 133-138, vor allen aber den ersten Band der musical. Critic, p. 235. bis zu Ende: ingleichen Giov. Mar. Artusi, dell'arte del Contrapunto, in Venet. 1589. fol. wo ein großes Wesen vom Canone gemacht wird. Die Documenti Armonici del Angelo Berardi können auch hierunter dienen.

gebracht haben, läßt die Schaubühne noch fünf andre Schreib-Arten zu, bey denen die eigentliche Dramatische billig obenan stehet: deren Abzeichen ist, daß sie so singen lehre, als ob man nur rede; und wiederum so zu reden wisse, als ob man singe \*).

## §. 71.

Drama ist ein Griechisches Wort, und bedeutet auf Teutsch ein Gedicht, oder eine solche Vorstellung, darin gewisse Personen und Verrichtungen, obgleich erdichteter Weise, recht nach dem Leben aufgeführt werden. Daher denn die Welschen ihre Opern nur Drame oder Melodrame, auch wol Drame per musica nennen. Kurz, es ist diejenige Schreib-Art, die in Sing-Spielen gebraucht wird, welche heutiges Tages mehr als zu bekannt, von den wenigsten aber recht begriffen wird.

## §. 72.

Dem eben dieser Styl erfordert mehr Geschicklichkeit im Sehen, als sich der meiste Hauffe einbildet, indem nicht nur sein Recitativ, sondern auch seine Arien, Ehre und übrigen Theile das natürlichste Wesen von der Welt, und gar nichts gezwungenes oder weitgesuchtes haben wollen: sie müssen allerdings von denjenigen Recitativen und Arien, die sich im gewöhnlichen Kammer-Madrigal-Styl, als in Cantaten, Abend- und Tafel-Musiken befinden, auch von den geistlichen Madrigalen und Dialogis dadurch unterschieden werden, daß alles im Dramatischen viel leichter, singbarer, freier, ungebundener, und durchgehends so beschaffen sey, als ob es ohne Studiren oder auswendig lernen, gleichsam aus dem Stegreiff hervorkäme: welches eine Anmerkung ist, die, nebst vielen andern hieher gehörigen, von etlichen Opernmachern, absonderlich Teutschen, in ihrer Noten-Arbeit gar zu geringe geschähet, auch vielleicht von den meisten überall niemahls erkannt worden ist; da sie doch auf das vornehmste Wesen des Dramatischen Styls gehet, zur lebhaftten Ausdrückung der Gemüths-Bewegungen unumgänglich nöthig ist, und den Stellungen oder Gebarden der Schauspieler, die der Componist hiebey beständig vor Augen haben muß, ungemeyn zu Hülffe kömmt. Alles dieses hat man in dem übrigen madrigalischen Wesen gar nicht nöthig zu beobachten. So viel hiervon.

## §. 73.

Der Instrument-Styl, in so fern er der Schau- und Singbühne sehr stark dienet, ist hier wiederum, in Ansehung der Vorwürffe und Umstände, ganz andrer Natur, als in Kirchen-Musiken. Man darff nur, solchen Unterschied recht augenscheinlich zu erkennen, eine kräftige und tonreiche Kirchen-Sonate von Rosenmüller, mit einer hüpfenden und leicht-bekleideten Opern-Intrada von Kaiser zusammen halten. Der erste setzte selten weniger, als zwölf reine und besondere Stimmen, z. E. vier bis fünf Posauern \*\*), eben so viel hohe und tiefere Geigen, ein Paar Cornetten oder Oboen samt zugehörigen Bässen; der andre nahm selten (in Opern-Sachen) mehr, als vier, und arbeitete mit denselben häufig in Octaven und Einklängen, daß die meiste Zeit nur zwey oder drey, oft aber nur eine Stimme, doch auf vielerley Instrumenten, hervorgebracht wird. Er that daran recht und wol; jener auch: denn in ihrer Art sind sie beide vortreflich. Es ist nur um den Unterschied des Styls zu zeigen, daß wir von ieder Sorte ein Paar Proben hersehen wollen. Sie kommen mir vor, eines Theils, als frische, blaue Elb-Lächse, und andern Theils, als im Rauch verguldete Gläck-Heringe aus der Ost-See: diese kitzeln die Zunge, und ihr derbes Wesen erwecket Lust zum Trunk; jene hergegen sind ansehnlich, und voller milden, safftigen Fleisches; obgleich nicht so reizend.

## §. 74.

Den Instrument-Styl in Kirchen und Opern desto besser zu unterscheiden, folget hier der **Art.**

\*) Ut cantus colloquendo, & colloquia canendo perficiantur. *Scacch. in MS. supra cit.* Ist sehr wol gesagt.

\*\*) Ich kan mich nicht satt wundern, warum man diese prächtig-klingende Instrumente so nicht mehr braucht.

Anfang einer geistlichen Sonate von  
Rosenmüller.

## §. 75.

Ich kan mich nicht entbrechen, bey diesem reinen, fünfstimmigen Satze die schöne Sing-Art in ieder besondern Stimme zu bewundern. Die Ober-Partie könnte schwerlich besser einhergehen, wenn sie auch als ein Solo da stünde. Die zwote hat absonderlich in den letzten Tacten so viel artiges und modernes, als wenn sie diesen Tag erst fertiget, und ohne die geringste Absicht auf die übrigen vier zu Papier gebracht worden; da sie doch über funfzig Jahr alt ist. Nichts aber kan eine angenehmere und beweglichere Melodie führen, als hier der Alt thut, und zwar von derjenigen Note an zu rechnen, über welcher das Sternlein stehet. Was endlich den Tenor und Bass betrifft, so zeigt ihre freumbliche Gegenbewegung die grösste Bescheidenheit an, so man verlangen mag, ohne Zwang, Verbrämung und Künstley ganz natürlich, gar nicht hölzern. Hier mögte man zu manchem sagen: Sehe hin, und thue desgleichen.

## §. 76.

Anfangs-Noten einer Opern-Intrede von  
Kaiser.

## §. 77.

†) Der Raum hat nicht zulassen wollen, etwas vollstimmigers herzusetzen: es fehlet sonst nicht daran; aber wir können hier so viele Systemata nicht auf eine Columnne bringen, als zu zwölf oder mehr Stimmen erfordert werden.

§. 77.

Man siehet wol, daß der Verfasser hier, ohne Zuthun der wesentlichen Trompeten und Pauken, mit den andern Instrumenten eine sehr lebhaftige Nachahmung solcher kriegerischen Instrumente hat vorbringen wollen, und daß er es sehr löblich bewerkstelliget hat. An dem Orte, †), wo die Vierstimmigkeit eintritt, ist auch alles, was man wünschen kan. In dem, was die Melodie betrifft, herrschet die Ober-Partie, und die andern richten sich nach ihr, als in einer Monarchie. Es ist alles munter, anlockend, und fällt vernehmlich ins Gehör. So viel von diesem handgreiflichen Unterschiede des Instrument-:Styls.

§. 78.

Es kan seyn, daß auch in theatralischen Sachen manches Vorspiel mit Instrumenten aufstößt, das ernsthaft genug aussieht und klinget; wie denn Lully in dem Instrument-:Styl seiner Opern überaus fleißig und stark gewesen ist: Allein es wird doch nicht den Reichthum haben, noch diejenige innerliche Wichtigkeit besitzen, die demselben Styl in der Kirche eigen sind. Wiederum kan es auch gar wol geschehen, daß in geistlichen Dingen manche Symphonie vorkommt, die einen sehr fröhlichen Muth gibt, nachdem es die Worte und Umstände mit sich bringen, dazu man vorspielen läßt, als z. E. Singet fröhlich Gott u. d. gl.; allein es muß doch nicht die Ausgelassenheit und das wilde Wesen haben, die man dem Schauplatz zu gute hält.

§. 79.

Man bedarff auch dergleichen Gründlichkeit bey den theatralischen Sätzen eben nicht; ja, es läuft, so zu reden, einiger massen wieder die Eigenschafft und Absicht der Schauspiele, deren Abzeichen doch iederzeit etwas spielendes und erdichtetes bleibt, welches keinen grossen, ernstlichen Eindruck; sondern nur eine nützliche und dabey mehr ergötzende, vorübergehende, als lange einnehmende Vorstellung zu Wege bringen soll: damit zwar die Gemüther, durch Anfühlung der Augen und Ohren, gerühret und bewegt, doch nicht im Ernste gang aus ihrem Sitze gebracht, und allerhand oft niedrigen Leidenschaften aufgeopfert werden. Die Empfindungen, so die Schaubühne ertheilet, sind bißweilen nicht unangenehm; aber sie währen nur einen Augenblick, und können keinen beständigen Eindruck verursachen: weil ein ieder weiß, daß die Sache erdichtet ist. Hiebey kan ein Aussenschein, oder etwas glänzendes und funkelndes, obgleich kein Gold ist, mehr ausrichten, als etwas dichtes, festes und ein mühsames Wesen.

§. 80.

Die hohe Tanz-Kunst auf Schaubühnen hat, in den dazu geschickten Melodien und Sätzen ihren ganz eignen Styl, nemlich den hyporchematischen, der die Chaconnen, Passagaglien, Entreen und andre grosse Tänze liefert, welche sehr oft nicht nur gespielt und getanzt, sondern auch in gewisse Verse gebracht und mit vielen angenehmen Abwechselungen zugleich gesungen werden \*). In Erkenntniß dieser Schreib-Art thun einige ausgesuchte Französische Sachen mehr Dienste, als alle Welsche: denn Frankreich ist und bleibt doch die rechte Tanz-Schule und dessen, so dazu gehöret.

§. 81.

Geschickte Tänzer, die der Schaubühne nützen wollen, müssen diesen Styl aus dem Grunde kennen, eben sowol, als ein theatralischer Componist. Bey den größten Hbden in Europa ist der Beweis und die Bekräftigung meiner Gedanken darin anzutreffen, daß die Opern- und andre starke Ballette allemahl gerne durch einen besondern, in sothanem Styl vor andern wolerfahrenen Meister verfertigt werden: ich meine nicht die Schritte und Wendungen; sondern bloß die Melodien. Lully war in allen Sätteln gerecht, und schrieb nicht nur den Tänzern, sondern allen andern Personen auf dem Schau-Platz tüchtige Befehle vor.

§. 82.

Aber eine Schwalbe macht keinen Sommer. Denn wenn z. E. Conti die Music zur Oper, Erdfus, macht; so muß ein andrer, nemlich Matteis, die Melodien zu den Tänzen verfertigen. Jener war Kaiserl. Kammer-Compositour; Dieser aber Director der Kaiserl. Instrumental-Music. Wir haben nicht alle einerley Gaben. Sirta, ein also genanntes schönes Singpiel, wurde vor einigen Jahren zu Wien aufgeführt, und zwar noch vor dem Erdfus.

An

\*) Hyporchema est Melos quod canitur ac saltatur, *Canzone a Ballo, Ballata*. Don. de Præst. Vet. Mul. p. 253. Sing-Tänze nennet sie Er. Francisci, in der Vor-Unterredung seines Euffi-Kreises p. 209.

Anton Caldara, der Kaiserl. Vice-Capellmeister, setzte es in die Music; aber zu den Tängen mußte obgedachter Matteis gleichfalls die Melodien hergeben.

§. 83.

Daraus siehet man, daß wir eben den Herren Tangmeistern in diesem Stück nicht alles aufbürden und den Kopff aus der Schlinge ziehen müssen; vielweniger stehet zu behaupten, daß sonst keiner, als ein Tang-Meister, den hyporchematischen Styl recht zu führen wisse: angesehen es gar ein nothwendiges Ding bey einem Opfern-Componisten ist, daß er sich auf alle hohe Tang-Arten wol verstehe und die dazu bequeme Weisen ersinnen könne; ob er gleich selber nicht tanget.

§. 84.

Mancher erhält mit solchen geringscheinenden (nicht seynden) Sachen bisweilen einen grossen Nahmen, absonderlich an Höfen, wo oft eine Sing- und Tang-Chaconne, dabey auch vornehme Standes-Personen mit machen können, mehr ausrichtet, als Centnermäßige Contrapuncte: und mir sind Leute bekannt, die sich mit irgend einer *Haréc grotesque*, d. i. mit einem postierlichen-theatralischen Tang, besser in Gnaden gesetzt haben, als ein andrer mit einem ganzten Solianten voller Fugen; die doch im Grunde weit schätzbarer waren.

§. 85.

Nun sollten wir doch auch wol sagen, worin denn eigentlich diese hyporchematische Schreib-Art bestehe. Ob bey den alten griechischen Schauspielern in solchen hohen Tängen allerhand menschliche Begebenheiten ausgedruckt worden, das läßt man dahin gestellet seyn, und gehdret zur Geberden-Kunst, zur Chironomie, welche zwar auch bey den Lateinern *lactario* hieß, aber ganz was anders war, als hyporchema. Und wo dieses Wort das Reichen-Lied der alten Griechen, darnach sie um den Altar tanzten, bedeutet hat; so ist es demselben nur in Ansehung des erhöhten Ortes beigeleget worden: denn sonst gehören die Reichen-Tänge zum choraischen Styl.

§. 86.

Dasjenige nun was die hyporchematische Schreib-Art von allen andern, als Kennzeichen, absondert, ist: Eine mehr als gemeine Einförmigkeit in den ziemlich starken Gliedern der Melodie; eine genaue Abtheilung der Zeitmaasse; ein langsamer Rhythmus in richtigem Verhalt; eine ebenträchtige, ernsthaftte doch muntere Bewegung; eine gehbrige Länge, und die möglichste Vereinigung oder Gleichheit aller Theile.

§. 87.

Zur Untersuchung solcher Eigenschaften und zum fernern Unterricht besche man, nebst den Französischen häufig-gedruckten Opfern-Partituren \*), auch die ganz kleinen und gemeinen Bücher, worin die neuesten Französischen Tänge heraus kommen und in Holland nachgedruckt werden; denn, obgleich diese lekttern mehr auf die niedrigen, als hohen Tänge ihre Absichten haben, so findet man doch bisweilen auch Chaconnen, Passagaglien, Entrees und dergleichen darin, die zu Mustern dienen können.

§. 88.

Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhasst; allein wir haben eine Schreib-Art dieses Namens, die wol beliebt ist, und hauptsächlich ihren Sitz im Orchester und auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing- und Stimmen behauptet. Er bestehet eigentlich nicht sowol im Sehen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder, wie man sagt, *ex tempore* geschiehet. Die Italiener nennen diesen Styl *a mente, non a penna*. Wiewol die so genannten: *Fantasia, Capriccie, Toccate, Ricercate* &c. sie mögen geschrieben oder gedruckt seyn, allerdings hieher gehören, der Boutaden und Vorspiele nicht zu vergessen.

§. 89.

Die Welschen Ton-Meister nehmen gar öftters Gelegenheit, ihre Einfälle solcher Gestalt an den Mann zu bringen, und sich dieses Styls, zum besondern Vergnügen der Kenner, zu bedienen; es sey daß die Fantasie wirklich zu Papier gebracht werde, und man also dem Sänger oder Instrumenten-Spieler die Mühe erleichtert; oder, welches allemahl besser, daß der Componist weiter nichts dabey thue, als den bequemen Ort und die rechte Stelle zu bemerken, wo derglei-

\*)

Phaeton, Roland, *Perféc*, *Achille*, *Europe galante*, *Triomphe des arts*, *Proserpine*, *Amadis*, *Thatis* &c. *Contredances de differentes nations del Europe*. *Le Musicien Maitre de Dance*; absonderlich die *Musjüge* aus den *Balletten*: *Piché*, *Triomphe de l'amour*, *Fetes Venetiennes* &c. davon sehr oft neue *Catalogi* bey *Charles le Céne* und *Mortier* herauskommen.

den freie Gedanken, nach eigenem Belieben, angebracht werden können. Gemeinlich geschieht solches bey einem Schlusse, es sey am Ende, oder sonst irgendwo. Aber es gehdren tüchtige Köpffe dazu, die voller Erfindungen stecken, und an allerhand Figuren (bisweilen mehr als gar zu) reich sind.

## §. 90.

Andrer Künstler zu geschweigen, so hat der berühmte Händel oft, in seinen Schauspielen, solche Accompagnemens gesetzt, dabey das Clavier allein, nach des Spielers Gefallen und Geschicklichkeit, ohne Vorschrift in diesem Styl hervorrage: welches seinen eignen Mann erfordert, und etlichen andern, die es haben nachthun wollen, nur schlecht von der Faust gegangen ist; ob sie gleich sonst ziemlich Sattelfest waren.

## §. 91.

Wir haben zwar oben gesagt, daß dieser fantastische Styl seinen Sitz in den Schauspielen hat; allein, mit dem Zusage: hauptsächlich; indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in den Zimmern sich hören zu lassen. Wobey er dieses ins besondere hat, daß er allenthalben einerley ist; da hingegen die andern Schreib:Arten, wenn sie sich den übrigen Haupt:Stylen mittheilen, in vielen Umständen einer verschiedenen Einrichtung unterworfen sind. Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eignem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantastiren könnten? es würde ja lauter hölzernes, auswendig:geleitetes und steiffes Zeug herauskommen.

## §. 92.

Wie oft unterhält nicht ein fertiger Violinist (andrer Instrument:Spieler zu geschweigen) sich und seine Zuhörer auf das allangenehmste, wenn er nur bloß und ganz allein fantastirt? Was tag:täglich auf dem Clavier, als dem dazu bequemsten Werkzeuge, auf der Laute, Viol da Gamba, Voeerslöte u. s. w. geschieht, ist bekannt; wenn mans nur bedenkt und in seine Rechte Classe setzt; und wie die gekauften Kehlen der Sänginnen, absonderlich der Welschen, zu treiben, solches kan man bey denen, die mit dergleichen Geschicklichkeit begabet sind, an Höfen und auf Schaubühnen am besten wahrnehmen. Nur Schade, daß keine Regeln von solcher Fantaisie:Kunst vorhanden!

## §. 93.

Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz:Sing- und Spiel:Art, die man nur erdenken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt:Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde; bald hurtig bald zögernd; bald ein:bald viestimmig; bald auch auf eine kurze Zeit nach dem Tact; ohne Klang:Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls.

## §. 94.

An die Regeln der Harmonie bindet man sich allein bey dieser Schreib:Art, sonst an keine. Wer die meisten künstlichsten Schmückungen und selteneste Fälle anbringen kan, der führt am besten. Und wenn gleich dann und wann eine gewisse geschwinde Tact:Art sich eindringet, so währt sie doch nur einen Augenblick; folget keine andere, so hat die Zeit:Maasse gar Feierabend. Die Haupt:Sätze und Unterwürffe lassen sich zwar, eben der ungebundenen Eigenschafft halber, nicht ganz und gar ausschließen; sie dürfen aber nicht recht an einander hangen, vielmehrer ordentlich ausgeführet werden: daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwieder ist, denn die Ordnung und der Zwang. Und warum sollte sich denn eine Toccate, Boutade oder Caprice gewisse Ton:Arten erwählen, worin sie schließen müste? darff sie nicht aufhören, in welchem Ton sie will; ja muß sie nicht oft, aus einem Ton in den andern ganz entgegen stehenden und fremden geführt werden, wenn ein Regelmäßiger Gesang darauffolgen soll? Dieser Umstand wird im Aufschreiben eben so wenig, als der vorige beobachtet, und gehört doch allerdings zu den Kennzeichen des fantastischen Styls.

## §. 95.

Ein Paar kleine Beispiele, denen zu Liebe, die bey igtigen Zeiten Mangel an Exempeln der

aufgeschriebenen Sätze dieser Art haben mögten, (wie denn unsre Vorfahren mehr Fleiß daran gewendet haben, als die heutigen Sezer) will ich doch hier einschalten: und zwar nur was den blossen Anfang betrifft: denn weil es Clavier-Sachen sind, lassen sich die unter und in einander geflochtene Noten mit unsern Druck-Schriften nicht süglich darstellen.

## Anfang einer Toccate von Froberger.

## Anfang einer Fantaisie von eben demselben.

## §. 96.

Man pfelet sonst bey dergleichen Sachen wol die Worte zu schreiben: ceci se joue à discretion, oder im Italiemischen: con discrezione, um zu bemerken, daß man sich an den Tact gar nicht binden dürffe; sondern nach Belieben bald langsam bald geschwinde spielenmöge. Ausser Froberger, der zu seinen Zeiten sehr berühmt gewesen und absonderlich in dieser Schreib-Art viel gethan hat, finden sich noch ein Paar fleißige Fantasten, im guten Verstande genommen, die ihre Styl-Früchte, vor mehr als hundert Jahren, nicht nur schlechtthin gedruckt, sondern in dem saubersten Kupffer-Stich hinterlassen haben, den man nur mit Augen sehen kan. Sie vers dienen wahrlich beide, daß man ihre Nahmen nicht in Vergessenheit begraben seyn lasse.

## §. 97.

Der eine heisset Claudio Merulo (nicht Merula) von Correggio \*), Organist bey dem

3

Herr

\*) Der Titel des Wercks lautet so: Toccate d'Intavolatura d'Organo, di Claudio Marulo da Correggio, Organista del Sereniss. Sig. Duca di Parma & Piacenza &c. in Roma, appresso Simone Verovio 1598. fol.

Herzog von Parma. Des andern Nahme ist: Michel Angelo Rossi †): von dem wir sonst bis hieher nichts anders wissen, als daß aus dem Barberinischen mit dem Cardinals-Hut bedeckten Wapen, so dem Werke vorgefetzt, muthmaasslich abzunehmen, er habe ums Jahr 1635 zu des Doni Zeiten gelebet. Merulo hat seine Arbeit in zwey Bücher getheilet, deren erstes 1598, das andre aber erst 1604, sechs Jahr hernach, in Rom durch Simon Verovio gestochen worden. Hier finden wir 5 Linien für die rechte Hand, mit dem niedrigen Discant-Schlüssel, und acht für die lincke, mit Alt und Bass über einander bezeichnet. Rossi hergegen hat der rechten Hand 6 Linien gegeben; mit der lincken aber eben die Weise gehalten. Froberger schrieb der rechten sechs, der lincken sieben Linien zu, welche letztere mit Bass- und Tenor-Schlüsseln bezeichnet sind.

## §. 98.

Man wird mich desto weniger verdenden, daß ich dieser arbeitsamen Künstler, bey gegenwärtiger Gelegenheit des von ihnen trefflich; ausgeübten fantastischen Styls, in Ehren gedacht habe: ie weniger man sonst etwas umständliches von ihnen aufreiben kan. Nun weiter!

## §. 99.

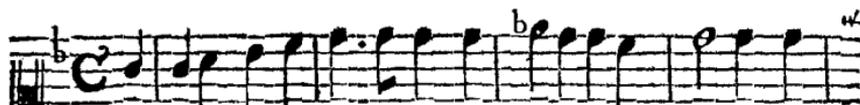
Noch eine besondere Schreib-Art gehöret nicht nur gewisser maassen in die Kirche, wie oben bey Erklärung des gebundenen Styls berührt worden, in dessen Stelle er getreten ist, sondern vornehmlich, doch auf mäßigere Weise, d. i. in geringerm Gebrauch, zum Theatro: nemlich der melismatische Styl, welcher dort alle ernsthafteste, gemeine Choral-Gesänge mit Haufen, hier aber alle lustige Lieder und solche scherzende, wenige Arietten begreift, die verschiedene auf einmehley Melodie zu singende Geseze, Strophen oder Abschnitte haben.

## §. 100.

Die Welschen halten ihre Schau- und Sing-Spiele für viel zu vornehm, daß sie dergleichen Canzonetti oder Oden dahinein bringen sollten; es mögte denn bisweilen in Venedig ein und anders melismatisches, den dasigen Bootts-Leuten zu Gefallen, mit unterlassen. Wiewol auch die Intramezzi oder Zwischen-Spiele bey den Italienern den Abgang dieses melismatischen Wesens in der Haupt-Handlung, an vielen Orten, absonderlich zu Wien, so reichlich ersetzen, daß man es schwerlich niederträchtiger und Gassenmäßiger erdencken kan. Die Frangosen und Engländer haben es zwar gerne, daß diese Schreib-Art sich bisweilen in Absingung ihrer häufigen weltlichen Lieder hören lasse; aber von abgeschmackten Hanreis- und Pickel-Possen halten sie nichts. Es wäre gut, wenn man diese Bescheidenheit auch von den Teutschen zu rühmen hätte: wozu die in Halle 1737 auf das sauberste herausgekommene Sammlung verschiedener und auserlesener Oden schon einen guten Anfang gemacht hat.

## §. 101.

Wenn z. E. in einer Oper ein Hauffen Scheerenschleiffer eingeführt werden, die unter andern, folgendes Melisma zum besten geben:



Der König schleifet seinen Rath, der Rath die armen Schreiber; und



wenn man nichts zu schleifen hat, so schleifet man die Weiber zc.

so kan solches wenig Erbauung bringen. Ariadne, worin dieses Exempel befindlich, ist zwar ein ziemlich; altes Singspiel; hat aber grossen Beifall gefunden, ist Ao. 1722 wieder verjünget worden: und, wenn die neuern Proben nicht verhaßt wären, könnte man ihrer auch einige beibringen. Doch genug hievon!

### Vom Kammer-Styl.

## §. 102.

Endlich kommen wir zum Kammer-Styl, und wollen davon auch eine kurze, doch ordentlich

†) Seine Arbeit hat diese Aufschrift: Toccate e corente d'Intavolatura d'Organo e Cimbalo di Michel Angelo Rossi. groß Fol. oder klein Median, ohne Ort, Zeit oder Kupferstechers Nahme.

liche und gründliche Nachricht geben. Da man nun bey den vorigen Haupt-Abtheilungen, und zwar bey ieder derselben fünf oder mehr Neben-Style wahrgenommen hat; so werden hier wenigstens eben so viel zu betrachten auffstossen.

## §. 103.

Der Instrument-*Styl*, dessen bereits bey geistlichen und theatralischen Wercken, wie wol bey jedem auf eine sonderbare Art des Gebrauchs, Erwehnung geschehen, kömmt hier wiederum zum Vorschein; doch so, daß er eine neue und dritte Gestalt gewinnt. Denn ob man gleich in Sälen und Zimmern auch wol Kirchen-Sachen und dramatische Dinge aufführen kan; so werz den doch durch die Veränderung des Ortes die Schreib-Arten eben so wenig verändert, als eine Predigt, die nimmer zum Gedichte wird, ob man sie gleich im Cabinet hält.

## §. 104.

Dannhero ist leicht zu schliessen, es müsse der Instrument-*Styl*, in so weit derselbe zur Kammermäßigen Schreib-Art gehdret, alwo er zumahl bey Tafel-Musiken viel stärker regieret, als die übrigen, von ganz andrer Beschaffenheit seyn, als jene beide. Weil sich aber diese Eigenschaften nicht so genau beschreiben, als aus Gleichnissen und Beispielen ersehen lassen; so hat man sich diesfalls an die häufig vorhandene Sonate da Camera, Concerti grossi, Suites u. d. gl. zu halten, welche Licht genug hierin geben werden.

## §. 105.

Wobey ich jedoch absonderlich die Einsicht der Correllischen Werke, ihres Alters ungeachtet, zum trefflichen Muster angepriesen haben will, deren wo mir recht fünf, und in Amsterdam zu bekommen sind. Die unvergleichliche Geschicklichkeit dieses Verfassers in der zum Kammer gehörigen Instrumental-Schreib-Art hat so was ausnehmendes, daß ich so gar in den Holländischen Kirchen, wiewol ausserhalb der zum Gottes-Dienst bestimmten Zeit, nehmlich in den Bespern, oder nach deren Endigung, seine Sonaten nicht nur von dem Organisten allein, sondern auch von einem Violinen-Concert, welches zur Übung der Kunstbesessenen oft angestellt wird, ehmahls mit vielem Vergnügen gehdret habe.

## §. 106.

Es erfordert sonst dieser Styl in der Kammer weit mehr Fleiß und Ausarbeitung, als sonst, und will nette, reine Mittel-Partien haben, die mit den Ober-Stimmen beständig, und auf eine angenehme Art gleichsam um den Vorzug streiten. Bindungen, Rückungen, gebrochene Harmonien, Abwechslungen mit *tutti* und *solo*, mit *adagio* und *allegro* &c. sind ihm solche wesentliche und eigene Dinge, daß man sie meistens in Kirchen und auf dem Schau-Platz vergeblich sucht: weil es daselbst immer mehr auf die Hervorragung der Menschen-Stimmen ankömmt, und der Instrument-*Styl* nur ihnen zu Gefallen und zur Begleitung oder Verstärkung da ist; wogegen er in der Kammer schier die Herrschafft behauptet; ja, wenn auch gleich die Melodie bisweilen ein wenig darunter leiden sollte, will er doch daselbst allemahl aufgepußt, verbräunt und sprudelnd erscheinen. Das ist sein Abzeichen.

## §. 107.

Auf den canonischen Styl wieder zu kommen, als der auch in Zimmern und Sälen, nach seiner Art, ja oftmahls beym Trunck was zu sagen haben will, wenn er mit den Gästen bekannt ist, oder vielmehr wenn diese ihn kennen, so werden davon in guten musicalischen Schul-Büchern zwar etwas bejahrte, aber doch wol ausgearbeitete Exempel anzutreffen seyn, sowol als in Lob-sprüchen und Glückwünschungen vor gedruckte Schriften. Auch gibt sich noch zuweilen ein und ander Liebhaber die Mühe, canonische Sonaten zur Kammer-Music, über gewisse feststehende Sätze (*canto fermo*) zu verfertigen, welche wahrlich nicht so grosse Ergötzlichkeit bringen, als sie Arbeit erfordern.

## §. 108.

Mehr Lust wird eine auserlesene Music-verständige Gesellschaft verspüren, wenn etwa 3 oder 4 Personen ihres Mittels sich befeisigen, in der canonischen Schreib-Art, die man billig Laconisch nennen mögte, weil sie kurz ist, allerhand Sitten-Sprüche auf die Bahn zu bringen, und dieselbe bey guter Laune herum zu singen. Ich muß wol gestehen, daß mir solche Bemühung vormahls manche fröhliche Stunde gebracht hat, indem es wahrlich der beste Nuß ist, den man von der canonischen Arbeit erwarten kan. Die Franzosen sind grosse Liebhaber von solchen Runde-Gesängen in ihren Lust-Versammlungen; sonst aber nicht, weder in der Kirche, noch auf der Schaubühne. In Engländischen Noten-Büchern traf man auch vor diesem nicht wenige hiehergehbrige und recht artig eingerichtete Sachen an.

## §. 109.

Es ist leicht zu erachten, daß die canonische Schreib-Art bey theatralischen und häuslichen Vorfällen mehr muntres und freies Wesen in der Melodie erfordere, als wenn sie zu geistlichen Materien gebraucht werden soll. Wenn jemand z. E. die Worte: Nicht uns, Herr, nicht uns, sondern deinem Nahmen gib Ehre, in einen Canon bringen wollte; so müste er seine melodischen Gänge viel bescheidener, ernsthafter und andächtiger einrichten, als wenn es auf dem Teatro heißen sollte: Phobus bricht nicht eh herein, bis Narcissus öffnen wird seiner holden Augen Schein, oder in einer vergnügten Gesellschaft: Ich dein Brod mit Freuden, und trink deinen Wein mit gutem Muth. Daraus man denn auch einiger maassen die zufällige Verschiedenheit dieses Styls abnehmen kan.

## §. 110.

Der dritte zur Kammer-Music gehörige Styl ist der gewöhnlichen und gebräuchlichen Tanz-Kunst eigen, von dem man gnugsame Vorschriften bey Ballen, Masqueraden, Engländischen, Französischen, Polnischen und Teutschen Tanz-Übungen haben kan. Diese Choraische Schreib-Art theilet sich in so viele Gattungen, als es Arten von Tänzen in Zimmern, Sälen und grossen Gemächern gibt, woraus eine ziemliche Reihe erwächst, die einer reiffen Untersuchung mehr werth ist, als man meinet; wenn der grosse Gebrauch und sonderbare Nuß betrachtet wird.

## §. 111.

Die Polnische Gattung des choraischen Styls hat vor andern seit einiger Zeit so viel Beifall gefunden, daß man sich nicht gescheuet, die ernsthaftesten Worte und Sing-Gedichte mit Melodien nach Polnischer Weise (à la Polonoise) zu versehen. Es hat auch in der That diese Weise oft eine recht fremde und angenehme Wirkung, die jedoch niemand, ohne satzfame Kundschafft vom choraischen Wesen zu besitzen, zu Wege bringen kan.

## §. 112.

Sehen wir ferner einen Schottländischen Land-Tanz an, davon ganze Bücher voll gedruckt sind, so wird sich gewiß in der Schreib-Art desselben viel gefälliges und neues, wo nicht was seltsames hervorthun, das hin und wieder nicht nur zum Tanzen allein, sondern auch zu vielen andern Sachen, sowol auf dem Schau-Platz als in Gemächern, gut anzubringen und nachzuahmen ist; jedoch mit geziemender Behutsamkeit, sonderlich für Sings-Stimmen.

## §. 113.

Man betrachte endlich alle Französische Tanz-Lieder und Melodien, so klein als sie auch seyn mögen, bis auf die Menuetten, die eben sowol, als die größesten Ouvertüren, ihre eigne Schreib-Art erfordern; man betrachte sie, sage ich, mit Aufmerksamkeit, welche feine Ordnung, Gleichförmigkeit und richtige Abschnitte darin zu finden sind, ich weiß gewiß, man wird erfahren, daß eben diese Tanz-Style (den hyporchematishen bey dem choraischen mit eingeschlossen) voller ungemeynen Reichthums sind, und allerhand schöne Erfindungen im Sehen an die Hand geben. Ich kenne grosse Componisten, die aus diesem choraischen Styl mehr, als aus allen andern Schreib-Arten gesammelt, und häufige Einfälle daraus geschöpffet haben.

## §. 114.

Er führet seinen Nahmen vom Chor oder Reihen, wo ihrer viele zusammen tanzen, und die Glieder der choraischen Melodie sind zwar etwas schwächer, als der hyporchematishen, doch dabey von gleicher Einförmigkeit nach ihrer Art; die Rhythmi oder Klang-Füsse sind hurtiger, die Bewegung ist lustiger und die gehörige Kürze hilft mit zum Abzeichen.

## §. 115.

Was oben von den Madrigal- und melismatischen Stylen angeführet worden ist, solches kan auch alhier, gewisser maassen, gelten, zumahl was den ersten betrifft, der allenthalben einseley bleibt. Der andre aber mögte einen kleinen Unterschied hier erfordern: denn ob er sich schon von je her zu geist- und weltlichen Oden hat bequemen müssen, bis ihn die madrigalische Arien und Recitative in die Enge getrieben haben; so kan man doch eins Theils auch wol traurige Melismata machen, wovon Kircher \*) selbst ein Exempel gibt, wiewol sie immer was niedrigeres an sich behalten; andern Theils gibt es noch heutiges Tages gewisse artige Jäger-Hochzeit-Straff- und Scherz-Oden dieses melismatischen Styls, welche sich zur Lust sehr wol hören lassen, und nicht allemahl auf bloße Gassenhauer hinauslaufen, auch bisweilen auf Schaubühnen gebraucht werden. Man sucht aber das erhabene vergeblich darin.

## §. 116.

\*) Musurg. T. I Lib. V c. 16, p. 321, wo ein Ding stehet mit der Überschrift: Melisma, sive Aria Tragica. Und Lib. VII c. 6 p. 615 siehet man auch ein Melisma Ecclesiasticum.

## §. 116.

Johann Sebastiani, ehmaliger Churfürstl. Brandenb. und Preussischer Capellmeister, kan hiervon einige Proben †) geben, darin zwar nichts unbefcheidenes, doch viel kriechendes vorkömmt, das der Noten kaum werth wäre, wenn sich nicht gleich und gleich geselleten. Ein kleines Fleckgen davon herzusetzen, kan nicht schaden, um denjenigen einen Begriff von der melismatischen Schreib: Art zu geben, welche ihren Unterschied von den Arien und Madrigal: Styl nicht recht zu machen wissen. Sonst hat die melismatische Arbeit noch dieses Abzeichen, daß sie auf dem Theatro nicht so viel Strophen, und mehr Verwandtschaft mit dem madrigalischen Wesen, zuläßt, als in Kirchen und Zimmern.



Habt ihr nicht gehört davon, Mopsa und der Coridon werden kühlich Hochzeit ge: ben. ic.

## §. 117.

Damit wäre also die Materie, betreffend die musicalischen Schreib: Arten, für diesesmahl zu Ende gebracht. Die Ausübung beruhet nun auf die Untersuchung guter Vorschriften und Muster, daran kein Mangel ist, wer sie nur wehlen und sich anschaffen will. Man muß sich von jedem Haupt: Styl, nach angeführten Grund: Sätzen, einen festen, deutlichen und reinen Begriff machen, gute Ordnung darin halten, die Ein- und Ausdrücke nicht ungebührlich mit einander vermischen, noch seine Mannschafft unter ein fremdes Fähnlein stellen.

## §. 118.

Vorhin dachte ich, es mögten die Gattungen dieser Schreib: Arten wol dereinst vermehret werden: denn, wer auch nur aniso Lust hätte, könnte nicht allein die Neben: Zweige sehr weit ausbreiten; sondern es würden sich schon andre Aeste angeben, und vornehmlich der Feld: oder Krieges: Styl dabey in nicht geringe Betrachtung kommen. Denn obgleich die Marsche und dergleichen mannhafte Melodien zum hyporchematischen Styl gehören; so hat doch die eigentliche martialische Music in vielen Stücken was besonders an sich, welches zu untersuchen nicht undienlich seyn dürfte.

## §. 119.

So dachte ich vorhin; nun aber, da alles wol erwogen worden, mögte schier eine ganz widerige Beiforge bey mir aufstossen, daß nehmlich von diesen Stylen und ihren Gattungen mit der Zeit vielleicht nur wenige, oder auch wol gar kein einziger, in seiner Reinigkeit und mit den ihm gehörigen Ab: oder Kennzeichen übrig bleiben dürfte. Denn es ist bereits bey vielen selbstgewachsenen Componisten ein solcher Wischmasch in der Schreib: Art anzutreffen, als ob alles in einen ungefalteten Klumpen verfallen wölte. Und ich glaube, daß man ihrer eine Menge fünde, die, auf Befragen, in welchem Styl sie dieses oder jenes setzten, mit der Antwort sehr verlegen seyn würden.

## §. 120.

Solchem Unwesen, wo möglich, vorzubeugen, habe ich mir die Mühe gegeben, diese Lehre aufs neue und vermehrer vorzutragen. Ich weiß gar zu wol, wie viel daran gelegen ist, und hoffe, niemand, der Gott und seinen Dienst liebet, werde übel nehmen, daß ich in diesem Haupt: Stück von den Schreib: Arten, weil doch alles darauf ankömmt, etwas weitläuffig gewesen bin: indem meine wahre Absicht auf die Verherrlichung und Ehre des allerhöchsten Wesens in seinem Tempel, auf die Sittsamkeit der Schaubühne und auf die Vergnügung des Gemüths in Zimmern und Sälen gerichtet ist; von welchen Dingen man schwerlich zu viel sagen kan, wenn man sie zu befördern vermögend ist. Nun bedaure ich, daß mir bisher fast niemand in diesen Bestrebungen die Hand hat bieten wollen, und man mich allein vor dem Riß stehen läßt.

Aa

Zweiter

†) Parnas, Blumen, oder geist: und weltliche Lieder, welche bey mäßiger Abend: Weile abgebrochen Gertraudt Müllerinn, geborne Efflerinn, und in Melodleyen übersetzt von Johann Sebastiani ni ic. verlegt in Hamburg und gedruckt in Wolfenbüttel 1672. Erster Theil N. 55. fol. der and: dre Theil, wo die Verfasserin eine Kaiserl. gekrönte Dichterin und unter den Blumen: Genossen Mornille heißt, kam 1675 zu Stande.



Des

# Vollkommenen Capellmeisters

## Zweiter Theil.

Darin die wirkliche Verfertigung einer Melodie, oder des einstimmigen Gesanges, samt dessen Umständen und Eigenschaften, gelehret werden.

O\*O \* O\*O

### Erstes Haupt-Stück.

Von der Untersuchung und Pflege menschlicher Stimme.

§. 1.



Sr haben im vorhergehenden Theil mit solchen Anfangs-Gründen zu thun gehabt, welche mehr auf die innerliche Betrachtung, als auf die äußerliche Bewerckstelligung der Ton-Kunst gegangen sind; ob sie wol auch zur eigentlichen Ausübung die Bahn nicht wenig gebrochen haben.

§. 2.

Die Phonsasia aber macht nunmehr den Anfang zum Singen in der That, und ist eine Wissenschaft, die da lehret, die menschliche Stimme und ihre Werkzeuge wol zu kennen; sie in einen guten Stand zu setzen, auch in solchem Stande zu erhalten; sodann den sinnlichen oder empfindlichen Unterschied der klingenden Intervalle, mit ihren Eigenschaften im Halse, auf eine natürlichere Weise, als vorhin, zu bemerken und anzustimmen.

§. 3.

Wobey man leicht wahrnimmt, daß ein ziemliches Stück dieser Phonsasie zur Natur, Lehre mit gehöret: in so weit dieselbe zur wirklichen Singe-Kunst gebraucht und angewendet werden soll. Denn, wer Sachen setzen will, die sich gut singen lassen, der muß entweder selbst wol singen können, wol gesungen haben, oder wenigstens, wenn ja die Stimme abgehen oder von Natur kein gut thun wollte, eine gründliche Wissenschaft vom Singen besitzen: da es denn viel besser ist, wenn Können und Wissen, Erwekung und Vollziehung zusammen stehen, als wenn es an einer oder der andern fehlet. Wer aber wol singen will, der muß nothwendig alles, was zur Stimme gehöret, mit Fleiß untersuchen, ihrer schonen und warten, sie üben, lencken, regieren, zwingen und unterhalten; zumahl wenn er einer Capelle tüchtig vorstehen, und in derselben gute Singer oder Sängerrinnen haben will.

§. 4.

Viele Stimmen sind in der Jugend schön; verändern sich aber, absonderlich bey dem männlichen Geschlechte, mit dem Anwachs der Jahre dergestalt, daß sich alles biegsame, geschmeidige und gelenckige Wesen darüber fast gar verlieret: welches man Mutiren heißet, und eine zu wissen unentbehrliche Bedeutung des Wortes: mutatione, ist, die bisher in den Wörter-Büchern fehlet.

§. 5.

Daher gibt es keine beständigere Sopran-Stimmen, als im weiblichen Geschlechte, welches diesen Falls wunderbarlich Stand hält, ob man es gleich sonst Wandelmuths beschuldigen will. Woher es aber komme, daß die Knaben, wenn sie Jünglinge werden, ihre Stimmen so sehr verändern; die mannbaren Mädchen und Frauen hergegen nicht, davon gibt Kircher \*) diese unzu-

\*) Quod vasa spermatica in foeminis non tam necessariam dependentiam habeant cum organis vocalibus. *Musurg. l. I Anatom. c. 14 corollar. 2.*

längliche Ursache an: weil die Saamen-Gefäße der Töchter den Werkzeugen der Stimme nicht so nothwendig unterworfen sind, als der Söhne ihre; da doch vielmehr die Wahrheit ist, daß bey den letztgenannten die starkzunehmende Wärme und Feuchtigkeiten überhaupt alle Gänge und Adhren des Leibes erweitern und aufstreiben, denen jedoch kein solcher heilsamer Abgang bestimmet ist, als sich bey dem weiblichen Geschlechte um dieselbe Zeit äussert.

§. 6.

Bev Verschnittenen wird, wie leicht zu erachten, der natürlichen Wärme und Säfte Anwachs und Ausbruch, insfolglich auch die Erweiterung der Adhren und Gänge in der Kehle, als wovon die Erniedrigung des Tones unwidersprechlich herrühret, durch frühzeitige Veraubung derjenigen Gliedmaassen verhindert, denen alle fruchtbare Feuchtigkeiten hauptsächlich bestimmet sind: und zwar, ehe die ausdehnende Krafft dieser letzten sich meldet.

§. 7.

Andre Stimmen, die man in der Jugend fast gar nicht gebrauchen kan, werden hernach offft die stärksten, geschicktesten und hohlestn, bey zunehmendem Alter des männlichen Geschlechtes, welches bey der Mutation, von der sogenannten Discant-Stimme gemeinlich auf einen Tenor, und vom Alt auf den Bass fällt: indem die Natur auch hierin ordentlich, auf Octaven-Weise, verführet, und die Gefäße der Luft-Adhre im doppelten Verhalt ausdehnet, ohne sich dabey eines Circels zu bedienen.

§. 8.

Gleichwie man aber sonst in allen Dingen der Natur durch die Kunst etwas zu Hülffe kommen kan, also gibt es auch gewisse, äusserliche und innerliche Mittel, die Stimmen zu pflegen, ihnen das rauhe Wesen der überflüssigen dicken Feuchtigkeiten zu benehmen, sie glatt zu machen, zu mäßigen, zu stärken und zu erhalten. Solche Wissenschaft war in alten Zeiten von der Erheblichkeit, daß man eine eigene Profession daraus machte. Iho kennen viele Ton-Meister kaum den Nahmen, geschweige dessen rechte Bedeutung; obgleich die Welschen Sänger, und zwar, so viel mir wissend, dieselben schier allein, noch ein wenig davon heibehalten, und bisher gewisser maassen, nicht ohne Nutzen, gebraucht haben. Farinelli wird es bestätigen.

§. 9.

Unter den Teutschen Sängern habe ich keinen größern Phonsacum gekannt, als den berühmten Capellmeister Vitimiler, welcher, wenn er des Abends singen sollte, sich des Tages der gewöhnlichen Mittags-Mahlzeit enthielt, von Zeit zu Zeit etwas Bänchel, wie einen Thee, zu sich nahm, und inzwischen bey dem Clavichordio, mit gemählicher und gelinder Durchsingung seiner Partie sich stets übte, auch solchen Fleiß darauf wandte, daß er sie allemahl auf eine neue Art, mit veränderten wolgewehlten Zierrathen herausbrachte. Es war auch vor einigen Jahren ein Engländischer Sanger, Nahmens Abel, in vieler Hochachtung, und ließ sich sowol in Holland, als Hamburg ic. mit großem Beifall hören: derselbe besaß einige Geheimnisse, seine zärtliche und natürliche Alt-Stimme auf das reineste bis ins späte Alter zu bewahren, wozu die ungemeyne Mäßigkeit und Wahl im Essen und Trincken sehr viel half. Es wird seiner in den Büchern, die mir bekannt sind, nirgend gedacht, auffer in des Rogers caralogue de musique, wo gleich im Anfang

§. 10.

Es wird belesenen Leuten nicht unbekannt seyn, daß die ehmaligen Griechen und Römer eigene geschickte Meister dazu gehalten haben, welche, ohne vom Volk gesehen zu werden, mittelst eines kleinen leisen Pfeiffleins, nicht nur die öffentlichen Redner, sondern vornehmlich die theatralischen Personen erinnerten und warneten, wenn sie die Stimme erheben oder verstärken, und wenn sie dieselbe mäßigen oder sinken lassen sollten, samt Anzeige der Fehler in den übrigen Bewegungen, die zur Sprache oder zum Singen gehören. Vielleicht kömmt daher die Gewohnheit noch, daß die Zuhörer demjenigen pfeiffen, der es nicht recht macht; so wie das Klatschen auch vom alten römischen plaudire seinen Ursprung hat, und den Beifall bezeiget.

§. 11.

Jene Anzeige mit dem künstlichen Pfeifflein war denn unter andern auch ein Stück der Verrichtung oder des Amts eines Stimm-Pflegers, dessen sich die größesten Sanger und Redner bedienten, um den Ton und die Aussprache nach den Gemüths-Bewegungen recht einzurichten; nicht aber sich einhelfen oder zusagen zu lassen, wie die heutigen Emblaser oder Souffleurs in Opem und andern Schauspielen thun. Wir lesen vom Kaiser Nero, daß er niemahls aufs Theater getreten

treten sey, ohne einen Phonscum hinter sich zu haben, und das geschah in den fünf löblichen Jahren seiner Regierung.

## §. 12.

Was nun die Werkzeuge der Menschen-Stimme betrifft, so bestehet die Luft-Röhre aus verschiedenen Knörpeln, die wie Ringe oder Keifflein über einander herliegen, und durch dünnhäutige bewegliche Bände an einander gefüget sind. Die Knörpel selbst sind etwas geschmeidig, weicher als Knochen, doch härter als Sehnen. Zweene von ihnen, die kleiner als die übrigen, und oben auf dem ersten Ringe der Luft-Röhre befindlich sind, machen mit ihrer Zusammenschließung den Rand oder das Haupt derselben Röhre, und führen den Nahmen Glottis, d. i. Zünglein, aus dessen Spalte, mittelst überaus subtiler Deffnungen und Bewegungen, der Klang hervorgebracht wird.

## §. 13.

Dieses so genannte Zünglein vergleicht man, der Gestalt nach, mit der Mündung eines Gieß-Rännleins, doch nach sehr verjüngtem Maas: Stabe, und nennet daher solchen zusammengefügeten Knörpel auch cartilagineum guttalem, von guttus, ein Tropffe. Über demselben befindet sich noch ein anders, etwas grösseres Ober-Zünglein, epiglottis, dessen Substanz aber viel weicher seyn mag, etwa wie ein Pergament. Die Gestalt der epiglottis ist fast einem dreieckigten, geröblten Blätlein ähnlich, nach dem Wunde zu runderhaben, auf der andern Seite aber ausgeblet.

## §. 14.

Daß nun auch sothanes Oberzünglein zur feinern Bildung und zärtlichern Einrichtung des Klanges, absonderlich was die Triller, Mordanten u. betrifft, ein grosses und vielleicht mehr, als der Zapfen im Munde zur gemeinen Aussprache, beitrage, solches ist wol ausser Zweifel wahr; dennoch aber thut die Glottis selbst ganz gewiß das meiste und vornehmste dabei: und ist also weder die Lunge, noch die Zunge, weder die Gurgel, noch der Gaumen die rechte Ursache des Tones; vielweniger sind es die Zähne und Lippen, welche alle keinen weitern Antheil daran haben, als daß die erste den Wind hergibt, die andern aber, nachdem der Schall durch die Spalte des Züngleins oben an der Lufftröhre, mittelst dreizehn Muskeln gezeuget worden, sein hohl, vernehmlich, richtig, und ungehindert heraus lassen.

## §. 15.

Es ist also die einzige menschliche Glottis das klangreichste, angenehmste, vollkommenste und richtigste Instrument, oder besser zu sagen, sie ist das einzige und allein richtige Instrument unter der grossen Menge klingender Werkzeuge, sie mögen durch Kunst verfertigt, oder von der Natur hervorgebracht werden; denn alle diese vom Winde getriebene oder mit Saiten bezogene Instrumente, nur die Geigen ausgenommen, sind mit einander falsch, gegen die menschliche Stimme zu rechnen, und wenn sie auch auf das beste gestimmt wären. Diese Worte \*) eines grundgelehrten Mathematici bestätigen zugleich meine anderswo †) geführte Gedanken, daß nemlich die Menschen-Stimme das schönste Instrument sey.

## §. 16.

Es haben zwar einige dafür gehalten, daß der allererste Schritt zur Übung im Singen nicht füglicher gemacht werden könnte, als vermittelst der Lieder in der Kirche: indem man daselbst Gelegenheit hat, nicht nur die Stimme rechtchaffen auszusprechen, welches nothwendig geschehen muß; sondern auch die etwa sich hervorthuende Fehler, unter die Menge der mitsingenden zu verstecken. Weil aber eine solche Neben-Absicht bey dem Gottes-Dienste dem wahren Zwecke desselben entgegen zu lauffen scheint, so mügte ich lieber andre Mittel dazu vorschlagen, deren sich ausserhalb der Kirche sonst genug antreffen lassen.

## §. 17.

Man gehe z. E. an einsame Dertter außs Feld, grabe eine kleine doch tiefe Grube in die Erde, lege den Mund darüber, und schreie die Stimme da hinein, so hoch und so lange, als nur

\*) La seule Glotte de l'homme est le plus sonore, le plus agreable, le plus parfait & le plus juste des instrumens, ou pour mieux dire le seul justé dans ce grand nombre des instrumens, soit artificiels, soit naturels. Car tous les autres soit à vent soit à cordes, sont faux, en comparaison de la voix, meme les instrumens les mieux accordés, excepté le violon seul. *Dodart, Memoir de l'Acad. Roy. des Sciences. l'An 1700 p. 338.*

;) Orchest. I p. 254.

nur immer ohne grossen Zwang geschehen kan: dadurch oder durch dergleichen öftters anzustellende Übungen werden die Werkzeuge des Klanges, absonderlich bey mutirenden, überaus glatt und rein, wie ein Blase-Instrument, das desto anmuthiger klingt, je mehr es gebraucht und durch die Luft gesäubert wird.

## §. 18.

Wir erfahren es auch gar merklich an befaiteten Instrumenten, dass sie alle, so lange sie noch neu sind, etwas rauhes und hartes im Klange an sich haben; mit der Zeit aber, und durch stetigen Gebrauch je länger je lieblicher werden, welchen Gebrauch man das Ausspielen, und bey den Menschen-Stimmen junger Leute das Ausschreien nennet. Und eben daher kömmt ee, daß alte Lauten und Geigen, wenn sie sonst gut sind, den neugemachten weit vorgezogen werden, ob diese gleich mit grösserm Fleiß verfertiget seyn mögten. Eben so verhält sich auch mit der menschlichen Stimme, und es würden wahrlich die guten Sänger, absonderlich die Altisten, bey uns so rar nicht seyn, wenn dieses Mittel des sogenannten Ausschreieus nicht aus Unwissenheit oder aus Trägheit verabsäumet würde.

## §. 19.

Ist nun die Gelegenheit gefunden, da man seinen Gesang auf die Probe stellen, und den Werkzeugen der Luft-Röhre was rechtes zu thun geben kan; so muß die nächste Sorge dahin gerichtet seyn, mit gemässiger Stimme immer in einem Athem so lange wegzusingen, als nur ohne Beschwerlichkeit möglich ist. Denn ob es wol scheint, ob käme dieses mehr auf die Beschaffenheit und gute Einrichtung der Lunge, als auf unsern Willen an; so kan man doch durch fleißige Übung den Vortheil zu Wege bringen, daß der Athem länger aushalte, als gewöhnlich, wenn die eingezogene Luft nicht auf einmahl, oder nicht zu häufig, sondern auf das sparsamste, nur nach und nach, wider heraus gelassen wird, indem man sie mit grosser Aufmerksamkeit in etwas zurück und wol zu Rathe hält. Dieses ist eine Kunst, durch welche ein Sänger vor andern trefflich hervorragen kan, und worauf sich die Welschen Ton-Künstler meisterlich verstehen; andre Völker aber wenig oder gar nicht sich legen.

## §. 20.

Die dritte werckthätige Absicht der Stimmpflege gehet dahin, daß ein Sänger sich befleissige, bisweilen mit ganz leiser, sodann mit halber und mittelmässiger Stimme, welches die Italiener *torro voce* nennen; und endlich durch verschiedene Stufen, mit stärkerer und ganz starker Stimme zu verfahren, um dadurch seine Kräfte kennen zu lernen: denn die Grade der Schwäche und Stärke menschlicher Stimmen sind unzehlich, und je mehr einer davon zu finden oder zu treffen weiß, je mehrerley Wirkungen wird er auch in den Gemüthern seiner Zuhörer zu Wege bringen: welches einem jeden, als eine unumstößliche Wahrheit, natürlicher Weise begreiflich seyn wird; ob ich gleich noch niemahls einen Sang-Meister hiesiger Orten angetroffen habe, der seine Untergebene zu dieser Übung und zu den beeden vorhergehenden anzuführen Lust oder Wissenschaft gehabt hätte.

## §. 21.

Eben so wenig bekümmert man sich in unsern Sing-Schulen auch viertens darum, daß der Klang nicht mitten in der schnarrenden Gurgel, mittelst der Zunge, oder zwischen den Backen und Lippen seine Form bekommen möge, welches die Franzosen *chanter de la gorge* nennen, und sehr hassen; sondern wenn erstlich gnugsamer und völliger Athem von unten herauf aus der Brust und Lunge in die Lufttröhre geholet und gesamlet worden, alsdenn mit wolabgemessener Auftheilung desselben, durch die Glottis selbst und ihre zarte Spalte, dem Ton seine rechte Gestalt gegeben werde, welchem hernach, wenn er bereits wolgebildet worden, die Höhle des Mundes, samt dessen gnugsamer Defnung, nur einen vortheilhaften Durchgang verstattet.

## §. 22.

Die Franzosen heissen solche Aushöhlung der Stimme *le creux de la voix*, und es kömmt damit eines Theils auf die Beschaffenheit und weite Aufstreibung der Luft-Röhre vornehmlich an, nachdem dieses Magazin viel oder wenig Vorrath an Athem in sich fassen kan; andern Theils auch auf die geschickte Formirung des Klanges in dem Unter- und Ober-Zünglein; dafern es diesen Werkzeugen am gehbrigen Nachdrucke nicht mangelt; und drittens auf die gleichfalls verschiedene Wölbung des Obergaumens, dabey Zähne und Lippen auf alle Weise Raum machen, und im geringsten nicht im Wege stehen müssen; denn sie haben hiebey sonst keine Verrichtung, als nur, daß sie fein bescheidenlich auf die Seite treten.

## §. 23.

Wie nun die Verbesserung und Ausarbeitung der Stimme hauptsächlich durch das Singen selbst geschieht; so kömmt ihr auch hiernächst eine gute Trich-Ordnung sowol, als einige sehr wenige Arzney gewisser maassen mit zu Hülffe. Das erste mögte man zwar eines jeden natürlicher Leibesbeschaffenheit und Bescheidenheit; das andre erfahrenen Aerzten überlassen.

## §. 24.

Weil es aber einmahl wol den meisten Menschen an gehöriger Erkenntniß ihres Körpers, und, welches das ärgste ist, an der nie genug zu preisenden Mäßigkeit zu fehlen scheint; so will ich ihnen nur vor der Hand so viel sagen, daß ein vollgepfropfter Bauch bey dem Singen eben so nützlich ist, als bey dem Studiren, davon die Schul-Knaben das plenus venter wissen werden. Ferner, daß ein Glas Wein, oder Pauli Nessel, den feinen Stimmen weniger, als den gröbern schadet, indem die Uibermaasse desselben, zumahl ohne einen kleinen Zusatz gefunden und gekochten Wassers, die Röhren mit der Zeit enge macht, und sonst allerhand Unheil in der Brust verursacht. Weiter, daß ein reines, welausgegohrnes Bier, zur Stärke, nicht zur Lust getruncken, den männlichen Stimmen mehr, als den Sopranisten und Altisten nütze; daß endlich gar zu fette, klebrichte Speisen, auch unter andern der dichte Schnupftoback, ja alle sehr nahrhafte Sachen zu vermeiden sind, und was etwa dergleichen Verhütungs-Anmerkungen viel mehr seyn mögen: welche zwar eigentlich die Sänger, und nicht den Componisten, als solchen, betreffen; diesem aber dennoch zu wissen nöthig sind, weil sie nicht nur hauptsächlich mit zur allgemeinen Einsicht, sondern auch zur Berathung, Unterhaltung und Belehnung guter Sänger in einer Capelle, ja zu denselben tauglicher Besetzung, unumgänglich gehören. Ein guter Feldherr dencket nicht nur auf das Befehlen, sondern auch auf das Wehlen seiner Soldaten.

## §. 25.

Betreffend die Arzeneien, deren sich einige vornehme so genannte Virtuosen, beiderley Geschlechts, zur Erhaltung ihrer schönen Stimmen, bedienen, so wolte ich rathen, daß man solches Mittel sich so wenig gebrauchte, als nur immer möglich wäre: und zwar thun alle reinigende oder abführende Sachen hier die besten Dienste; keinesweges aber die Zuleppe und süsse Schmirreleien, die man insgemein, doch irriger Weise, gut für die Kehle hält. Denn alle diese Dinge bringen zwar eine Glätte, doch eine schleimige zähe und unreine Schlüpfrigkeit zu Wege, die nie mahls eine gute Wirkung im Singen thun kan; sondern der Lunge selbst, als der Lufftröhre, die ein Theil der Lunge ist, lauter dumpffe und verdickende Säfte zuföhret.

## §. 26.

Ein wenig zweigebacknes Brot, oder wol gar ein Löffel voll Eßigs sind hier weit rathsamer, vornehmlich das erste: indem sie reinigen, scharffen kühlen und abtrocknen: wie ich denn ein Paar grosse Sängerrinnen gekannt habe, deren eine nur Biscuit, und die andre ein wenig saures, von Citronen oder dergleichen zu sich nahm, wenn der Hals recht sauber seyn und sich hören lassen sollte. Viele, die hierin eines andern Glaubens waren, und sich lieber an Rosinen oder Zucker-Werck erckten, verwunderten sich über solche unanständige Mittel, wollten es, absonderlich mit der Säure, nicht nachmachen, und kamen immer dabey zu kurz. Es hat auch in diesem Stücke ein jeder billig die Umstände und Eigenschaften seines Temperaments zu prüfen, und was ihm nicht dienlich ist, anzusehen. Hier gilt die Mäßigkeit sowol in Vorbeugungs- als Hülffs-Mitteln sehr viel; aber in der Kunst nichts.

## §. 27.

Letztlich und zum sechsten trüget auch die äußerliche Stellung des Leibes, die Wendung des Gesichtes, die Tragung des Hauptes, die Bewegung der Hände, und wenn vom Papier gesungen wird, die Haltung desselben nicht wenig zum Vortheil und zur guten Wirkung der Stimme eines Sängers bey, dem es selten und in allen Fällen so wol von Statten gehen wird, wenn er auf einem Stuhl sitzet, als wenn er gerade aufrecht stehet, sich weder vorne noch hinten überbieget oder krümmet, vielweniger von einer Seite zur andern wandet, wie ihrer viele thun.

## §. 28.

Wiewol wegen des Sitzens, wenn man sich nicht gar zu gemächlich zurücklehnet, sondern fein empor hält, und die Arme stühet, ist mir, in Ansehung des Arthems, eine kleine Ausnahm eingefallen: indem ich ehmahls selbst, durch Erfahrung gelernet habe, daß sich die Lufft dabey mercklich sparen läßt. Der Leib ist ruhiger und hat weniger Bewegung im sitzen, als im stehen: man kan daher viel länger in einem Ton, ohne Lufft zu schöpfen, aushalten, im Fall es eigentlich darauf angesehen ist. Doch muß die Unterstüzung auf dem Arm-Stuhl nicht mit dem Ellbogen,

bogen, sondern mit den Händen geschehen, und man muß, wie ein Rutscher auf dem Bock sitzen. Wir habens versucht, auch von andern versuchen lassen, und siehe man hat es bewährt befunden.

§. 29.

Mancher wendet das Gesicht im Singen so weit zur rechten Hand, daß ihn die Zuhörer auf der linken Seite gar nicht vernehmen. Ein andrer kehret es um. Denn es gehet hiemit eben so zu, wie mit dem stehen: beide Beine und Füße ruhen natürlicher Weise niemahls zugleich, entweder der rechte oder linke Fuß trägt zur Zeit die Last des Leibes; durch Kunst aber kan man es ändern.

§. 30.

Einige werffen bey dem Singen das Haupt im Nacken, wodurch der Klang in die Höhe steigt, da kein Zuhörer ist; andre neigen es fast auf die Brust herunter, singen im Barte, wie man sagt, und verfehlen ebenfals des wahren Zwecks dadurch, sie mögen sonst so fähig seyn, als sie wollen. Viele können die Hände nicht still halten, welches wol, bey dem Abgange guter Geberden, am besten wäre; sondern müssen, wenn sie ja sonst keine alberne Bewegung damit machen, den ungebetenen Tact auf eine und andre Art führen: welches doch eine Sache ist, die den Weg zu der Zuhörer Herzen nimmermehr bahnen wird. Die meisten aber halten die Charakte, entweder aus Ubersichtigkeit, welche zu entschuldigen, oder aus Gewohnheit, die zu tadeln so nahe am Munde und vor die Augen, daß sich die Stimme daran stößet, und von niemand, als dem singenden selbst, absonderlich in grossen Kirchen, deutlich vernommen werden kan.

§. 31.

Diese kurze Vorstellung einiger wichtigen, zur Phonnasie oder Stimm-Pflege gehdrigen Dinge, mag hinreichen, einen Begriff von dem Vortrage zu geben, wie nöthig und nützlich es iedermann sey, der sich Hoffnung zum vollkommenen Capellmeister macht, auch in dem Hauptstücke von der menschlichen Sing-Stimme einigen Unterricht zu haben, und demselben weiter nachzusinnen. Denn es ist lange nicht alles hier vorgebracht, was davon gesagt werden kan. Doch zu dem Ende genug, daß einer, dem daran gelegen, wo nicht für seine selbst-eigne Person, doch wenigstens für seine gegenwärtige oder künftige Untergebene, etwas fruchtbarliches daraus abnehmen, dasselbe weiter fortpflanzen, vermehren und ins Werk stellen möge.

## Zweites Haupt = Stück.

Von den Eigenschaften eines Music-Vorstehers und Componisten, die er auffer seiner eigentlichen Kunst besitzen muß.

\* \* \* \*

§. 1.

**S**U der eigentlichen Kunst rechnen wir auch die Wissenschaft der Temperatur, und der mathematischen Hülfsmittel in der Harmonic.

§. 2.

Die erste Frage wird sonst wol darauf ankommen: ob ein rechter Capellmeister (ich will des neuen abgeschmackten Titels, Hof-Compositors, schonen) wenn er einer Königl. oder Fürstl. Music-Gesellschaft vorgesezt werden, und sie regieren soll, nothwendig müsse studiret haben? Wir brauchen das Wort regieren mit dem Unterschiede, daß ein Capellmeister zwar nicht eigentlich seiner Untergebenen Richter in andern, aber doch in musicalischen Sachen sey. So hat auch das liebe Studiren vielerley Bedeutung; hier nehmen wir es aber für einen Fleiß auf hohen Schulen, und was demselben in Erlernung guter Wissenschaften gemäß ist.

§. 3.

Von solcher Frage, deren Meinung wir vorgängig zu erklären nöthig befunden haben,

Handeln unter andern Beerens †) Discurse, und sagt dieser Verfasser, welcher gerne disputirte, theils ja, theils nein \*) dazu: er schreibt, es sey diese Frage manchem ein Dorn, der sich mit den Studien nicht rechtfertigen könne, und schließt endlich, es sey die Kunst, ohne *judicio*, einseitiger Strumpf über ein krummes Bein, überzogene Pillen, die da sehen wie Zucker, aber schmecken wie Galle; oder auch gar gleich einem mit der Löwenhaut bedeckten Müller, Pferd.

## §. 4.

Ein ungenannter Französischer Schriftsteller \*\*) meldet ausdrücklich: ein Componist werde nimmer in seiner Kunst hervorragen, falls er keine Gelehrsamkeit besitze. Ein Mahler kan wol ein Künstler seyn; ist er aber kein *Historicus*, so wird er zwar ein künstliches Bild, doch nicht die Gemüths-Bewegungen, welche es, nach dem Inhalt der Geschichte, haben sollte, ausdrücken. Ein gleiches verstehe man von einem Componisten; seine Arbeit kan endlich das Stück eines fleißigen Meisters heissen; weil es ihm aber an der Gelehrsamkeit mangelt, hat er die Natur des Textes, wie der Mahler die Leidenschaften seines Bildes, nicht in Acht nehmen können. Beer setzt hinzu: Ein anders sey künstlich im Pinsel; ein anders künstlich im Ausdruck. Und darin hat er kein Unrecht.

## §. 5.

Wann inzwischen die niedrigen Schulen keinen eigentlich-sogenannten Studenten machen; so machen auch wahrhaftig die höchsten Schulen an sich selbst keinen Gelehrten: denn es ist eine längst ausgemachte Sache, daß Weisheit und Einsicht an keinem Ort, an keiner Universität gebunden werden mag, zumahl wenn man ein Ding demonstratio einsehen will, welches im Grunde Gelehrsamkeit heisset, und ohne systematische Welt-Weisheit nicht wol erlangt werden mag; sondern daß ein ieder, der Lust hat was rechtes zu lernen, solches sowol daheim, oder an einem gleichgültigen Orte, unter geschickter Anführung, mit eben dem Nutzen verrichten könne, als auf einer hohen Schule, deren Besuch, ob er gleich die Mittel der Gelehrsamkeit samt der Gelegenheit reichlich an die Hand gibt, dennoch von verschiedenen grossen Leuten, aus vielen triftigen Ursachen, nicht angepriesen werden will; wenn sie den Vortheil und den Schaden auf die Waagschale legen.

## §. 6.

Ob nun zwar die Wissenschaften eben so wenig an Sprachen, als an Universitäten gebunden seyn wollen, so ist es doch höchstnöthig, daß ein Componist sich der griechischen, oder wenigstens der lateinischen Sprache in so weit bemächtige, daß er die Bücher, welche häufig in solchen Mund-Arten von der Music geschrieben sind, verstehen möge. Denn daß einer nach Jesuiter Art eine Menge Latein daher plappere, und dabey glaube, er habe aller Gelehrsamkeit den Kopff abgebissen, solches ist lächerlich. Es folget gar nicht: dieser oder jener redet und schreibt Latein, ergo hat er studiret, oder sich aus einer höhern Wissenschaft an wesentlichen Sachen einen wichtigen Vorrath gesammelt. Gleichwie nicht alle Leute klug sind, die Teutsch reden können; also sind nicht alle gelehrt, die Griechisch, Hebräisch oder Latein reden. Ist also die Sprache verstehen, und in der Sprache gelehrt seyn, zweierley. Im ersten Fall gilt *non occides* so viel, als du sollst nicht tödten; im andern aber auch, daß man seinen Nächsten beym Leben erhalten, schützen und vertheidigen müsse. So schreibt Beer am besagten Orte.

## §. 7.

Sprachen sind schöne Hülfsmittel zur Gelehrsamkeit, und wenn die vornehmsten Bücher deutlich übersetzt wären, oder gut verteutschet werden könnten, so gäbe auch selbst die Nieder-Sächsische, oder eines jeden Muttersprache ein solches Hülfsmittel ab: weil es aber noch hieran, zumahl im Teutschen, um ein grosses fehlet, auch schwerlich, nicht nur wegen der vielen Kunst-Wörter, sondern hauptsächlich wegen des darin enthaltenen, eigentlichen Verstandes und Urtheils, dergleichen vollkommene Übersetzungen der Lehr-Bücher zu hoffen stehen; so machet dieser Umstand das Latein fast unentbehrlich; obzwar die Franzosen hierin schon übliche Vorgänger sind, die bereits den gröfsten Theil der Wissenschaften in ihrer eigenen Sprache studiren können.

## §. 8.

†) Joh. Beer (Bähr) weiland hochfürstl. weissenfelsischen Concert-Meisters, musicalische Discurse. Nürnberg 1719. 8<sup>vo</sup>. im 41 Capitel.

\*) Nämlich *secundum dici simpliciter, & secundum quid*.

\*\*) *Un compositeur n'excellera jamais dans son metier à moins qu'il n'ait de l'erudition. Hist. de la Musf.*

## §. 8.

Gleichwie es einem Poeten höchstnötig ist, zur Dicht: Kunst geböhren zu seyn; also kan mit Wahrheit solches von einem Melopoeten auch gesagt werden: indem derselbe nicht nur ein gewisses, angebohnes Wesen, seine Melodie zu dichten, mit auf die Welt gebracht haben, sondern vornehmlich in denjenigen Theilen der Weltweisheit nicht schlecht bewandert seyn muß, ohne welche niemand weder selbst ein rechtschaffener Dichter seyn, noch von andrer Poeten Fähigkeit richtig urtheilen kan. Denn wenn ich einen Dichter nenne, so nenne ich mehr, als einen grossen Weltweisen, mehr als einen Sitten: Lehrer, mehr als einen Vernunft: Lehrer, mehr als einen Mess: Künstler zc.

## §. 9.

In alten Zeiten waren die rechten Ton: Meister zugleich Poeten, ja wol gar Propheten. Es ließ sich auch damahls leichter thun, als ihu, weil die meisten Wissenschaften gleichsam nur noch in der Wiege lagen, ist aber, bey ihrem männlichen Alter, iede für sich einen eignen und ganzen Menschen erfordern.

## §. 10.

Ob es nun zwar an dem ist, daß einer gar wol angebohne musicalische Gaben haben kan, ohne einen besonders: grossen poetischen Geist zu besitzen; so muß dennoch ein Componist in der eigentlichen Dicht: Kunst und ihren Grund: Sätzen, so viel immer möglich, bewandert seyn: weil fast alles, was ihm unter Händen kömmt, in gebundener Rede bestehet: er muß zulänglichen Unterricht von allen Vers: Arten haben, damit, wenn etwa sein Textmacher in der Music (wie gewöhnlich) wenig oder gar nichts gethan hätte, und doch ein Sing: Gedicht verfertigen sollte, einer dem andern die hülfliche Hand bieten, ihm auf die Sprünge helfen, und bey der Sing: Geburt, so zu reden, eine philosophische Hebamme abgeben könne.

## §. 11.

Derowegen wird es allerdings und hauptsächlich erfordert, daß ein Componist sich selber, wenigstens auf dem Nothfall, einen guten Vers machen könne, oder doch einen solchen poetischen Geschmack habe, daß er klüglich zu wehlen und von musicalischen Gedichten zu urtheilen wisse. Dazu ist nun eben nicht nöthig, daß er seines eigentlichen Handwerks auch ein Poet sey; aber wol, daß er die Sache demonstrativ einsehe, d. i. auf eine beweisliche Art, und durch überszeugend: gründliche Schlüsse inne habe und begreiffe.

## §. 12.

Verstehet einer nun Latein und Poeterey, in besagtem Verstande, so soll er sich drittens besleißigen, die Französische, vornehmlich aber die Welsche Sprache auf solche Waasse zu fassen, daß er sie verdolmetschen könne. Und da es auch billig, daß ein Capellmeister ein galant homme sey, so ist nicht leicht abzusehen, wie diese Eigenschaft, heutiges Tages, ohne beide gedächte Sprachen behauptet werden möge. Jedoch wollte ich das Italienische, in diesem Fall, für das nothwendigste achten, und derjenige, welcher die beiden ersten Erfordernisse in gehörigem Grade besitzt, wird zu dieser letzten desto eher gelangen können.

## §. 13.

Wenn man einem seynwollenden Capellmeister welsche oder französische Worte zu componiren aufgab, wie denn insonderheit das erste täglich geschieht, und er verstünde die Sprachen nicht, wie würde der gute Mann bestehen? Verstünde er nun gleich die Sprachen einigermaassen, doch nicht die Prosodie, vielweniger die Schreib: Rede: und Vernunft: Kunst, so würde er lange Sylben kurz, kurze hergegen lang machen; wieder die Einschnitte, den Verstand und den Zweck des Vortrages anstossen: folglich schön Zeug an den Tag bringen. Da nun zu unsern Zeiten in Gemächern und Schauspielen fast alles auf Welsch gesungen wird, braucht es keines fernern Beweises, die Nothwendigkeit dieser Sprache bey einem Melodien: Sezer und Chor: Regenten darzutun.

## §. 14.

Es sehet z. E. Cajus eine Aria, mit einer Stimme und dem General: Daß: dieser läßt sich gewöhnlicher Weise, vorher hören, und führet einen Satz von neun Tacten im Vier: Viertel ein. Darauf singet die Stimme folgendes: *Con dolce aurato strale, un volto vezzosetto, vezzosetto.* Wir schreiben die Commata so her, wie sie in der Melodie stehen; ob schon mit Unfuge: desgleichen den Punct. Hiernächst pausiret der Sänger drey ganze Tacte, die der Bass abfertigt.

get. Wenn solche vorbey, werden eben dieselbigen Worte, mit eben derselben Melodie, weil sie so schön war, noch einmahl wiederholet, ehe was weiters kömmt.

## §. 15.

Nun fragt sich, ob das verständig, oder nur verständlich heißen kömte? Die ganze Sprachkündige Welt spricht nein: denn es ist nicht einmahl ein Comma, vielweniger ein Sensus vorhanden, als welcher erst aus den nächsten Worten, die also lauten, abzunehmen ist: si vago nel mio petto scolorir sapesti, o Amor! Auch hier ist der Wort-Verstand nur halb, und kan dieser Zusatz mit dem vorigen keinen förmlichen Schluß, vielweniger ein Da Capo abgeben: sintemahl des Poeten Meinung dahin gehet, Die Liebe habe ihm ein so schön-geschmiztes Bild in die Brust gesezet, daß es die Sonne nie schöner beschienen. Solches erhellet aber erst aus den übrigen Worten, welche, ohne die vorhergehende so wenig, als diese ohne jene, einen richtigen Begriff geben können, und so klingen: Che mai bellezza uguale, con tante grazie e tante, non vide il bel sembiante il sol col suo splendor.

## §. 16.

Wobey noch zu erinnern, daß es wol heißen müsse: il bel sembiante del sol: welches, daß es kein Fehler des Abschreibers, sondern des Notenverfassers sey, der zwar in Welschland gewesen, und doch kein Italienisch kan, die sechsmahlige Wiederholung des Wortes, il sol, gungsam bewähret.

## §. 17.

Sehen wir auf die Melodie, so gucket die armselige Monotonie, das ist die Eintönigkeit, wenn nehmlich immer einerley Leier gehöret wird, zu allen Echern heraus. Die abgenühten Tiraten, von welchen bald ein mehres erwehnet werden soll, finden sich auf solchen Ausdrücken, deren Meinung gar nicht dahin gerichtet ist. In zwey Arien einerley Gesang sechsmahl, deucht mich ein wenig zu oft, der doch weder mit dem Inhalt, noch mit dem Haupt-Saße die geringste Verwandtschaft hat. Besagter Haupt-Saß mögte sich auch eher zur Strangulirung eines Großen Weiziers, als zu einem Liebes-Wilde, oder zu der in obigen Worten steckenden Gemüths-Bewegung reimen.

## §. 18.

Alles dieses entspringet aus Unwissenheit der Sprache: lauter abgeschmacktes, albernes Wesen; sonderlich: vermeinte Einfälle, die sich in wunderlichen Ausschweifungen endigen; erzwungene Dissonanzen, die gar zu oft herhalten müssen, und unerlaubte Freiheiten, die dem Verstande schaden, und einer Ragen-Cantate ähnlich sind \*).

## §. 19.

Auf die Frage: ob ein Mensch, der kaum lesen oder schreiben kan; der den Catechismus und den Donat nicht verstehet; der weder Sprachen noch gute Sitten gelernt hat, einer solchen Beschäftigung und Wissenschaft, als die Music und ihre Direction ist, gewachsen seyn könne? erhielt ich vor einiger Zeit von einem Componisten und Directore, welcher Gras wollte wachsen hören, zu meiner höchsten Erstaunung, die Antwort mit einem deutlichen: Ja.

## §. 20.

Es wurde hinzugesetzet, die ersten drey Fehler fänden sich, bey igtigen Schaaren Evangelisten, nur im Norden, etwa unter Finnen und Lappen: Donat und Sprachen wären nichts nothwendiges; gehörten zur Theorie; und an guten Sitten sey kein Mangel, als nur bey Jdlern und Sündern; die Knechtschaft in der Kunstspeifferey, der fibelgestittete Director und die Handwercks-Regeln benähmen der Sache nichts; was dumm sey, müsse geprügelt werden; Segs-Kunst könne ohne General-Baß bestehen, sey auch älter als dieser, welcher mit seinen kahlen Zahlen nicht einmahl werth, daß man ihn bey starken Musikern mit nähme; das Clavier sey nur ein Polter-Kasten u. s. w. welches alles mit den auserlesenen Grobheiten, die nach slavischer Erziehung schmecken, als: bruta, pecora, Bärenhäuter und dergleichen, auch mit raren neuen Wörtern und Redens-Arten durchflochten war, z. E. philauticus, Catechismus, Cantata en Serenata, Corn. per forc., Voces & Cembalo, (d. i. Schreihälse und Polterkasten) a Cor grosso, Bassono, Violono, altern. le Trio en quatre, Rigadon, Polonoisse, Sliffato, Hoboe

\*) Les disparates de la Musique, les prétendues faillies, qui tournent souvent en extravagances, les detonations affectées & trop souvent repetées & les licences dont elle est chargée, qui font une Musique de gouteres. *Recueil de Perrin, Lettre du 30. d' Avril. 1659.*

boe e Traversiere, Aria di Choro, per Posto, Subson, relator, en particulier en general zu schliessen, Stampo, à bon gout, ou livre ouvert, col Violinis, einen theologum aufwarten, etwas apodictice annehmen u.

## §. 21.

Das wesentliche der dabey angeführten, vermeinten Gründe muß ich doch bey dieser Gelegenheit, der gemeinen Sache zum besten, mit kurzen Sätzen ablehnen: ohne jemand zu nennen, oder im geringsten zu beschimpffen. Daher sage ich so:

## §. 22.

Es gibt dreierley Fehler: der Erziehung, die hernach nicht zu ändern, und eben darum desto gefährlicher; des Verstandes, die nicht strafbar; und des Willens, die schwerlich zu verzeihen sind. Aus Verstand und Willen bestehet die Vernunft, welche oft, so zu reden, mehr als gesund seyn, und für eine Vollblütigkeit angesehen werden mag, da nehmlich aus dem Ueberfluß der besten Säfte die ärgsten entstehen. Was nun bey der leiblichen Vollblütigkeit die Abführung, Ausdünstung und Bewegung verrichten, das muß, bey der Vernunft, die Beugung des Willens und die Schleiffung des Verstandes bewerkstelligen: solches kan aber unmdglich ohne Wissensschaffen geschehen.

## §. 23.

Alle Wissenschaften und Künste hangen Ketten; oder Glieder; Weise in einem Kreife an einander. Wer nur allein sein Handwerk weiß, der weiß nichts, sondern ist ein Pedant, wäre er auch gleich ein Feldherr.

## §. 24.

Die Music ist ein ansehnlicher Theil der Gelehrsamkeit, und eine der Theologie am nächstestretende Wissenschaft, wie Luther behauptet: sie kan daher der Schule keines Weges müßig gehen. Der Donat, das Lesen und Schreiben sind so unentbehrlich, und gehdren in solcher Maasse zur Ausübung, nicht zur blossen Betrachtung, in allen und ieden Wissenschaften, daß ein Tag eher ohne Sonne, als der geringste Künstler ohne diese geringste Hülfsmittel bestehen mag.

## §. 25.

Dennoch sind auch, bey diesen Zeiten der vermeinten Evangelisten, anderer Stände zu geschweigen, solche Leute Schaar; Weise anzutreffen, die eigenhändig beweisen, daß es Chor; Regenten und Componisten gibt, welche weder lesen noch schreiben können, wie sich gebühret. Lesen ist wahrlich eine grössere Kunst, als Schreiben: man frage die Engländischen Prediger darum. Auch gibt es ein gewisses musicalisches Lesen, welches die wenigsten Musicanten recht verstehen.

## §. 26.

Nach Norden hin, absonderlich in Finnland, treffen wir sehr gelehrte Leute, absonderlich aber zu Abo eine berühmte hohe Schule an, woselbst man gang gewiß den Catechismus besser zu Buchstabiren weiß, als wir oben gesehen haben. Buchstabiren aber gehdrt in die niedrigste Fibel; Schulen. Lapland\*) selbst hat elf Kirchen, darin die Lehrer wol so viel gelernt haben daß, ein Ding *apodictice* behaupten, eine gute theologische Redens; Art; ein Ding aber *apodictice* annehmen, gar nicht gebräuchlich sey: ingleichen daß Mängel keine Zubehdr heissen können. Man findet auch bey den Lapländern schöne Perlen und Christallen, die anderer Orten vergeblich gesucht werden.

## §. 27.

Wer den Donat und die Sprachen für kein nothwendiges Wesen hält, der sollte sich vor allen Dingen des kühnen Gebrauchs fremder Wörter erhalten, und solche nicht zerstückeln.

## §. 28.

Böllner und Sünder haben im Evangelio eine solche selige Gesellschaft, daß man sich einer grossen Entweihung schuldig macht, ihrer Spott; Weise zu gedencken. Und das gehdret unstreitig zu den unvergeblichen Fehlern des Willens, als etwas recht muthwilliges.

## §. 29.

Wer in der Ton; Kunst vor sich, in der Sittenlehre aber rückwärts gehet, hält einen Krebs; gang, und verfehlet des wahren Zweckes. Wer nicht sprechen kan, der kan noch vielweniger singen; und wer nicht singen kan, der kan auch nicht spielen.

Ec 2

## §. 30.

\*) Es ist A. 1674. zu Orford eine historische Beschreibung von Lapland herausgekommen, deren Verfasser Johann Scheffer heist, und ein Strasburger gewesen ist. Mit Dingen, die man nicht versteht, soll keiner seinen nüchternen Scherz treiben.

## §. 30.

Natürliche Dummheit oder angebohrne Einfalt gehdret zu den Fehlern des Verstandes, die niemand mit Recht und Fug bestrafen, obwol beklagen oder aufs höchste belachen kan. Mit Prügeln die Jugend klug machen wollen, ist nicht nur vergeblich; sondern gottlos. Viele Exempel bezeugen, daß Schläge noch zehnmahl dummere Köpffe machen, als sie vorhin gewesen. Es ist und bleibt ein Klufftmäßiger Unterschied in der Erziehung, fast bey einer ieden Junfft und Genossenschaft.

## §. 31.

Freie Künste leiden keine Handwerks-Fessel, und die Schulstufen der Gelehrten sind von ganz andrer Art, als Weber-Spulen und Hobel-Bäncke. Viele lieberliche, ärgerliche Gebräuche hat man auch nunmehr von hohen Schulen verbannet, als da sind die Pennal-Jahre, das Deponiren &c.

## §. 32.

In Welschland, Frankreich, England u. s. w. wissen die Academici silarmonici und andre musicalische Genossenschaften, die doch in schönster Ordnung leben, von keiner solchen Sclaverey und Prügel-Probe, als in dem Kunstspeisser-Reiche. Und gleichwol höret man nicht, daß jene in ihren Pflanz-Gärten um etwas verlegen sind.

## §. 33.

Daß man aber die Vorgesetzten einer Kirchen-Music nur so dürre weg Tactprügler, den General-Baß einen fahlen Zahl-Unterricht, das Clavier einen Volter-Kasten u. s. w. nennet, das dürffte die Fehler der Erziehung und des Willens schwerlich bessern.

## §. 34.

Präudien und Fugen gehdren zu Hand-Sachen, wie Hüte und Schue zur Kleidung: denn alles, was auf dem Clavier gespielt wird, theilet sich nur in zweierley Arten: in Hand-Sachen und General-Baß; wer aber diesen tüchtig spielen will, der muß aus dem Stegreiffe componiren können. Die Orgel-Kunst kan nicht ohne General-Baß seyn, sie schließt ihn unausgesetzt mit ein und er ist eben so alt, als die Harmonie. Die lutherische Lehre war vor Luther, und der General-Baß vor Diadana. Eine ausgezogene, bezieferte Stimme oder Partey, ohne harmonische Wissenschaft, daher zu dreschen, ist eines Uhrwercks Verrichtung.

## §. 35.

Es spielet mancher einen guten General-Baß, und ist doch auf der Orgel nicht sonderlich; aber er wird sich solcher viel leichter bemächtigen, als die besten Duodeß-Organisten, wenn sie in General-Baß ungewiegt sind. Daraus wäre endlich zu schliessen, daß dieser doch bey starken Musiken auch des Mitnehmens nicht so gar unwerth seyn. Bey Ehden von mehr als 50 Personen kan ieder Accord, in einer dreitausend Mannfähigen Kirche vernommen werden; wenn eine tüchtige Faust auf den Flügel kömmt. Das hat man erfahren.

## §. 36.

Doch, was ist solchen Leuten ferner zu sagen? Sie verneinen die bekantten und erkantten Grund-Sätze, ja, sie haben und kennen den wahren, einigen Haupt-Grund-Satz, daraus alles fließet, noch vielweniger, als unsre grosse, unphilosophische Noten-Künstler, denen ich längst \*) geger: erget habe, daß es uns allen noch an rechter demonstrativen Einsicht, d. i. an Form der Kunst fehle.

## §. 37.

Also ist kein Wort-Streit mehr nüz: sie wollen unbeselen heißen, d. i. sie stellen sich so, und sind auch so; dennoch urtheilen sie vermessenlich von Sachen, die zur Gelehrsamkeit gehdren; fahren mit Schelt- und Schimpf-Worten heraus, die nichts beweisen, als eine blutschlechte Erziehung; wollen sich mit Briefen abgeben, die ganzen Abhandlungen an der Größe (sonst an nichts) ähnlich sehen, und wissen nicht einmahl eine rechte Aufschrift zu machen; können ihre eigene Kunst-Wörter nicht buchstabiren, und suchen sich doch zur Unzeit mit den Brocken fremder Sprachen ein nichtiges und lächerliches Ansehen zu machen. So viel hievon. Wir betrachten nun die vierte Eigenschaft eines Vorstehers der Music.

## §. 38.

Es gibt viele Componisten, die entweder aus Nachlässigkeit ihrer Anführer, oder aus Ab-

gang

\*) S. unter andern die Ode auf Heinichen, so vor seinem letzten Werke stehet, in der sechsten Strophe. Was ich aber hiebey noch mit wenigen im dritten Theil dieses Buches erinnern werde, ist nicht aus der Acht zu lassen.

gang der Stimme, nicht zum Singen gehalten worden sind; wie sehr sie aber dabey zu kurz kommen, und wie sauer ihnen ihre Geburten werden müssen, das kan man leicht ermessen.

§. 39.

Gemeinlich, wenn sie es am besten machen wollen, fallen solche Seher, aus Mangel guter Melodie, auf vollstimmige Sachen, auf künstliche Contrapuncte und auf allerhand Fugen-Arbeit: weil sie theils durch das Geräusch der Instrumente, theils durch ihren sauren Schweiß ersehen wollen, was der Lieblichkeit ihres Gesanges fehlet. Die tägliche Erfahrung aber bezeuget, daß auf solche Art kein geschickter Zuhörer zu etwas anders beweget werde, als zu sagen: es klinge ganz gut, lasse sich wol hören, und stimme fein zusammen.

§. 40.

Wenn nun gleichwol die Bewegung der Gemüther und Leidenschafften der Seele von ganz was anders, nemlich von der geschickten Einrichtung einer verständlichen, deutlichen und nachdrücklichen Melodie abhänget; so kan diesen Zweck niemand erreichen, der nicht in der Singe-Kunst wol erfahren ist. Die alten Teutschen pflegten zu sagen, man könne es einer Sau gleich anmercken, wenn sie sich einmahl an eine Schul-Band gerieben hat. So auch kan man bald sehen, ob ein Componist singen könne, oder nicht. Wer diesen Vortrag so obenhin ansiehet, sollte gedencken, er sey überflüssig: denn ein Musicus müsse ja wol ohne Zweifel singen können; aber die Sache verhält sich ganz anders.

§. 41.

Alle Stimmen und Parteyen, sowol oben und unten, als in der Mitte einer Harmonie, müssen, nach ihrer gebührenden Art, ein gewisses Cantabile aufweisen, und so beschaffen seyn, daß sie sich füglich, ohne Zwang und Wiederwärtigkeit, obwol nicht alle in gleicher Schönheit, singen lassen: und wenn die Sätze auch nur blossen Instrumenten gewidmet wären.

§. 42.

Wenn sich denn in einigen Mittel-Stimmen nicht allezeit so genau thun lassen wollte, so müssen doch die herrschenden Ober- und Unter-Stimmen, nach ihrer Weise, in seiner Melodie einhergehen und hervorragen. Geschiehet dieses nicht, so ist, in gewissem Verstande, etwas mißhelliges darin, es klingt lahm, undeutlich, nicht natürlich, abgeschmackt und hölkern; wenn auch gleich aller Trompeten und Waldhörner Consonanzen auf einem Klumpen da lägen, und gar keine eigentliche Dissonanz dabey befindlich wäre.

§. 43.

Indessen, wenn ein Componist eben keine schöne Stimme hätte, so muß er doch nichts desto weniger die Natur und das rechte Wesen des Singens gründlich verstehen, und allemahl beim Sehen in Gedanken moduliren: welches auch so gar ein guter Abschreiber nicht vermeiden kan, wenn er schon wollte: so sehr und so vorzüglich ist dem Menschen das Singen angebohren.

§. 44.

Kan aber ein Seher selber gut singen, und weiß seiner etwa mittelmäßigen Stimme mit angenehmen Manieren zu Hülffe zu kommen; so ist er desto glücklicher, und wird seine Zuhörer weit besser vergnügen, als alle andre, die ohne dergleichen Hülffs-Mittel blosser Dings ihren Grillen folgen, und nach den vorgeschriebenen Sings-Regeln auf das arbeitsamste zu Werke gehen; wenn sie auch zehn Bogen in einem Tage füllen. Wenn Hasse kein Sänger wäre, und keine Sängerin zur Frau hätte, es würde ihm im Sehen bey weitem nicht so glücken. Dahergegen wenn mancher Hof-Compositeur gleich alle Künste und Kräfte anspannet, wird er es doch nie dahin bringen, daß man von seinen tief sinnigen Sätzen im Herzen gerühret werde: warum? er kan nicht singen. So viel von dem vierten Stück, das hauptsächlich von einem Vorsteher der Music, auffer seiner eigentlichen Kunst, erfordert wird.

§. 45.

Gleichwol ist es mit dem blossen Singen noch nicht ausgemacht; ein Componist muß sich auch des Spielens bestrengen, und so viel möglich, nicht nur sein Clavier, oder anders Haupt-Instrument, sondern auch andre gebräuchlichste Kling-Zeuge in der Macht haben, oder wenigstens ihre Stärke und Schwäche vollkommen kennen. Man siehet es gleich, wenn iemand ein Solo für die Violin sezet, der die Beschaffenheit der Geige nicht inne hat, und solche Dinge hinschreibt, die sich gar nicht bequemlich darauf spielen lassen. An den Bässen nimmt man es insgemein wahr, wie weit es der Verfasser auf dem Clavier gebracht hat. Wenn iemand eine Sonate für die Queerflöte aus dem b oder dis sezet, so merckt man alldort, daß er des Instruments keine

Kundschaft habe. Wer bey Trompeten und Waldhörnern ihren Umfang oder Sprengel nicht kennet, noch ihnen zu rechter Zeit das Paußiren angedeynt läßt, der wird sich ganz gewiß bloß geben. Diese Anmerkungen gehen nur auf die gröbsten Umstände; die feinem, wenn wir sie ins sonderheit mit Exempeln erläutern sollten, würden uns gar zu weit vom Wege führen. Doch fehlt es auch an denen nicht, die es in den allergröbsten Stücken versehen.

## §. 46.

Vor allen Dingen soll man sich das Clavier, als ein Haupt-Instrument, bestens lassen empfohlen seyn, und solches täglich bey der Hand haben: es ist das besondere Componisten-Werkzeug, und wer darauf nichts ausnehmendes gethan hat, oder noch thut, der wird es in der Composition schwerlich hoch bringen. Doch muß es nicht so verstanden werden, als ob man alle seine Sätze von diesem Instrument herzuholen, und sich keines andern bey dem Componiren zu bedienen habe; sondern nur, daß es einen weit deutlichern Begriff vom harmonischen Bau geben könne, als die übrigen, wenn auch der Kasten oder die Maschine gar nicht vorhanden ist, sondern nur in bloßen Gedanken vorstellig gemacht wird: denn die Lage, Ordnung und Reihe der Klänge ist nirgends so deutlich und sichtbar, als in den Tasten eines Claviers, das doch ebenfalls seine Brechen hat.

## §. 47.

Dem ungeachtet soll man sich auch mit allen andern gebräuchlichen Instrumenten überhaupt wohl bekant machen, deren Eigenschaften genau bemerken, und wenns füglich seyn kan, sich auf diesem oder jenem (die Laute nicht ausgeschlossen) so viel üben, daß man sein Schul-Recht thun könne. Solches wird wiederum desto leichter geschehen können, wenn vorher in General: Was ein guter Grund geleyet worden ist: es wird auch in den bezeichneten Klang-Schlüsseln sonderlichen Nutzen schaffen, daß einem dieselbigen geläufig werden, damit es bey dem Sehen nicht nöthig sey, sich lange zu besinnen, wie die Linien und Räume in diesem oder jenem Schlüssel heißen: denn das würde viel Zeit verderben, wie mancher oft erfährt.

## §. 48.

Da nun in einem Concert selten mehr, als ein einziges Clavier vorhanden; viele andre Instrumente aber doppelt und dreifach erfordert werden: so hat man die beste Gelegenheit sich in allen Gesehren zu üben, und wenns auch in Mittel-Partien wäre, aus deren Betrachtung, rechter Einsicht und Ausübung sich kein geringer Vortheil ziehen läßt, zumahl wenn die Sachen von gründlichen Meistern und melodisch gesehet sind, woraus man sich eher, als aus vielen Ober- u. Stimmen erbauen, und im Spielen gute Exempel abnehmen kan, wie und mit welcher Geschicklichkeit die Vollstimmigkeit zu wege gebracht werden müsse. Man verachte diesen Vorschlag und schäme sich nicht, eine Arm-Beige zu ergreifen, wie die meisten thun, und dadurch mehr thörichten Ehrgeitz, als Lehr-Begierde an den Tag legen.

## §. 49.

Was sechstens erfordert wird, solches läßt sich nicht durch Müß und Fleiß erlangen, wie die andern Eigenschaften, d. i. wo es nicht vorhanden ist, da kömmt es nicht. Gaben der Natur sind es, unter dem bekantten Rahmen eines guten Naturels oder angebohrnen Triebes und Geistes. Wie ist aber am besten dahinter zu kommen und zu erfahren, ob bey diesem oder jenem dergleichen musicalische Natur-Gaben vorhanden sind, oder nicht? Da weiß ich nicht besser zu rathen, als daß ein ieder in seinem eignen Busen greiffe, und fühle, wie ihm ums Herz sey; ob er sich wol unterstehen könne, was neues aus seinem Gehirn zu ersinnen; oder ob er sich mit lautem Flicken und Stückchen, mit lauter bald hic bald da aufgerastten, und mühsam zusammengebetelten Lappen behelfen wolle?

## §. 50.

Wir bringen zwar nichts mit uns auf die Welt, als eine gute oder übele Einrichtung des Gehirns und der thierischen Geister im Geblüte, worauf das meiste anzukommen scheint, und müssen alles, was wir wissen wollen, vornehmlich durch die beeden Haupt-Röhren der Augen und Ohren empfangen; der Unterschied aber, mit welchem das gesehene und gehörte nach verschiedener Beschaffenheit der Gemüths-Kräfte, angenommen, gefasset und genuget wird, ist so groß als Tag und Nacht.

## §. 51.

Etliche Gemüther sind wie ein Wachs; andre wie ein Stein. Ob nun zwar dasjenige, was

was in einen Stein gehauen wird, am längsten dauret; so ziehen wir doch in' der Ton: Kunst ein Gehirn, das gleichsam wächsern ist, dem steinern vor: weil es leichter annimmt, und ein biegsames Wesen hat.

## §. 52.

Man prüfe sich nur bey dem Fantasiern auf dem Clavier, auf der Geige, Laute u. Locke seine Einfälle heraus, ermuntere den Geist, und lasse seinen eignen Gedanken den freien Zügel im Singen oder Spielen; man entschlage sich alles Zwangs, alles Verdrusses, und erhebe das Gemüth aufs beste; oder wo man traurig und gekränkct ist, so suche man durch betrübte Ausdrückungen dem Herzen Luft zu machen; wenn alsdenn nichts artiges zum Vorschein kömmt, noch die melodischen Adern fließen wollen, so ist es kein gutes Zeichen.

## §. 53.

Viele Leute besitzen die Gabe, aus freiem Geiste und stehenden Fußes tausenderley gute Einfälle hervor zu bringen: denn sie sind mit einer starken Einbildungs: Krafft versehen. Hertz gegen wenn die Feder angesetzt werden soll, so ist der Meister nicht zu Hause, weil ihr Nachdenken nicht tief genug gehet. Andre setzen unvergleichlich wol; und haben doch dabey nicht das geringste Vermögen, etwas aus dem Stegereiffe, ohne Bedenkzeit, zu vollstrecken. Diejenigen, so ihre Bedanken erst mit Fantasiren entdecken, wenn es auch auf eine noch so wilde Art geschähe, und bequemen sich allgemach zu gründlichen Dingen, weisen das meiste Feuer, und sind wirklich die allerbesten. Auf diese und dergleichen Art kan man die verschiedenen Gaben, die ein ieder von Natur hat, gegen einander halten und überlegen, wie am füglichsten mit ihnen umzugehen sey.

## §. 54.

Hat einer nun gleich keinen Geist von der ersten Größe, so darff er deswegen nicht alsobald die Hände sincken lassen, sondern kan zufrieden seyn, wenn er nur, bey Gedult und Fleiß, im andern oder dritten Range eine Stelle behauptet: denn Erz und Eisen, so viel den Gebrauch betrifft, ist eben so nöthig, wo nicht nöthiger in der Welt, als Silber und Gold.

## §. 55.

Das siebende, was erfordert wird, ist, daß ein Componist und Vorsteher der Music eines muntern, aufgeräumten, unverdrossenen, arbeitsamen und thätigen Wesens sey; doch auch ordentlich dabey: woran es oft bey den allerlebhaftesten fehlet. Der Müßiggang muß, wie ein Teufel, gehasset werden, weil es dessen Ruheband ist. Langes Schlafen taugt hier nicht; vielweniger die Uibermaasse in Tafel: Lusten, oder ein sonst üppiges \*) Leben.

## §. 56.

Es will hie keine Ungedult, noch fliegende Hitze gut thun. Wenn einer nicht solche Lust oder recht innigliche Liebe zur Sache hat, daß er manchen Verdruß darüber verbeißen kan, und sich von seinem löblichen Vorhaben keine Wiederwärtigkeit abwendig machen läßt; so ist er zur Ausübung dieser Wissenschaft und des dazu gehörigen Amts gar nicht geschickt.

## §. 57.

Es werden einem ja, bey der Music und ihrem Betriebe, die wenigsten Rosen in den Weg gelegt; vielmehr suchen Personen von Ansehen und Vielgültigkeit, wiewol mit Unfug, das ganze Wesen auf das möglichste zu unterdrücken und zu verkleinern, und zwar oft eben diejenigen, die es nach äussersten Kräfften befördern und anfrischen sollten, wie Gott und die Vernunft befehlen. Bey dergleichen Umständen und Anfällen muß nun ein Vorgesetzter seiner Herrschaftigkeit zusprechen, andern ein munteres Beispiel geben, und in sich selbst so viel Vergnügen aus dieser edlen Beschäftigung zu schöpfen wissen, daß er iederzeit im Stande sey, aller Hindernisse ungesachtet, seine größte Ruhe in der Harmonie zu finden, und seinen Geist zu erquickten.

## §. 58.

Viele hätten wol Lust zur Sache: es stehet ihnen trefflich an, wenn sie hören, daß hin und wieder berühmte und tüchtige Leute von Kaisern, Königen und Fürsten hochgeachtet, auch mit ansehnlichen Geschenken, Besoldungen und Ehren: Zeichen versehen werden: den güldnen Wasgen verlangten sie zwar auch; aber das Ringen darnach stehet ihnen nicht an: der Preis, das Kleinod gefält ihnen sehr gut; die Arbeit aber, das Lauffen in den Schranken, der Fleiß, das beständige Nachdenken und Studiren ist ihres Thuns nicht. Da ist der achte Punct.

## D d 2

## §. 59.

\*) Ich habe schon vor einigen Jahren den rohen Entwurf zu einer Moral: Music verfertigt, und satzfamen Vorrath von dreißig Haupt: Stücken dazu gesammelt: ob Leben und andre Geschäfte hinreichen werden, die heilsame Absicht auszuführen, das stehet bey Gott; nöthig wäre es wol!

## §. 59.

Und gleichwie man bisweilen herrliche Rhythmen antrifft, bey denen es nimmer genug zu klagen ist, daß es ihnen an rechtschaffener Lust und Liebe fehlet; so ist nichts seltener wahrzunehmen, als der erforderte Fleiß, und die nothwendige, unermüdete Arbeitsamkeit, nebst den beiden Stücken, dem Naturell und der gehbrigen Lust: weil gemeinlich bey den angebohrnen Gaben und Begierden nicht wenig Faul- und Trägheit, Wollust, Gemächlichkeit und dergleichen vermacht zu seyn pfleget.

## §. 60.

Ein sogenanntes Naturell, ohne Lust und Liebe, ist wie ein vergrabener Schatz; Lust, ohne Bestreben und Wirkung, ist wie ein verliebter Greiß; Fleiß, ohne Lust, ist gleich einem Karn-Gaul, der vom Morgen bis an den Abend ziehet, doch aus lauter Zwang und mit tiefen Seufzen. Lust und Fleiß, ohne Naturell, ist schier das allerärgste: denn es gleicht eine solche Vermischung demjenigen Menschen, der gerne reich seyn wollte, auch weder Mühe noch Gefahr scheuet seinen Zweck zu erreichen; aber durch lauter unnatürliche, unerlaubte Mittel und Wege, weil er keine rechtmässige antreffen will oder kan.

## §. 61.

Also sind diese drey letzt-erwehnte Stücke, nemlich: das Naturell, die Lust, und der Fleiß einem Componisten und Vorgesetzten auf unzertrennliche Art höchst-nöthig und erforderlich: da denn unter dem Artikel des Fleißes das Schreiben billig obenan stehen mag: es sey nun abschreiben, umschreiben, aufschreiben oder nachschreiben.

## §. 62.

Ob das Reisen, und vor allen die Besuchung Italiens, hiebey erfordert werde, wie ihrer viel der Meinung sind, kan ich schwerlich schlechtlin bejahen: nicht nur deswegen, weil oftmahls Gänse in Welschland hineinfliegen, und Gänse wieder heraus kommen; sondern weil diese verreisete Gänse sich auch gerne mit vielen thrichten Schwanen- oder Pfauen-Federn, ich will sagen, mit grossen, geborgten Schwachheiten und unsäglichem Hochmuth zu bestecken und zu schmücken pflegen.

## §. 63.

Zu dem gibt es die Erfahrung, daß ihrer viele, die Welschland mit keinem Fusse jemahls betreten haben, nicht allein andre, welche da gewesen sind, sondern zuweilen gebohrne Italiensche Virtuosen selbst übertreffen. Wer sich inzwischen die Gelegenheit und seine Reisen wol zu Nutz machen kan, auch was tüchtiges aus fremden Ländern zu holen weiß, wozu er wahrlich auch was rechtes hinein bringen muß, dem wird es allemahl ein grosser Vortheil seyn. Unumgänglich nothwendig ist es nicht; oft gar unnöthig und unnüchlich \*).

## §. 64.

Was noch neuntens und zuletzt erfordert werden mögte, ist hergegen eines der nothwendigsten Stücke, daß nemlich ein Componist und Director, nebst seinen andern Studien, auch hauptsächlich die gereinigte Lehre von den Temperamenten wol inne habe. Denn niemand wird geschickt seyn, eine Leidenschaft in andrer Leute Gemüthern zu erregen, der nicht eben dieselbe Leidenschaft so kenne, als ob er sie selbst empfunden hätte, oder noch empfindet.

## §. 65.

Zwar ist das keine Nothwendigkeit, daß ein musicalischer Seher, wenn er z. E. ein Klage-lied, ein Trauer-Stück, oder dergleichen zu Papier bringen will, auch dabey zu heulen und zu weinen anfangt: doch ist unumgänglich nöthig, daß er sein Gemüth und Herz gewisser maassen dem vorhabenden Affect einräume; sonst wird es ihm nur schlecht von statten gehen.

## §. 66.

Andern Theils muß er auch die Gemüths-Beschaffenheit seiner Zuhörer, so viel immer möglich ist, erforschen. Denn ob es gleich wahr bleibt: So viel Rhythmen, so viel Sinne; regieret dens noch bey den vernünftigsten und aufmercksamsten Zuhörern gemeinlich eine gewisse Neigung, ein gewisser Geschmack vor allen andern. Z. E. in Kirchen, wo die Haupt-Absicht auf Andacht gerichtet ist, wird man selten das Ziel treffen, dafern diese Andacht nicht durch solche Mittel gereizet wird, die zu ihrer Zeit und in ihrem Maasse allerhand Temperamente rege machen können. Ein andächtiges Stück zu setzen (wie es gemeinlich verstanden wird) ist was mittelmässiges, und damit ist der Zuhörer noch lange nicht gerühret, daß man ihm eine ehrbare, ernsthaftte Harmonie vorträgt; sondern

\*) Voy. Les Oeuvres de la Motte le Fayer Tome II. Lettre VII, de l'inutilité des voyages.

dem es hat die Andacht sehr viele Stücke, muß auch immer erneuret, ermuntert und gleichsam angefachet werden, sonst folget der Schlaf darauf.

§. 67.

Bey grossen Herren und an Höfen ist es viel leichter, etwas gefälliges hören zu lassen, als bey grossen Gemeinen: denn man darff nur das Temperament der Herrschafft untersuchen, und die weiche Seite derselben angreifen, so richtet sich alles übrige nach dem Geschmack der vornehmsten.

§. 68.

Diese Anmerkungen könnten sich über ganze Völkerschaften erstrecken, denen man gar wol überhaupt und in gewissem Verstande ein allgemeines Temperament beilegen, und daraus abnehmen kan, daß z. E. in Frankreich nicht so, wie in England, in Welschland anders, als in Polen und Teutschland zu Werck gegangen werden müsse; wenn man die Gemüther, nach ihrer Landes Art, bewegen will.

§. 69.

Worin nun eigentlich die verschiedene Mittel und Arten bestehen, das kan allein aus der Erfahrung abgenommen, und durch fleißige Untersuchung geprüft werden. Deswegen wir uns auch mit dieser Materie nicht länger aufhalten, sondern in Gottes Nahmen weiter gehen wollen; wenn wir unsern Anwerber zum Beschluß des Haupt-Stückes noch diese kleine, doch was grosses in sich schliessende Regel gegeben haben: daß er viel hören, aber wenig nachahmen müsse.

## Drittes Haupt = Stück.

Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen.

\*\*\* \*\* \*

§. 1.

**S**ter zeigt die Uberschrift von selbst schon an, daß diejenige Wissenschaft, wovon anigo gehandelt werden soll, und die mit ihrem Kunst-Nahmen *Modularia* heisset, zweierley in der Anwendung ist, nemlich: in so fern sie erstlich ihre Absicht auf menschliche Stimmen, und fürs andre auf Werkzeuge und Instrumente richtet. Das nennet man denn *Modulariam vocalem & instrumentalem*.

§. 2.

So nöthig auch diese Eintheilung im Lehren seyn mag, so wenig findet man doch bisher enige Nachricht davon in solchen Büchern, da man sie zu suchen Recht hat: und Prinz ist noch, meines Wissens, der einzige, welcher des Unterschieds kürzlich \*) gedenket. In den Wörterbüchern findet sich weder der Nahm noch die Theilung der Kunst zierlich zu singen und zu spielen.

§. 3.

Weil es nun eine ausgemachte Sache ist, daß niemand ein Instrument zierlich handhaben könne, der nicht das meiste und beste seiner Geschicklichkeit vom Singen entlehnet, indem aller musicalischen Hände Werck nur zur Nachahmung der Menschenstimme\*\*) und zu ihrer Begleitung oder Gesellschaft dienet: so stehet die Kunst, zierlich zu singen, zwar billig oben an, und schreibet dem Spielen viele nützliche Regeln vor; es läßt sich aber hergegen auch vieles gar füglich spielen, das im Singen nicht die geringste gute Art haben würde. Daraus erhellet sodann die Nothwendigkeit und der Nuß dieses Unterschiedes.

§. 4.

Was inzwischen in diesem Haupt-Stücke vorkömmt, das läßt sich sowol bey der Spiel- als Sings-Kunst gebrauchen; was aber bey der erstgenannten noch mehr oder besonders zu beobachten seyn mögte, davon wird der Leser im dritten Theil, in so fern es sich schickt, eins und anders am gehörigen Orte antreffen, wenn von der Kunst auf Instrumenten zu spielen besonders gehandelt werden soll.

Ee

§. 5.

\*) In seinem *Compendio Musicæ signatorix & modulatorix vocalis* p. 34.

\*\*) Daher die Redens-Arten: *cantare tibus*, *cantare fidibus* &c. ihren Ursprung haben: denn alles muß singen, d. i. auch das gespielte selbst muß singen.

## §. 5.

Wir wenden uns also vorzüglich zu der eigentlichen und rechten Wissenschaft \*) eines geschickten Sängers, welche lehret, wie man seine Stimme zierlich und auf das angenehmste führen soll. Ich sage von einem geschickten Sänger: denn, richtig nach vorge schriebenen Noten und Tacte zu singen, das gehöret in die niedrigsten Schulen, deren es in Welschland eben so viel zum Singen, als bey uns zum Lesen gibt. Hier haben wir nicht mehr mit den blossen Anfangs-Gründen, die Zeichen zu kennen und die Intervalle zu treffen, sondern mit ganz andern Dingen zu thun.

## §. 6.

Zwar wird nicht erfordert, daß ein Sänger, als solcher, seine Melodien selbst mache oder sehe, wohin ihrer viel das Wort, *Moduliren*, deuten wollen; sondern daß er eine bereits verfertigte Melodie sowol ohne den geringsten Anstoß nach der Vorschrift, als insonderheit daß er dieselbe anmuthig, geschmückt und künstlich herauszubringen wisse: das erste ist schlecht lesen; das andre mit Nachdruck und guter Art lesen.

## §. 7.

Dieses Stück gründet sich mehr auf das *Werk* oder auf die *Ausübung* selbst, auf den *Geschmack* und auf die mit Vernunft eingeführte *Manier* \*\*, als auf gewisse Regeln und sonderbare Vorschriften; wiewol man doch auch von diesen letztgenannten überhaupt eines und anders lehren kan, welches zu seiner Zeit und am rechten Orte schon gute Dienste thut.

## §. 8.

Es sind dergleichen *Zierrathen* nicht nur größesten Theils mancher Veränderung, *Mode* und *Neuerung* unterworfen; sondern auch, nach dieser oder jener Landes-*Art*, so wie die *Stimmen* und deren *Führung*, an sich selbst sehr verschieden. Daher vielleicht das *partheyische* und ohne Zweifel von einem eigenlobenden *Gallier* erfundene *Sprichwort* \*\*\*) entstanden; die *Teutschen* böllken; die *Welschen* blecken; die *Spanier* heulen; nur die *Fransosen* allein singen.

## §. 9.

Ehe wir nun den *Schmuck*, der sowol eine große *Zertigkeit* als *Bescheidenheit* des Sängers erfordert, vor uns nehmen, wollen wir vorher die *Fehler* in der *Modulatoria* ein wenig besetzen, welche sich zwar leichter beschreiben und ausmårzen, als die *Vollkommenheiten* zeigen und lehren lassen; doch aber auch nothwendig aus dem Wege geråumet werden müssen, ehe und bevor etwas *zierliches* zu *Markte* gebracht werden kan.

## §. 10)

\*) *σινδων* Græci vocant, quod Cantatoriam sonat, quæ variis ornamentis modulari docet. *Don. de Pract. Mus. veter.* p. 78.

\*\*\*) Die sogenante *Manieren* in der *Ton-Kunst* hießen vormahls mit ihrem *Kunst-Nahmen* *Eoloraturen* oder *Figuren*, wurden auch nicht gar unrecht in einfache, zusammengesetzte und vermischte stunde, welches, wenn man ein eigenes *Werk* davon schreiben wollte, ebenfalls zu beobachten stunde.

\*\*\*\*) *Germani* boant; *Itali* balant; *Hispani* ejulant; *Galli* cantant. Die guten *Engländer* müssen später, als andre *Völker*, zum *Singen* gekommen seyn; man würde ihrer sonst in dem *Ausspruche* dieses *Gasconiers* nicht verschonet haben. *Hermann Jinc*, ehmaliger *Capellmeister* des *Königes Sigismundi I.* in *Polen*, der auch *August I.* heißt, nennet den erwehnten *Großspracher*, im fünften Buche seiner zu *Wittenberg 1556, 4* gedruckten *Practischen Music*, recht artig: *nescio quem parum nostræ genti æquum cenforem.* Bey *Gelegenheit* dieses sehr alten *Buchs* und dessen *Verfasser* stunde zu erinnern, daß derjenige *Jinc*, dessen *Herberger*, und nach ihm *Waltber* gedenckt, *Heinrich* geheissen habe, ein *Oheim* des *Hermanns*, folglich viel älter gewesen, und schon beim *Könige Johann Albert*, nachgehends aber beim *Alexander* in *Diensten* gestanden sey, da denn dieser letztere mit ihm, wegen seines *Nahmens* und *Sehals*, also gescherzet: *wenn ich eine Jinc* ins *Gebårlein* setze, die singt mir durchs ganze Jahr, und kostet kaum einen *Ducaten*. Daß es *Scherz* gewesen sey, ist daraus zu schliessen, weil sonst *König Alexander*, wegen seiner fast gar zu grossen *Freigebigkeit* von allen *Geschicht*, *Schreibern*, auch selbst von unserm jüngern *Hermann Jinc*, sehr gerühmet wird. Es gedenckt *Conrad Matthai*, in der *Vorrede* seines *Berichts* von den *Modis* mit keinem Worte der *Practicæ Musicæ*, sondern sehet nur bloß den *Nahmen*, *Hermann Jinc*, mit unter diejenigen *Schrieffsteller*, deren er sich zu seiner *Arbeit* bedienet hat. Ein *mehres* kan man aus der *Zueignungs-Schrieff* obbesagter *Practischen Music* ersehen, deren von uns hier angeführtes fünftes Buch eben unsre vorhabende *Materie* behandelt, nehmlich, *artem elegantæ & suaviter cantandi*, und um dessentwillen desto eher diese *Stelle* verdient.

§. 10.

Die Vielheit der Mängel und Gebrechen im Singen sollte mich von dieser Arbeit fast abschrecken; dennoch will ich die vornehmsten derselben so kurz und bündig zusammen fassen, als nur möglich ist. Der erste und wichtigste Uebelstand im Singen mag wol seyn, wenn durch gar zu öfteres und unzeitiges Athemholen die Worte und Gedanken des Vortrages getrennet, und die Läufe unterbrochen oder zerrissen werden. Fürs andre, wenn man schleifet, was abgestossen; und abstößet, was geschleifet werden sollte. Das sind ein paar grosse Fehler.

§. 11.

Drittens, wenn man die Stimme in allen Klängen, ohne es zu wissen oder zu merken, entweder ein kleinwenig über sich ziehet, oder unter sich sinken läßt, und also falsch anstimmet, welchem Unwesen, das aus übler Beschaffenheit des musicalischen Gehörs entsethet, diejenigen Bölder mehr, als andre, unterworfen zu seyn scheinen, denen der Ursprung des oberwehnten Sprichworts zugeschrieben wird.

§. 12.

Viertens, wenn man den Text gleichsam in sich schlucket; die Laut-Buchstaben dergestalt verändert, daß aus dem a ein o wird, und so weiter: samit vielen andern Mängeln, die sich absonders in der Aussprache hervorthun. Ein gewisser Cantor hatte die üble Gewohnheit aus der Leseschule mitgebracht, daß er kein S ohne vorgesehtes ä aussprechen konnte. Wie er nun einst die Worte: Sollen wir mit dem Schwerdt drein schlagen, im Chor mit sang, hieß es so: ä sollen wir mit dem ä Schwerdt darein ä schlagen, und kamen also drey Sylben mehr zum Vorschein, als erfordert waren: daher denn nothwendig der Tact, bey öfterer Wiederholung, grausam gezerret werden mußte, und der gute Mann sich heftig erbotete, in Meinung die Schuld läge an den andern.

§. 13.

Fünffens, wenn durch die Nase, mit zusammengebissnen Zähnen, gar zu sehr aufgesperrtem Maule \*) und dergleichen garstigen Umständen gesungen wird: daraus nicht nur ein sichtbarer Eckel bey den Zuhörern, sondern auch eine Unvernehmlichkeit im Verstande entsethet.

§. 14.

Sechstens, wenn die Stimme starck angegriffen wird, wo sie sanft verfahren sollte; und wenn sie hergegen matt klingt, wo sie eigentlich frisch und helle lauten müste. Denn gleichwie die Phonaſtie oder Stimm-Pflege lehret, wie und auf was Weise man starck oder gelinde singen soll; so weist hergegen die Modulatorie, wo und an welchem Orte sich solches am besten schickt: welches die meisten Sänger aus der Acht lassen, ja oft gar umkehren.

§. 15.

Man muß sich billig verwundern über die kluge Regel, welche schon ein Paar hundert Jahr geolten hat, daß eine iede singende Stimme, je höher sie gehet, desto mehr gemäßiget und gelindert; in der Tiefe aber, nach eben dem Maas, verstärket und völliger oder kräftiger †) heraus gebracht werden soll. Wir haben uns aber noch mehr zu verwundern, daß solche vernünftige und erlezene Sätze bey isiger lüſternen Welt fast nichts mehr zu sagen haben.

§. 16.

Siebendens entsethet eine grosse Verwirrung, wenn Figuren oder Manieren, es sey im Singen oder im Spielen, angebracht werden, die entweder mit den andern Stimmen ganz uneins sind; oder auch, nach der verordneten Welschen Zwang-Art, dergestalt ausschweifen, daß sie die Melodie im Grunde zerrütten, und von einem sehr üblen Geschmacke zeugen.

§. 17.

Alle diese Fehler, und andre mehr, haben ihre eigne Fächer und Nahmen, womit wir ies doch dem Leser hiesiges Orts beschwerlich zu fallen Bedencken tragen, indem es besser seyn wird, annoch mit wenigen der gebräuchlichsten und beständigsten Anmuthigkeiten und Zierrathen zu gedenden, die ein Sänger oder Spieler zu beobachten höchst nöthig hat: wenn nur überhaupt bemercket worden, daß dergleichen Mängeln, als den Krankheiten des Leibes, im Anfange sehr leicht, bey eingeriffener Gewohnheit aber schwerlich, auch wol nimmermehr abzuhelffen sey.

\*) Ore distorto & hiantes, hieß es vor hundert und etlichen achzig Jahren bey dem Hermann Sincel l. c.

†) Quzlibet vox, quo magis intenditur, eo submissior & dulcior sonus usurpetur; quo autem magis descendit, eo sonus fit plenior. *Id. ibid.*

## §. 18.

Von den eigentlichen Manieren im Singen und Spielen läßt sich eben nicht sehr viel gewisses sagen. Denn gleichwie es vor Alters schon hieß, und zwar mit Wahrheits-Grunde, daß die Sache nicht bloß auf Regeln, sondern vielmehr auf den Gebrauch, auf grosse Übung und Erfahrung \*) ankommt: so heist es noch bis diese Stunde; ausser daß man überhaupt den geschultesten Menschen, doch ohne Zwang und Uebermaasse, von Zeit zu Zeit, am meisten und vor andern hierin zu folgen Ursache findet.

## §. 19.

Heinichen schreibt hievon folgendes: „Die Manieren oder musicalische Zierrathen sind unzehlich, und verändern sich nach dem Geschmack (eines jedweden) und (eigner) Erfahrung. Weil es nun hierin nicht sowol auf Regeln, als auf die Übung und (vieles judicium d. i.) gute Beurtheilung ankömmt, so können wir in diesem engen Raum (das Buch hält bis sechs Alphabete) weiter nichts thun, als einige prima principia (oder erste Anfangs-Gründe) und kurze Anleitung geben. Das übrige müssen wir der ocularen Demonstration (dem augenscheinlichen Beweise) eines Lehrenden, oder dem eignen Fleisse und der Erfahrung eines Lernenden \*\*) überlassen.“ So stimmen alte und neue Verfasser diesen Falls überein, ohne daß einer von dem andern was gewußt hat.

## §. 20.

Damit wir aber dennoch gewisse besondere Zierrathen, die noch so ziemlich Stand halten, und eben nicht auf eines jedweden eigene Erfahrung und Geschmack lediglich ankommen, alhier anführen, so mercke man sich

Erstlich den so genannten Accent, welcher bey einigen der Vorschlag \*\*\*) und in Frankreich le port de voix †) heisset, da die Stimme, ehe die folgende vorgeschriebene Note ausgedruckt wird, den nächst darüber oder darunter liegenden Klang vorher gang sanft, und gleichsam zweimahl sehr hurtig verühret.

## §. 21.

Es sind also die Accente theils auf- theils absteigend, einfach und doppelt: bey den einfachen wird von der nächstfolgenden Note nur ein wenig, bey den doppelten aber die Helffte der Geltung genommen, so daß die accentirende Note desto länger, und mit einer angenehmen Verzögerung gehöret wird, als worin oft die beste Lust bestehet. In Clavier-Sachen erfordert überdis die Verdoppelung der Accente zwei Stimmen oder zween Finger, die beide zu gleicher Zeit diese Manier anbringen. Die erste der beiden hiezu erfordernden Noten nenne ich die accentirende; die letzte aber die accentuirte; welches um mehrer Deutlichkeit willen erwehne; ob mir gleich nicht bewußt, daß sich jemand vor diesem solcher schier nöthigen Ausdrücke bedienen hätte.

## §. 22.

Es muß aber der Accent, absonderlich im Halse, so gelinde gezogen und geschleiffet werden, daß die beiden Klänge, davon wir reden, gang genau an einander hängen, und fast wie ein einziger Klang herauskommen mögen.

## §. 23.

Der neueste, und heutiges Tages starck eingeführte Gebrauch dieses Accents aber ist, daß er sowol im Spielen als im Singen oft springend, von der Quart an bis in die Octav, auf und unterwärts Dienste thun muß: als wodurch insonderheit etwas spöttisches, sprödes, freches und hochmüthiges sehr natürlich ausgedruckt werden kan; wenn solches erfordert wird. Und auf

\*) Non solis præceptis, sed verius usu, multa tractatione, longaque experientia comparatur Ars elegantior & suaviter canendi. Herm. Finckius l. c.

\*\*) S. General-Daß in der Composition p. 522 §. 3. Die ersten eingeschlossenen Worte (nach eines jedweden Geschmack, und eigner Erfahrung) verursachen billig ein Bedencken; die andern sind unsern Deutschen zu Gefallen hergesehet.

\*\*\*) In wolgedachten Heinichens Werke wird der Vorschlag p. 525 beschrieben, daß er sey, eins den Incipienten (Anfängern) bekannte Manier, und könne von exercirten (geübten) Leuten in allen Intervallen angebracht werden. Die andern Beschreibungen sind fast durchgehends eben so gründlich und vernemlich.

†) Le port de voix consiste à nommer une Note sur une partie de celle qui la precede, par anticipation de valeur & de son, ou par anticipation de son seulement, avant que de la porter au son qui lui est naturel. J. Roussseau, Methode pour apprendre à chanter p. 55. Das sind wunderliche Definitionen.

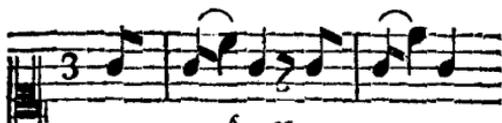
auf solchen Gebrauch hat ohne Zweifel Heintichen gesehen, wenn es bey ihm heißt, es könne der Accent bey allen Intervallen angebracht werden.

§. 24.

Von den Stufen-Accenten, die ich deswegen so nenne, weil sie mit Secunden zu thun haben, und den springenden dadurch entgegen gesetzt werden, finden sich Beispiele genug in gedruckten Unterrichts-Büchern, zum Behuf der Lehrenden und Lernenden: weil aber von den Sprung-Accenten, meines Wissens noch nichts rechtcs, zu ihrer Erläuterung, in Noten-Exempeln zu sehen ist, ungeachtet die fallende dieser Art täglich im Recitativ gehdret werden, nehmlich bey einigen Schlüssen desselben, will ich immer ein Paar steigende und fallende Proben davon hieher setzen. Wenn die Vorschrift nun so ist:



und man findet für gut, steigende Accente in der Quart und Quint anzubringen, muß es ungefehr sehr gespielt oder gesungen werden, wie folget:



§. 25.

Ich sage, ungefehr, denn so eigentlich lassen sich die Manieren mit Noten schwerlich ausdrücken; die lebendige Stimme des Lehrers muß allemahl das beste dabey thun: doch gibt die schriftliche Vorstellung schon einen ziemlichen Begriff. Daher wollen wir ferner den Fall setzen, daß die Vorschrift etwa diese Gestalt hätte:



und jemand wollte, bey zulassenden Umständen, fallende Accente in der Quart, Quint und Sext dabey anbringen, würde es in der Ausübung ungefehr so herauskommen müssen:



§. 26.

Eine noch unberührte Lehre von Accenten, die man billig **Überschläge** heißen könnte, so wie man jene Vorschläge nennet, muß ich doch hier mit Stillschweigen nicht vorüber gehen lassen. Es bestehen dieselbe Accente oder Überschläge darin: wenn ein Fall in die Quart, Quint oder weiter herunter geschehen soll, daß alsdenn das erste Ende solcher Intervalle einen feinen und kurzen Anhang oder Zusatz\*) von dem nächst überliegenden Klange bestimmet, der nicht zu Buche stehen darff, sondern willkürlich ist, wie alle andre Manieren, und absonderlich in Sätzen, die was Klagendes oder demüthiges haben, sehr artig zu hören ist. Z. E. der aufgeschriebene Satz wäre dieser:



Ich will mich dem Schicksal beugen, ich will mich dem Schicksal beugen &c.

die berühmte Madame Keiser hat dieses beugen einst in der hiesigen Doms-Music so nachdrücklich herausgebracht, daß es fast sichtbar schien, und die Augen voller Dhren waren; nur durch folgenden kleinen Zusatz und überschlagenden Accent:

f f

Ich

\*) Das Wort Zusatz schickt sich übel zu dieser Manier, indem das Wort Accent fast eben das sagen will, welches von ad zu, und canere, singen, zusammengesetzt ist, der Meinung, als hiesse es ein Zugeseh, Zugabe, Zusatz.



Ich will mich dem Schicksal beugen, ich will mich dem Schicksal beugen &c.

§. 27.

Der Tremolo \*) oder das Beben der Stimme ist weder der so genannte Mordant, wie ihrer viele meinen, noch irgend eine auf andre Art aus zween Klängen bestehende Figur, nach Bringsens irrigem \*\*) Angeben und ungültigem Exempel; sondern die allergeindeste Schwebung auf einem einkigen festgesetzten Ton, dabey meines Erachtens das Oberzünglein des Halses, (epiglottis) durch eine gar sanfte Bewegung oder Mäßigung des Athems, das meiste thun muß: so wie auf Instrumenten die bloße Lenkung der Fingerspitzen, ohne von der Stelle zu weichen, gewisser maassen eben das ausrichtet, absonderlich auf Lauten, Geigen und Clavichordien, die gunstfam beweisen, daß mehr nicht, als ein einkiger Haupt-Klang, dazu erfordert wird.

§. 28.

Wer die Tremulanten in den Orgelwerken kenne, wird wissen, daß bloß der zitternde Wind daselbst die Sache ausmacht, und kein anderer, weder über- noch unterliegender Last auf dem Clavier dabey berührt wird: denn es ist ein solcher Tremulant nur eine Klappe in der Windröhre auf den Orgeln, welche in Schweben im Spielen verursacht, so oft man es haben will. Auf Geigen kan dergleichen Zittern auch mit den Bögen \*\*\*) in einem Strich, auf einem Ton bewerkstelliget werden; ohne daß man dazu einen zweiten nöthig hat.

§. 29.

Es läßt sich also dieser Tremolo nicht eher in Noten deutlich vor Augen legen, als bis gewisse Zeichen des Windes und der Fingerspitzen erfunden worden: denn ob man gleich sagen wollte, daß auch die geringste Bewegung, sie geschehe mittelst des Windes oder der Fingerspitzen einen andern Klang hervorbringe, so ist solches zwar mathematisch zu reden, nicht ohne; aber dergleichen feine Klang-Eintheilung kan niemand beschreiben, noch messen; vielweniger mit gebräuchlichen Abzeichen vorstellig machen. Man kan wol andeuten, an welchem Orte ein solches Zittern oder Schweben geschehen soll, aber wie es eigentlich damit zugehe, kan weder Feder noch Circel zeigen: das Ohr muß es lehren.

§. 30.

Man muß also den Tremolo im geringsten nicht mit dem Trillo und Trilletto vermischen: wie fast alle alte Lehrer in ihren Schriften gethan haben: denn die letztgenannten Zierrathen bestehen in einem scharffen und deutlichen Schlagen zweener zusammenliegender oder benachbarter, und mit einander auf das hurtigste unverwechselnder Klänge; wie denn auch das Trillo von dem Trilletto sonst in keinem Stücke unterschieden ist, als in der Länge und Kürze ihrer Dauer, die bey dem letzten nur sehr klein ist.

§. 31.

Daher denn abermahl der gute Prinz auf einem fahlen Pferde gefunden wird, da er das Trillo für ein blosses Zittern in einer Clave angibt. Trillo, sagt er †), ist ein Zittern der Stimme (das pflegt man sonst einen Bocks- oder Schafs-Triller zu nennen) in einer Clave über einer grossen Noten, mit einem etwas scharffen, doch lieblichen und manierlichen Anschlagen. Georg Falck singt aus eben demselben Ton, in seiner idea boni cantoris, und viele andre seines Gelichters; ohne Widerspruch: das ist zu sagen, ohne daß ihnen noch von jemand wäre widersprochen worden. Wenn ichs nicht thäte, sowol in diesem Fall, als in andern, handelte ich wieder Pflicht und Gewissen: da ich doch den gebührenden Ruhm einem ieden sonst gerne lasse. Aber in wissenschaftlichen Dingen muß man der Wahrheit nicht schonen, und so bald jemand eine Zeile drucken läßt, unterwirft er sich gutwillig dem allgemeinen Urtheil: seiner Ehren im

\*) Tremolo n'est pas un bon mot Italien; Tremolante seroit bien meilleur. *Brossard, p. 191*, wofelbst er zum Beispiel die Trembleurs (wie man ihund die Quäfer nennet) aus der Lullyschen Oper *Jtis* anführet.

\*\*) *Mus. modulator. p. 47.*

\*\*\*) *Brossard* nennetes am angezeigten Orte: faire sur le même degré plusieurs notes d'un seul coup d'archet, comme pour imiter le Tremblant de l'Orgue.

†) *Mus. modulator. p. 51.*

im übrigen unverfänglich. Meine eigene Schrifften müssen ebenfalls ihre Gefahr sehen. Es kan nicht schaden, wenn ich dieses gleich mehr, als einmahl sage.

§. 32.

Die Frankösischen SÄnger, sonderlich die SÄngerinnen, lieben ein etwas langsames Anschlagen der beeden zum Triller gehörigen unwechselnden Klänge: es gibt auch solches Verfahren, unter andern ein Zeugniß, daß die Werkzeuge der Kehle, oder vielmehr des Oberzingleins sehr wol beschaffen sind, ja es klingt vernehmlich und rein, obwol etwas matt.

§. 33.

Die Welschen hergegen schlagen ihre gemeine Triller sehr geschwind, stark und kurz, fast wie Trilletten; ausser dem Fall, wenn etwa auf einem oder andern Ton lange auszuhalten ist, welches sie eine *Tenuta*, und die Frankosen *renuë* nennen: alsdenn müssen sie nothwendig ein wenig bedächtlicher und nicht so schnell zu Werke gehen, um den Athem zu sparen, der im hurtigen Trilliren auch desto hurtiger entgeht, und bald gebricht.

§. 34.

Bisweilen werden auf solchen *Tenuten* auch wol langsame Triller mit geschwinden untermenget und abgewechselt; wozu aber eine mehr als gemeine Geschicklichkeit und biegsame oder geschmeidige Beschaffenheit der Werkzeuge im Halse gehöret.

§. 35.

Wie nun nichts so sehr eine gute Melodie zieret, als ein wolangebrachtes Trillo, das von zierlicher Geschwindigkeit und gehöriger Länge ist: so bringet hergegen desselben überhäuffter Gebrauch, wie die Ausschweifungen in allen Zierrathen thun, eine grosse Unanständigkeit, Geringsachtung und Eckel bey geschauten Zuhörern zu Wege.

§. 36.

Dieses ist zwar von den übrigen Ausschmückungen des Gesanges und Klanges gleichfalls zu verstehen; doch weil die Triller \*) jedermanns Werk, auch allenthalben zu Hause gehören wollen (obgleich manchem Singenden die Natur an reinem Anschlage hinderlich fällt); so hat sich ein Componist oder Capellmeister desto mehr in Acht zu nehmen, daß er einem etwa Trillsichtigen SÄnger oder Spieler nicht gar zu öfttere Gelegenheit in seinen SÄgen dazu gebe: denn man schreibt gemeinlich so, wie man selber gerne singet, und aus dieser Ursache muß nicht nur ein SÄnger, sondern vornehmlich ein Vorgesetzter der Music unsre modulatorische Kunst gründlich inne haben.

§. 37.

Eine unsern Vorfahren vermuthlich, unbekante Art von Anbringung der Triller kömmt heute zu Tage nicht selten zum Vorschein, da nemlich, bey Stufen-Weise aufwärts steigenden Noten, eine jede derselben ihr Trillo führet; die sich aber alle, ohne Unterbrechung, an einander schliessen müssen, als wäre es nur ein einziger, der oft fünf, sechs, oder mehr Grade fortwähret; doch niemahls herunter, sondern, so viel ich weiß, allemahl empor gehet. z. E.

Cadena di Trilli.



Wir haben uns, in Ermanglung eines Vorgängers, die onomato-poetische, oder Rahmen machende Freiheit genommen, diesen Zierrath so lange Cadena di Trilli, d. i. eine Trill-Kette zu nennen, bis bessere Zeitung einläufft, und was füglicher erdacht wird.

§. 38.

Die ehmaligen Sangmeister machten viel Wesens von einer Ausschmückung, welche sie *Gropppo* hießen. Nach meiner Vertteuschung ist das so viel, als ein *Knauff* in Trauben-Gestalt, und ich kan nicht begreifen, wie es möglic sey, daß dieses Wort, *Gropppo*, im Welschen eine Walze oder Kugel bedeuten könne; ob es gleich *Prinz*, *Walther* und viele andre in ihren

F f 2

Wir

\*) Das Wort scheint teutscher Abkunft zu seyn, vom Drehen: woraus endlich Drillen, oder trillen entstanden; welches, wie bekant, eine in Wendungen und Drehungen bestehende Krieger-Übung ist. Diejenige Leinwand, so man Drell nennet, kömmt ebenfalls vom Drehen her, und unsre Triller oder Driller sind nichts, als abwechselnde Wendungen und Drehungen der Klänge.

Büchern so auslegen. Es kömmt ganz gewiß her von Grappo, etne Traube, die im Französischen und Engländischen Grape \*) heißt, und bezeichnet alles dasjenige, sowol im eigentlichen als figürlichen Verstande, was wir im Niedersächsischen und Engländischen (als Alt-Teutschen) ein Kluster nennen, nemlich z. E. viele kleine Beeren oder andre Dinge, die dicht zusammen gefüget sind oder sich häuffen: wie hier, bey dieser Manier, die an einander geschlossene Schreib-Noten thun.

## §. 39.

Man brachte diesen Trauben-Zierrath gemeinlich bey den Schlüssen der Melodie an: wie denn noch heutiges Tages die meisten Ausschmückungen des Gesanges ihre Stelle am Ende, gleich den Abschieds-Complimenten, zu behaupten suchen: daher solche Figuren auch Vorzugs-Weise Enden genennet werden: nicht weil sie es selber sind, sondern weil sie sich dabey einfinden.

## §. 40.

Wir dürfen uns in diesem Stücke eben an den Ort nicht binden, sondern können die Groppen theils ausserordentlich, als einen blossen zufälligen Zierrath, theils förmlich oder wesentlich gar wol mit in die Melodie bringen, und ganze Läufe daraus bilden: welche keinen geringen Wol-Laut mit sich führen, falls die Leidenschaft, so man ausdrücken will, dergleichen Dreh- und Wendungen vergönnet.

## §. 41.

So wenig als es nun oben nöthig gewesen, von Trillern und ihrer eigentlichen Form ein Muster in Noten beizubringen: weil nicht nur die Beschreibung gar deutlich, sondern auch die Sache selbst sehr bekannt ist; so erforderlich dürfte es doch scheinen, die Groppen in Noten darzustellen: weil sie etwas fremder sind, als die Triller, und sich schwerer mit Worten begreiflich machen lassen.

Ungeziert.

Mit einem Groppo hinauf.



Ungeziert

Mit einem Groppo herunter.

## §. 42.

Der sogenannte Halb-Cirkel, Circolo mezzo, ist fast eben dieser Art; doch etwa um die Hälfte kleiner, als der Groppo, wenn die Gestalt der Noten, die gleichsam einen Halben Cirkel vor Augen stellen, betrachtet wird. Eigentlich ist es eine solche Figur, dadurch aus wenigen Grund-Noten gewisser maassen ihrer mehr, und kleinere\*\*) gemacht werden. Meines Bedünkens hat ein solcher Halb-Cirkel seine bequeme Stelle im Schlusse, oder in einem Absatze des Gesanges; wiewol auch sonst, absonderlich wo der Einklang etlichemahl nach einander folget, Gelegenheit dazu aufstossen kan.

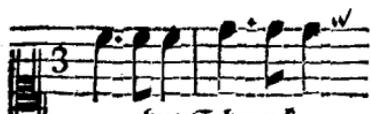
Ohne

\*) In der Mahleren nennet man es Groupe, c' est à dire; un Assemblage de plusieurs Corps les uns apres les autres.

\*\*) Man nennet dergleichen Zierrath durchgehends: Diminutionem Notarum; In der Vöbel, Sprache: eine Variation.

ohne Schmuck.

Mit einem Halbcirkel fallend.



ohne Schmuck.

Mit einem Halbcirkel steigend.

§. 43.

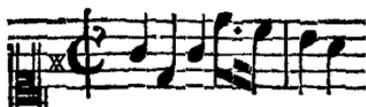
Nun kommen wir zur Tirata, welche bey ighen Zeiten auf gewisse Weise einen stärckern Gebrauch hat, als die vorhergehende Manier, und eigentlich einen Schuß oder Pfeilwurf, nicht aber, wie die meisten Ausleger wollen, einen Zug oder Strich bedeutet, weil die Stimme nicht bloßhin gezogen oder gestrichen wird, sondern mit Macht herauf oder herunter schiesset, und ein gar schnelles Schleuffen, gemeinlich in Pans Quint, auch wol in die Octav, doch seltener anstellet.

§. 44.

Daher ich denn das gemächliche Auf, und Niederziehen der Sing: Leiter (Scala) in lauter halben Schlägen mit diesem Tiraten - Rahmen unmöglich belegen kan, wie Brossard, und einige seiner Jünger thun, ohne ihn zu nennen: indem dabey weder schleuffen noch lauffen, weder Zug noch Strich, vielweniger etwas, das einem Speiß - Schuß, Pfeil - Wurf oder dergleichen ähnlich wäre, sondern ein ganz spanischer Gang, Fuß vor Fuß, zu erblicken ist. Nun folgen Muster von rechten Tiraten; wobey sich von ungefehr auch ein Halbcirkel meldet.

Schlechtweg.

Mit einer Tirate hinauf.



Schlechtweg.

Mit einer Tirate herunter.

§. 45.

Vor kurzer Zeit war man so schrecklich verliebt in diesen Zierrath, daß die Componisten nach der neuesten Mode fast keine Arie oder Symphonie machten, in welcher sie dergleichen Männern nicht häufig und ausdrücklich hinfegten; da sie es doch der Wahl des Sängers oder Spielers, und deren Bescheidenheit vielmehr überlassen sollten: denn auch diese müssen etwas sparsam mit dergleichen Dingen umgehen, wofern sie keinen Eckel erwecken wollen. Ich sage so viel: wenn ein Zoll, zum Behuf des Kirchen - Chors, auf folgendes Eläufgen, oder dessen gleichen gesetzt, und mir die Einforderung dieser musicalischen Mauth aufgetragen würde, es sollte dem Evangelischen Leviten schon was rechtes abwerffen:

Mißgebrauchte Tiraten, in Menge.



§. 46.

Die sogenannten Schleuffer, welche aus der Terz entweder hinauf oder herunter gezogen werden und tagtäglich vorkommen, sind nichts, als kleine Tiraten. S. E.



das waren Tirate piccole hinauf oder herunter, kleine Schüsse oder Terzen-Würffe; gehen sie aber in die Octav, so kan man sie mit allem Recht Tirate maggiori oder grosse Tiraten nennen.

## §. 47.

Die Ribattuta ist endlich noch wol werth, daß man ihrer mit wenigem gedencke: sie bestehet in einer punctirten und bedächtlich, abgestossenen Umwechslung zweener neben einander liegenden Klänge, dabey man immer auf den untersten, und längsten, als einen Ruhe-Punct, wiederkehret und Fuß fasset. Das Wort bedeutet eine Zurückschlagung, und brauchet keiner weitern Auslegung; findet sich aber weder in muscalschen Wörterbüchern, noch in andern gewöhnlichen Unterrichts-Schriften für Sängler, deren ich eine ziemliche Anzahl durchgelesen habe; ausser in einigen mit der Feder geschriebenen und ungedruckten Anweisungen.

## §. 48.

Die Tenuta, deren wir oben erwöhnet, wird gar süglich mit einer Ribattuta angefangen, welche, nachdem sie allmählig etwas geschwinder schläget, sich endlich in ein förmliches langses Trillo endiget, etwa auf folgende Art:

Tenuta



Ribattuta



## §. 49.

Der werthe Heinißen gedencket eines Durchganges (transitus) in die Terz, der mit einem Triller begleitet wird. Wir wollen dieser artigen und wolbekannten Manier solchen Nahmen gerne gönnen; ob derselbe gleich in vielen andern Fällen auch Statt findet, und also verschiedne Dinge dadurch bedeutet und dunkel gemacht werden. Durchgang wird bey sehr vielen Lehrern für Passaggio genommen; oder wenigstens legen sie das Wort Passaggio von einem Durchgange ganz natürlich aus.

## §. 50.

Transitus heisset auch sonst, wenn einige in den Ober-Stimmen vorkommende Klänge mit dem Basse nicht wol übereinstimmen und dennoch mit durchlaufen. Bey unsrer vorhabenden Materie ist der vermeinte Durchgang ganz was anders, und findet sich in den Grund-Noten der aufgeschriebenen ordentlichen einstimmigen Melodie, alwo er nur mit einem schnellen Triller und einer hurtigen Drehung gezieret wird. Es ist ein solcher unentbehrlicher Zierrath, daß man ohne denselben schier keine Melodie annehmlich spielen oder singen kan. Z. E.

So genannter Durchgang.

Dessen Trillender Zierrath.



## §. 51.

Weil jedoch dieser Schmuck allemahl in aufsteigenden Noten erscheint, und noch in unsern gedruckten Anweisungen oder Lehr-Büchern kein Beispiel eines solchen manierlichen Durchganges hers

herunterwärts vorhanden ist, wo er eben keines Trillers braucht, will ich mir die Erlaubniß ausbitten, damit zu dienen:

Grund-Noten vermeinter Durchgänge.



Ihr Schmuck ohne Triller, herunterwärts.



Tirata per 7.

§. 52.

Da denn hiebey zu merken stehet, daß es in den beiden ersten Tacten des schlechten Ganges oder blossen Sanges der Grund-Noten allerdings nöthig sey, kurze Triller auf die mit dem obstehenden Sternlein bezeichneten durchgehenden Klänge anzubringen; welches aber bey der Schmückung überflüssig fallen dürfte, weil ein kleiner Vorschlag daselbst bessere Wirkung thut. Viel läufig haben wir auch im ersten Tact Gelegenheit zu einer Tirata in die Septim geben wollen, damit man sehe, daß die Zierrathen fein an einander gehänget werden können: wie denn beim Schluß auch ein Halbcirkel Statt findet.

§. 53.

Der Mordant mögte manchen erschrecken, wenn man einen Weisser daraus machen wollte. Der eine sagt, es ließe, als würde durch solche Weisser etwas hartes, z. E. eine Nuß, von einander gebissen und getheilet; ein andrer aber stehet in den Gedanken, es gehe Hünermäßig damit zu, indem sich die Klänge auf dem Ramm bissen. Das sagen sie in lauterm Ernst, und man muß desto lustiger darüber werden. Gasparini aber\* schreibt: dieser Mordant hätte nur deswegen den Nahmen vom Beissen, weil er, wie ein ganz kleines Thier, kaum anfasse, und ohne Verwundung alsobald wieder loslasse. Das geht noch hin, und hat weder mit dem Nußbeissen, noch mit den Zahnen-Räumen Gemeinschaft (\*\*).

§. 54.

Es ist inzwischen der sogenannte Mordant nicht nur eine auf Instrumenten allein gebräuchliche Manier, wie die meisten, oder vielleicht wol alle Schriftsteller vorgeben; sondern er kan auch im Halfe der Sängler Raum finden: in welcher letztern singenden Eigenschafft dennoch keiner bisher dieses Zierraths, nach guter Lehr-Art, gedacht hat. Der liebe Mordant hat auch wirklich mehr auf sich, als mancher glaubt; läßt sich aber nicht so leicht beschreiben und lehren, als vor schreiben und hören.

§. 55.

Im Spielen kan dieser Zierrath auf verschiedene Weise angebracht werden; im Singen hergegen nur auf einerley Art: indem man den vorgeschriebenen Klang zwar erst, den unterliegenden halben oder ganzen Grad aber, nach Maasgebung der Ton-Art, auf das schnellste hernach, als obs zu einer Zeit geschäbe, berührt, und darauf mit eben solcher äußersten Geschwindigkeit wieder empor kömmt, so, daß diese drey Anschläge gleichsam einen einzigen Schall verursachen, der sich nur ein klein wenig zu zögern, an etwas aufzubalten, oder sanfft zu stoßen scheint. Woraus gnugsam erhellet, daß der Mordant nichts zu theilen, vielweniger von einander zu brechen hat; sondern daß er vielmehr die Klänge zusammen füget und vereinbaret.

§. 56.

Im Singen wird fast kein einziger Accent aufwärts gemacht, dabey nicht zugleich ein kleiner Mordant

U g 2

\*) L'Armonico Prattico al Cembalo di Franc. Gasparini, Venet. 1708. 4 p. 91.

\*\*) Wenn das ganz kleine Thier davon bleiben könnte, so wollte ich das Wort doch lieber von einem verliebten Kuß herleiten.

damit mit vorkommt. In Noten mögte man die Gestalt dieser Manier, wiewol ziemlich unvollkommen, also vorbilden, wobey die viermahl gestrichene Noten, wegen ihres geringen Gehalts, nicht mit in die Tact-Rechnung gebracht sind:

So wirds etwa geschrieben:



So wirds ungefehr gesungen.



Accent mit dem Mordanten.



§. 57.

Die Acciacatur ist endlich noch übrig, davon Gasparin, und aus ihm Heinichen, gewislich mehr Wesens machen, als das Ding wirklich werth ist; zumahl wenn weit nöthigere und wichtigere Sachen darüber zurück gesetzt, oder aus der Acht gelassen werden: indem diese Manier weiter nichts, als der Mordant im ganzen Grad; sonst nirgend, als auf dem Clavier im General-Baß bey vollen Griffen gebräuchlich; und oft an vieler Unreinigkeit in der Harmonie des Spiels Ursache ist.

§. 58.

Obbelobter Teutscher Verfasser ist der Meinung, das Wort Acciacatura komme her vom Zermalmnen und Zerquetschen. Behüte Gott für beißenden, zermalmenden Manieren! Walther hergegen schreibt, es entssehe von Acciaco, welches überflüßig oder übrig heisse. Es ist ein selbst-gemachtes Kunst-Wort, und findet sich in keinem Veneroni; wie mich denn denckt, daß der ganze Zierrath, in so fern er was eignes seyn soll, samt den angeführten seichten Worten forschungen, sowol einer Seits viel überflüßiges, als andern Theils nicht wenig mangelhaftes darlege.

§. 59.

Warum soll man aber das Ding so weit herholen? Heißt nicht Accia ein Bindfaden, und kan nicht Acciacatura mit besserem Rechte eine Verbindung bedeuten, als eine Zerquetschung oder einen Überfluß? da nemlich mittelst eines solchen Mordants die Vollstimmigkeit der Clavier-Griffe desto fester und näher verbunden, oder so zu reden mit einander verknüpffet wird.

§. 60.

Was etwa von dergleichen Sachen noch rückständig seyn mögte, insonderheit wenn die Zier-Figuren fein groß und lang werden, als da sind die Passaggi, Bombi, Mistichanze u. s. w. solches ist eigentlich des Setzers, nicht des Sängers Werk: und es dürffte vielleicht unten, im dritten Theil (wie gesagt ist) Gelegenheit auffstossen, eines und andres beiläuffig davon zu erwehnen.



# Viertes Haupt = Stück.

## Von der melodischen Erfindung.

\* \* \* \* \*

### §. 1.

 As ist ein herrlicher Titel, wird mancher denken: da muß es lauter schöne Einfälle regnen! aber ich fürchte, wer keine natürliche Eigenschaften mit sich bringet, dürfte wenig Trost aus diesem Unterrichte schöpfen; ungeachtet wir uns die Mühe gerne nehmen wollen, alle erfindliche Hülfsmittel vorzuschlagen.

### §. 2.

Die Erfindung läset sich leichter beschreiben, als lehren und lernen. Der gelehrte Donius nennet sie: Eine Erinnerung oder Erdenkung solcher Sang-Weise, die den Ohren angenehm fällt \*). Und dabey wollen wirs auch lassen.

### §. 3.

Das meiste kömmt auf eine angebohrne Gemüths-Beschaffenheit und glückliche Einrichtung der Fächer im Gehirne an. Es liegt auch nicht wenig an der Zeit, und an der guten Laune, wenn einer etwas rechtes erfinden soll.

### §. 4.

Bey unserm Willen, wäre er auch unverbesserlich, kömmt es nicht allemahl zu: man denkt oft, ein Ding soll trefflich wol gerathen, und sehet sich fest vor, etwas ausnehmendes zu Papier zu bringen; da es oft wieder Vermuthen am schlechtesten ausfällt.

### §. 5.

Hingegen kömmt bisweilen, ohne großes Nachsinnen, ganz unschuldiger und natürlicher Weise ein Einfall, der unvergleichlich ist. Solchen Augenblick muß man alsdenn nicht vergeblich vorbeystreichen lassen, sondern sich denselben wol zu Nutz machen.

### §. 6.

Ein großes kan auch zu guten Erfindungen beitragen, wenn man durch Ehre, Lob, Liebe und Belohnungen angefrischet und aufgemuntert wird: sünemahl selbst die allermüthigsten Pferde dann und wann einen Sporn nöthig haben.

### §. 7.

In Ermangelung dieser Anlockungen werden bey uns Teutschen viele gute Köpffe niedergeschlagen und unterdrücket, daß ihnen die Flügel schwer werden, und die Geister sich nicht so frey erheben dürfen, als sie wol könnten und gerne wollten.

### §. 8.

Ob nun gleich, besagter maassen, die Erfindung nicht leicht zu lehren noch zu lernen, einfolglich mit Mühe in eine Kunstform zu bringen seyn mügte; so kan manchem doch, auf dem Nothfall, unter die Arme gegriffen, und der Weg auf gewisse Weise also gezeigt werden, daß er seinen beiwohnenden Gaben die hülfliche Hand biete, und mit denselben auf die rechten Sprünge komme.

### §. 9.

Ich habe einen Capellmeister gekannt, welcher eine Anleitung zur Erfindung so gar in dem Glocken-Spiel auf hiesigem St. Peters Thurm zu suchen wuste, welches zu gewissen Stunden nur ein Tetrachordon, oder einen Quarten-Gang, mittelst eines Uhrwercks, hören läßt.

### §. 10.

Etliche ziehen die bekanntesten Abend- und andre Lieder zu Rathe, ich meine die Melodien solcher geistlichen Gesänge, daraus sie bald hie bald da einen Satz entlehnen, und denselben oft glücklich ausarbeiten. z. E.

Sh

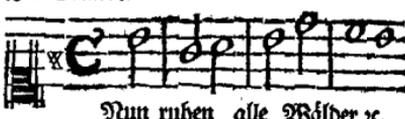
affet-

\*) Est excogitatio modulationis auribus gratæ. Don. de Praef. Vet. Mus.

affettuoso



Im Grunde.



## §. 11.

Die unerschöpflichen Quellen der Erfindungen trifft man allenthalben in einem jeden, auch in dem geringsten Dinge an, und sind gar nicht zu zählen; wiewol doch bald gemercket wird, ob einer ihr achtet, sie suchet und findet; ingleichen wenn etwas erzwungenes mit unterläuft, das nicht aus dem Geiste geflossen, sondern bey den Haaren herbey gezogen, oder aus einem fremden Brunnen geholet ist.

## §. 12.

Wiederum kan es auch manchesmahl von ungefehr kommen, daß einer auf gewisse Gänge geräth, die schon vorher hie und da anzutreffen sind, auf solche Wege, die bereits andre Leute besetzen haben; ohne daß jener seine Gedanken darauf gerichtet, oder sich dieselbigen Sätze ausdrücklich erlesen hätte.

## §. 13.

Wenn nun hier eine fernere lehrreiche Betrachtung von der Erfindungs-Kunst angesetzt werden soll, so wird zuvörderst nöthig seyn darzuthun, daß dieselbe Kunst drey unzertrennliche Gesfahrten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heißen: Dispositio, Elaboratio & Decoratio, d. i. die geschickte Einrichtung, fleißige Ausarbeitung und geschickte Schmückung des melodischen Wercks: wovon im vierzehnten Capitel dieses zweiten Theils; von der Execucion aber, d. i. von der wirklichen Auf- und Ausführung im allerersten Haupt-Stücke des dritten Theils gehandelt werden soll.

## §. 14.

Das erste, was bey einer musicalischen Erfindung in Betracht gezogen wird, bestehet hiernächst in diesen dreien Dingen: Thema, Modus, Tactus; d. i. Haupt-Satz, Ton-Art, Zeitmaasse, die müssen vornehmlich wol erwehlet und festgesetzt werden, ehe man an etwas weitersgedenken darff; es mag auch die Absicht sonst gehen, worauf sie will.

## §. 15.

Wey dem Themate oder Haupt-Sätze, welcher gleichsam in der melodischen Wissenschaft dasjenige vorstellet, was bey einem Redner der Text oder Unterwurf ist, müssen gewisse besondere Formeln im Vorrath seyn, die auf allgemeine Vorträge \*) angewandt werden können. Das ist zu sagen: Der Seher muß an Modulationen, kleinen Wendungen, geschickten Fällen, angenehmen Gängen und Sprüngen, durch viele Erfahrung und aufmerckhaftes Anhören guter Arbeit, hie und da etwas gesamlet haben, welches, ob es gleich in lauter einzeln Dingen bestehet, dennoch was allgemeines und ganzes, durch fügliches Zusammensetzung hervorzubringen vermögend sey. Wenn ich z. E. folgende drey unterschiedene und abgebrochene Gänge im Sinn hätte:



und aus denselben einen an einander hängenden Satz machen wollte, könnte derselbe etwa so aussehen:



## §. 16.

Denn, obgleich der eine oder andre dieser Fälle und Wendungen bereits von verschiedenen Meistern gebraucht seyn mögten, und mir, ohne auf die ersten Verfasser zu denken, oder sie zu kennen, nur so wieder einfelen, gibt doch die Zusammenfügung dem ganzen Satze eine neue Gestalt und Art: so daß er für eine eigne Erfindung schon mitgehen kan. Unnöthig ist es auch, solches mit Vorsatz zu thun; es kan von ungefehr kommen.

## §. 17.

\*) Specialia ad generalia ducenda nennet es die Redner.

## §. 17.

Diese Specialien müssen aber nicht so genommen werden, daß man sich etwa ein Verzeichniß von dergleichen Brocken aufschreiben, und, nach guter Schulweise, daraus einen ordentlichen Erfindungs-Kasten machen müsse; sondern auf dieselbe Art, wie wir uns einen Vorrath an Wörtern und Ausdrückungen bey dem Reden, nicht eben nothwendig auf dem Papier oder in einem Buche, sondern im Kopfe und Gedächtniß zulegen, mittelst dessen hernach unsre Gedanken, es sey mündlich oder schriftlich, am bequemsten zu Tage gebracht werden können, ohne deswegen allemahl ein Lexicon um Rath zu fragen.

## §. 18.

Zwar wenn es anstehet, und den die Noth dazu treibet, der mag sich immerhin eine solche schriftliche Sammlung anschaffen, worin alles, was ihm etwa hie und da an feinen Gängen und Modulirungen aufstößt oder gefällt, ordentlich unter gewisse Haupt-Stücke und Titel zu finden sey, damit er, erfordernden Falls, Rath und Trost daraus holen könne. Allein es wird vermuthlich ein lahmes und gesicktes Wesen herauskommen, wenn einer vorsetzlicher und mühsamer Weise aus solchen Lappen, wären sie auch von silbern und güldnen Stücken, sein Nachwerck zusammenstoppeln wollte.

## §. 19.

Wie nun dergleichen vorrathige und besondere moduli zur Bildung eines allgemeinen Haupt-Satzes, davon hier die Rede ist, gute Hülffe leisten; so führen uns auch gegenseits gewisse allgemeine Dinge in der Erfindungs-Kunst zu besondern: da man nemlich aus mancher gewöhnlichen und bekannten Sache eine sonderbare Anwendung machen kan. z. E. Cadenzen sind was allgemeines, und in jedem musicalischen Stücke anzutreffen; sie können aber zu besondern Haupt-Sätzen gleich im Anfange Gelegenheit geben, da sie sonst zum Schlusse gehören.

## §. 20.

Alles dieses betrifft die Erfindung eines guten Thematis, welches wir den Haupt-Satz nennen, und die meiste Kunst oder Geschicklichkeit erfordert; dahingegen die Ton-Art und der Tact, ob sie gleich auch mit guter Wahl erkohren werden müssen, keinen solchen weiten Umfang haben. Wir wollen also zwar von diesen letztern ebenfalls weiter unten einigen Unterricht ertheilen; ich aber noch etwas mehreres bey dem Haupt-Satz anmercken: da denn die bekannten loci topici (ob ich gleich selbst, meines Orts, keinen grossen Staat darauf mache) bisweilen ziemlich artige Hülffs-Mittel zum Erfinden, eben sowol in der melodischen Satz-Kunst, als im Dichten und Reden, an die Hand geben können.

## §. 21.

Was diese loci, nach Heinrichens Erachten, der Fantasie eines Componisten für vortrefliche Hülffe leisten sollen, liefert man in dessen neuen und gründlichen Anweisung p. 30 bis 88 mit vielen Umständen; wobey iedoch klüglich erinnert wird, daß sie einem übelgebohrnen Componisten keine wesentliche Erfindungen geben können. Man besehet auch von diesen locis, welche lieber dialectisch als topisch heißen mögten, die Vorbereitung zur Organisten-Probe p. 1. Sie werden sonst Erfindungs-Quellen genennet, und von Weissenborn \*) nur elf der gewöhnlichsten von ihnen in Rechnung geführt; sonst aber viele gute Dinge ihrentwegen beigebracht.

## §. 22.

Bey vielen, die durchaus nichts leiden wollen, was die geringste Verwandtschaft mit der Schule hat, scheinen mehrgedachte loci sehr verachtet zu seyn; unangesehen sie doch im Grunde bey verschiedenen Sachen nicht so gar ohne Nutzen und Vortheil gebraucht werden mögen: absonderlich wenn die Materien selbst unfruchtbar, und die Gemüther zu freien Gedanken nicht sonderlich aufgeräumt sind. Es darff sich also niemand ein Gewissen machen, auf dem Nothfall seine Zuflucht zu den hiernächst verzeichneten funfzehn Erfindungs-Mitteln lieber, als zum melodischen Diebstahl zu nehmen. Wer ihrer nicht bedarff, hat deswegen keine Ursache, andern ein Verbot aufzulegen.

## §. 23.

Sie heißen inzwischen: Locus notationis; descriptionis; generis & Speciei; totius & partium; causæ efficientis, materialis, formalis, finalis; †) effectuum; adjunctorum; circum-

H h 2

\*) S. M. Christoph Weissenborns gründliche Einleitung zur Deutschen und Lateinischen Oratorik.

†) Aus diesen vieren machen einige nur einen locum causarum überhaupt.

*cumstantiarum*; *comparatorum*; *oppositorum*; \*) *exemplorum*; *testimoniorum*; die wir es klären wollen.

## §. 24.

Ob nun gleich mancher denken dürfte, es würde grossen Zwang erfordern, alle diese Dinge zur musicalischen Setz-Kunst hinzuziehen; so wird doch die Folge einen jeden überführen, daß solches nicht nur ganz natürlicher Weise geschehen könne, sondern daß es auch in der That bey der Erfindungs-Kehre so seyn müsse: ungeachtet es noch von niemand ordentlich versucht worden, noch auch ein jeder dialectischer locus eben mit gleicher Geschicklichkeit und Wichtigkeit dazu versehen ist, so wie hergegen der erste und andre vor allen übrigen wol einen grossen Vorrath daran haben.

## §. 25.

Der erste Ort, nemlich notationis, gibt fast die reichste Quelle hier ab. Wie nun notare bezeichnen heisst, so verstehen wir alhie durch notationem die äusserliche Gestalt und Zeichnung der Noten: wie denn auch in der Rede-Kunst die Buchstaben eines Namens oder Dings darunter begriffen werden, als welche zu sehr vielen Einfällen Anlaß geben können. Eben also, ja, noch wol mit besserm Fortgange und Zug, führen uns auch die Gestalt und Stelle der Noten, als Klang-Buchstaben, zu schier unzähligen Veränderungen, bey welchen man sich insonderheit diese vier Wege belieben läßt: 1) durch die Geltung der Noten; 2) durch die Verkehr- oder Verwechslung; 3) durch die Wiederholung oder den Wiedererschlag; und 4) durch die canonischen Gänge.

## §. 26.

Was dieses für ein weites Feld sey, ist kaum zu glauben; und doch gewiß wahr. Denn die Geltung der Noten ist die einzige sichtbare Wurzel einer wolgelittenen Art obligater\*\*) Bässe, welche theils aus einerley, theils aus verschiedenem Noten-Gehalt zusammen gesetzt werden.

## §. 27.

Wenn ich zum Exempel mein Thema, meinem Haupt-Satz, ohne mich sonst an einen gewissen Gang zu binden, entweder in lauter Vierteln, oder in lauter Achteln u. s. w. ausführe, woben noch gar keine verschiedene Klang-Füsse (rhythmici) vorkommen: dazu verbinde ich mich. Nehme ich mir hergegen vor, zwey- oder mehrerley Noten, in Betracht ihrer Geltung, anzubringen, so gibt solches wiederum neue Veränderung, zumahl wenn noch Tact- und Ton-Arten hinzukommen. Es kan auch dabey die Verwechslungs-Kunst (ars combinatoria) nach Belieben Dienste thun: wovon in der Rhythmopdie ein mehreres zu sagen seyn wird: wiewol ich der besagten Kunst keine grosse Wunderwerke zutraue; obgleich jedem seine mechanische Meinung deswegen unbenommen bleibt.

## §. 28.

Die Umkehrung, so mit ihrem Kunst-Nahmen evolutio oder eversio heisst, da nemlich die Noten sonst nichts, als nur ihre Stelle verwechseln, hat keine Veränderung aus der Noten-Gestalt oder Geltung zu holen nöthig; sondern bestehet, diesen Falls, bloß darin, daß man die aufgehende Noten zu heruntersteigenden, die sinkende zu erhebenden, die rechtgängige zu rückgängigen u. s. w. mache: woraus oftmahls artige Erfindungen kommen können. Was sonst die evolutio, in andern Fällen noch für Bedeutung habe, soll an seinem Orte nicht ungemeldet bleiben. Inzwischen hat dieser Weg die zweite Erfindungs-Stelle.

## §. 29.

Der dritte Weg, darauf uns diese Notations-Quelle der Erfindung führet, begreift die Wiederholungen, mit ihrem Kunst-Worte clausula synonyma genannt, oder was man sonst in figurten Sachen den Wiedererschlag nennet, d. i. wenn ich einen gewissen Satz in andre Höhe oder Tiefe versehe.

## §. 30.

Durch dieses Hülfss-Mittel werden sehr viele hübsche Themata oder Haupt-Sätze, nicht nur zu Fugen, sondern vornehmlich zu andern Sachen erfunden, und sehr geschickt durch- oder ausgeführt: zumahl wenn die eine Modulation durch etliche zwischenkommende abgelbset, und hernach wiederum so geschickt angebracht wird, daß es läßt, als ob sie gerufen käme.

## §. 31.

\*) Auch dieser locus wird bisweilen zum vorhergehenden mit gerechnet.

\*\*) Ein obligater Bass ist, der allzeit, oder meist immer gewisse vorgesezte Noten hören zu lassen verbunden ist.

§. 31.

Der Widerschlag heisset repercussio, wenn eine Stimme der andern nicht in blosser Wiederholung derselben Klänge, sondern in verschiedenen, entweder höhern oder tiefern, mit einer Gleichförmigkeit antwortet, und kan solches auch in einer einzigen Stimme geschehen. Das Gehör hat fast nichts liebers, als dergleichen angenehme Wiederkunst eines schon vorher vernommenen lieblichen Haupt-Satzes: insonderheit wenn derselbe auf eine geschickte Art versetzt wird, und an solchem Orte zum Vorschein kömmt, wo man ihn fast nicht vermuthet. Das heisset Natur: und alle empfindliche Ergeßlichkeiten haben natürlicher Weise fast eben diese Beschaffenheit.

§. 32.

Der vierte Weg, auf welchen uns der vorhabende Notirungs-Ort leitet, ist aus der canonischen Schreib Art hergenommen, und von ungemeyner Würde; wenn man sich nur nicht zu sehr dabey einschränckt. Worin eigentlich dieser Styl bestehe, ist schon im ersten Theil zur Nothdurft berichtet worden; was die Canones aber zu bedeuten haben, wie vielerley dieselben sind, und wie sie müssen gemacht werden, solches wird der dritte Theil breiter anzeigen.

§. 33.

Hier, bey der Erfindungs-Lehre, haben wir eben nicht mit einem förmlichen Canon zu thun; sondern nur mit einer gewissen canonischen Nachahmung, da eine Stimme der andern, in dem was sowol die Geltung der Noten, als die Intervalle betrifft, zwar richtig, doch mit solcher Freiheit auf dem Fusse folget, daß sie sich eben allemahl an den Ton nicht bindet.

§. 34.

Das wäre denn auf das kürzeste die Erklärung des ersten dialectischen Ortes, oder der ersten Erfindungs-Quelle und ihrer vier Oeffnungen oder Röhren, wodurch die blosser Notation einen Hauptsatz nicht nur an die Hand geben, sondern ihn ziemlich weit ausführen kan.

§. 35.

Es wird aber nicht undienlich seyn, ein kleines Beispiel von ieder Art dieser vier Wege zu geben. Damit man ein Muster vor sich habe, wie mit den übrigen locis zu verfahren sey. Denn ein vernünftiger Leser kan leicht erachten, daß es einen dickern Band, als diesen gegenwärtigen, ersfordern würde, wenn wir nur mit allen funfzehn eine gleiche Erläuterung anstellen wollten.

§. 36.

Erfindung eines Haupt-Satzes.

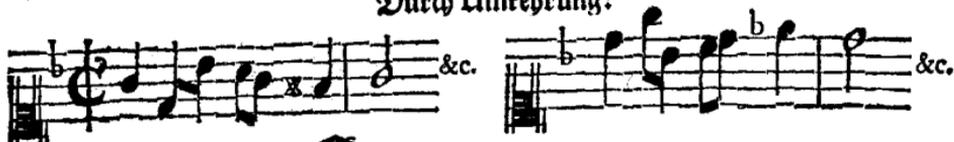
Mit Noten einerley Gehalts:



Von verschiedener Geltung:



Durch Umkehrung:



§. 37.

Auf diese Art kan man fast alle Sachen umkehren, und viele fremde Einfälle herbeylocken; doch

doch muß kein tägliches Handwerk daraus gemacht werden: weil es leicht' auf ein gezwungenes Wesen hinarlaußen kan.

## §. 38.

Was die Nachahmung oder den Widerschlag betrifft, so wird demjenigen, der sich nur ein wenig in Notenschriften mit Verstand umsiehet, nicht unbekant seyn können, welche angenehme Dienste dieselben der Erfindung leisten. Man findet der Exempel zehn für eines. Wir wollen uns indeß an folgendem begnügen.



## §. 39.

Alles was hieran gefällig ist, steckt bloß in der Nachahmung der ersten fünf Noten, die einmahl durch die Secund, und das andremahl durch die Terz eine gewisse Art des Widerschlages und artige Synonymie oder Gleichförmigkeit darlegen.

## §. 40.

In basirenden Sätzen hat dieses Hülfss-Mittel noch größern Nutzen, als in Ober-Stimmen; in Ausführung der Fugen aber ist es, so wie bey allen melodischen Arten, kurzum unentbehrlich, und muß sich ein recht gutes Thema fast durch alle Intervalle versehen lassen können; wenn der Gesang fein zusammenhangen und ein Glied mit dem andern in angenehmem Vertrauen stehen soll.

## §. 41.

Hier darff man sich, wie gesagt, nicht so genau an den förmlichen Widerschlag binden, wie bey ordentlichen Fugen, sondern kan willkührlich, bald auf diese, bald auf jene Art, vornehmlich aber was den Ton betrifft, davon abgehen: als geschähe es zur Lust und gleichsam von ungefehr, um was bessers hervorzubringen, sintemahl die gezwungene und zu oft auf einerley Weise vorkommende Widerschläge dem Gehör fast mehr verdrießlich, als anmüthig vorkommen.

## §. 42.

Von dem vierten Wege mag folgendes ein Muster abgeben, nehmlich von der canonischen Nachfolge in den Gängen zweoer oder mehr Stimmen: denn wie wir gesehen haben, finden die Nachahmungen und Widerschläge auch in einer einzigen Stimme Platz, das canonische Wesen aber muß mehr Stimmen begreifen. Und damit soll denn die Erläuterung des loci notationis beschloffen werden, weil er uns sonst gar zu sehr aus der Gleise bringen würde.

Oboe

Voce



Bei No. 1) gehet man von der canonischen Folge ab; 2) ist ein Widerschlag in seiner rechten Ordnung; 3) eine canonische Folge im Einklange; 4) eine Annäherung dieser Folge, sonst *appropinquatio thematic* genannt; und 5) eine Ribattuta, die sich mit einem Triller endiget.

## §. 43.

Der zweite Erfindungs-Ort in der Reihe, nemlich *locus descriptionis*, gibt uns zu bemerken, daß er zwar, nächst dem ersten, die reichste Quelle, ja gar, meines wenigen Erachtens, die sicherste und wesentlichste Handleitung zur Invention darlege, indem hieher das unergründlich genante Meer von den menschlichen Gemüths-Neigungen gehöret, wenn diese in Noten beschrieben oder abgemahlet werden sollen; allein, eben wegen der Menge und Beschaffenheit solcher vielfältigen und vermischten Leidenschaften lassen sich von diesem Beschreibungs-Orte lange nicht so viele deutliche und besondere Regeln geben, als von dem vorigen.

## §. 44.

Es ist indessen von den Gemüths-Bewegungen im ersten Theil, und zwar in dessen dritten Haupt-Stück bereits das benöthigte angeführt worden, welches man hiebey aus der Natur-Lehre des Klanges wieder nachschlagen, und auf die Erfindungs-Kunst anwenden kan.

## §. 45.

Wer aber in den Gedanken stehen mögte, es käme mit dem vorhabenden loco wol meistens theils auf die Bewandniß einiger gewissen zur Music bestimmten Worte an, der hätte zwar nicht sonderlich gefehlet; angesehen der so genante Text in der Vocal-Music hauptsächlich zu den Beschreibungen der Affecten dienet. Allein, man muß doch hiebey wissen, daß auch ohne Worte, in der blossen Instrumental-Music allemahl und bey einer ieden Melodie, die Absicht auf eine Vorstellung der regierenden Gemüths-Neigung gerichtet seyn müsse, so daß die Instrumente, mittelst des Klanges, gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag machen.

## §. 46.

Hievon schreibet gar artig der berühmte Reidhart in der Vorrede seiner Temperatur, mit diesen Worten: der Music Endzweck ist, alle Affecten, durch die blossen Tone und deren *rhythmus*, trotz dem besten Redner, rege zu machen. Und das gehöret zum Beschreibungs-Orte der Erfindung.

## §. 47.

Bei Instrumental-Sachen (die doch auch sonst überhaupt ihre Abzeichen haben) mag sich bisweilen der Componist eine besondere Leidenschaft selbst ersinnen und machen; bey Sings-Stücken in Versen thut es mehrentheils der Dichter, wenn er kan. Woraus unter andern mein bewuster Grund-Satz eine neue Bekräftigung erlanget, wenn es heißt: daß es leichter sey, etwas gutes für die Sänger, als für die Spieler zu setzen. Denn es gehöret weit mehr Sinnlichkeit oder Empfindung dazu, seine Neigung aus freien Stücken in den Gang zu bringen, als solche, auf eines andern Veranlassung, rege zu machen.

## §. 48.

Die noch übrigen loci, als da sind *generis & speciei, totius & partium* u. s. w. haben zwar auch ihren Nutzen bey der musicalischen Erfindung, wie wir bald sehen werden; doch ist derselbe so gar groß nicht, als ihn die beeden vorhergehenden Quellen bringen.

## §. 49.

Dannhero ist es keine gute philosophische Lehr-Art, wenn man, bey dieser Sache, die Notation und Description gar nicht anführet, sondern sich nur auf dasjenige, was vorgehet, begleitet und nachfolget, (auf *antecedentia, concomitantia & consequentia*) lediglich beziehet: denn zu geschweigen daß diese Dinge eigentlich gar keine loci topici sind, man müste sie denn zu den wirkenden Ursachen, zu den Umständen und zum Endzweck (*ad causas efficientes, circumstantias & causam finalem*) rechnen; so thun die beiden oberwehnten loci zehnmahl mehr Dienste bey

der Erfindung, als jene drey vermeinte Quellen: ja der geringste Ort von den übrigen 12 kan in seiner Ordnung mehr Vortheil schaffen, als dieselben.

## §. 50.

Der Contrapunct 3. E. ist ein genus, oder ganzes Geschlecht in der Ges: Kunst; die Tuzgen aber sind Species, Arten oder Gattungen. Ein solo ist ein Genus; ein Violino solo eine Species &c. Da kan mir denn dieses oder jenes Geschlecht, nachdem es mit den Worten oder mit der Absicht überein kömmt, auf eine allgemeine Art, behülflich seyn; auch kan mich diese oder jene Gattung der Melodie schon auf eine genauere oder besondere Weise zur Erfindung leiten.

## §. 51.

Alle musicalische Stücke sind aus verschiedenen Theilen zusammen gefüget. Wenn ich nun meine Erwekung darüber anstellen will, so betrachte ich, ob die Worte oder die Absicht des vorhabenden Wercks sich zu einem Solo, zu einem Tutti, zu einem Chor, welcher aus vielen Gliedern bestehet, oder zu einem Duett, zu einem Trio &c. am besten schicken. Ist es so bewandt, daß ein Tutti daraus werden muß, so fragt sich, was für Stimmen oder Theile es haben soll? als da sind: C. A. T. B. &c.

## §. 52.

Die Erfordernisse, requisita, als allerhand Instrumente, mit ihrer gehörigen Anwendung, sind ebenfalls dem loco partium anhängig: und gibt so denn eine iede Stimme, ein jedes Instrument, oder, wie man redet, eine iede Part, nach ihrer Art, sofern sie einige Aehnlichkeit mit der vorzutragenden Materie aufweisen, auch einen eignen Anlaß zur Erfindung.

## §. 53.

Die wirkende Ursach (causa efficiens) in einer Rede, wenn nemlich eine Geschichte oder Handlung dabey Platz findet, gibt ein vierfaches Hülfsmittel zur Invention an die Hand: denn sie ist entweder eine Haupt-Ursache, oder ein Werkzeug, oder ein Antrieb, oder endlich ein Zufall \*); welche Beschaffenheit sich aber allezeit besser in einem ausgearbeiteten Text, mit Vebbringung der musicalischen Sätze, als hier in der Kürze mit bloßen Lehr: Worten und Beschreibungen vorstellen läßt. Jenes würde uns zu weit führen, und dieses ist zum Unterricht, zur Anzeige, schon genug.

## §. 54.

Die Materie (causa materialis) ist dreierley: woraus, worin, und womit. (Ex qua, in qua & circa quam.) Um dieses mit wenigen zu erläutern, ist für bekannt anzunehmen, daß unsre musicalische Materie überhaupt und insgemein der Klang sey; wenn schon kein Unterwurff von Worten, auch eben allemahl keine ausdrückliche Absicht auf irgend eine besondere Leidenschaft in Betracht gezogen werden sollte.

## §. 55.

Wenn ich mir nun 3. E. vornähme, eine Vollstimmigkeit aus lauter Consonanzen zu machen, und die Dissonanzen alle mit einander davon auszuschließen, so würde ganz gewiß die Materie, woraus mein Satz bestünde (ex qua) etwas ganz eigenes, und eine besondere Erfindung †) abgeben können.

## §. 56.

Andern Theils, ob man zwar nicht aus lauter Dissonanzen etwas wolklingendes machen kan, so ist es dennoch thunlich, dieselben so häufig anzubringen, daß sie gleichsam über die Consonanzen herrschen, und es schier das Ansehen gewinnt, als wären diese ganz dabey aus der Acht gelassen worden.

## §. 57.

Man kan 3. E. seinen Bass so führen, daß die Singe: Stimme bey jedem neuen Satze, nach einer Pause, in der Secund, oder umgekehrt, daß nach jedem Absatze des Basses und eines kleinen Einhalts, die Sing-Stimme so geführt werde, damit der Bass allemahl in einer Quart oder Sext anhebe: welches so artig, als fremd herauskömmt, und zum Ort der Materie woraus gehöret.

## §. 58.

\*) principalis, instrumentalis, impulsiva & accidentalis causa.

†) Zu gewissen Zeiten und bey besondern Umständen thun dergleichen Sätze die beste Wirkung von der Welt. Der Capellmeister Haffe, mein Freund nicht von gestern, hat oft bewiesen, daß die wahre Annehmlichkeit am wenigsten im Gebrauch der Dissonanzen bestehe.

§. 58.

Man kan ferner ganz entfesselte oder gräuliche Dinge mit den Dissonanzen vorstellen, und seine Invention ex loco Materiae herholen. z. E. eine Symphonie terrible, bey Gelegenheit poetischer Gedichte von höllischen Furien, Plagen ꝛc. da auch nichts so arg erdacht werden mag, daß nicht, in solchen Fällen, zur Erfindung gut und bequem wäre.

§. 59.

Und wie nun aus herrschenden Consonanzen oder Dissonanzen solche Einfälle fließen können; also ist leicht zu schliessen, daß aus den mannichfaltigen künstlichen, und mit gewisser Abwechselung versehenen Mischung der Con- und Dissonanzen unter einander wiederum auf andre Art verschiedene Erfindungen hergeholet werden mögen.

§. 60.

Materia in qua, oder die Materie, worin man arbeitet, gehöret zum Theil dem Unterruff, dem Text, oder der besondern Leidenschaft zu, die einer sich zur Vorstellung erwählet hat, und behauptet demnach mit dem Beschreibungs-Orte einige Verwandtschaft, auch, wie leicht zu crachten, einige Ausnahm von demselben.

§. 61.

Materia circa quam, mit welcher oder um derentwillen die Gedanken eines Sehers sich bey seiner Arbeit beschäftigen, sind Stimmen und Instrumente, Sänger, Spieler und vornehmlich die Zuhörer, als welche, nach ihrer verschiedenen Geschicklich- und Fähigkeit, die Erfindung eines Componisten ungemein herauslocken, und derselben fast mehr, als alles andre, behülflich seyn können.

§. 62.

Zehn gute Seher sind oft nicht im Stande, einen einzigen guten Sänger zu machen; aber ein einziger guter Sänger, absonderlich eine schöne und kunstreiche Sängerin, vermag leicht zehn gute Componisten zu erwecken: so daß diese bisweilen nicht wissen, woher ihnen die verwunderungswerthe Einfälle kommen. Die Liebe trägt hiezu nicht selten das meiste reichlich bey, indem sie von ie her, auch ohne viel Regeln zu gebrauchen, die beste Lehrmeisterin \*) in der Music gewesen ist.

§. 63.

Derwegen ist die Materie circa quam jederzeit für eines der stärksten Hülfss-Mittel zur Erfindung anzusehen, indem es einen Seher ungemein aufmuntert und anlocket, wenn er bey seiner Arbeit weiß, daß sie durch diese oder jene grosse Virtuosen, durch trefflich-geschickte Leute herausgebracht und bewerkstelliget werden soll, nach denen er sich zu richten für die grösste Lust und Freude hält.

§. 64.

Es ist hiebey zu beklagen, daß oft mancher junger Mensch und hurtiger Kopff durch alte Neidhimmel dieser unschätzbaren Erfindungs-Quelle beraubet, und an der Ausführung seiner Arbeit, ob er gleich nichts dafür verlangt, unbilliger Weise gehindert wird: wovon man in gewissen Concerten neulicher Zeit einige hämische Proben erlebt hat, dadurch angehende Componisten wenig Aufmunterung zur Fortsetzung ihres Fleisses bekommen; andre aber ihre unverantwortliche Selbst-Liebe gar zu deutlich an den Tag legen; die doch ein rechtschaffner Liebhaber und Beförderer der Music gänzlich aus seinem Herzen verbannen sollte.

§. 65.

Hiernächst weist auch die Form und Norm eines jeden Wercks, einer jeden Melodie, solche Wege an, daraus leicht abzunehmen, wie man seine Gänge erfinden und klüglich einrichten soll: wozu die beiden Haupt-Stücke, vom Unterschiede der Sing- und Spiel-Melodien, ingleichen von den Gattungen und Abzeichen derselben weiter unten ausführliche Handleitung geben werden, wenn man sie auf die vorhabende Erfindungs-Lehre recht anwenden, und als formliche Ursachen (causas formales) mit selbiger zusammenhalten will.

§. 66.

Der Endzweck unsrer musicalischen Arbeit ist, nächst Gottes Ehre, das Vergnügen und die Bewegung der Zuhörer. Habe ich nun etwa bey einem Fürstlichen Hofe zu thun, so gibt mir der Zustand desselben schon gute Gelegenheit, auf etwas zu sinnen, das mit dem daselbst herrschenden Geschmack übereinkomme, dessen reife Erweckung viele Erfindungen herbey locken kan: zumahl, da auch die Noth selbst für eine Mutter derselben gerechnet wird.

R 2

§. 67.

\*) Nach dem wahren Sprich-Wort: Amor docet Musicam.

## §. 67.

Haben wir hergegen eine Kirche in dieser oder jener grossen Stadt vor uns, so ist die Absicht schon andrer Art, und muß der Sinn des auserlesensten Volks vielen andern Betrachtungen, in so weit selbige auf die Zuhörer gerichtet sind, billig vorgehen. Also herrschet an beiden Orten ein gewisses, unterschiedenes Vorurtheil.

## §. 68.

Wer aber fürs Theater arbeiten will, der bedarff, mehr als andre, die gesunde Vernunft zu Hilfe zu ziehen, und sich an keinen Leithammel zu lehren: denn daselbst muß billig nichts anders herrschen, als der gute Geschmack, und allen Vorurtheilen gute Nacht gesagt werden. Ich deute dieses nur auf den Endzweck der Composition, und überlasse den Herren Dichtern das übrige dahin treulich beizutragen, daß einmahl die ehrliche Schaubühne von allen Thorheiten, so viel möglich, gereiniget, und als eine wahre Sitten-Schule angesehen werde; es verdrieße wen es wolle.

## §. 69.

Man kan es überhaupt seinen Zuhörern bald abmercken, ob ihnen der Geschmack verborgen ist, und ob sie mit gutem Recht an andern Gerichten ein besseres Vergnügen finden mögten. Diejenigen Erfindungen nun, die dazu helfen, muß man vor andern erkiesen, und sich ihrer mit Bedacht gebrauchen.

## §. 70.

Hier gehdret auch der locus effectorum, wenn wir z. E. bemercken, wie dieser oder jener Satz eine vortreffliche Wirkung in Zimmern oder Sälen habe; der doch hergegen seine Kraft in der Kirche gar verlieret. Auch umgekehrt. Hier ist die Erfahrung eine unvergleichliche Lehrmeisterin der Erfindung.

## §. 71.

Der locus adjunctorum findet hauptsächlich in der Sess-Kunst Statt bey Vorstellung gewisser Personen (als in Dratorien, Opern, Cantaten u.) und pflegt man dabey auf dreierley zu sehen, nemlich auf die Gaben \*) des Gemüths, des Leibes und des Glückes.

## §. 72.

Wenn nun einer meinen mögte, es liessen sich ja diese Sachen in der Music nicht wol vorstellen; so kan man ihn versichern und überführen, daß er sich nicht wenig betriege. Es hat der berühmte Joh. Jac. Froberger, Kaisers Ferdinand III Hof-Organist, auf dem blossen Clavier ganze Geschichte, mit Abmahlung der dabey gegenwärtig, gewesen, und Theil daran nehmenden Personen, samt ihren Gemüths-Eigenschaften gar wol vorzustellen gewußt. Unter andern ist bey mir eine Allemande mit der Zubehdr vorhanden, worin die Ueberfahrt des Grafens von Thurn, und die Gefahr so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Noten-Fällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren geleyet wird. Froberger ist selbst mit dabey gewesen.

## §. 73.

Burtebude (Dietrich) der gleichfalls hochgeschätzte, ehemaliger Lübeckischer Organist; hat vergleichen auch mit gutem Beifall seiner Zeit zu Papier gebracht, und unter andern, die Natur oder Eigenschaft der Planeten, in sieben Clavier-Suiten, artig abgebildet. Es ist schade, daß von dieses braven Künstlers gründlichen Clavier-Sachen, darin seine meiste Kraft steckte, wenig oder nichts gedruckt ist.

## §. 74.

Kan solches nun einigermaassen auf einem blossen Instrument allein geschehen, wie viel mehr und besser wird es mit lebendigen Stimmen auszurichten seyn. Doch muß darin gute Maasse gehalten werden: denn, wer das Ding, ohne sonderbare Bescheidenheit, gar zu weit treiben wollte, dürfte es leicht dahin bringen, daß viel gezwungenes, lächerliches und pedantisches mit unterlauffen müste; woran es denn auch bey den Wercken unserer lieben Vorfahren, in unsern Augen, eben nicht fehlet.

## §. 75.

Der ehmalß nicht weniger, als obbemeldete, berühmt gewesene Organist zu S. Jacob in Hamburg, Matthias Weckmann, hat einst die Worte aus dem 63 Cap. Esaiä so nachdrücklich, dem loco adjunctorum gemäß, componiret und aufgeföhret, daß der bekannte Juden-

\*) Adjuncta animi, corporis & fortunæ

Belehrer Licenciat Ehardi ihm das Zeugniß gegeben: Er habe im Sing-: Basse den Mes-  
sam so deutlich abgemahlet, als wenn er ihn mit Augen gesehen hätte.

## §. 76.

Dergleichen Erfindungen schöpffet man aus der vorhabenden Quelle, mittelst einer scharffen  
Einbildungs-:Krafft, wenn man sich z. E. vorstellet, wie einer geschmückt einhertrere, und sa-  
ge: Ich bins, der Gerechtigkeit lehret; Ich trete die Kelter alleine ic. Wenn'ich etwa in  
einem Passions-:Wercke diese, dem Pilato zugeeignete Worte:

Bäume, die mit ihren Zweigen

Wollen in die Lüffte steigen,

Kürget man bey Zeiten ab.

in die Music bringen, und mir sonst nichts aufstossen wollte, weil eben kein sonderbarer Affect aus  
den Worten hervordlicket, dürffte ich nur meine Gedanken auf die Glücks-:Güter des Pilatus richten  
und in Betracht ziehen, daß er ein grosser Staats-:Mann und Landes-:Regent gewesen sey: das  
bey dem gleich etwas hochmüthiges und regierlüchtiges zum Vorschein kommen müste, welches  
Gelegenheit geben würde, die Gemüths-:Bewegung der Herrschsucht und des majestätischen We-  
sens auszudrücken. Zwar gäbe auch das Steigen in die Lüffte manchem seine Erfindung her;  
aber innerliche Regungen sind allezeit edler, als äußerliche, wörlliche Zeichen.

## §. 77.

Der folgende locus circumstantiarum ist eben der Gattung, als der voriae; doch mit dem  
merklichen Unterschied, daß die Umstände der Zeit, des Ortes, der vorhergegangenen, begleitern  
den, folgenden und andrer Sachen dabey in Erwegung gezogen werden müssen: welches alles, der  
Länge nach, durchzugehen ein eignes Buch erfordern, und hier viel zu weitläuffig fallen würde;  
wenn wir uns besinnen, welchen Raum der dritte Theil dieses Wercks, der ohne häufige Exem-  
pel nicht bestehen kan, annocherfordert.

## §. 78.

Auf diesen Umstands-:Ort allein scheint Heintichen seine ganze Erfindungs-:Lehre und  
Absicht gerichtet zu haben, wenn er bloß auf die antecedentia, concomitantia & consequentia  
vorträgt; die doch nur Theile eines einzigen loci aus funfzehn sind.

## §. 79.

Hiernächst haben wir den locum comparationis, oder der Vergleichung, da ähnliche  
Dinge mit den unähnlichen, kleine mit den grossen, und so umgekehrt, zu vergleichen stehen: wo-  
hin denn auch die Erdichtungen und Prosopopdien gehören, da man z. E. Gleichnißweise aus  
dem Tage, oder aus der Nacht, und andern Dingen, eigene Personen macht, die da reden und sin-  
gen können. Ein Tag sagt dem andern ic.

## §. 80.

Ferner kömmt der locus oppositorum, d. i. der Gegensätze, auch in kein geringes Ansehen,  
und hat nicht nur einen grossen Nutzen in der Music überhaupt, sondern gibt vornehmlich vieler-  
ley Mittel an die Hand, sich mit guten Erfindungen hervorzu thun: denn, wenn ich nur die ver-  
schiedene Tact-:Arten, die gegen einander laufende Bewegungen, das hohe und niedrige, das  
langsame und geschwinde, das gelinde und hefftige, samt vielen andern Gegensätzen recht erwe-  
ge, so entspringen daraus fast unzählige Erfindungen, sowol bey gegebenem Anlasse der Worte  
als ohne dieselben.

## §. 81.

Der locus exemplorum kömte wol in diesem Fall auf eine Nachahmung andrer Compo-  
nisten gedeutet werden, wenn nur seine Muster dazu erwehlet, und die Erfindungen bloß imitiret,  
nicht aber nachgeschrieben und entwendet würden. Wenn endlich alles um und um kömmt, wird  
aus dieser Exempel-:Quelle, so wie wir sie hier nehmen, wol das meiste hergeholet: es ist auch  
solches nicht zu tadeln, wenn nur mit Bescheidenheit dabey verfahren wird. Entlehen ist eine  
erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d. i. man muß die Nachah-  
mungen so einrichten und ausarbeiten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als  
die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind.

## §. 82.

Wer es nicht nöthig hat und von selbst Reichthum genug besizet, dem stehet solches sehr wol

zu ginnen; doch glaube ich, daß deren sehr wenig sind: maassen auch die grössten Capitalisten wol Gelder aufzunehmen pflegen, wenn sie ihre besondere Vortheile oder Bequemlichkeit dabey ersehen.

§. 83.

Aus dem letzten loco testimoniorum ist in der Music der beste Nutz zu machen, wenn man ein von andern verfertigtes Lied, das sonst fast jedermann bekannt ist, so wie zum Exempel die Kirchen-Gesänge ꝛ. auf gewisse Weise an- und einführet, daß es der vorhabenden Materie zum Zeugnisse oder zur Bekräftigung, als ein citatum oder allegatum diene; welches denn bisweilen von besonders schönem Nachdruck ist, und für eine gute Erfindung mitgehen kan, zumahl, wenn dergleichen angezogene Sätze gleichsam gerufen kommen, und dabey mit Fleiß und Nachdenken ausgearbeitet werden.

§. 84.

So weit reicht auf das kürzeste die Anzeige oder der Versuch, welchergestalt die bekann- ten loci topici oder Erfindungs-Quellen, in so fern sie aus der Redekunst genommen sind, auch der musicalischen Seh-Kunst ungemeyne Hülffe leisten können.

§. 85.

Doch ist noch eine besondre Erfindungs-Art übrig, welche man eine unvermuthete, unerwartete und gleichsam außerordentlich-eingegebene nennet, (inventio ex abrupto, inopinato, quasi ex entusiasmo musico) und dazu hilft:

- 1) Wenn man eines vortreflichen Componisten Arbeit, zumahl dafern derselbe etwa einerley Materie mit der unsrigen behandelt hat, vorher wol ein- und ansiehet.
- 2) Wenn man sich eine Leidenschaft fest einbrückt, und sich gleichsam darin vertieft, als wäre man in der That andächtig, verliebt, zornig, hdnisch, betrübt, erfreuet, u. s. w. dieses ist gewiß der sicherste Weg zu ganz unvermutheten Erfindungen.
- 3) Kan man auch in einer einzigen Melodie verschiedene Erfindungen anbringen, und so zu reden fast augenblicklich, auf unerwartete Art, mit denselben abwechseln: welches die Zuhörer vernünftig überraschet; wenn nur sonst dem Zusammenhange oder der Haupt- Absicht dadurch nicht zu nahe geschieht.

Exempel eines Hohn-Spruchs, der in unvermuthete Freude ausbricht.

adagio. allegro.

Wol dem Volck, dem es also gehet; aber wol dem Volck, des der Herr ein Gott

adagio. allegro.

ist! Wol dem Volck, dem es also gehet; aber wol dem Volck, wol dem ꝛ.

Verschiedene abwechselnde Erfindungen.

Unifoni.



## Fünftes Haupt = Stück.

## Von der Kunst eine gute Melodie zu machen.

\*\*\* \*\*

## §. 1.

 Die Melodie ist eine wirkende Geschicklichkeit \*) in Erfindung und Verfertigung solcher singbaren Sätze, daraus dem Gehör ein Vergnügen entsteht.

## §. 2.

Diese Kunst, eine gute Melodie zu machen, begreift das wesentlichste in der Music. Es ist dannhero höchstens zu verwundern, daß ein solcher Haupt-Punct, an welchem doch das größte gelegen ist, bis diese Stunde fast von jedem Lehrer hintangesehet wird. Ja man hat so gar wenig darauf gedacht, daß auch die vornehmsten Meister, und unter denselben die weitläufigsten und \*\*) neuesten, gestehen müssen: es sey fast unmöglich, gewisse Regeln davon zu geben, unter dem Vorwande, weil das meiste auf den guten Geschmack ankäme; da doch auch von diesem selbst die gründlichsten Regeln gegeben werden können und müssen: im eigentlichen Verstande frage man nur geschickte Köpfe; im verblühten die Sittenlehrer, Redner und \*\*\*) Dichter.

## §. 3.

Also legen jene Verfasser ihre Schwäche und schlechte Einsicht, betreffend das allernothwendigste Stück melodischer Wissenschaft, mehr als zu viel an den Tag. Andre hergegen, die doch sonst alles wissen wollen, handeln in diesem Fall noch etwas klüger, indem sie in ihren grossen Büchern lieber ganz und gar still davon schweigen.

## §. 4.

Ich bringe demnach noch immer, vorzüglich, auf eine einzelne, saubere Melodie, als auf das schönste und natürlichste in der Welt, und bin unstreitig der erste, welcher öffentliche Beschreibungen und regelmäßige Anleitung dazu gibt: vielleicht dienen sie, wie meine übrigen Eisbrüche, heute oder morgen auch dazu, daß sich ein andrer breit damit mache, und des Urhebers gar nicht erwehne. Niemand hat sonst, meines Wissens, mit Vorsatz und Nachdruck von der Melodie geschrieben. Es fällt alles gleich auf die Vollstimmigkeit, und den allergeübtesten Sehern fehlet es bisweilen in ihrer Arbeit an nichts so sehr, als an der Melodie: weil sie bey ihren Bemühungen die Pferde immer hinter den Wagen spannen, und mit vier bis zehn Stimmen darauf los schreiben; ehe sie noch gelernt haben, einer einzigen ihr Recht zu thun, oder derselben die wahre Anmuth zu ertheilen.

## §. 5.

Wir legen hergegen die Melodie zum Grunde der ganzen Seh-Kunst, und können gar nicht begreifen, warum man den deutlichen Unterschied zwischen der ein- und mehrfachen Harmonie, dessen in meinen Schriften vorlängst aus guten Gründen erwehnet worden, niemahls in gehörige Betrachtung ziehet, wenn z. E. wieder alle Vernunft behauptet werden will: daß die Melodie aus der Harmonie entspringe †), und alle Regeln der ersten von der andern hergenommen werden müssen.

## § 1

## §. 6.

\*) *Melopoia est facultas, vel habitus effectivus conficiendi cantum. Aristid. Quintil. L. I de Mus.*

p. 23, 29.

\*\*) Als Monsieur Rameau und die seines Selichters sind. Ich habe neulich etwas von dessen Notens Arbeit fürs Clavier gesehen, das mir weit besser gefallen hat, als seine unbegreifliche Beschauliche Feiten. Aus jenen mercket man, daß er ein guter Organist, aus diesen, daß er ein gezwungener Componist seyn müsse: wiewol die Jesuiten iso Wunder von ihm machen. *Traité de l' Harm.*

p. 142.

\*\*) G. J. U. Königs Untersuchung vom guten Geschmack.

†) *G. Traité de l' Harmonie par M. Rameau, L. II Ch. 19 p. 139, Ch. 21 p. 147.* Das artigste ist, man schreibt, die Harmonie werde zuerst gezeuget. Ich gebe es zu: denn was gezeuget wird, muß Eltern haben.

## §. 6.

Die Melodie aber ist in der That nichts anders, als die ursprüngliche wahre und einfache Harmonie selbst, darin alle Intervalle nach, auf und hinter einander folgen; so wie eben dieselbe Intervalle und keine andre \*), in vollstimmigen Sätzen zugleich, auf einmahl, und mit einander vernommen werden, folglich eine vielfache Harmonie \*\*) zu Wege bringen. In beiden muß freilich der gute Geschmack regieren; sonst sind sie keiner Wone werth.

## §. 7.

Diese gründliche Unterscheidung und Auslegung hebet vermuthlich allen Streit hierüber auf: weil jedermann zugeben muß, daß die ersten Elemente, woraus eine Vollstimmigkeit gezeuget wird, in den blossen Klang:Stufen bestehen, so wie sie hinter einander folgen, und denn, daß in der Natur:Lehre, die ein tüchtiger Musicus inne haben muß. der Satz unumstößlich wahr bleibt, daß das Einfache eber gewesen, als das Zusammengesetzte, folglich dessen Ursprung oder Wurzel sey.

## §. 8.

Wer nun eine richtige Theilung anstellen will, der muß vorher den ganzen Zusammenhang in allen Stücken wol betrachten und begreifen. Dieser Ausdruck kan keinem Zweifel unterworfen seyn; daher ich ihn folgender Gestalt anwende: Kein Mensch wird wissen, was eine Terz, Quint, Octav u. s. w. bedeute, der nicht zuvor getastet, gehöret, gesehen und wahr befunden hat, daß die erste aus dreien, die andre aus fünfen, und die dritte aus acht Klängen bestehe, als aus so vielen einfachen Elementen, und wesentlichen melodischen Grund:Stücken, die sich durch gewisse ordentliche Stufen an einander schliessen.

## §. 9.

Solche Fügung der Klang:Stufen heisset eigentlich und vorzüglich Harmonia, Compages: welches mit den rechten alten Griechen zu beweisen stehet, die fast alle ihre musicalische Wun- der mit der einfachen Harmonie thaten.

## §. 10.

Es kan demnach niemand die Theilung einer Saite oder nur einer Octav anstellen, ehe und bevor er die ganze Klang:Leiter, in ihrem natürlichen Wesen und Zusammenhange, Tritt: und Schrittweise, Grad vor Grad, ohne die geringste Ueberhupfung betrachtet, begriffen, besungen oder bespielt hat. Und das ist schon Melodie.

## §. 11.

Wie denn folgende Beispiele zur Gnüge darlegen und augenscheinlich beweisen sollen: daß in der melodischen Leiter alle und jede Vollstimmigkeit stecke; daß die vielfache Harmonie ihre Regeln aus der Melodie ziehe; daß ein einzelner Gesang auch ohne Begleitung gar wol bestehen könne, eine so genannte Harmonie aber ohne Melodie nur ein leerer Schall und gar kein Gesang sey; daß alles klingende Wesen, ohne Nachahmung, wenig oder nichts bedeute, diese Nachahmung aber sich auf einzelne Melodien gründe, es sey in Fugen, Concerten oder andern Gattungen; daß ein jedes Thema allezeit eine bloss Melodie führe, auf welche, als auf den Grund, hernach die mehrfache Harmonie ihr Gestick und Gebräme verfertigt, auch sich entweder gang, oder hoch zum Theil nach solcher richtet; daß ein ieder seine Part vorher allein lernen müsse, ehe er im Chor mit singen kan; und endlich, daß es dem ungeachtet bey Anfängern noch hart genug hält, in der Harmonie, wo viele verschiedene Melodien sind, nicht zu fehlen, ob sie gleich ihre eigene sonst ziemlich wol treffen können. Aus diesen allen folget, daß jenes, in gewissem Verstande, schwerer sey, als dieses.

## §. 12.

\*) Also ist es sehr abgeschmackt, wenn man zwischen harmonischen und melodischen Intervallen einen wesentlichen Unterschied erdichten will. *id. ibid.*

\*\*) *Zarlin*. Institut. P. II c. 12 p. 96 sq. *ejusd.* Soppem. L. 8 c. 2 p. 279, wo er lehret: qual appresso gli Antichi fusse l' Harmonia, NB. terza Parte della Melodia. *G. Ioh. Magiri*, eines sehr gelehrten Predigers und vortreflichen Musici, *Art. Mus.* &c. L. 2 c. 24 p. 98 de Harmonia simplicis, ingleichen cap. 27 p. 105 de Harmonia composita. Meine Auflage dieses Buchs ist von 1792, nach der Aufschrift zu rechnen: wiewol der Titel fehlet: welches ich deswegen erimmere, weil im Waltherschen Wörter: Buche stehet, die erste edition sey 1556 herauskommen. *Plato* handelt auch von dieser einfachen Harmonie, L. 3 de Republ. und die wahren Alten wußten von keiner andern.

§. 12.

Canone alla diritta a 4. Voci.



Molto pia-ce Onor; mà non tan-to quanto Amor.

Hier macht die bloße diatonische Klang-Leiter, durch ihre in gerader Schnur auf- und niedersteigende Stufen, bey ganz natürlichem Zusammenhange schon eine solche einfältig-edle Melodie, daß darin die vöbliche vierstimmige Harmonie, mit den ersinnlichen Consonanzen, ohne eine einzige Note zu verändern, nebst allen gehörigen kleinen und grossen Intervallen, Secunden, Terten, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Octaven richtig enthalten.

§. 13.

Ich setze ferner diesen Scotländischen Tanz, und frage, wie elend der Bass dazu ausfallen würde, wenn er sich nicht nach der Haupt-Melodie nachahmend richtete? und wie gut hergegen auch eine nur zweifache Harmonie geräth, wenn die begleitende Stimme von der herrschenden gleichsam ein Muster nimmt, und ihr auf das freundlichste fast in allen denselben melodischen Gängen und Fällen nach- oder entgegen spielt. Alles was diese Harmonie hat, rühret unstreitig aus der Melodie her, die von jener nachgeahmet und für ein Original gehalten werden muß.

Ecossoise.



§. 14.

Fraget doch rechtschaffene Tanzmeister: s' ils commencent leurs leçons par des entrechats, ou par la Demarche de la Danse? ob sie ihren Schülern erst Kreuz-Cabriolen, hernach aber einen tactmäßigen Gang beibringen? Man kan ja von niemand geschickte Sprünge mit beiden Füßen zugleich fordern, ehe er recht gehen gelernt hat: so wenig als jemand den dritten Theil eines Dinges heraus zu geben vermag, der vom ersten und zweiten nichts weiß. Eines beziehet sich hier unumgänglich auf das andre.

§. 15.

Mein nächster, unleugbarer Satz lautet so: Natürliche Muster verursachen die künstlichen. Die Kunst ist eine Dienerin der Natur, und zu ihrer Nachahmung bestellt. Zu viel Kunst benebelt die Schönheit der Natur. Wenns auch möglich wäre, getrennte Tergen, Quinten u. wissenschaftlich und willkürlich zu treffen, oder zu theilen, ohne die zwischen ihren Enden liegende Klänge zu kennen, zu zehlen, zu messen und zu untersuchen; so ist doch das natürliche Singen bey dem Menschen (ich sage bey dem Menschen) eher gewesen, als das Spielen, und das schone angeborne Werkzeug der Kehle gibt doch nur zur Zeit einen einzigen Klang an. Ordentlicher weise.

§. 16.

Wenn derowegen von Intervallen die Rede ist, muß man darunter vorzüglich denjenigen Gebrauch verstehen, da ihre Enden sich nach einander hören lassen, und nur auf einmahl einen einzigen Laut oder einfachen Klang hervorbringen; nicht aber, wie sie das Ohr zugleich rühren,

und ein zusammengesetztes Wesen ausmachen: Denn jenes kan durch einen Menschen ordentlicher Weise einzig und allein geschehen, und stehet also deswegen oben an, weil der bloss melodische Gesang einfacher, und von Natur älter ist, als die Vollstimmigkeit \*); dahingegen diese mehr Personen, oder nachahmende Werkzeuge erfordert.

§. 17.

Die stärksten und schärfsten Regeln der mehrfachen Harmonie gründen sich auf die obgedachte Mitzählung und heinliche Berechnung der zwischenliegenden Grade und Klänge, bey springenden Intervallen. Denn, warum ist es unrecht und hart verboten, so zu setzen?



wahrlich aus keiner andern Ursache, als weil die, zwischen diesen Sprüngen liegende Klang:Stufen melodischer Leiter, welche man immer dabey im Sinne hat, ob sie gleich nicht förmlich hingeschrieben sind, die verdeckten Quinten und Octaven verrathen. Kommt nun dieses Erkenntniß aus der Harmonie, oder aus der Melodie? Da haben wir denn auch eine Probe von harmonischen Regeln, die aus der Melodie fließen; und dergleichen gibt es vielmehr.

§. 18.

Wir brauchen demnach alle und jede Intervalle bey der Melodie natürlicher, so wie bey der Harmonie künstlicher und zusammen gesetzter Weise. Wir können ja in der Vollstimmigkeit durch lauter Octaven, oder durch lauter Terzen, Quartan u. s. w. eben so wenig ausdrücken, als in der Melodie oder in dem einzelnen Gesange; es wäre auch ein solches Verfahren in der vielstimmigen Harmonie eben so albern, ja, noch viel thörichter, als in der Melodie: doch nimmt man ein einfaches und sehr leichtes Argument daher. Die Secunden gehören vornehmlich zu beiden, und die Abwechslung in allen bringet das gröfste Ergehen.

§. 19.

Aus den angeführten zween Grund: Sätzen folget also unwiedertreiblich der Schluß, daß der rechte Anfang zum componiren nothwendig mit der lautern Melodie gemacht werden müsse: maassen in allen Unterrichtungen nur eine einzige gute Methode oder Lehr: Art Statt findet, nemlich, daß man von den einfachen Dingen zu den doppelten, und von den bekanntern zu den unbekanntern fortgehet.

§. 20.

Wiewol wem allerhand durch einander gemischte Speisen gefallen, der weiß nicht, wie gut ein einfaches Gericht schmeckt, so sehr es auch die Gesundheit und der mäßige Horaz \*\*) anpreisen. Warum denn schmeckt ihnen solches nicht? Antw. Sie nehmen kein saftiges Fleisch zur Speise, welches allemahl seine Würhe in sich selbst hat; sondern setzen böse Fische auf, die viel Würze, viele Dissonanzen, freffen.

§. 21.

Es gibt eine Art von Köchen, die zwar ganz gerne im Druck bekennen, daß auch oft die schönste Harmonie, ohne Melodie, abgeschmackt sey †); derowegen ich ihnen eben alhier ein Gleichniß vom Geschmack und von Speisen gebe: sie geschehen aus eigenem Triebe, daß fast alle Krafft der Gedanken, Leidenschaften und deren Ausdrücke keinem andern Dinge, als der lautern Melodie unterthan sind; versprechen auch kühnlich mit Titeln und Überschriften, mit dürrn und deutlichen Worten, in ihren Büchern und Haupt: Stücken alles zu lehren, was nur immer eine Music vollkommen machen könnte: und wenns klappen soll, wird die liebe Unmöglichkeit, Regeln von der Melodie zu geben, vorgeschüzet; da sie doch selbst nicht in Abrede seyn können, eben diese Melodie sey die Haupt: Sache und der höchste Gipfel der musicalischen Vollkommenheit. †) Sie bitten dabey um Vergebung, ein solches Geheimniß entdeckt zu haben, geschehen ihr Unvermögen in der Melodie, und erkennen sich für überwunden. Was will man mehr? §. 22.

\*) Quia cantus simplicior concentui & prior natura. G. J. Voss. de nat. & Constit. Poefios,

\*\*) --- --- --- *Varia res*

Ut noceant homini credas, memor illius esca

Quæ simplex olim tibi federit.

Hor. L. II sat. 2.

†) Rameau l. c. p. 142.

††) La Melodie n'a pas moins de force dans les expressions que l' Harmonie. mais il est presque im-

## §. 22.

Noch ein Paar Fragen, ehe ich weiter zum Werke schreite, bitte mir diensflich aus. Die erste ist, ob denn eine nach gewissen, selbst erdichteten harmonischen Regeln eingerichtete Music immer gut seyn könne, unangesehen sie, wenns hoch kömmt, wieder die Ordnung der Melodie, des Gesanges, der Zeitmaasse, der Geltung, des feinen Geschmacks ꝛc. anstößet †)? Die andre ist: Ob eine solche Lehre, wie diese, indem sie beyde von Rameau kommen, mit der obigen vom Vorzuge der Melodie, wol bestehen und übereinstimmen könne? Wenn diese zwo Fragen gründlich mit Ja erwiesen, und meine vorhergehende Vernunft: Schlüsse (der übrigen angeführten Erfahrungs-Gründe zu geschweigen) richtig mit Nein widerleget worden sind: alsdenn will ich der Melodie zu Liebe mein Tage kein Wort mehr verlieren.

## §. 23.

Unter den Gelehrten hat zwar der einzige Donius im vorigen Jahrhundert angemerckt, daß es Leute bey Duzenden gäbe, die keinen rechten Unterschied zwischen Melodie und Symphonie zu machen, noch die Melodie von der Symphonie abzusondern wüßten. Er sagt: obgleich die Vollstimmigkeit ein großes Vermögen hat, die Klänge entweder zu vermehren oder zu vermindern, so ist doch dieses eine Sache, die ganz fremd, und der Ton-Arten Natur nicht eigen ist: weil man solche im Grunde bey einer blossen einfachen Sing-Melodie betrachten muß, und wenn solches geschehen, mag man alsdenn erst vom Zusammenklänge reden. Seine eigne Worte verdienen, unten ihren Platz zu finden \*).

## §. 24.

Allein der gute Doni, ob er gleich einen eignen Tractat von den Melodien geschrieben hat, der aber einen ganz andern \*\*) Zweck führet, als unsre vorhabende Arbeit, hat das Uebel zwar eingesehen, und doch demselben damit gar nicht abgeholfen; vielweniger Mittel und Wege an die Hand gegeben, durch welche jemand zur Sekung angenehmer Melodien gelangen könne.

## §. 25.

Es ist einmahl unmöglich, daß bey vielen Stimmen zugleich viel Melodie, und zwar recht gute gefunden werden möge: weil die letztere sich gar zu sehr vertheilen lassen muß, und darüber in die Länge allen geschickten Zusammenhang verlieret. Ich sage in die Länge: denn mit kleinen Sätzen ginge es noch eher an, wenn ein tüchtiger Harmonicus darüber kömmt, und zwar bevorab in Instrument-Sachen. Aber wo Worte zu singen sind, da werden sie unvernehmlich, wenn alle Stimmen mit gleicher Ausarbeitung versehen seyn sollen: die Melodie der Haupt-Stimme, sie sey an welchem Orte sie wolle, wird undeutlich, und der Zwang macht selbst die Vollstimmigkeit wiederlich.

## §. 26.

Das Gehör empfindet hergegen oft größere Lust an einer einzigen wolgeordneten Stimme, die eine saubere Melodie in aller natürlichen Freiheit führet, als an vier und zwanzig, bey denen

M m

Dies

possible de pouvoir en donner des regles certains, en ce que le bon gout y a plus de part que le reste: ainsi nous laisserons aux heureux genies le plaisir de se distinguer dans ce genre, dont depend presque toute la force des sentimens, & nous esperons que les habiles gens, pour qui nous n'avons rien dit de nouveau, ne nous sauront pas mauvais gré d'avoir declaré des secrets, dont ils auroient peutêtre souhaité être les seuls depositaires, puisque notre peu de lumiere ne nous permet pas de leur disputer ce dernier degre de perfection, sans lequel la plus belle Harmonie devient quelques fois insipide, & par où ils sont toujours en etat de surpasser les autres. Rameau l. c. p. 142.

†) id. ibid. p. 137.

\*) Musici da Dozzina, che non fanno distinguere la Melodia della Sinfonia &amp; la Melopoeia della Sinfoniurgia: perche se bene il Conento ha gran forza d'accrefcere o diminuire la proprietá de i Modi; tuttavia, come ho detto tante volte, questa è cosa estrinseca alla natura loro, i quali s'hanno da considerare fondamente in una semplice Aria, e poi parlare delle Consonanze. Dont, sopra i Tuoni o Modi veri p. 123.

\*\*) Discorso sopra la Perfezzione delle Melodie, (de' Concerti stehet auf dem General-Titel) als ein Anhang zum Compendio del Trattato de' Generi e Modi &amp;c. beträgt 4 Bogen, deren Anfang schon einen Begriff vom Inhalt gibt, mit diesen Worten: Non è mio intendimento di trattare in questo luogo che cosa sia propriamente Melodia, e quante le sue specie, ----- mi son proposto solamente, di scoprire alcuni mie pensieri intorno le Musiche a una voce sola ----- e quelle che di più voci si compongono &amp;c. p. 95, 96.

dieselbe, um sich allen mitzutheilen, dermaassen zerrissen ist, daß man nicht weiß, was es heißen soll. Die bloße Melodie beweget mit ihrer edlen Einfachheit, Klarheit und Deutlichkeit die Herzen solcher Gestalt, daß sie oft alle harmonische Künste übertrifft: sind Worte eines sehr gelehrten, ehmaligen Straßburgischen \*) Theologi.

§. 27.

Will man aber nur etwa einer oder zweien Stimmen allein den Vorzug und feinen Gesang zu eignen, wie es denn bey gewissen Umständen und Gattungen ganz recht ist, so müssen die andern unumgänglich dabey etwas zu kurz kommen, und was jene gut machen, das verabsäumen diese gesamter Hand. Es gehöret schon ein Meister dazu, drey bis vier Stimmen mit geschickten Sängern und Führungen der Klänge zugleich wol zu versehen: und wie kan solches ebenderjenige thun, der noch nie gelernt hat, eine einzige Stimme recht melodisch einzurichten?

§. 28.

Die Harmonie ist einmahl nichts anders, oder sollte von Rechtswegen nichts anders seyn, als eine Zusammensetzung verschiedener Melodien; ob diese gleich nicht alle im höchsten Grad vollkommen schön seyn können. Die Griechen nannten deswegen ihre Composition nur eine *Melodie*, d. i. die Verfertigung der Melodie: darin bestund bey ihnen fast die ganze Music; damit thaten sie große Wunder, wie wir glaubwürdig berichtet werden; ob sie gleich wenig von der Vollstimmigkeit hielten, oder doch gewiß keine solche gebrauchten, als heutiges Tages bey uns üblich ist.

§. 29.

Wenn wir nun fein ordentlich verfahren wollen, müssen wir diese Melodie erst gründlich und umschränkter Weise beschreiben, daß sie nehmlich sey:

**Ein feiner Gesang, worin nur einzelne Klänge so richtig und erwünscht auf einander folgen, daß empfindliche Sinnen dadurch gerühret werden.**

§. 30.

Es sind also nicht bloß hohe und niedrige Klänge; (denn die gehören auch gemeinschaftlich zur Viestimmigkeit) sondern eigentliche einzelne Klänge die rechte Materie der Melodie ins besondre.

§. 31.

Fürs andre bestehet die erwünschte Folge solcher Klänge, als die Form der Melodie, nicht nur in Schritten oder in einer Fortschreitung; sondern auch in gewissen Sprüngen, die eine richtige Verwandtschaft mit einander haben: welches eben unsre einfache ist, als die wahre Quelle aller vielfachen Zusammenstimmung, in welcher Eigenschaft sie zwar wol in der Erläuterung, doch nicht in einer umschränkten Beschreibung Maß findet.

§. 32.

Drittens, wenn dasjenige, was empfindliche Sinnen rühren soll, vor allen Dingen leicht, deutlich, fließend und lieblich seyn muß: so kömmt bey diesem Endzweck das natürliche und erhabene sowol, als das abgemessene Wesen in Betracht. Denn nichts kan deutlich seyn, was keine Ordnung hält; nichts kan fließen, was unnatürlich ist u. s. w.

§. 33.

Sothane Absicht aber, in Rührung empfindlicher Sinnen, kan und muß die Melodie allerdings führen und treffen; ob sie es gleich nicht immer allein, in solcher Maasse, mit solcher Pracht und Stärke thun mögte, als wenn ihr die Vollstimmigkeit zu Hülffe kömmt: dadurch sodann auch wol Gemüther, die sonst von zärtlichen Dingen wenig wissen, und deren Anzahl ohne Zweifel die größte ist, oft beweget werden.

§. 34.

Alte und neue Geschichte, tägliche Erfahrung, Natur und Vernunft bezeugen, daß die bloße Melodie ganz allein gewisse Gemüths-Neigungen trefflich wol erwecken, ausdrücken und aufmerksame Zuhörer rühren könne.

§. 35.

Weil aber diese Bewegungen selbst nicht alle einerley Art sind, so werden sie auch, durch die Ver-

\*) *Nuda Melodia rantopere corda commovet simplicitate, luculentia & perspicuitate sua, ut nonnunquam artificium vincere harmonicum æstimetur. Jo. Lippius, in Disputat. Mus. III.*

**Verknüpfung** der Harmonie mit der Melodie ganz anders aufgebracht, als wenn diese letzte nur allein ohne Beistand wirket: maassen eine schöne Begleitung, wenns auch nur ein Bass ist, vielmehr eine Vollstimmigkeit, dasjenige absonderlich mit größerm Nachdruck vorzustellen hilft, was z. E. zu einer freundlichen Begegnung, holdseligen Umarmung, herrlichen Vereinbarung, zum Lust- und Wett-Streit, zur Pracht, Hoheit u. d. g. gehdret; Dahingegen die einfache Melodie wirklich alle zärtlichere Neigungen, als Liebe, Hoffnung, Furcht &c. in gewissen Umständen sehr wol ganz allein erregen kan.

## §. 36.

Womit thaten doch die alten gelehrten Griechen ihre musicalische Wunder? Was rührte des Augustins Herz in der Ambrosianischen Gemeine? Was drang bey der Evangelischen Reformation so tief in die Seele? Was ist es noch heutiges Tages, das vielen Leuten in grossen Kircken bald die Thränen aus den Augen presset, bald aber die Zunge zum Frolocken reizet? Womit bringt man die Säuglinge in den Schlaf? Was kömmt einem Vogel an; und was zwinget ihn gleichsam, demjenigen nachzuahmen, der ihm etwas vorpfeiffet? war und ist es wol anders, als bloße einzelne Melodie?

## §. 37.

Eine von den allerstärksten und Erstaunenswerthen Wirkungen dieser Melodie ist wol das Tanzen, wobey sich die wenigsten bekümmern, ob auch nur ein Bass dabey sey, oder gar keine Begleitung: ja, die erfahrensten Tanz-Meister entbehren solcher Begleitung gerne, und die Engländer sagen von ihren Country-Tänzen, daß eine Zweistimmigkeit zwar zierlich dabey klinge, aber der Haupt-Sache wenig Nachdruck gebe, und daß die Mittel-Partien, oder vollstimmigen Sätze vielmehr aller Tanz-Lust im Wege stehen würden; da hergegen eine bloße Melodie, wenn sie fünf oder sechsmahl besetzt, an einem einzigen Violoncell, zur Anständigkeit, schon mehr als genug habe.

## §. 38.

Leuten, die nun solche große Wirkungen der einzeln Melodie nicht empfinden, mögte man billig die bekannten Schrift-Worte vorhalten: Wir haben euch gepfeiffen, und ihr habt nicht getanzt. Es fehlet eben an dergleichen Gemüthern nicht; aber sie werden gemeinlich den rauhesten beigezehlet, und können der Krafft des einzelnen Gesanges nichts, ihnen selbst aber wol die daraus zu schöpfende Vergnügung gänzlich benehmen.

## §. 39.

Ich erinnere mich hiebey einer Arie, die ich selber ehemahls auf der Schaubühne, in der Person eines Träumenden gesungen habe, und so anfang: **Erscheyne mir doch bald** &c. ingleichen einer andern über die Worte: **Alles, alles ist vollbracht**, in einer Passion, welche beide ohne die geringste Begleitung, mehr Aufmerksamkeit oder Bewegung verursachten, als wenn sie mit den besten harmonischen Sätzen versehen gewesen wären. Es gehdren aber auch solche Sänger dazu, die keiner sonderlichen Instrumental-Larve brauchen.

## §. 40.

Ein gewisses Air aus einem der neuesten Parisischen Ballette, mit den Anfangs-Worten: **Les tresors de la Fortune ne font pas un parfait bonheur**, wurde unlängst von einem vornehmen Herrn, ohne eingige Begleitung, mit solcher Anmuth gesungen, daß es die Zuhörer fast entzückte, und zwar solche, die sehr wol gewohnt sind, was vollstimmiges zu preisen; hernach spielte derselbe Herr eben diese Melodie auf einer Alt-Quer-Fibte: welches in Wahrheit so klagend und beweglich heraus kam, daß es bey den Umstehenden eine rechte Betrübniß verursachte. Da sind Exempel aus allen Stylen.

## §. 41.

Da auch endlich die Music aus Melodie und Harmonie bestehet; jene aber bey weitem das vornehmste Stück, und diese nur eine künstliche Versammlung oder Verbindung vieler melodischen Klänge ist: so kan dem einfachen Gesange wenigstens sein beträchtlicher Antheil an der nachdrücklichen Bewegung empfindlicher Gemüther, auch nach den Vorschriften guter Vernunft, wol nicht mehr mit Recht abgesprochen werden.

## §. 42.

Was die Erfindung betrifft, von welcher der Anfang \*) aller Gesänge, Klang- und übrigen Reden, die verfertigt werden sollen, iederzeit gemacht werden muß (wie sie denn gleich das erste

\*) S. Orchestr. I p. 40, 202.

oder zweite Haupt-Stück in den Rhetoriken einzunehmen pfleget) so hat dieselbe in unsrer obigen Beschreibung der Melodie keine Statt; sondern vielmehr ein eigenes Capitel gefunden, weil sie eigentlich zur Erklärung der Melodie gehört. Wie aber diese von der Melodie unterschieden ist, solches lehret uns der beste Griechische \*) Melo-Voet.

## §. 43.

Zu bewundern ist es indeß, daß noch keiner, der von der Music geschrieben, so viel vor Ausfertigung des melodischen Kerns bekannt war, uns eine rechtschaffene unbeschränkte Definition der Melodie gegeben hat. Es ist ein grosser Unterschied ein Ding überhaupt zu begreifen, und ins besondere gründlich zu beschreiben. In der Lehr-Art will es damit nicht ausgerichtet seyn, daß wir meinen: Was Melodie sey, dürffe man einem Musico wol nicht sagen \*\*).

## §. 44.

Und wenn ja etwas dergleichen zum Vorschein gekommen seyn mag, ist es entweder um die Materie, Form und um den Endzweck systematischer Weise nicht richtig gewesen, indem es bald an diesem, bald an jenen gefehlet hat; oder es sind auch solche ungebundene Vorträge daraus geworden, die man mit langen Ellen kaum ausmessen kan, und doch in vielen Worten sehr wenig, ja gar nichts festes sagen, sondern sich zu mehr, als einer Sache reimen.

## §. 45.

Ich hatte zwar längst Gelegenheit in der musicalischen Critic hievon gründlich zu handeln, und damahls war der vollkommene Capellmeister bereits in der Arbeit; aber ich wollte diesem solche ihm eigentlich zugehörige Materie nicht gerne entziehen, und hoffte, es würde mit dessen Ausfertigung etwas hurtiger bergehen: Nun es inzwischen daran bisher gefehlet hat, sind auch seit der Zeit einige Gedanken noch etwas reiffer geworden, und kömmt demnach kein Unterricht zu spät, so lange er was gutes bringet.

## §. 46.

Aus obiger richtigen Beschreibung und deren Erläuterung allein kan also schon ein guter Grund zu brauchbaren melodischen Regeln abgenommen, und die eingebildete Unmöglichkeit derselben leicht gehoben werden. Denn, wenn man nur fürs erste die vier Eigenschaften: leicht, deutlich, fließend und lieblich, recht ansieht, und zur weitem Untersuchung vor sich nimmt, so ergeben sich von selbst vier Classen oder Abtheilungen sothamer Regeln.

## §. 47.

Betrachten wir fürs andre, das bewegende oder rührende Wesen, als worin erst die wahre melodische Schönheit bestehet, und dem die vier obgemeldten Eigenschaften nur bedienet und behülflich sind; so haben wir die ganze Lehre von den natürlichen Gemüths-Neigungen vor uns, und wird gar kein Mangel an guten Regeln verspüret werden; vielleicht aber an deren klüglichen Anwendung. Hier ist der Ort nicht, dieses letztere Stück, welches sowol zur Weltweisheit als zur Natur-Lehre ins besondere gehöret, auszuführen, sondern nur die bewegten vier Eigenschaften mit Fleiß durchzugehen.

## §. 48.

Solchem nach kan folgendes bey denen aus der Leichtigkeit fließenden Regeln einen guten Grund-Satz abgeben:

Wir können keine Vergnügung haben an einem Dinge, daran wir gar keinen Theil nehmen. Natürlicher Weise ziehet man hieraus sieben Regeln:

1. Daß in allen Melodien etwas seyn muß, so fast jedermann bekannt ist.
2. Alles gezwungene, weitgeholtte schwere Wesen muß vermieden werden.
3. Der Natur muß man am meisten, dem Gebrauch in etwas folgen.
4. Man setze die grosse Kunst auf die Seite, oder bedecke sie sehr.
5. Den Frankosen soll hierin mehr, als den Welschen, nachgeahmet werden.
6. Die Melodie muß gewisse Schranken haben, die jedermann erreichen kan.
7. Die Kürze wird der Länge vorgezogen.

## §. 49.

\*) *Aristid. Quintil. p. 29:* Differt Melopœia a Melodia: quod hæc sit cantûs indicium; illa habitus effectivus.

\*\*\*) *Heinichen p. 543* säinet neuern Anweisung. Wenn dieses getadelt heißen soll, so ist es doch vernünftig getadelt. Man mercke es an im Register.

§. 49.

Man gibt dem Französischen Geschmack im Punct der Leichtigkeit darum den Vorzug, daß er einen aufgeräumten lebhaften Geist erfordert, der ein Freund wolanständigen Scherzes, und ein Feind alles dessen ist, was nach Mühe und Arbeit riechet \*). Wiervol auch gescheute Italiener, als Marcell und seines Gleichen, derer doch nicht gar viele seyn dürfften, die unzeitige Schwierigkeiten verächtlich halten.

§. 50.

Mit der Deutlichkeit wird viel gesagt, und es erfordert dieselbe auch mehr Gesetze, als die übrigen Eigenschaften. Wir wollen nur zehn zur Probe anführen.

1. Sollen die Ein- und Abschnitte genau in Acht genommen werden: nicht nur in Sings; sondern auch in Instrument-Sachen.
2. Muß man sich allemahl eine gewisse Leidenschaft zum Augenmerk setzen.
3. Muß keine Tact-Art, ohne Ursach, Noth und Unterlaß verändert werden.
4. Soll der Tacte Anzahl einen Verhalt haben.
5. Soll wieder die ordentliche Theilung des Tacts kein Schluß vorkommen.
6. Soll der Wort-Accent wol in Acht genommen werden.
7. Muß man die Verbrämung mit grosser Behutsamkeit meiden.
8. Sich einer edlen Einfalt im Ausdrucke befeisigen.
9. Die Schreib-Art genau einsehen, und unterscheiden.
10. Die Absicht nicht auf Wörter, sondern auf deren Sinn und Verstand richten: nicht auf bunte Noten, sondern auf redende Klänge sehen.

§. 51.

Die Erkenntniß des Sprengels einer ieden Ton-Art ist dem fließenden Wesen unentbehrlich. Was dieses Wort Sprengel ahier für eine Bedeutung habe, lehret das Orchestre \*\*). Hauptsächlich kömmt das meiste auf die Cadenzen, Ruhe-Stellen und Absätze an, die man sonst nicht mit Unrecht Clauseln heist. Wenn nun durch öfttere Aufhaltung eine Melodie ihre fließende Eigenschaft nothwendig verlieret, so versteht sich von selbst, daß man Ursache habe, dergleichen Einhalt nicht häufig anzubringen. Acht Regeln dienen hiezu:

1. Man soll die Gleichförmigkeit der Ton-Füsse oder Rhythmen fleißig vor Augen haben.
2. Auch den geometrischen Verhalt gewisser ähnlicher Sätze, nemlich den numerum musicum, d. i. die melodische Zahl-Maasse genau beibehalten.
3. Je weniger förmliche Schlüsse eine Melodie hat, je fließender ist sie ganz gewiß.
4. Die Cadenzen müssen ausgesucht, und die Stimme wol herum geführt werden, ehe man zu den Ruhe-Stellen schreitet.
5. Im Lauf oder Gange der Melodie müssen die zwischen kommende wenige Ruhe-Stellen mit dem, was darauf folget, eine gewisse Verbindung haben.
6. Das gar zu sehr punctirte Wesen ist im Singen zu fliehen; es erfordere denn solches ein eigner Umstand.
7. Die Gänge und Wege nehme man ja nicht durch viel harte Anstöße, durch chromatische Schrittlein.
8. Kein Thema muß die Melodie in ihrem natürlichen Fortgange hindern oder unterbrechen.

§. 52.

Was nun hiernächst die Lieblichkeit \*\*\*) betrifft, könnete man ihr mit diesen acht Regeln zu Hülffe kommen:

1. Grade und kleine Intervalle sind disfalls grossen Sprüngen vorzuziehen.
2. Mit solchen kleinen Stufen soll man gescheut abwechseln.
3. Allerhand unsingbare Sätze zusammen tragen, um sich vor dergleichen zu hüten.
4. Wolklingende hergegen zu Mustern auserlesen und sammeln.
5. Den Verhalt aller Theile, Glieder und Gliedmassen wol beobachten:

Man

6. Gute

\*) La superiorité du gout françois & ce genie vif, ami d'un badinage gracieux, ennemi de tout ce qui porte l'air du travail. *Discours sur l'Harmonie* p. 82.

\*\*) Erste Eröffnung p. 106, unter dem Nahmen etendue, ingleichen p. 147, unter der Benennung des Ambitus. Einige nennen es die Ausdehnung.

\*\*\*) In der Lieblichkeit oder schmeichelnden Schreib-Art haben die Welschen den Vorzug vor den Franzosen, nach dem eigenen Geständniß der letztern.

6. Gute Wiederholungen, doch nicht zu oft, anbringen.
7. Den Anfang in reinen, mit der Ton-Art verwandten Klängen machen.
8. Mäßige Läufer oder bunte Figuren brauchen.

§. 53.

Wer nun das geringste Nachdenken hat, kan leicht begreifen, daß diese Regeln noch einen grossen Zusatz leiden könnten, wenn man sich vorgefetzt hätte, ihre Anzahl von 33 noch zu vermehren. Mir sind sie schon zu viel, und ich habe den allerersten Versuch thun wollen, auch die Bahne in dem festen Vertrauen hiemit gebrochen, daß derjenige, welcher die angeführten Grund-Sätze der Melodie wol inne hat, schon mit der Zeit mehr nützliche Folgen daraus ziehen, und wenn er die Erfahrung billiger maassen zu Hülfte nimmt, die Sache ie länger ie weiter zu ihrer kunstmäßigen Vollkommenheit treiben könne.

§. 54.

Die Menge der Regeln machen eine Wissenschaft schwer; wenige und gute machen sie leicht und angenehm. Gar keine Regeln dräuen den Untergang. Und weil es gleichwol auch damit noch lange nicht ausgemacht ist, wenn man die blossen kurzgefaßten Regeln weiß, sondern zu deren Ausübung höchsterforderlich seyn will, eine Erläuterung darüber mitzutheilen; so will ich sie nach der Reihe durchgehen, und so kurz, als möglich, aus einander legen.

§. 55.

Was solchem nach den Voraus-Satz betrifft: Daß in einer guten Melodie ein etwas seyn müsse, ein ich weiß nicht was, welches, so zu reden, die ganze Welt kenne: so ist hiemit gar nicht gesagt, daß man nur fein viele abgenutzte Dinge und alte verbrauchte Formelgen anbringen dürffe; durchaus nicht. Sondern wir meinen vielmehr dieses, daß man nicht gar zu weit mit seinen neu-gebackenen Erfindungen fahre, kein Sonderling werde, und darüber seine Melodie nicht nur fremd, sondern auch schwer und verdrießlich mache.

§. 56.

Das Gehör will immer etwas haben, das es schon einiger maassen kenne, es sey so wenig, als es wolle; sonst kan ihm keine Sache leicht vorkommen, vielweniger gefallen. Je seltener man inzwischen dergleichen bekante Gänge bertritt, und ie mehr man sie mit andern fremdern doch geschickten Fällen zu vermischen weiß, ie besser wird die Arbeit gerathen.

§. 57.

Die zweite Regel der Leichtigkeit entspringet aus der ersten: Denn, gleichwie man eines Theils alles bekannte nicht gänglich auf die Seite setzen darf; so muß auch hinwiederum andern Theils, alles gezwungene, angemaachte und gar zu weit geholte Wesen mit Fleiß vermieden werden. Was hiemit gesagt ist, kan man füglich aus der Arbeit affectirter Componisten ersehen und hören, als mit Worten beschreiben. Diefenfalls sind die Exempel verhasst; sonst könnten derselben nicht wenig beigebracht werden.

§. 58.

Gemeinlich wenn es den guten Leuten an artigen Erfindungen und am Geiste fehlet, dabey sie doch nicht gerne andre Seher handgreiflich ausschreiben oder bestehlen wollen, pfliegen sie rechte Sonderlinge zu werden, und ihre Zuflucht zu lauter eigensinnigen Grillen zu nehmen: suchen also den Abgang natürlicher Fruchtbarkeit mit wunderlichen Seltenheiten zu ersetzen. So schwer nun solches den Verfassern werden mag, so verdrießlich gehet es auch den Zuhörern ein: etliche wenige Stuger ausgenommen, die das Ansehen haben wollen, als ob sie was rechtes davon verständen.

§. 59.

Die dritte Regel, daß man der Natur am meisten, dem Gebrauch aber nur in etwas folgen soll, fließet ebenfalls aus den vorhergelegten Gründen, und hängt richtig mit ihnen zusammen. Das natürliche Lallen eines in der Wissenschaft unerfahrenen wird die beste Melodie abgeben, und zwar um so viel mehr, weil sie von allen künstlichen Zwangs-Mitteln entfernt, und nur dem Gebrauch in etwas verwandt ist; allein ein solcher muß sein Tage viel gutes gehdret haben, und eine angebohrne Fähigkeit besitzen.

§. 60.

Nichts kan leichter und bequemer seyn, als was uns die Natur selbst an die Hand gibt, und kein Ding wird schwer fallen, das der Gebrauch und die Gewohnheit gut heißen. Daher muß

muß sich ein Componist bisweilen bey Verfertigung seiner Melodien, wenn sie leicht seyn sollen, als ein blosser Liebhaber aufführen, und diesem das natürliche Wesen, welches er vergebens in grosser Kunst sucht, gleichsam ablernen.

## §. 61.

Wenn wir, viertens, die Künsteley verwerffen, so soll damit der wahren Kunst nicht zu nahe geredet seyn; diese aber geschicklich anzubringen, und bescheidenlich zu verdecken oder zu bekleiden, das ist eben der so schwere Punct. Mein Rath ginge dahin, daß sich auch der allerkunstreichste Seher eben so wenig auf die eigentlichen Weber-Streiche verliesse, als ein gelübter Fächter auf seine Finten.

## §. 62.

Da uns die fünfte Regel zu den Franzosen welfet, und denselben mehr, als den Welschen, in der melodischen Leichtigkeit zu folgen anrath: so kan man nicht besser thun, als des Lully Werke, und einiger Kurz nach ihm berühmter Seher Arbeit vorzunehmen: denn die neuern Franzosen äßen zum Theil den Italienern gar zu viel nach, und wollen, trotz ihrem Nas-turell, grosse Künstler seyn; verderben aber dadurch die ihnen sonst unstrittig zuewohnende und angebohrne Leichtigkeit, wodurch sie denn sowol andern, als sich selbst, die Sache unndrigher Weise schwer machen. Solches hat ihnen gar deutlich und nachdrücklich ihr eigener Landsmann, der ungenannte Verfasser de l' Histoire de la Musique, in seinen beiden letzten Bänden, die nicht vom Bonnet herrühren, zu verstehen gegeben.

## §. 63.

Der geschickte aber auch ungenannte Verfasser einer bereits angeführten Schrift\*) spricht hievon also: „Wenn wir an der welschen Music eine Nebenbuhlerin finden, müssen wir sie darum nicht also bald ins traurige Elend verbannen; aber auch nicht thörichtlicher Weise hervorziehen, sondern alles äusserste vermeiden und uns mit ihren Sätzen bereichern. Denn ob wir Franzosen gleich bisweilen, wegen der hohen Kunst, italiensische Lehren annehmen, so mögen doch die Welschen hergegen, wegen der Anmuth und Lieblichkeit, auch oft die Harmonie unsers Landes zu Rathe ziehen, um der lieben Natur desto näher zu kommen: diese ist allzeit einfach, allzeit wahrhafftig, und findet da keine Schdnheit, wo der Zwang regieret, keine Zärtlichkeit, wo die Kunst den Meister spielt.“

## §. 64.

Allzu grosse und gezwungene Kunst (ich kan nicht zu viel davon sagen) ist eine eckelhaffte Künsteley, und benimmt der Natur ihre edle Einfach. Wenn die Natur gleich viele Dinge höchst ungefalt zu liefern schmet, so betrifft diese vermeinte Heßlichkeit doch nur das äusserliche Ansehen; nicht das innerliche Wesen. Es mangelt der Natur niemahls an Schdnheit, an nackter Schdnheit, sie verdirgt dieselbe nur zuweilen unter einer züchtigen Decke oder spielenden Larve. Unfre Steinschneider können den Diamant poliren; aber ihm damit keinen andern Glanz, kein anders Wasser geben, als was er schon von Natur hat. Die dienübare Kunst schenckt also der Natur gar keine Schdnheit, vermehret sie auch nicht um ein Härlein; sondern stellet sie nur, durch ihr Bemühen, in ein wahres Licht: welches ganz gewiß mehr verdunkelt, als erhellet werden muß, wo eine despotische Kunst zu befehlen hat.

## §. 65.

Es trägt auch ein grosses zur Leichtigkeit bey, wenn man, zu Folge der sechsten Regel, seiner Melodie gewisse Schranken setzet, die jede mäßige Stimme bequem erreichen kan. Denn, wenn ein Gesang entweder gar zu hoch oder gar zu tief gehet, wird er dadurch vielen Leuten schwer, und muß sich bald so, bald so, versehen lassen, welches lauter Uebelstand verursacht. Was gute Sänger sind, die werden wenigstens, eine Octav zu erreichen, keine Schwierigkeit finden; doch weiß ich nicht, welch ein sonderbarer Vortheil oft darin steckt, wenn man sich diese Gränzen noch enger, etwa auf eine Sept oder Sert stellet: denn iemehr ein Componist sich hierin versteiget, je mehr gewöhnet er sich zu schlecht an einander hangenden, zerstreuten und

\*) Si l' Aulonie nous offre une Rivale, sans la proscrire tristement, sans la proferer follement, fuyant tout extrême, enrichons nous de ses beautez. Et si pour le sublime de l' Art nous ecoutons quelques fois ses leçons, que pour le gracieux de la belle Nature, elle consulte souvent l' Harmonie de nos bords: celle-ci toujours simple, toujours vraie, ne trouve point la beauté où regne l' Affectation, ni la tendresse où regue l' Art. *Discours sur l' Harmonie p. 80.*

getrennten Modulationen. Da schwärmet man herum, unter einer angemassen Freiheit, und bringt nichts heraus, das wolgefügt oder concinne ins Gemüth bringe.

## §. 66.

Ich rede hier nicht von solchen geübten Sehern, die der Melodie Meister sind, fähige Leute zur Ausführung vor sich finden, und sich ihrer Freiheit am rechten Orte zu gebrauchen wissen, denen kan man keine so genaue Schrancken setzen; aber einem angehenden Melodienmacher wolte ich rathen, daß er sich fürs erste den Bezirk der Sext oder Octav zur Gränze wehlt; doch so, daß es der Landmann eben nicht merckte. Gewiß, es wird sehr viel beitragen, seine Melodien leicht und beqvem zu machen. Denn was ist mir sonderlich damit gedienet, daß nur diese oder jene Person allein geschickt ist, eine Arie, die sich z. E. über zwo Octaven erstreckt, herauszubringen? ich wolte, gerne auch nur in Gedanken, mit singen, darin bestehet das grösste Vergnügen; das wird mir aber nicht zugelassen: der Saß ist mir zu weitläuffig.

## §. 67.

Die letzte Regel dieser ersten Abtheilung ist nicht die schlechteste, nehmlich: daß man die Kürze der Länge vorziehen soll. Es braucht dieselbe aber desto weniger Erläuterung, ie mehr wir begreifen können, daß eine kurzgefaßte und nicht zu weit ausgebehnte Melodie leichter zu behalten sey, als eine lange und gereckte.

## §. 68.

Womit jedoch nicht gefaget wird, daß eine kurze Arie auch leichter zu machen sey: denn bey der Kürze schliessen wir auch die Güte mit ein. Das leichte gehet hier nur den Zuhdrer an; nicht den Seher: wiewol jenem selten ein Ding leicht düncken wird, das diesem, in gewissem arbeitsamen oder mühseligen Verstande, recht schwer geworden ist.

## §. 69.

Ich sage: Düncken. Denn es gibt gewisse Verfasser, deren ganze Arbeit, Mühe und Ausbesserungen eigentlich nur dazu dienen, daß sie alles entfernen, was nicht eine ungemeyne Leichtigkeit anzeigt, oder den Schein derselben hat: und ie mehr sie solcher Gestalt ihre Werke nachsehen, oder durch die Musterung gehen lassen, ie mehr natürliches und leichtes bringen sie denselben oft zu Wege. Aber diese Geister sind selten anzutreffen, und sie müdgen bey ihren Bestrebungen das italienische Sprichwort mit allem Recht gebrauchen: *Questo facile quanto è difficile!* Wie wird uns dieses leichtscheinende Wesen so schwer! Wir müssen es so fein machen, als wäre es nur ein Spiel-Werck \*); ob uns gleich oft ein heimlicher Schweiß dabey ausbricht, den gleichwol niemand mercken muß; sonst schwißt er zur Gesellschaft mit, wie jener Sybarit, der einen Hudler in saurer, unbesonnener Arbeit antraff.

## §. 70.

„Ich verstehe demnach nicht die Leichtigkeit des Sehens, die kan oft glücklich, muß aber immer verdächtig seyn. Ich verstehe nur die Leichtigkeit, welche ein Zuhdrer in solchen Wercken findet, die bereits gemacht, und dem Verfasser so schwer, als was von der Welt, angekommen sind. Man müdgte sie mit denjenigen künstlichen Gärten vergleichen, die von Rasen und Gras-Plätzen zusammen gesehet werden, deren Kostbarkeit man nicht spüret, sondern sie für was ungefehres und für ein blosses Natur-Werck ansiehet; ob sie gleich mit Millionen erkaufft worden.“ \*\*)

## §. 71.

Ich habe neulich einen Meister-Schluß gelesen, der so lautet: *Wozu ich es selbst, durch Fleiß und Übung habe bringen können, dazu muß es ein ander, der nur halbwege Naturell und Geschick hat, auch bringen.* Dabey dachte ich, wenn das wahrwäre, wie

folgt

\*) *Ludentis speciem dabit; & torquebitur.* Hor. A. P. v. 124.

\*\*) Je n'entens pas la facilité de composer, elle peut quelques fois etre heureuse; mais elle doit toujours etre suspecte. J'entens la facilité que les Auditeurs trouvent dans les compositions deja faites, qui a été souvent pour l'Auteur une des plus difficiles choses du Monde: de sorte qu'on pourroit la comparer à ces jardins enterrasses, dont la depense est cachée, & qui, apres avoir couté des millions, semblent n'etre que le pur ouvrage du hazard & de la Nature. *Pelisson, dans la Preface des Oeuvres de Sarrasin.*

Wurde denn ein solcher Meister der einzige in der Welt seyn, und ihm keiner gleich kommen? Stücke, die schwer zu spielen sind, lassen sich zwar wol auf andre Art entschuldigen \*); aber weil gleichwol in der That den meisten wo nicht der Wille, doch das liebe Naturell und Geschicke dazu gangsweges fehlet, so wird dergleichen schwere Arbeit den wenigsten nuß. Das ist unumstößlich wahr, und durch nachtheilige Erfahrung bekräftiget.

## §. 72.

Die zwote Haupt-Eigenschaft einer wolingerichteten Melodie ist die Deutlichkeit: bey derselben hat die erste Regel, daß man die Einschnitte der Rede genau bemerkte, mit wenig Worten sehr viel gesagt. Es ist fast nicht glaublich, wie auch die grössten Meister hierin so oft verstossen: maassen sie insgemein alle ihre Kräfte anwenden, mit brausenden und rauschenden Figuren die Ohren zum Aufstande zu bringen; dabey der Verstand doch keinesweges vergnügt wird, vielmehrer das Herz was rechtes empfinden kan.

## §. 73.

Das wunderlichste ist, iedermann stehet in den Gedanken, man bedürffe zur Instrumentals-Music keiner solchen Anmerkungen; aber es soll weiter unten hell und klar erwiesen werden, daß alle, sowol grosse als kleine Spiel-Melodien ihre richtige Commara, Cola, Punkte &c. nicht anders, sondern eben so, als der Gesang mit Menschen-Stimmen haben müssen: weil es sonst unmöglich ist, eine Deutlichkeit darin zu finden.

## §. 74.

Zu solcher Deutlichkeit gelanget man auch nimmermehr recht, wenn nicht die folgende Richtschnur beobachtet wird, mittelst welcher wir uns bey einer ieden Melodie eine Gemüths-Bewegung (wo nicht mehr als eine) zum Haupt-Zweck setzen müssen.

## §. 75.

Gleichwie ein geschelter Mahler allzeit nur die eine oder andre seiner Figuren (wo deren viele vorkommen) mit besonders erhabenen Farben versieht, damit sie unter den übrigen Bildern mercklich hervorrage; also muß auch der Componist in seinen melodischen Sätzen unausföhrlich und vornehmlich auf eine oder andre Leidenschaft seine Absicht richten, und dieselbe so bemerken oder ausdrücken, daß sie weit mehr zu bedeuten habe, als alle übrige Neben-Umstände.

## §. 76.

Wir mögen bey Gelegenheit der Mahlerey noch dieses bedencken, daß eines geschickten Künstlers Vorhaben nicht etwa bloß dahin gehe, ein Paar schwarze oder blaue Augen, eine erhabene Nase, und einen kleinen rothen Mund zu mahlen; sondern er trachtet immer in solchen Gesichtszügen eine oder andere innerliche Regung vorzustellen, und wendet alle seine starcke Gedanken dahin an, damit z. E. der Zuschauer sage: in den Augen steckt was verliebtes; an der Nase ist was großmüthiges, und am Munde recht was hdnisches.

## §. 77.

Eben so wenig muß sich denn auch ein melodischer Saker damit begnügen, daß er nur seine bunte Noten hinmahle, seine Intervalle und übriges Geräthe fleißig ausframe, und noch dazu alles mit den herrlichsten Beiwörtern schmücke; sondern er muß sich wirklich dahin bestreben, daß in seinem Machwerk eine ausnehmende Gemüths-Bewegung herrsche. Heget er diese nun selber nicht, oder weiß sie nicht natürllich nachzuahmen, wie ist es möglich, daß er sie bey andern regemache?

## §. 78.

Wenn aber nichts dergleichen in einer Melodie ausgedrückt wird, so hat sie wenig oder fast gar nichts Deutliches, und der aufmercksamste Zuhörer kan nichts anders daraus machen, als ein leeres Gesänge und Geklänge. Diese Regel nun schreibt uns nur die höchste Nothwendigkeit einer solchen vorzustellenden Leidenschaft vor, und zeigt die dringende Ursachen an; wie man es aber damit angehen müsse, das gehöret an einen andern Ort.

## §. 79.

Inzwischen ist zu bewundern, daß man bey Sachen, die bloß zum Lehren eingerichtet seyn sollen, die Ernsthaftigkeit, den grössten Nachdruck und den genauesten Ausdruck der Worte, die Harmonie, Kunst, und das concertirende Wesen vorzüglich anpreiset, und vielmehr den Lehren

D o

und

\*) Z. E. Alle vortreffliche Dinge haben ihre gewisse Schwere; aber alle schwere Dinge sind darum nicht vortrefflich: i. Dinge, dabey keine Schwierigkeit ist, dienen nicht zur Probe u. s. w.

und starcken Gedanken einen Zusatz geben, als mit Gemüths-Bewegungen und Leidenschafften zu thun haben will.

§. 80.

Der gröfste Nachdruck, starcke Gedanken, und die genaueste Beobachtung der Worte, d. i. des in den Worten steckenden Verstandes rühren ja ursprünglich von den Gemüths-Bewegungen und Leidenschafften her, und können eben so wenig ohne dieselbe bestehen, als ein Wagen ohne Räder: hat er diese nicht, so ist es ein Schlitt oder eine Schleuse. Man mache die Anwendung aus rechter und langer Erfahrung, so wird sich weisen.

§. 81.

Was thun unsre Lehrer auf den Rankeln; entrüsten sie sich nicht, schweigen sie nicht, freuen sie sich nicht; weinen sie nicht; klappen sie nicht in die Hände; dräuen sie nicht? Wer will sagen, daß dieses vielmehr zum blossen kaltsinnigen Unterrichts, als zu den lebhaftigen Gemüths-Bewegungen gehöre? Wer kan Paulo und David hierin widersprechen? Wenn man den starcken Gedanken und Lehren einen Zusatz, und noch dazu einen erhabenen Zusatz geben will, so kan solches nicht laulich zugehen.

§. 82.

Eben die Ernstthafftigkeit selbst ist eine gar wichtige Neigung, und ein solches Bilders-Abzeichen, welches ein Spanier nicht für aller Welt gut entbehren würde. Summa, alles was ohne löbliche Affecten geschiehet, heist nichts, thut nichts, gilt nichts: es sey wo, wie, und wenn es wolle. Lehren, ohne Gemüths-Bewegung sind von der Art, die jener so besang:

**Ich lobe mir die guten Lehren,  
Und so thut jedes Mutter-Kind,  
Das eben so wie ich gestunt:  
Sie können trösten und bekehren.**

§. 83.

Das einfältigste Kinder-Spiel ist nimmer ohne Passion, nicht nur heiläuffiger, sondern vorzüglichlicher Weise: kein Säugling kan davon frey gesprochen werden. Und wenn z. E. ein Lehrer keine Begierde hat, seinem Untergebenen etwas tüchtiges beizubringen; oder wenn dieser keine Freude daraus empfindet, daß er was rechtschaffenes lerne: wozu nutzen sie denn beide? Sind aber Begierde und Freude keine Gemüths-Bewegungen, und zeiget der aufgesperrte Mund eines Lernenden kein Verlangen an? Doch weiter!

§. 84.

Wenn die Franzosen in ihrem Recit, auch sehr oft in den Aïrs, fast in ieder Zeile den Tact verändern, so nehmen sie sich damit zwar eine fast vergebliche Mühe, und könnten es mit wenigern Kosten den Welschen hierin nachthun, wenn es ihre ungleiche Aussprache leiden wollte: maassen die Italiener nebst uns gar keinen abgemessenen Tact im singenden Recitativo beobachten; es wäre denn in einem gebundenen Satz. Inzwischen ist es fast einerley Ding, überall keine Zeitmaasse, oder alle Augenblick eine neue zu haben.

§. 85.

Weil aber der Recit eigentlich keine Melodie heissen kan; hergegen in den melodischen Sätzen, dafern sie deutlich seyn sollen, die gar zu öftere Tact-Veränderung zu meiden ist: so erhellet hieraus, daß die Seele der Melodie, nemlich die Zeitmaasse, nur einzeln seyn müsse. Und das war die dritte Regel zur Beförderung der Deutlichkeit. Erfordert aber das Reim-Gebände oder ein unvermutheter Affect die Veränderung des Tacts, so hat Noth zwar kein Gebot; doch sollte meines Erachtens, der Dichter sein Sylben-Maass in einer Arie nicht leicht merklich ändern, es wäre denn, daß er auch zugleich eine andere Leidenschaft unerwarteter Weise (ex abrupto) rege machen wollte.

§. 86.

Die vierte Regel der Deutlichkeit beruhet auf der Anzahl der Abmessungen im Tact, welche man sonst Mensuren nennet. Ob nun gleich derselben Verhalt in grossen und langen Sätzen nicht so leicht von jedermann erkannt werden mag, wird doch ihre bequeme und begreifliche Einrichtung dem Gesange nicht wenig Deutlichkeit geben, ungeachtet mancher nicht weiß, woher sie kömmt; in kurzen und lebhaftigen Melodien hergegen (airs de mouvement) ist solche Vorsicht unaussetzlich nöthig, weil sonst eine muntere Sang-Weise kein andres Geschick bekömmet, als etwa ein Paar Arme, deren einer zwo, der andre aber drey oder mehr Hände hätte.

§. 87

§. 87.

Nun ist es zwar nichts schweres, die eigentliche Anzahl dieser Messuren in gewissen Schreibarten, als z. E. in der Hyporchematischen und choraischen, einiger maassen festzustellen; in andern Stylen aber fällt es desto schwerer. Wo viel Bewegung ist, da muß das Melos die allergrößte Wichtigkeit der Abtheilung in diesem Stücke aufweisen; wo es hergegen träge und schleppend, oder auch nur ernsthaft und langsam hergehet, da läßt sich, wegen der Gleichförmigkeit, mehr Ausnahme machen, weil ihr Abgang nicht so merklich ist.

§. 88.

Gemeinlich thut man am besten, auch in dem größten Adagio, daß man die gerade Zahl der Tacte vor der ungeraden wehlet. So viel ist gewiß, daß ein hurtiger Gesang niemahls eine ungerade Anzahl der Messuren haben sollte; und eben alle diese airs de mouvement mögen wir hiebey gar sicher zum Grunde legen, und als Muster ansehen: denn sie sind, wie gesagt, unter allen Arten der Melodien, wegen dieses Stücks, die richtigsten und deutlichsten.

§. 89.

Die Beobachtung der ordentlichen Theilung eines ieden Tactes, nemlich der sogenannten Cäsur, gibt uns die fünfte Regel der Deutlichkeit. Solche Theilung fällt immer entweder in den Nieder- oder Aufschlag, wenn die Messur gerade ist, niemahls in das andre und letzte Viertel. Im ungeraden Tact aber geschieht diese Theilung nirgends, als nur allein im Niederschlage: oder besser zu reden, es hat vielmehr gar keine Theilung statt, weil die Cäsur bloß auf der ersten Note des Abschnittes lieget.

§. 90.

Wieder diese Natur der Zeitmaasse einen Schluß, oder sonst einen merklichen Fall und Absatz der Stimme anzubringen, ist in der Sätz-Kunst eben ein solcher Fehler, als wenn ein lateinischer Dichter die Sylben-Füße mit den Worten endiget, und also die Cäsur hängen läßt: welches nur am Ende eines Verses geschehen mag.

§. 91.

Die Haupt-Ursache dieses häufig-aufftossenden Uebelstandes entstehet in der melodischen Sätz-Kunst wol am meisten daher, daß man den gewöhnlichen Vier-Viertel-Tact, mit dem, der nur zwey halbe erfordert, unvorsichtlich vermischet. Jener hat augenscheinlich vier verschiedene Glieder, dieser aber nur zwey, welche in beiden Arten mehr nicht, als zweyen Theile austragen, einfolglich auch eben so viel Schlüsse oder Absätze in der Melodie zulassen, nemlich bey iedem Theile, nicht bey iedem Gliede, wenn ein Theil deren mehr hat, als zwey: denn in solchem Fall muß nur auf dem ersten und dritten, wo die Theile anheben, nicht aber auf dem zweiten und vierten, wo sie aufhören, abgesetzt werden. Ein mehreres hievon stehet im ersten Bande der musicalischen Critik p. 32 sq.

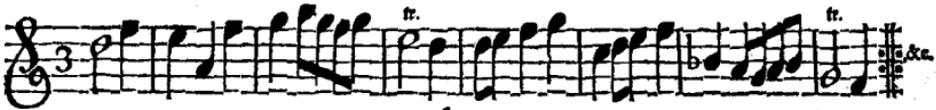
§. 92.

Folgendes Exempel eines sonst guten Meisters weist an, wie leicht man sich hierin versehen kan. Es wird zugleich dabey gezeigt, wie leicht auch dergleichen Fehler verhütet werden mögen, und zwar gleich im Anfange: denn sonst wälzen sie sich immer weiter fort, und nehmen zu, wie Schneebälle.



§. 93.

Eine kleine Ausnahm ist hiebey zu machen nöthig, daß nemlich in einigen Choraischen und melismatischen Dingen auch bisweilen, bey ungeraden Tacten, das letzte Glied gewisser maassen zum Abschnitt dienen muß: wenn eine sonderliche Gleichförmigkeit darin gesucht und durchgehends so fortgeführt wird. Solches geschieht aber mit Fleiß, und nicht von ungefahr, oder aus Unwissenheit der Regel. z. E.



## §. 94.

Gleichwie der Accent in Aussprechung der Wörter eine Rede deutlich und undeutlich machen kan, nachdem er am rechten oder unrechten Orte angebracht wird; also kan auch der Klang, nachdem er wol oder übel accentuirt wird, das Melos deutlich oder undeutlich machen: und daraus entstehet die sechste Regel der Deutlichkeit.

## §. 95.

Beide Accents-Arten, sowol der Rede, als des Klanges, muß ein Componist genau inne haben, damit er in Vocal-Sachen nicht wieder der Sylben Länge und Kürze, noch in Instrumental-Stücken wieder die Ton-Prosodie anstosse. Was aber diese für Bedeutung, und dessen gekheute Anwendung für Nutzen habe, kan am berührten Orte der Critick mit mehrern erlermet werden.

## §. 96.

Hieher rechnen wir billig auch den eigentlichen Nachdruck, oder die Emphasis: weil dasjenige Wort, das mit solchem versehen ist, allemahl eine gewisse Art des musicalischen Accents erfordert. Nur kömmt es darauf an, daß einer richtig zu urtheilen wisse, welche eben diese nachdrückliche Wörter sind. Und da ist kein besserer Rath, als daß man allerhand Vorträge untersuche, absonderlich in ungebundener Rede, und das rechtsschuldige Wort zu finden trachte, etwa durch folgendes Mittel.

## §. 97.

Wenn ich z. E. wissen wollte, wo in diesem Satze der Wort-Nachdruck stecke: Unser Leben ist eine Wanderschaft; so dürffte ich nur den Antrag in Frage und Antwort bringen, nemlich: Was ist unser Leben? eine Wanderschaft. Also entdeckt sich hier, daß die Emphasis auf dem Worte Wanderschaft liege: und wenn der Componist solches Wort, auf eine oder andre ungezwungene Weise durch seine Klänge hervorziehet, wird er deutlich seyn.

## §. 98.

Weil ein grosses hierauf ankömmt, werden noch ein Paar Proben niemand misfallen. z. E. Wer hier auf der Welt in stiller Ruhe zu sitzen vermeinet, ist sehr betrogen. Da wird es denn die Einrichtung der Frage ausmachen, welche meines Erachtens so lauten müste: Ist nicht derjenige betrogen, der auf der Welt vermeinet in stiller Ruhe zu sitzen? Antw. Sehr! Also siele auf das adverbium intendens, und sonst auf keines, der wahre Nachdruck; in Entsetzung aber dieses Zuworts müste das Zeitwort, betrogen, die grössste Emphasis führen. Was bey zu merken, daß eben diese adverbia in der Rede oft das meiste zu sagen haben, und der Nachdruck nicht selten auf ihnen lieget, insonderheit wenn sie eine Grösse, Eigenschaft, Ausdehnung, Vergleichung, Darlegung u. f. w. andeuten.

## §. 99.

Noch eins: Der Weg zum Himmel ist mit Dornen bewachsen. Da wird gleichsam gefragt: Womit ist der Weg zum Himmel bewachsen? und geantwortet: Mit Dornen. Denn, wenn dieses einzige Wort weggenommen wird, bleibt gar kein Verstand übrig, oder der Vortrag sagt nicht, was er sagen will: welches ein Abzeichen ist, dabey man ebenfalls den Ort des Nachdrucks merken mag.

## §. 100.

Bisweilen scheint die Stelle zweideutig zu seyn, so daß die Emphasis bald oft mehr, als ein Wort, treffen kan, nach Gelegenheit der Meinung. z. E. Mein Engel, bist du da? Hier wird entweder nach der Person, oder nach dem Orte gefragt, und also in der ersten Absicht der Nachdruck auf du, in der andern aber auf da geleyet. Der Zusammenhang muß den Ausschlag darüber geben. Solcher Gestalt kan sich ein jeder selbst hierin weiter üben, und seinen Verstand schärfen.

## §. 101.

Die siebende Regel der Deutlichkeit lehret uns, alle Verbrämungen und Figuren mit grosser Behutsamkeit anzuwenden. Was aus Hintansetzung dieses Gebots der melodischen Schönheit für entsetzliche Plästerlein ins Gesicht getrieben werden, weist die tägliche Erfahrung. Ein Ungenannter schrieb neulich hievon also: „Die Arien sind so bunt und so kraus, „daß

daß man ungedultig wird, ehe das Ende kömmt. Der Componist ist zu frieden, wenn er nur<sup>66</sup> unsinnige Noten setzt, welche die Sänger, durch tausend Verdrehungen, noch abgeschmackter<sup>66</sup> machen. Sie lachen bey der betrübtesten Vorstellung, und ihre italienischen Ausschweifungen<sup>66</sup> kommen immer am unrechten Ort. Die Arien, welche der vortreffliche Z. gesetzt hat, sind viel<sup>66</sup> zu ordentlich: man füllet ihre Stellen allemahl mit solchen Kasereien aus, die sich für lächerliche<sup>66</sup> Kehlen, nicht aber für die Vernunft schicken.,,

§. 102.

Dergleichen gestickte Arbeit, es bringe sie ein am Geschmack verderbter Seher, oder eine üppige Stimme hervor, gemahnen mich nicht anders, als eine gar zu reiche Libere für Edel-Knasen oder Trompeter, wobey alles mit gülden und silbernen Schnüren dermaassen bedeckt ist, daß man weder Tuch, noch Tuchs-Farbe daran erkennen kan. Diese Vergleichung ist noch viel zu gut. Da aber solche Übermaasse in den Zierrathen billig nicht seyn sollte, so findet ein vernünftiger Seher desto mehr Ursachen, sich davor zu hüten, ie leichter aus dem verdorbenen Geschmack bey manchem eine böse Gewohnheit oder Mode werden kan.

§. 103.

Das sind eben die verderblichen Uippigkeiten, davon *Quintilianus* \*) schon zu seiner Zeit ein Liedlein zu singen wußte, indem er ausdrücklich bekannte, daß er ganz und gar nicht billigen Hanne, was mit der Music damahls auf der Schaubühne vorgenommen würde, alwo nehmlich die weibische und geile Sing-Art nicht wenig beitrug, was noch etwa männliches oder tugendhaftes in einigen Gemüthern vorhanden, ganz zu unterdrücken und zu ersticken.

§. 104.

Nun kommen wir auf die kluge Einfalt, von welcher die achte Regel der Deutlichkeit handelt: die aber nicht als etwas dummes, albernes oder gemeines; sondern vielmehr als etwas edles, ungeschmücktes und recht sonderbares zu verstehen ist. Diese Einfalt macht den allerwichtigsten Punct, sowol im Schreiben und Reden, als im Singen und Spielen, ja im ganzen menschlichen Umgange aus: und wenn jemahls angeborne Eigenschaften Statt haben sollten, wäre gewiß hie der rechte Ort für sie.

§. 105.

So viel ist wol außer Streits, daß die Menschen, einer vor dem andern, auch in diesem Stücke etwas voraus haben, darnach des Leibes Bau und die Mischung der Säfte ordentlich oder unordentlich eingerichtet, folglich zum Eindruck fähig oder unfähig sind. Edle Gedanken haben immer eine gewisse Einfalt, etwas ungekünsteltes, und nur ein einziges Augenmerk. Wer sich nun dergleichen ohne allen Zwang, nach den blossen Natur-Befehlen vorsetzet, der wird am besten fortkommen.

§. 106.

Will man Muster und Vorbilder haben, so darff nur die alte Malerey, Bildhauer- und Münz-Arbeit angesehen werden. Welche starke Züge, majestätische Gesichter und nachdrückliche Stellungen trifft man da nicht an? wobey doch fast nicht der allergeringste, überflüssige Zierrath vermacht ist, sondern vielmehr die schönste Einfalt und angenehmste Blöße hervorragen. Aber diese Blöße ist nicht armselig, sondern edelmüthig und bescheiden; nicht eckelhaft, sondern entzückend: weil sie in ihrem wahren Lichte stehet. Eben also sollte es auch diesfalls mit unsern Melodien beschaffen seyn.

§. 107.

Nun haben wir noch zwey Regeln von der Deutlichkeit zu erklären übrig: die neunte, welche gebietet, die Schreib-Arten wol von einander zu unterscheiden. Das will kürzlich so viel sagen, man soll die Sing- und Spiel-Arten in der Kirche, auf der Schaubühne und in der Kammer nicht mit einander vermischen; eine Supplic hinsetzen, wo ein Recept stehen soll; der Stimme nicht zumuthen, Dinge zu machen, die sich für Geigen schicken; die Werbe-Stücke nicht mit Lauten besetzen, und dergleichen mehr, wovon schon oben etwas erinnert worden.

§. 108.

Die zehnte Regel der Deutlichkeit ist zwar hier von ungefehr die letzte; aber dem Inhalt nach fast die wichtigste. Denn wenn wir, derselben zu Folge, unsre Haupt-Abficht nicht auf

P p

die

\*) Apertius profitendum puto, non hanc musicam a me præcipi, quæ nunc in Scenis efforminata & impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit. *Quintil. Instit. L. 1. c. 10.*

die Wörter, sondern auf den Verstand und auf die darin enthaltene Gedanken richten wollen, so gehöret hiezu keine geringe Einsicht des Affects, der in solchen Worten steckt, wovon an einem andern Orte ausführlicher zu handeln nöthig seyn wird.

## §. 109.

Es hat sonst diese Regel zwey Glieder, deren eines auf die Menschen's Stimmen, das andre aber auf die Instrumente gehet, und uns zu mehrer Deutlichkeit, rebende Klänge, nicht der bunten Noten Menge, auf das beste empfelet. Denn, daß keine einzige Melodie ohne Verstand, ohne Absicht, ohne Gemüths-Bewegung seyn müsse, obgleich ohne Wörter, wird hiedurch, und durch die Gesetze der Natur selbst festgesetzt. So viel von der zweiten Classe zur Erläuterung unsrer melodischen Grund-Regeln.

## §. 110.

Die dritte Eigenschaft einer guten Melodie war demnach, daß sie fließend seyn muß. Da zu hilfft erstlich, daß man die rhythmische Ubereinstimmung und richtige Abwechselung des arithmetischen Verhalts gewisser Klang-Füße stets vor Augen habe. Es ist hiemit nicht gesagt, daß man etwa einerley rhythmum beibehalten müsse, als welches einen Uibelstand und Eckel verursachen würde; man muß vielmehr nothwendig verschiedene Klang-Füße mit einander verwechseln, eben wie solches in der lateinischen Dicht-Kunst, nach ihrer Art, geschieht. Aber in der Melodie müssen diejenigen rhythm, so an einem Orte vorgewesen, an andern und rechten wieder um erscheinen, daß sie gleichsam einander antworten, und die Melodie fließend machen.

## §. 111.

Die Ordnung, welche in solcher Anführung und Abwechselung der Klang-Füße beobachtet wird, nennet man einen geometrischen Verhalt: denn, wie der arithmetische diese Füße, worauf die Melodie gleichsam einhergeheth, an und für sich selbst betrachtet; so weist hergegen der geometrische Verhalt, wie sie zusammengefüget werden, und ihre Absonderungen richtig angeben müssen. 3. C.



a, ist ein gewisser Klang-Fuß von dreyen Noten, die am Schalt unterschieden sind. b, ist wieder um einer von eben der Zahl, aber einerley Geltung: Da ist in jedem derselben eine besondere arithmetische Beschaffenheit; c und d hergegen, beide zusammen genommen, stellen die ordentliche Abwechselung voriger Füße dar, und machen daraus einen ganzen geometrischen Absatz.

## §. 112.

Bei dieser Gelegenheit darff sich niemand schämen, die Prosodie zur Hand zu nehmen, und sich ein Verzeichniß von allen Füßen in der Dicht-Kunst zu machen, um solche mit den melodischen zu vergleichen: worunter sich sodann viele angeben werden, die in der Poesie Fremdlinge sind, weil die Music es ihr an Reichthum hiezu zuvorthat, und auch alles, was jene hat, aus dieser ursprünglich herrühret. Eigentlich gehöret diese Materie zur Rhythmopödie, welche einen eigenen Fleiß erfordert, wenn man sie Kunstmäßig treiben will. Im folgenden Haupt-Stück wollen wir sie durchgehen.

## §. 113.

Die dritte Regel zur Beförderung des fließenden Wesens in der Melodie betrifft sowol, als die vierte, die Cadenzen oder Schlüsse: Denn weil es natürlicher Weise fest stehet, daß viele Schlüsse und Absätze den Lauff des Gesanges hemmen; so ist leicht zu erachten, daß ein rechtsfließendes Melos nur wenig, nur wenig förmliche Cadenzen haben müsse.

## §. 114.

Zwar ist es an dem, daß bisweilen Themata vorkommen, die kurz auf einander clausuliren; und ausdrücklich eine gute Absicht darunter führen: ingleichen daß unsre Choral-Lieder, deren einige doch sehr schöne Melodien haben, ob sie gleich oft kaum die Gränken der Point erreichen, (wie das Teutsche Gloria) fast in lauter Cadenzen bestehen: aber davon, nemlich von der Eigenschaft des Styls in Fugen und Oden, ist hier die Rede nicht; sondern von der Armseligkeit, die sich darin bloß gibt, wenn man in andern Sachen nichts, als Cadenzen, vorzubringen weiß. Selbst in Fugen müssen sie vermieden oder bedeckt werden.

§. 115.

Das ärgste hiebey ist, wenn gegen und wieder die vierte Regel sothane Schlüsse noch dazu sehr übel gewehlet sind, und der Gesang schon zur unzeitigen Ruhe schreitet, ehe er noch die geringste Wendung verrichtet, oder einige Ursache zur Müdigkeit haben kan. Gut, artig und schön ist es, wenn gleich im Anfange ein Haupt-Schluss in die Endigungs-Note vernommen wird. z. E.



Denn dadurch erhält der Zuhörer alsobald Nachricht von der ganzen Ton-Art, und von der Weise, auf welche der Seher weiter fortzuschreiten gedenket; wenn er erst einen solchen festen Fuß gesetzt hat: das ist angenehm. Aber dergleichen Absicht führen die unzeitigen Schlussmacher gar nicht; bey weichen Tönen fallen sie augenblicklich auf eine Cadenz in die Terz, und bey harten in den Quinten-Schluss: denn die liegen ihnen am nächsten zur Hand. Damit ist es alle, hernach wissen sie schier nicht mehr, wo aus noch ein.

§. 116.

Zu dieser Erläuterung kan man auch den Vortheil rechnen, welcher einer Melodie in ihrem fließenden Wesen daraus erwächst, wenn sich bald im Anfange der getheilte Drey-Klang, auf eine geschickte Art hören läßt: denn daraus erlangt der Zuhörer eine noch grössere Fähigkeit zu urtheilen, in welchem Bezirk seine Ohren werden herum geführt werden. Das Vorherwissen und das Urtheilen hat ein ieder sehr gern: darum gefällt dergleichen Verfahren.

§. 117.

Wenn auch das gar zu sehr punctirte Wesen, absonderlich in Sing-Sachen, wenig oder nichts fließendes mit sich führen kan, so rüth uns die sechste Regel, solches diesen Falls zu verwerffen. Im prälabiren und fantasiren, wo eben keine ordentlich-fließende Melodie erfordert wird, darff man es so genau nicht nehmen; in der ganzen Instrumental-Music, überhaupt davon zu reden, auch nicht; ja in Entreen und dergleichen hohen Tänzgen, so wie zuweilen in Ouvertüren, wird es ausdrücklich nöthig seyn, viel punctirtes anzubringen: es klingt sehr frisch und lebhaft, druckt verschiedene, muntere, auch einige hefftige Gemüths-Bewegungen sehr wol aus; aber es fließet doch nirgend.

§. 118.

Der Zusammenhang oder die geschickte Verbindung hilft ein grosses zum Fließen in der Melodie: daher hat man fünfften, absonderlich bey gewissen Absätzen oder Schlüssen dahin zu sehen, daß nicht mit der Thür ins Haus gefallen, sondern alles ohne langen Aufenthalt, vermittelst bequemer Zugänge und Fortschreitungen, in einander gepasset und gefüget werde, wie in einer guten Rede per transitiones geschieht. Die Franzosen treiben dieses fast gar zu stark in ihrer Music, und geben dadurch ihren Sätzen viel leierhaftes. Derowegen muß auch hierin Maasse gehalten werden: denn was allzustießend ist, wird schlüpffrig und entwischet leicht.

§. 119.

Das ewlge Ziehen und Schleppen durch die halben Töne und Dissonanzen, darein mancher so sehr verliedt ist, hat zwar seine Zeit und seinen Ort, nachdem es die Umstände leiden oder erfordern; allein wer was fließendes sehen will, darff solche krumme, chromatische Wege nicht suchen. Wo diese Absicht aber nicht ist, hat ein ieder hierin freie Hände. Ich will sie niemand binden.

§. 120.

Wie nun der gute, ungezwungene Zusammenhang, dabey man nicht zu ängstiglich verfähret, einen Satz mit seinem folgenden durch die Verbindung nicht wenig fließend macht; so entsethet hergegen eine grosse Hinderniß bey dieser Eigenschafft, wenn man etwa einem oder andern Themat zu Gefallen, den Gesang, das singende Wesen, in seinem natürlichen Lauff, mit ungeschickten Pausen unterbricht, und die Melodie in ihrem Fortgange zurück hält: denn da kans ja unmöglich fließet.

§. 121.

Das Thema aber verstehen wir hier von einer Grund- oder Neben-Stimme; nicht von einem Haupt-Satz in einem fugirten Stücke: das ist zu sagen, wenn sich etwa der Baß oder die Violinen

linien sonderlich in einer Arie hervor thun wollten, so daß darüber die vornehmste oder Sing-Stimme leiden und zurück stehen müste, nur damit jene das Thema (es sey beschaffen, wie es wolle) auch ergreifen mögten; welches wieder alle Vernunft läufft, und doch täglich geschieht.

§. 122.

Die Classe der Lieblichkeit ist beträchtlicher, als die drey vorhergehenden; so wie diese hergegen nothwendiger sind. In sofern nun die davon ertheilte acht Regeln einer kleinen Erläuterung bedürffen, zielt die erste dahin, daß man mehr Grade oder Schritte und überhaupt mehr kleine Intervalle, als große Sprünge gebrauchen müsse, wenns lieblich klingen soll.

§. 123.

Wer hiedon Exempel aufzusuchen und in Ordnung zu bringen Lust hat, kan dieselbe wie locos communes unter gewisse allgemeine und besondre Titel setzen, von welchen kein geringer Nuß zu hoffen stehet. Wir wollen einen kleinen Entwurff machen, und dem fleißigen Nachforscher dadurch anzeigen, wie er sich in diesem Fall etwa zu verhalten hätte:

Erster allgemeiner Titel, vom steigenden halben Ton, mit auserlesenen Beispielen versehen:

Verfüsse meinen Schmerz &c.      Son lassa, si, son lassa &c. u. d. g.

Zweiter allgemeiner Titel, vom fallenden halben Ton, mit erkohrenen Exempeln:

Ach! ende meine Qualen &c.      Torna o Sol, torna a me, torna torna &c. u. d. g.

Welchen beiden anzuhängen wären: Zween besondre Titel von den kleinen halben Tönen, sowol steigenden, als fallenden. z. E.

Herr, höre mich, mein König und mein Gott, vernimm mein Schreien.

Dritter allgemeiner Titel, worin ausgesuchte Proben, von der steigenden kleinen Terz, enthalten:

Posso ben con questo cor trovar altra beltà - - - - -

meno incostante. u. d. g.

Vierter allgemeiner Titel, von der fallenden Terz, und so weiter, bis an die Quart.

§. 124.

Wenn wir nun gleich die vorige Regel in acht nehmen, und zur Beförderung der Lieblichkeit einer Melodie, mehr durch Schritte als durch Sprünge, verfahren, so erfordert doch der folgende Grund-Satz: daß man auch mit solchen Graden und kleinen Intervallen geschickt abwechselte, das ist zu sagen, man soll nicht lauter Schritte thun, lauter Terzen, vielweniger lauter Quarten, auch nicht viele von einerley Art in steter Folge hinsetzen; sondern daß

das Gehör mit hfterer Abwechslung belustigen, wodurch demselben der Gesang am allerlieblichsten wird.

§. 125.

Von halben Tonen z. E. werden schon drey oder vier hinter einander, wenn sonst keine eigene Absicht darunter verborgen ist, zu viel seyn, absonderlich von kleinen. Fünf bis sechs Grade sind auch etwas eckelhaft, zumahl diatonische; es wäre denn, daß die Worte oder Umstände, oder wie gesagt, ein besonders Vorhaben, ein Thema, ein Lauff u. d. gl. ausdrücklich mehr erforderten. Wir reden hier nur von der Lieblichkeit einer Melodie überhaupt; nicht von sonderbaren Fällen, dabey eine jede Regel ihre Ausnahm leidet.

§. 126.

Von Terzen kan man zwo bis drey, und nicht mehr einerley Art, ohne Abbruch der Lieblichkeit, auf einander folgen lassen: von Quarten aber selten mehr, als zwo, wenn sie accentuirt sind. Der Nieder- und Aufschlag des Tactes machen hier zwar einiges Bedencken; doch ist es nicht von der Wichtigkeit, die Regel an und für sich selbst zu vernichten, oder sie zu entkräften. Wer sich die Mühe geben will, Musicalien mit Verstande, in dieser Absicht, durchzugehen, der wird die Wahrheit finden. z. E.

Diese 3 Quarten würden nicht lieblich klingen:



Diese zwo aber wol:



§. 127.

Hiedurch werden wir unvermerkt auf die dritte Regel der Lieblichkeit geführt, vermöge welcher man sich unmelodische oder unsingbare Fälle mit Fleiß aussuchen soll, solche unter gewisse Haupt-Stücke zu bringen; ihren Uibel-Laut, worin er bestehe, zu bemerken; die Ursachen desselben zu erforschen, und dergleichen vorzüglich zu meiden.

§. 128.

Man darff solche Dinge zwar nicht weit holen, weil das Bbse gemeinlich häufiger aufstößt, als das Gute; aber bey denen, die aus Contrapunten ein Handwerk machen, trifft man vor andern einen sonderbaren Schatz unartiger und niedriger Gänge an: da kan einer aus ihren Fehlern schon ziemlich klug werden.

§. 129.

Wenn z. E. jemand folgendes setzte:



müßte jedermann, der nur irgend einen Begriff von lieblicher Melodie hätte, gerne gestehen, daß eine solche steigende kleine Terz h: d, auf welche noch ein steigender, accentuirtter halber Ton folgt, gar nicht natürlich, geschweige angenehm klingen könne.

§. 130.

Nun dörffte einer sagen: ich höre solches wol; weiß aber keine Ursach dessen anzugeben: dem dienet zur Nachricht, daß die beiden Enden h: dis, eine harte Dissonanz, nemlich eine verkleinerte Quart machen; daß sie beide accentuirt sind, und durch das vermittelnde d, wegen der unßhmlichen Theilung, noch schlimmer lauten, als sonst. Darin steckt die Ursache.

§. 131.

Denn wenn die Zwischen-Note, d, weg bliebe, und aus dem h ein halber Schlag gemacht würde, merckte man den Mislaut bey weiten so stark nicht, weil das h alsdenn einen Absatz oder Aufenthalt bekäme, und desto leichter vergessen werden mögte. Es thäte auch die Zusammensetzung besagter steigenden verminderten Quart keine so schlimme Wirkung, ob sie schon in kürzern und gleichgeltenden Noten vorkäme; dafern nur beide Enden keinen Klang-Accent hätten; sondern sich eines von ihnen, als das vierte Glied des Tactes darstellte. z. E.



Doch würde auch hiebey in der Vollziehung eine gewisse Zierlichkeit, der Schleuffer, welchen wir mit Puncten angezeigt haben, zur Bedeckung erfordert; derenman hergegen nicht brauchte, wenn die mangelhafte Quart, an statt zu steigen, herunter fiel.

§. 132.

Unter dem Artikel von gescheuter Abwechslung mit den Intervallen könnte folgendes unmelodische Exempel mit in der bösen Reihe stehen:



Hier aber ist die Ursache in keiner Dissonanz; sondern in dem unzeitigen leeren Sprunge der grossen Terz, b: d, welche weder mit dem vorhergehenden noch mit dem folgenden einige Gemeinschaft hat, und sich also zur Abwechslung gar nicht schicket.

§. 133.

Es halten nemlich die Intervalle eine seltsame Ordnung: zweyen steigende Grade; eine grosse steigende Terz und ein steigender halber Ton. Daß diese Intervalle alle vier steigen, mögte mancher denken, ist ja was einförmiges und gutes; aber wir antworten: das Steigen wird in solchen ungleichen Schritten verrichtet, daß eben dadurch die vorgeschülzte Einförmigkeit ganz weg fällt, und der lieblichen Abwechslung eine Hinderniß gemacht wird. Wenn die Terz nur ausgefüllet wäre, ginge es schon an; noch besser aber, wenn statt der steigenden, eine fallende Terz angebracht würde; also:



§. 134.

Bey sothaner genauen Untersuchung übel-eingerichteter Gänge werden unfehlbar viele sonderbare Regeln erwachsen: davon wir iso nur eine kleine Probe geben wollen: Nach obiger Anleitung stehet fest:

1. Daß ein steigender halber Ton, darauf eine steigende grosse Terz mit noch einem steigenden halben Ton folget, keine gute Melodie mache.
2. Daß zwey steigende Quartan, wenn sie accentuirt sind, vielweniger ihrer drey, schwerlich gut klingen können; denn es kömmt in der Melodie eine übelvermittelte Septime heraus.
3. Daß eine Terz und Secund, wenn sie folgender Gestalt auf einander kommen:

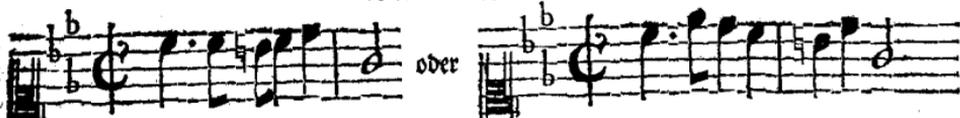


sehr viel lahmes und unmelodisches haben. Ob es auch hiebey die Accente eines, oder die Punkte andern Theils viel besser machen können, daran stehet fast zu zweifeln. Die Ursache ist, daß unsre Ohren, nach der fallenden Terz und steigenden Secund, gerne noch ein größeres Intervall herunter, und nicht ein kleineres hören wollen, indem jenes die Lebensgeister erweitern würde, welche durch die Secunden eingeschränckt werden, z. E.



§. 135.

Eben solche natürliche Ursachen haben auch bey dem §. 129 angeführten Exempel statt: nemlich daß die Erweiterung angenehm ist, wenn eine Enge vorbergeheth. Also:



Wird diese Folge umgekehrt, so wirkt sie auch das Gegentheil; d. i. Alle Einschränkung betrübet desto mehr, wenn eine Erweiterung vorher gegangen ist. Besser ist es demnach, man hüte sich für solchen Gängen; es wäre denn im ungeraden Tact, mit einem gewissen Anhang, der eine Verbindung oder hübsche Manier mit sich brächte, z. E.



alwo das im 124 §. angegebene unmelodische Exempel durch den Accent, ingleichen durch den Nieder- und Aufschlag, so wie durch die Brechung der Noten und Manieren eine ganz andre Gestalt gewinnt. Bey allen dergleichen Sätzen aber kömmt dasjenige, was vorgehet und nachfolget, in nicht geringe Betrachtung.

§. 136.

Wir wollen noch ein Paar Anmerkungen oder Regeln von unlieblichen Gängen hinzuthun, nemlich:

4. Zwo Secunden, mit einem leeren Zwischen-Raum, werden nach einander, weder hinter sich noch vor sich, nichts liebliches ausrichten, auf diese Weise:



denn, nach vernommenem Ton, g: f, wolte man gerne eine Fortsetzung dieser diatonischen Art Grade zum Heruntersteigen hören; oder eine Erweiterung aufwärts vernehmen; es folget aber hier eine Lücke, die Melodie reißt ab, und wird unsingbar. Hier ist nun nicht zu helfen, als mit der Ausfüllung des Risses.

5. Eine fallende Quart, worauf eine grosse steigende Terz folget, bringt viel unangenehmes mit sich: die Ursachen sind eine übele Theilung, und der Accent, samt der gleichen Geltung dieser drey Klänge: wie aus deren besseren Zerlegung, richtigern Accent, und verschiedener Geltung zu ersehen ist:



§. 137.

Gleichwie man nun die bösen Gänge zur Vermeidung, und zur Untersuchung ihrer Ursachen fleißig aussuchen muß; so hat man hergegen die wol klingenden zu Mustern anzumercken, welches die vierte Regel ist, wodurch man seiner Melodie eine Lieblichkeit zu Wege bringen kan.

§. 138.

Dononcini, der jüngere, ist ein lieblicher Seher; Telemann desgleichen: und wolte ich diese beide wol, ohne jemand zu nahe zu treten, einem Lehrbegierigen absonderlich vorschlagen, um aus ihren weltbekannten Wercken die anmüthigsten Gänge heraus zu ziehen, und darüber, nach genauer Untersuchung, gewisse Anmerkungen zu machen. Wir sünden z. E. in des erstgenannten Cantaten diese artige Clausul:



§. 139.

Daraus kömte man sich etwa folgende Regel stellen: Ein Dactylus in der kleinen Terz herunter; eine Quint hinauf und wieder herab springend thun eine schöne Wirkung, abson-

absonderlich wenn, wie hier, die Endigungs-Note dreymahl; die Terz und Quint jede einmahl, und der untenliegende zierliche Klang des halben Tons auch einmahl vernommen worden: denn so hat man gleich einen vollkommenen Begriff von der ganzen Ton-Art.

§. 140.

Kömmt nun hernach dieser Satz, mittelst des Wiedereschlages, in der Terz des Haupt-Tons abermahl vor, so wird die Lieblichkeit desselben verdoppelt, und zwar aus obiger natürlichen Ursache, vermöge welcher die Erweiterung angenehm fällt, wenn eine Engigkeit vorhergegangen ist. Oben war die Terz klein; hier ist sie groß.



§. 141.

Hiebey könnte, nebst andern, eine neue, besondre Regel von lieblicher Führung des Gesanges Platz finden, des Inhalts, daß auf dergleichen drey und mehr Quinten-Sprünge gerne und mit Lust viele Grade, aus Liebe zur Abwechslung, gehöret werden mögen: wie solche denn auch folgen.



§. 142.

In den Telemannischen Wercken trifft man einen herrlichen Vorrath solcher schönen Gänge an, davon wir nur zur Probe den blossen Anfang einer Arie hersehen wollen, deren Worte die himmlische Pracht sehr majestätisch und volklingend ausdrücken, da in so wenig Noten nicht nur ein völliger Begriff der Ton-Art, sondern, nebst der ausnehmenden Lieblichkeit, viel erhabenes zu spüren ist:



Welche Pracht, beglücktes Auge ic.

§. 143.

Man siehet hier, wie artig die Grade und Sprünge mit einander abwechseln, wie das Falten, Steigen und Gehen so klüglich vermischet ist. An gewissen Stücken dieses Haupt-Segers habe ich mich in langer Zeit nicht müde singen können: insonderheit hat er den Choral: Ach! Gott vom Himmel sieh darein, mit einem Bassett, für die Orgel so Melodie-reich ausgeführet, daß nichts darüber gehet. Man findet diesen Choral in Hrn. Telemanns gestochenen kleinen Wercken, und ich darff wol sagen, ohne ein gewaltiger Sprecher zu seyn, daß einem Organist, der ihn nicht kenneht, eine grosse Freude fehlet.

§. 144.

Die fünfte Regel der Lieblichkeit bestehet in genauer Beobachtung des richtigen Verhalts aller Theile einer Melodie gegen einander. Unsr vorige Absicht ging nur auf den Verhalt der Intervalle, welchen man von diesen letztern, da die Theile selbst zusammen gehalten werden, gar wol unterscheiden muß.

§. 145.

Gegenwärtige Regel zieleht nicht allein dahin, daß z. E. der zweite Haupt-Theil einer Arie mit dem ersten, so zu reden, im Bunde oder in gutem Vernehmen stehe; sondern daß auch die andern kleinern Neben-Theile ihre erforderliche Gleichförmigkeit darlegen. Hierwieder nun handeln die meisten galanten Componisten dergestalt, daß man oft meinen sollte, der eine Theil ihrer Melodie gehöre in Japan, der andre in Marrocco zu Hause.

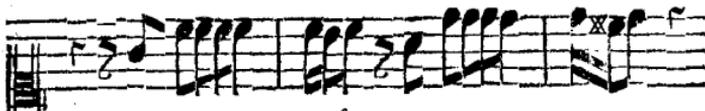
§. 146.

Zwar darff niemand eben so scharff hierin verfahren, daß er Circel und Maas-Stab dabey zur Hand nähme; aber auch die grosse Ungleichheit und der wiedrige Verhalt in den Theilen thun

zum der Lieblichkeit, ja bisweilen der nöthigen Deutlichkeit selbst, eben solchen Abbruch, als ein grosser Kopf und kurze Beine der Schönheit des Leibes. Wenn z. E. im ersten Theile dieser Modulus vorgewiesen wäre:



So müste es angenehm lauten, wenn im zweiten Theile etwa folgender Gestalt darauf geantwortet, das gute Verständniß fortgeführt, und die Verwandtschaft beider Theile also unterhalten würde:



§. 147.

Die sechste Regel der Lieblichkeit erfordert, daß man angenehme Wiederholungen und Nachahmungen, doch nicht gar zu häufig, ansetze. Gemeinlich haben die eigentliche Wiederholungen im Anfange einer Melodie mehr statt, als in deren Fortsetzung: denn dort folgen sie oft unmittelbar, und auch ohne Versetzung, auf einander; hier aber tritt immer etwas dazwischen.

§. 148.

Von dem Widerschlage, wie derselbe zur geschickten Verhältniß der Theile ein grosses beizuge, haben wir schon oben geredet, und wissen also, was damit gesagt sey. Wenn wir zu den Fugen kommen, wird die Sache noch mehr erläutert werden. Hier mercke man sich nur den Unterschied, daß die bloße Wiederholung einerley Klänge zum Grunde setzet; der Widerschlag aber, und die Nachahmung bald höher, bald tiefer, angebracht werden. Von der ersten kan dieses wenige ein Muster, und zwar, wegen der letzten fallenden Note, ein recht gutes abgeben:



Occhi vezzosi, io non mi pento,

Es würde so artig nicht seyn, wenn die Stimme, mit dem Worte pento, die genaue Wiederholung beibehielte, und den Fall wegließe. So viel kan oft an einer einzigen Note liegen, welches der Aufmerksamkeit wol werth ist.

§. 149.

Nicht nur im letzten Haupttheil einer Melodie, wenn wir ihn gegen den ersten halten, wird es lieblich herauskommen, den Widerschlag geschickt anzubringen; sondern auch in den Gliedern und Gelenken eines jeden Theils vor sich klingt es sehr angenehm, wenn die Vernunft und Bescheidenheit dabey zu Rathe gezogen werden.

§. 150.

Im vorhergehenden ist überhaupt vom Verhalt ganzer Theile einer Melodie gelehret worden; in diesem Absat hergegen und im folgenden untersuchen wir uns besondere ein Paar Hülfsmittel und Umstände, die ein grosses dazu beitragen. Denn fürs erste ist zu mercken, daß die Wiederholungen im Anfange einer Arie, nicht aus Mangel oder Armut, sondern der Lieblichkeit und Armuth halber vorgenommen werden: welche desto mercklicher sind, wenn etwa, wie oben, die eine oder andre Note, gleichsam zufälliger Weise, und doch mit gutem Vorbedacht, verändert wird. Ein ieder könnte wol zu den Worten: io non mi pento, etwas neues setzen; aber es würde lange so lieblich nicht in die Ohren fallen, als die Wiederholung.

§. 151.

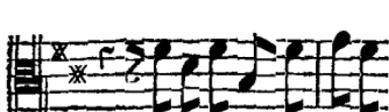
Hiernächst klinget es auch sehr schön, wenn sowol im Anfange, als bey Fortsetzung der Melodie die Wiederholungen mit den Widerschlägen wol vermischet werden: und davon will ich folgenden Auszug zum Muster vorstellen. Der Anfang ist so:

Buononcini.



Piu vaga e vezzosetta

Darnach führet der Verfasser die Melodie fort, und macht einen Schluß in die Quint; pausirt ein Paar Tacte; nimmt darauf die Wiederholung des Anfanges vor; nachdem er dem Worte Verstande schon ein völiges Genügen geleistet, und schreitet zum Ende des ersten Theils. Den andern hebt er mit dem Widerschlage an, und bringt ihn auf zweierley Art zum Vorschein; erstlich durch die Sert, hernach durch die Terz, welches alles sehr lieblich lautet: zumahl da sich die Wörter noch dazu reimen, denn niemahls klingt ein Widerschlag besser, als bey dergleichen Umständen, vezzosetta, semplicetta.



non vedi, o semplicetta

und weiter  
hin:

;:

§. 152.

Es wird keinem, der Lust zu studiren hat, an allerhand Sachen und auserlesenen Exempeln; bey dem igtigen Noten-Reichtum der Welt fehlen können; aber daran fehlet es wol am meisten, daß nicht ein ieder weiß, was er in solchen Sachen eigentlich zu seinem Zweck dienliches suchen und untersuchen soll. Dazu nun gibt dieser Unterricht einiae Anleitung, ohne daß es nöthig seyn wird, die Beispiele ferner zu häuffen.

§. 153.

Viele alte und neue Componisten mögen mirs heimlichen Dank wissen, daß ich von ihren Schätzen nicht so viel unter die Leute bringe, als ich oben, bey Erwähnung unmelodischer Sätze, leicht hätte thun können; von den güldenen Gefäßen aber werde bey Gelegenheit mit solcher Enthaltung zu reden, wie wol eher geschehen ist, weder Ursache noch Willen haben.

§. 154.

Daß aller Anfang einer guten Melodie mit solchen Klängen gemacht werde; welche entweder die Ton-Art selbst vorstellen, oder ihr doch nah verwandt sind, solches erheischet die siebende Regel der Lieblichkeit. Wir dürfen abermahl nach Exempeln nicht weit suchen; sondern nur das eben vorhergehende betrachten, in welchem gleich die vier ersten Noten den völligen Accord des Tones, und ein übriges hören lassen.

§. 155.

Dieses geschiehet nun zwar besagten Orts in lauter Sprüngen, und klingen nicht so sittsam, als wenns in Schritten vollbracht würde; doch kan solches, der Materie wegen, nicht allemahl beobachtet werden, und man muß nicht nur der Liebe zur Veränderung vieles nachsehen, sondern auch unterscheiden, ob der Sinn in den Worten frisch und munter, oder ob er leidend und ruhig sey. Ein Beispiel des letztern gibt folgendes an die Hand, wo die Bedeutung des Leidens in Gedult sehr natürlich, durch lauter Grade, und zwar kleine Intervalle, ausgedrückt wird; dennoch aber dabey die Ton-Art gnungsam entdecket.

Adagio.



Soffro in pace

§. 156.

Das schäumende, tändelnde und üppige Wesen hat heutiges Tages in der melodischen Sert-Kunst mehrentheils den größtesten Beifall, und auch den meinigen, in so weit, daß ich niemand leicht rathen wollte, wieder den Strom zu schwimmen. Wer nun diese Absicht, dem größtesten Hauffen zu gefallen, heget, und sonst keine, der muß bisweilen die Anmuth und andre wesentlichere Eigenschaften des Gesanges gewisser maassen auf die Seite setzen. Ich kenne etliche, die ihren

ihren Mantel diesen Falls ziemlich nach dem Winde zu tragen wissen; doch schwingen sie sich zuletzt immer wieder in den Sattel, und halten dem guten Geschmacke Stand.

§. 157.

Die letzte unsrer melodischen Regeln wird seyn, daß man zur Beförderung der Lieblichkeit nur mäßige Melismos oder laufende Figuren gebrauche. Hier untersuchen wir nicht die Stellen oder Wörter, worauf dergleichen Zierrathen sich wol oder übel schicken: denn das gehöret zum nothwendigsten Stück der bereits abgehandelten Verstand- und Deutlichkeit. Aniso betrachten wir nur die bloße Form der Melodie, ohne sonderbare Absicht auf deren verschiedenen Untervurff, in Beobachtung solcher Ausschmückungen, und sagen demnach, daß die Melismi, wenn sie unmaßig angebracht, oder zu weit geredet werden, die Lieblichkeit hindern und Eckel erwecken. Dieses Exempel ist gut:



An Gegentheilen und unlieblichen Läuffen ist wol eben kein Mangel; doch will ich vor aller Gefahr eines hersehen, das sowol, als jene, von Buononcini herrühret: denn große Leute fehlen auch.



§. 159.

Ich habe bey dem letzten Exempel die nichts sonderliches bedeutende, und gar keines solch Gen Fursanges werthe Wörter mit Fleiß darunter gesetzt, und glaube, es sey hier einer von dens jenigen Fällen vorgekommen, deren §. 156 erwehnet worden.

§. 160.

Man kan übrigens bey den Wiederschlägen noch anmercken, daß dieselbigen in Fugen oder Kirchen-Sachen allemahl, wenns recht zugehen soll, mit grossen Ton-Arten auf grosse, mit kleinen hergehen auf kleine antworten müssen, welches in der madrigalischen und dramatischen Schreib-Art, in Cantaten, Arien &c. willkührlich ist, wie aus obigen Exempeln zu sehen.

§. 161.

Ein Componist hat bisweilen Sänger und absonderlich Sängerinnen vor sich, denen er entweder gerne so viel zu thun geben will, als sie verrichten können, d. i. er will ihnen, weil sie Geschicklichkeit dazu besitzen und seine Günstlinge sind, auf alle Weise einen Vorzug vor andern zu Wege bringen; oder aber sie plagen, zerren und quälen ihn so lange, bis er ihrem thörichten Begehren ein Genüge leisten, und nicht selten Dinge hinschreiben muß, die er selber mißbilliget, weil sie wieder die Vernunft laufen; nur damit er sie bey guter Laune erhalte und verhindere, daß sie nicht aus ihrem eigenen Gehirn etwas daher haßen, das zehnmahl ärger ist, ihm seine Arie vor die Füße werffen, und sagen, sie sey nicht nach ihrem Halse gesetzt.

§. 162.

Daher geschiehet es denn wol, daß man in den Wercken, die den Nahmen eines grossen berühmten Meisters tragen, oftmahls passaggi oder laufende Figuren antrifft, welche so wenig

von der lieblichen Mäßigkeit haben, daß sie mit allem Recht haupt: üppig, wo nicht was ärger heißen können.

§. 163.

In beiden Fällen muß man hievon bescheidenlich urtheilen, wenn sich sonst Proben von gutem Geschmack des Verfassers finden; niemand hat aber nöthig, das Ding nachzuthun, wenn sich nicht eben dergleichen Bewegungs: Gründe bey ihm einstellen, die jedoch mehrentheils bey den Italienern zu Hause gehören. Denn ein Frankmann wird, wegen der Eigenschafft seiner Untergeschicht werden: weil von Natur den Galliern die welsche Biegsamkeit und das geschwinde Wesen der Kehle nicht bescheret ist. Wiewol es unter den neuesten Componisten in Frankreich einige gibt, die sich hierin selbst übertreffen wollen, aber auch nur desto lächerlicher machen, je mehr sie ihr sonst zur Lieblichkeit geneigtes Naturel zu solchen Ausschweifungen nöthigen. Vielleicht wird es weiter unten Gelegenheit geben, ein mehrers hievon zu gedencken.

§. 164.

Inzwischen soll hiemit das Eis ein wenig gebrochen seyn, indem wir unsern bisherigen Regeln von der Melodie einige Erklärungen angehängt haben, die zum Theil der Instrumental: Music dienen können; am meisten aber für die Sings: Stimmen gehören, als worin der Ursprung und die Wurzel alles melodischen Wesens zu suchen ist: so daß es nunmehr ein leichtes seyn dürfte, diese Abhandlung weiter auszuführen, eines von dem andern noch genauer zu unterscheiden, mit mehren Beispielen zu versehen, und den erfundenen Dingen einen Zusatz zu geben.

## Sechstes Haupt = Stück.

Von der Länge und Kürze des Klanges,  
oder von Verfertigung der Klang: Füße.

\* \* \* \* \*

§. 1.

Als ein Rhythmus sey, solches lehret uns die Prosodie, oder diejenige Anweisung in der Sprach: Kunst, mittelst welcher festgesetzt wird, wie man die Accente recht anbringen, und lang oder kurz aussprechen soll. Die Bedeutung aber des Worts Rhythmus ist nichts anders als eine Zahl, nemlich, eine gewisse Abmessung oder Abzählung, dort der Sylben, hier der Klänge, nicht nur in Betracht ihrer Vielheit; sondern auch in Ansehung ihrer Kürze und Länge.

§. 2.

Was die Füße in der Dicht: Kunst bedeuten, solches stellen die Rhythmi in der Ton: Kunst vor, deswegen wir sie auch Klang: Füße nennen wollen, weil der Gesang gleichsam auf ihnen einhergeht. Die Zusammenfügung aber und übrige Einrichtung dieser Klang: Füße heisset mit ihrem Kunst: Worte Rhythmopdie, und davon handelt gegenwärtiges Capitel.

§. 3.

Die Kraft des Rhythmi ist in der melodischen Setz: Kunst ungemein groß, und verdienet allerdings einer bessern Untersuchung, als sie bisher gewürdiget worden. Die Componisten haben in diesem Stücke, sowol, als in vielen andern nicht weniger wichtigen Dingen der melodischen Wissenschaft, mit ihrer gangen Übung noch nichts mehr erhalten, als einen verwirrten oder unbedeutlichen Begriff, scienciam confusam, keine Kunst: Form: so wie der Pöbel rhetorische Redens: Arten braucht, ohne sie, als solche, zu kennen.

§. 4.

Einige, doch sehr wenig Gelehrte haben sich die Mühe gegeben, der Poesie zu Gefallen diese Materie etwas tiefer, als andre, einzusehen, und Gerhard Johann Voss hat ein eigenes Werklein von den rhythmischen Kräften, de viribus rhythmi, geschrieben, welches hiebey gute Dienste thun kan.

§. 5.

§. 5.

Bei der gegenwärtigen Gelegenheit, will ich doch, ehe wir weiter gehen, mein an einem andern Orte \*) gegebenes Versprechen richtig halten, und mit deutlichen, jedermann bekannten und in die Sinne fallenden Exempeln beweisen, wie man, vermittelst der blossen Klang-Füsse und deren Veränderung, ohne den Gang der Melodien an ihm selbst, nach den Ton oder Klang im geringsten zu vertauschen, aus Kirchen-Liedern allerhand Tänze \*\*), und wiederum aus diesen lauter Choral-Gesänge \*\*\*)) machen könnte, wem's nöthig und nützlich wäre. Das Experiment ist neu, und wir machen es in keiner andern Absicht, als die ungemeyne Krafft der Rhythmpodie darzulegen, um dadurch zu weiterm Nachdenken Anlaß zu geben.

A.

Wenn wir in höchsten Nothen zc.

Musical notation for 'Wenn wir in höchsten Nothen zc.' consisting of two staves. The top staff is in C major, 2/4 time, with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is in C major, 2/4 time, with a bass clef and a common time signature. Both staves have an 'X' mark at the beginning. The music consists of simple rhythmic patterns of quarter and eighth notes.

Menuet.

Musical notation for 'Menuet.' consisting of two staves. The top staff is in C major, 3/4 time, with a treble clef and a 3/4 time signature. The bottom staff is in C major, 3/4 time, with a bass clef and a 3/4 time signature. Both staves have an 'X' mark at the beginning. The music features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

B.

Wie schön leuchtet zc.

Musical notation for 'Wie schön leuchtet zc.' consisting of two staves. The top staff is in C major, 2/4 time, with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is in C major, 2/4 time, with a bass clef and a common time signature. Both staves have a 'b' (flat) symbol at the beginning. The music consists of simple rhythmic patterns of quarter and eighth notes.

Gavotte.

Musical notation for 'Gavotte.' consisting of two staves. The top staff is in C major, 2/4 time, with a treble clef and a 2/4 time signature. The bottom staff is in C major, 2/4 time, with a bass clef and a 2/4 time signature. Both staves have a 'b' (flat) symbol at the beginning. The music features a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

C.

Herr Jesu Christ du höchstes zc.

Musical notation for 'Herr Jesu Christ du höchstes zc.' consisting of two staves. The top staff is in C major, 2/4 time, with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is in C major, 2/4 time, with a bass clef and a common time signature. Both staves have an 'X' mark at the beginning. The music consists of simple rhythmic patterns of quarter and eighth notes.

\*) Im Göttingischen Ephoro p. 73.

\*\*) A. B. C. D. E.

\*\*\*)) F. G.



## Sarabanda.



## D.

## Werde munter mein ic.

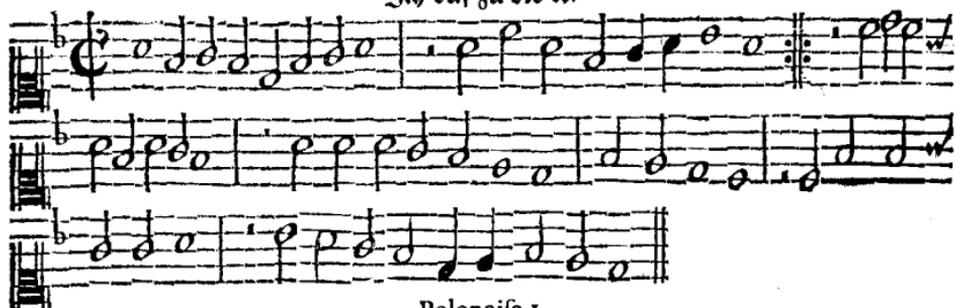


## Bourée.



## E.

## Ich ruf zu dir ic.



## Polonoise 1.



tr.

Polonoise 2.

F.

Menuet.

da Capo.

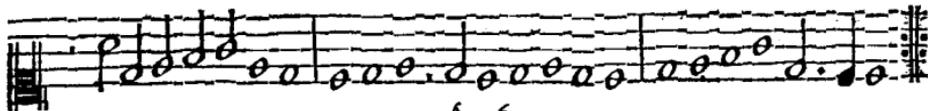
Choral.

da Capo.

Angloise.

G.

Choral.



§. 6.

Wir wollen also zur Sache schreiten, einige Vers-Füße aus der Prosodie hersehen, und sehen, wie sie in Klängen oder Noten vorgestellet werden können.

## Zwofsyhlbige Füße.

1) Spon-  
däus

2) Pyr-  
rhichius

3) Jambus

4) Chorzus  
Trochæus

§. 7.

Der Spondaus, welcher aus zween gleichlangen Klängen bestehet, hat billig unter allen rhythmis die Ober-Stelle, nicht nur wegen seines erhabenen und ernsthaften Ganges; sondern auch weil er leicht zu begreifen ist. Diese Anmerkung gäbe schon Anlaß zu einer guten Erfindung, wenn man etwas andächtiges, ernsthaftes, ehrerbietiges und dabey leichtbegreifliches setzen wollte.

§. 8.

Es hat auch darinn der Spondaus seinen Nahmen von dem griechischen Worte σπονδη, libatio, ein Tranck-Opffer, weil man sich von ie her, in geistlichen Musiken, bey Schliessung feierlicher Bündnisse u. d. g. seiner bedienet hat: wie denn auch diejenigen Pfeiffer, so bey dem heidnischen Göttern-Dienste spielten \*, Spondaulä hießen.

§. 9.

Die heutigen Welschen setzen kistweilen ganze Arien, darin die Sing-Stimme und der Bass vorzüglich auf diesem Klang-Füße stehen und gehen; wobey aber die Violinen und andre begleitende Werkzeuge, im Zwölff-oder Sechs-Achtel-Tact, allerhand Zierrathen und Figuren durch und durch anbringen.

§. 10.

Unsre meisten Kirchen-Lieder haben diesen Spondaus durchgehends, und wer seinen Untergebenen ordentlich anführen will, der lasse ihn vor allen Dingen den ersten Versuch damit thun.

§. 11.

Der Pyrrhichius bestehet aus zween gleichlangen, die von gleicher Kürze sind. Den Nahmen hat er, wie einige wollen, von dem Epirotischen Könige Pyrrhus, der ein Liebhaber oder Erfinder desselben gewesen, und gewisse kriegerische Tänze, nach dieser Klang-Maasse eingeführt haben soll. Seneca \*\*) und aus ihm La Mothe le Vayer †) setzen diesen König ausdrücklich mit unter die vornehmen Tänzer; Plutarchus aber, der dessen Lebenslauf ziemlich umständlich beschrieben hat, gedenket nichts davon. Es kan auch wol seyn, daß man bey Benennung solcher hitzigen Fester-Sprünge mehr auf die Geschwindigkeit, als auf irgend eine Person gesehen habe: indem sie doch beide einerley Ursprunges sind, und von πῦρ, welches Feuer und Hitze bedeutet, herkommen.

§. 12.

Athenaus ††) ist wenigstens der Meinung, daß der Nahme des pyrrhichischen Fußes von der schnellen oder feurigen Bewegung herkomme, und sagt, es sey eine Tanz-Art junger bewaffneter Soldaten ††) gewesen, die auf das hurtigste und heftigste angestellet worden: denn die Umstände des Krieges lassen keine Saumseligkeit zu, weder im Fliehen noch Verfolgen der Feinde. Pyrrhus selbst heißt ein rothhärtiger, weil das Feuer dergleichen Farbe hat. Von den Fran-  
sen

\*) Salmat. in not. ad Vopisci Carin.

\*\*) Lib. I de Tranquillitate cap. ult.

†) Tome I de ses Oeuvres p. 94 de l' instruction de Monseign. le Dauphin.

††) Concitata saltationis Pyrrhichæ vocatæ sunt. Athen. Dipnosoph. L. XIV c. 12.

††) Pyrrhicha, militaris saltatio, quam pueri armati saltabant, velocitate exercebant. Opus est autem in rebus bellicis velocitate, &amp; ad insequendum &amp; ad fugiendum. Id. ibid.

fen aber wird zu diesen Zeiten eine solche Kämpfer: Melodie les Combattans genennet, und sie hat niemahls bessere Art, als wenn der Pyrrhichius häufig darin hervorraget.

§. 13.

Der Jambus hat seinen Nahmen von stachelichten, anzügelichen Gedichten, quasi ab idō *scizō*, jacula loqui, weil man sich seiner bey den Satyren zu bedienen pflegte: wie man denn scharffe Worte oft mit Spießen und Schwerdtern vergleicht. Er bestehet aus einem kurzen Klange, worauf ein langer folget, und hat den ungeraden Tact gleichsam zu seinem besondern Eigenthum; wiewol er auch in der geraden Zeitmaasse, vornehmlich im Sechß: und Zwölff: Achtel: Tact kein Fremdling ist.

§. 14.

Es ist dieser Jambus vor allen in den Menuetten gerne mit dem folgenden trochäischen Fuße vermischet, und daselbst häufig anzutreffen: wie denn auch die Polnischen und Teutschen Tänze niemahls Mangel daran leiden, zumahl die so genannten Proportionen, wovon wir oben in den beiden Polonoisen §. 5. ein Exempel gegeben haben. Die Teutschen nennen dergleichen rhythmische Veränderung aus einem geraden Tact in einen ungeraden, Vortanz und Aufsprung. Daß Broffard aber meint, die Italiener nennten alle Tripel: Arten mit dem allgemeinen Nahmen: Proportioni, braucht einer guten Erklärung. Wie nun in den Vortänzen der Spondäus ziemlich regiret; so hat hergegen der Jambus in den Aufsprüngen das meiste zu sagen.

§. 15.

Wenn wir weitläuffig seyn wollten, könnte von jeder Art ein vollständiges Beispiel hergesetzet werden, und es würde auch eben nicht schaden; allein wo wollten wir mit dem grossen Buche endlich hin, wenns so fortgehen sollte. Doch zur Probe mag dieses wenige dienen. Wer seinen Untergebenen nach unsern unmaassgeblichen Vorschriften abrichten will, dem wird hiemit der Weg schon gnungsam gewiesen seyn.

Vortanz.



Aufsprung.



§. 16.

Zu der Neapolitanisch: oder Sicilianischen Sing: und Spiel: Art muß der Jambus unausföchlich gebraucht werden, wie man denn oft ganze Arien findet, darin er größesten Theils herrschet. Z. E.

del R. Cesare.



§. 17.

Die Eigenschaft des Jambi ist mäsig lustig, nicht flüchtig oder rennend. Der rechte Sicilianische Styl hat was sehr zärtliches und eine edle Einsalt an sich. Ein gleiches sollte man billich bey den wahren Menuetten und deren Verfertigung in Acht nehmen, wie solches von Eusly auch klüglich geschehen ist; und nicht mit so vielen schwärmenden Füßen und hüpfenden Figuren darin herum jagen, als heutiges Tages von vielen Componisten geschieht, die niemahls vom Rhythmo gehdret haben mögen.

§. 18.

Noch ein kleines Exempel, zur Rettung der Menuetten, hierüber zu geben, muß ich mir ein Räümlein ausbitten: und damit soll es alle seyn:

Menuet.



Et

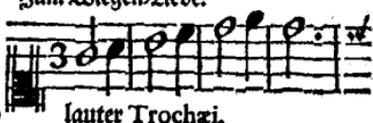
## §. 19.

Der Trochäus oder Chordäus, wovon wir oben gesagt, und so eben auch erwiesen haben, daß er sich in den Menuetten gerne mit dem Jambus vermische, hat seinen ersten Nahmen vom Lauffen, und den zweiten vom Tanzen und Singen \*). Er drückt, im melodischen Verstande, mit den Klängen nicht viel spitziges und sprödes aus, und wird bey den wenigsten Gelegenheiten häufig oder unvermischt gebraucht. Die Schwedischen Thal-Bauern tanzen trefflich gerne darnach; zu Spanischen Canarien-Giqven, ingleichen zu Wiegen- oder Schlaf-Liedern \*\*) schickt er sich am besten, hat dabey zwar was satyrisches, doch ziemlich unschuldiges an sich; nichts ernsthaftes noch heissendes.

Für Thal-Bauern.



Zum Wiegen-Liede.



## §. 20.

Man siehet hieraus, daß die erste Note dieses choraischen Klang-Fusses lang, die zweite aber kurz, und er also diesen Falls ein umgekehrter Jambus ist. Gescheute Componisten werden hin und wieder Gelegenheit genug finden, diesen Rhythmus wol anzubringen; absonderlich aber in ungerader Zeit-Maasse, auch mehr mit Instrumenten zur Begleitung, als mit Sing-Stimmen. Um aber die Natur eines solchen Klang-Fusses recht kenntlich zu machen, muß man ihn gleich im Anfange eines Satzes hören lassen: weil sich die pedes in der melodischen Folge stark vermischen, und gleichsam zweideutig werden. Wir gehen nun weiter, und bemerken

## §. 21.

## Dreißblige Füße:

5) Dactylus. *v v* *oder &c.*

6) Anapaestus. *vv* *&c.*

7) Mollus. *&c.*

8) Tribachys. *v v v* *&c.*

9) Bacchius. *-- v* *&c.*

## §. 22.

Der Dactylus, welcher seinen Nahmen vom Finger hat †), weil seine drey Theile, deren einer groß, zween aber klein sind, mit den Gelencken der Finger einiger maassen übereinkommen, ist ein sehr gemeiner Rhythmus: denn er schickt sich in der Music sowol zu ernsthaften als schernenden Melodien, nachdem die Bewegung eingerichtet wird.

## §. 23.

Wir haben zwey Exempel von diesem Rhythmo gegeben, aus folgenden Ursachen: das erste, wobey die Vor-Note richtig zweymahl so lang ist, als eine iede der beiden andern, stimmt mit dem prosodischen Fuße in der Dicht-Kunst überein; bey dem zweiten Exempel aber siehet man schon, daß die Music ungehliche melodische Füße hervorbringen könne, die in der Poesie keinen Raum

\*) Τροχάω, curro: κορδός, coctus canentium & saltantium.

\*\*\*) Man darff eben nicht denken, daß Wiegenlieder oder Abend- und Schlafgesänge verächtliche Dinge sind: denn der großen Vergnügung zu geschweigen, welche die lieben Kinder daraus ziehen, sind dieselbe sowol in Serenaten als Schauspielen, und Kirchen selbst bey vielen Gelegenheiten von großem Nutzen und Gebrauch; erfordern auch ihren eignen Meister. Z. E. bey diesen Worten: Es hört mein Geist die Engel lieblich singen! bey diesem Klang schlaf ich gemählig ein u. d. gl.

†) Das griechische Wort δάκτυλος bedeutet auf Lateinisch digitum, auf Teutsch einen Finger.

Raum finden, indem hier die langen und kurzen Klänge, an ihrem Verhalt, so sehr unterschieden sind, als 3. 1. 2: wobey der letzte im dritten Tact, ob er gleich dem äußerlichen Ansehen nach zweimahl so lang scheint, als der zweite oder mittlere; dennoch an seiner innerlichen Geltung, wegen des Aufschlages im Tact, eben so kurz ist. Für die Dicht-Kunst wäre dergleichen Sylben-Maasse wol ein wenig zu sein.

§. 24.

Diejenigen Reim-Gebäude der Teutschen Poeten, die man dactylische nennet, verbinden eben den Componisten nicht, daß er auch in seiner Melodie dabey lauter Dactylos gebrauchte: der *Tribrachys* und andre melodische Füße thun oft bessere Dienste in solchem Fall. Diese Anmerkung gilt schier durchgehends von allen; wie wir denn bereits oben gesehen haben, daß die Worte: *Non mi dite &c.* aus *Jambis* bestehen, und doch die Noten den *Trochäum* aufweisen. Man hat also gar nicht nöthig, sich mit den melodischen Füßen allemahl nach den prosodischen zu richten.

§. 25.

Der *Anapästus* hat seinen Nahmen von gewissen spöttischen und satyrischen \*) Gedichten, dazu ihn ehmahls die griechischen Versmacher fleißig gebraucht haben mögen: er ist sonst ein ungelehrter *Dactylus* von zwey kurzen Noten und einer langen; thut aber in lustigen und fremden Melodien bessere Wirkung als der *Dactylus*. In ernsthaften Sachen hat der *Anapästus* auch großen Nutzen, doch mehrentheils mit Untermischung anderer Füße. Man kan davon, sonol ohne, als mit der Vermischung, Proben geben und anstellen. Hier leidet es der Raum unmdglich.

§. 26.

Der *Molossus*, welcher seinen Nahmen von einer schweren Arbeit oder von einer \*) Feld-Schlacht, dabey wol keine geringe Arbeit ist, herführet, hat drey lange Sylben oder Klänge, und drückt eine Schwierigkeit, oder was mühseliges ziemlich wol aus. Die majestätischen Schritte dieses Fußes können auch füglich zu einem Marsch oder Aufzuge dienen, absonderlich mit Pauken. In andern Vorfällen wird der *Molossus* wenig gebraucht, und zu lebhaften Sachen, oder Tänzen schickt er sich am wenigsten; desto mehr aber zu sehr ernsthaften, betrübten, oder gar bey schwermüthigen Umständen. In Instrumental-Concerten wird derselbe Klang-Fuß oft mit kurzen Sätzen, zwischen einem *Allegro* und *Presto*, zur Abwechslung eingeschaltet; doch nur ganz sparsam, in wenig Tacten, *Staccato* †), d. i. da die Bogen-Striche der Geigen wol von einander abgefordert werden müssen, als ob Pausen zwischen den Noten stünden: zu welchem Ende man auch diese Noten so bezeichnet, wie oben §. 2, No. 7 zu sehen ist.

§. 27.

So wenig nun der *Molossus* zum Vorschein kömmt, so stark nimmt man hingegen heut zu Tage den *Tribrachyn* mit, welcher seinen Nahmen von drey und kurz ††) hat, weil er aus dreien kurzen Sylben oder Klängen bestehet.

§. 28.

Der Gebrauch dieses Rhythmi ist größesten Theils in *Giqen*, und was mit denselben verwandt ist: niemol er auch in ernsthaften Sätzen, bey Gelegenheit der lauffenden Figuren, mit einer Art Noten, die man *Triolen* nennet, oft vorkömmt. Es gelten bey sothanen Noten drey Sechszentel nur ein Achtel, und drey Achtel nur ein Viertel, welche Verkürzung durch die darüber oder darunter geschriebene 3 angedeutet wird. Damag man denn einen Versuch anstellen, erstlich mit einer *Giqe* †) im *Zwölff- oder Sechs-Achtel-Tact*; hernach mit einer *Sing-Arie*, welche kleine aus besagten *Triolen* bestehende *Melismos* haben kan, die alle zusammen, mit Unterschied, zum *Tribrachy* gehören. *F. E.* in einer Stimme:

del Gasparini.

Occulta - Et 2 tum inveni - re.

§. 29.

\*) *ἀναπαιστός*, illudo, ich spotte.

\*\*) *Μόλος*, labor, pugna.

†) Auf Französisch *detaché*, das getrennet ist, und nicht an einander hängt. Das Wort *taccare* heißt nicht kleben, sondern flecken; bes Flecken; welches beym kleben gewisser maassen geschieht. *Staccare* aber bedeutet hier *Absondern*.

††) *Tri*, τρι; *brachy*, βραχυς, brevis.

‡) §. 21. n. 8. stehet schon hiervon eine Probe.

§. 29.

Der Bacchius hat seinen Nahmen vom Baccho, dem Wein-Götzen; weil man sich dieses Rhythmi, welcher gleichsam was hincendes oder taumlendes an sich hat, bey den Opfern desselben am meisten zu bedienen pflegte. Er bestehet aus einer kurzen und zwey langen Sylben, und hat in heutiger Melothese keinen geringen Nutzen: absonderlich in Fugen von verschiedenen Subjecten oder Haupt-Sätzen: wie wir an seinem Orte sehen werden.

§. 30.

Es würde viel zu langweilig fallen, und vollkommen einen viertel-jährigen Unterricht zu fordern, wenn wir diese Materie, der Länge nach, durchgehen, und alle übrige Rhythmos nicht nur auf obige Art, sondern mit völler Aus- und Handanlegung zur Übung bringen, folglich durch zulängliche Beispiele erläutern wollten. Indessen gibt das bisher angeführte dem Nachdenkenden schon Anleitung und Nachricht genug, wie und welcher Gestalt mit den nachfolgenden zu verfahren und guter Vortheil daraus zu ziehen sey.

§. 31.

Wir wollen also die übrigen melodischen Füße nur auf das kürzeste berühren; damit doch gleichwol nichts wesentliches fehle, und ein ieder sehe, was für ein ungemeiner Vorrath an Erfindungen und Ausdrücken in allen diesen Dingen stecke, wenn man sie recht zu gebrauchen weiß.

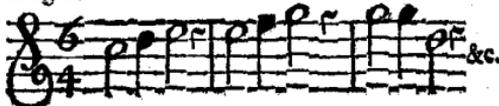
§. 32.

### Mehr dreisylbige Füße.

#### 10) Amphimacer; - v - .

Von den Feldschlachten und Gefechten also genannt, weil er auf kriegerischen Instrumenten Dienste gethan hat, und solche auch noch zu thun fähig ist: ab ἀμφι, circum; & μάχουμαι, pugno. Hat eine lange, eine kurze und wiederum eine lange Sylbe.

allegro.



§. 33.

#### 11) Amphibrachys, v - v - .

Von ἀμφι, circum, & βραχυς, brevis; weil eine lange Sylbe hier mit zwey kurzen umgeben wird, welches iso die höchste Note ist. Er wurde von der Insel Creta auch Ereticus genannt.

vivace.



§. 34.

#### 12) Palymbacchius, - - v - .

Von πάλιν, rursus; und βραχυς, d. i. ein umgekehrter Bacchius: denn er führet zwey lange und darauf einen kurzen Klang; so wie jener Bacchius einen kurzen und zwey lange hat.

andante.



§. 35.

### Viersylbige Klang-Füße.

#### 13) Pæon; der erste, - v v v - .

Von πæων, hymnus, weil er den Lobgesängen gewidmet war. Uns dienet er in Ouvertüren und Entreen. Er bestehet aus einer langen und drey kurzen Noten.



§. 36.

#### 14) Pæon, der andre, v - v v - .

Dessen erster Klang ist kurz, der zweite lang, und die beiden letzten sind wiederum kurz.



15) Pæon, der dritte, *v v - v*.  
 Dessen beide ersten Klänge kurz, der dritte lang, und der letzte wieder kurz.



16) Pæon, der vierte, *v v v -*.  
 Hat erst drey kurze, und zuletzt einen langen Klang. Diese vier Pæones sind alle zu Lobgesängen gebraucht worden; taugen auch noch sehr wol dazu.



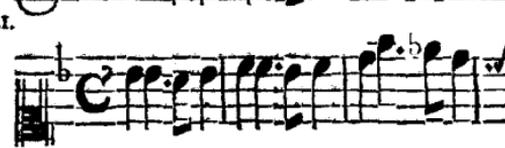
17) Epitritus, der erste, *v - -*  
*a τριτων, verso, & ιτι, super:* weil man über seinen vier Sylben auch vier Umfahrungen anstellet. Dieser bestehet aus einem kurzen, und dreien darauf folgenden langen Klängen.



18) Epitritus, der zweite, *- v - -*.  
 Hat erst einen langen, darauf einen kurzen, und zuletzt zween lange Klänge.



19) Epitritus, der dritte, *- - v -*.  
 Bestehet aus zween langen Klängen, so dann einem kurzen und endlich einem abermahligem langen Klänge.



20) Epitritus, der vierte, *- - - v*.  
 Ist aus dreien langen und einem kurzen zusammengesetzt.



21) Ionicus, a majori, *- - v v*.  
 Ist ein nach der Landschaft Ionien bekannter und zum Tanzen sehr bequemer Klangfuß. Der Zusatz a majori bedeutet, das die beiden langen Sylben vorangehen und die beiden kurzen folgen.



22) Ionicus, a minori, *v v - -*.  
 Da gehen die beiden kurzen Klänge voran, und die beiden langen schließen. Solches bedeutet der Zusatz: a minori, und ist also die Umkehrung des vorhergehenden Fußes.



23) Antispastus, *v - - v*.  
 Von *σπαστο, traho, und αντι, contra*, weil die Sylben oder Klänge gleichsam gegen einander gezogen werden: deren erste und letzte kurz, die mittlern aber lang sind.



24) Choriambus, *- v v -*.  
 Vom Choræo und Jambæo zusammengesetzt, dabey die ersten und letzten Klänge lang, die mittlern aber kurz sind.



## §. 47.

## 25) Procleptimaticus, v v v v.

Von  $\kappa\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\omega\varsigma$ , jubeo, deutet ein befehlendes, aufmunterndes Geschrey der Schiffleute an, clamorem hortatorium nautarum. Es bestehet dieser Fuß aus vier kurzen Klängen.



## §. 48.

## 26) Ditrochæus, - v - v.

Ein doppelter Trochæus, so wie der Djambus und Dispondæus nur verdoppelte Jambi und Spondæi sind, die wir eben darum nicht mit in die Rechnung bringen. Der Ditrochæus erscheinet in dessen hier auf andre Art, als der einfache oben §. 6 No. 3, wenn er verdoppelt wird.



## §. 49.

Es können alle diese Rhythmi noch auf verschiedene andre Arten ausgedruckt werden; so daß unsre beygefügte Noten die Sache bey weitem nicht erschöpfen: denn die Länge und Kürze des Klanges hat viele Stufen in der Ton: Kunst, davon die Dicht: Kunst nichts weiß, zu welchen noch mehr Veränderung kommt, von den mannichfaltigen Tact: Arten u.

## §. 50.

Das wären also nur 26 rhythmische Klang: Füße, welche in ihrer Verwechslung und Vermischung fast unendliche Veränderungen hervorbringen. Es hat aber die Ton: Kunst noch weit mehr Rhythmos, und gibt ein Werckmahl, daß die Poesie von ihr herstamme \*); nicht nur die erwähnte verschiedene Grade der Länge und Kürze, sondern auch die Anzahl der Klänge, da nemlich sieben und mehr auf einen Fuß gehen, die abermahl durch Versekung der Länge und Kürze vermehret werden können, beweisen solches ziemlich deutlich und im Ueberfluß: andrer Umstände zu geschweigen.

## §. 51.

Es kan nicht schaden, wenn wir zum Beschluß dieses Haupt: Stückes die Art und Weise erwegen, mit welcher die Verwechslungs: Tabellen †) zu verfertigen sind, um zu erfahren, wie viele Veränderungen mit gewissen Zahlen und Klängen zu Wege gebracht werden mögen. Ein einziges Ding kan sich gar nicht verwechseln lassen; zwey mögen zweymahl; drey aber sechsmahl, und vier gar vier und zwanzigmahl eine andre Stelle bekommen. Die Regel dabey ist, daß ich die Zahl der Dinge mit dem Product der vorigen Versekungen multiplicire, z. E. 4 sey die Zahl der Klänge, und ich will wissen, wie oft sie zu versekten sind, so multiplicire ich sie mit 6, welches der Product der vorigen 3 war, (denn drey Dinge lassen sich sechsmahl versekten, wie gesagt worden) alsdenn kommen 24 heraus. Wenn ich nun auf solche Weise fortfahre mit 5, als dem Nummer, und multiplicire solchen mit dem Product der 24 (fünffmahl vier und zwanzig machen 120), so oft kan ich denn fünff Dinge versekten, nemlich hundert und zwanzig mahl. und so weiter.

## §. 52.

Daraus folget, daß sich 24 Klang: Füße 62044840173323943936030 mahl versekten lassen. Nun berechne iemand die Stufen der verschiedenen Länge und Kürze in jedem Rhythmo, samt den Tact: Arten, so wird er hohe Ursach haben sich zu wundern, das unendliche Wesen gleichsam in einem Spiegel zu verehren, und zu fragen: Wer kans begreifen oder zehlen?

\*) Conf. J. Alb. Banni Dissertatio epistol. de Musicæ natura, §. 1. Poesin esse rem ingeniosam ac Musicæ subalternam.

†) Tabulæ combinatoriz.

## Siebendes Haupt-Stück.

## Von der Zeit-Maasse.

\* \* \* \* \*

## §. 1.

**S**ie haben im vorhergehenden Haupt-Stücke von der Rhythmpodie, oder von derselben Kunst gehandelt, mittelst welcher man allerhand Klang-Füsse oder Glieder einer Melodie zu machen angewiesen wird. Igund erfordert die Ordnung, daß wir auch lernen, wie aus solchen Gliedern gewisse Theile des Körpers zusammen gefüget werden können: damit die Zeit und Bewegung der Klang-Füsse ihre rechte Maasse und Größe bekommen. Denn darin besteht eigentlich die Rhythmic, welche wir alhier vornehmen, und ihr Unterschied von der Rhythmpodie.

## §. 2.

Die Rhythmic ist demnach eine Abmessung und ordentliche Einrichtung der Zeit und Bewegung in der melodischen Wissenschaft, wie langsam oder geschwind solche seyn soll; da hingegen die Rhythmpodie nur die Länge und Kürze der Klänge untersucht. Mit einem Worte, es ist der Tact, nach gemeiner Redens-Art, welche vom Sinne des Gefühls (a tactu) ihren Ursprung nimmt.

## §. 3.

Denn es hat keine Melodie die Krafft, eine wahre Empfindung, oder ein rechtes Gefühl bey uns zu erwecken; falls nicht die Rhythmic alle Bewegung der Klang-Füsse dergestalt anordnet, daß sie einen gewissen wolgefälligen Verhalt mit und gegen einander bekommen.

## §. 4.

Daher ist auch der Choral- und allgemeine schlechte Kirchen-Gesang nur in so weit zur Musik zu rechnen, als er mit einigen blossen Klängen und singbaren Gängen zu thun hat; dabey er jedoch die Rhythmpodie eben so wenig, als die Rhythmic selber kennet oder berührt. Es komme denn eine kunstmäßige Hand darüber.

## §. 5.

Es hat demnach der Figural-Gesang allein den Vortheil des Tacts, welcher ihn gleichsam befelet und begeistert, so daß er eben deswegen viel tieffer ins Gemüth dringen kan, als der ungemessene Choral-Gesang.

## §. 6.

Die Ordnung aber dieser Zeitmaasse ist zweierley Art: eine betrifft die gewöhnlichen mathematischen Eintheilungen; durch die andre hergegen schreibt das Gehör, nach Erfordern der Gemüths-Bewegungen, gewisse ungewöhnliche Regeln vor, die nicht allemahl mit der mathematischen Richtigkeit übereinkommen, sondern mehr auf den guten Geschmack sehen.

## §. 7.

Die erste Art nennet man auf Französösisch: la Mesure, die Maass, nemlich der Zeit; das andre Wesen aber: le Mouvement, die Bewegung. Die Italiener heißen das erste: la Battuta, den Tactschlag; und das andre zeigen sie gemeinlich nur mit einigen Beiwörtern an, als da sind: affettuoso, con discrezione, col spirito u. d. g. Da es den wol von solchen Merckzeichen heißen mag: es werde mehr dadurch verstanden, als geschrieben.

## §. 8.

Der Unterschied beeder Arten läßt sich zwar überhaupt und auf das größte durch langsam und geschwind andeuten; allein es finden sich auf allen Seiten seyr viel feine Neben-Eintheilungen, mit deren Vergleichung wir wenigstens einen kleinen Versuch anstellen müssen.

## §. 9.

Das Haupt-Wesen des Tacts kömmt einmahl für allemahl darauf an, daß eine jede Mensur, ein ieder Abschnitt der Zeit-Maasse nur zween Theile und nicht mehr habe. Diese nehmen ihren Ursprung oder ihren Grund aus den Pulsadern, deren Auf- und Niederschläge bey den Arzeney-Verständigen Syssole und Diassole genennet werden.

## §. 10.

Corthane Eigenschaften des menschlichen Leibes haben nun sowol die Ton: Künstler als Dichter für ein Muster angenommen, und die Zeitmaasse ihrer Melodien und Verse darnach angeordnet, die Nahmen aber des Niederschlagens und Aufhebens im Tact *Thestin* und *Arstin* geheißen.

## §. 11.

Da man nun bald befunden, daß sich dergleichen Auf- und Niederschlag nicht allemahl gleich verhalten könne, ist aus solcher Anmerkung die Eintheilung in den geraden und ungeraden Tact entstanden; und das sind die beiden einzigen und wahren Grund: Sätze der Rhythmic oder Zeit:Maasse.

## §. 12.

Aus Unwissenheit dieser so natürlichen, als leichten und einfältigen Anfangs: Lehren entspringen in der Ton: Kunst mehr Fehler, als man meinen sollte. Wieder das erste principium stossen nehmlich diejenigen an, welche vier Theile in einem geraden, und drey in einem ungeraden Tact suchen: wodurch sie zu lauter Verwirrung Anlaß geben.

## §. 13.

Wer aber obige Sätze zum Grunde leget, den lehret selbst die Natur, daß keine musicalische Zeit:Maasse mehr, als zween (obwol nicht allemahl gleiche) Theile haben könne, und daß alles in *Thesti* & *Arsti* bestehe: er lernet ferner hieraus, daß keine gerade Zahl der Glieder einen sogenannten \*) Tripel-Tact abgeben könne; sondern daß die ganze Rhythmic sich in gerade und ungerade Zahlen theile, ohne darauf zu sehen, ob jene sich durch diese auflösen oder zergliedern lasse.

## §. 14.

Die gerade oder gleichgetheilte Mensur hat entweder 2, 4, 6, 12, oder wol gar 16, bis 24 Glieder, welche man jedoch mit ihren kleinern Gelencken oder articulis nicht vermischen muß.

## §. 15.

Die ungerade oder ungleichgetheilte Zeitmaasse hergegen, so viel ihr heutiger Gebrauch auch noch ausweist, hat niemahls mehr, als drey Glieder: denn, ob wir schon die Tact: Arten der Neun: Viertel und Neun: Achtel gebrauchen, so sind doch dieselben neun nur kleine Gliedermaassen und keine ganze Glieder: sie sind nur Articuli und keine Membra. Drey der ersten gehen auf eines der letzten.

## §. 16.

In allen gibt es funfzehn gewöhnliche Tact: Arten: Neun gerade, und sechs ungerade. Die erste Eröffnung des Orchesters hat sie bereits alle 15 verzeichnet, woselbst man sie, sowol als in der kleinen General: Bass: Schule, weiter nachsehen kan.

## §. 17.

Obbesagter arithmetischer oder mathematischer Theil der Rhythmic, nehmlich die Mensur, läßt sich nun endlich noch wol weisen und lernen; obgleich die Ausübung das beste bey der Sache thun muß: indem die Erfahrung bezeuget, daß viele Köpffe so \*\*) unharmonisch zusammengesetzt sind, daß sie an einer harmonischen Ordnung keinen Geschmack finden, folglich auch ihr Lebtag keinen richtigen Tact halten können. Die Harmonie erstreckt sich nicht nur auf den Klang, sondern auch auf dessen Seele, den Tact.

## §. 18.

Aber das zweite und geistigere \*\*\*) Stück, da jenes körperlicher ist, ich meine das Mouvement, läßt sich schwerlich in Gebote und Verbote einfassen: weil es auf die Empfindung und Neigung eines jeden Seters hauptsächlich, und hiernächst auf die gute Volziehung, oder den zärtlichen Ausdruck der Sänger und Spieler hier ankömmt.

## §. 19.

Diejenigen, welche solcher Schwierigkeit mit vielen Flic: Wörtern abzuhelpfen gedenken, schlagen einen blossen. Alles allegro, grave, lento, adagio, vivace, und wie das Register ferner lautet, bedeuten zwar freilich Dinge, die zur Zeitmaasse gehören; aber sie schaffen der Sache keinen Wandel.

§. 20.

\*) Man besche hiebey die kleine General: Bass: Schule, p. 93 --- 124.

\*\*) Non est harmonice compositus, qui Harmonia non delectatur. *Marfil. Ficin. de Relig. Christ. & fidel. pietate. L. VI. c. 37.*

\*\*\*) Les mouvemens differens sont le pur esprit de la Musique, quand on y fait bien entrer. *Rouffeau, dans sa methode pour apprendre à chanter, p. 36.*

§. 20.

Hier muß ein jeder in seinen Busen greiffen und fühlen, wie ihm ums Herze sey: da denn nach Befindung desselben unser Sehen, Singen und Spielen auch gewisse Grade einer ausserordentlichen oder ungemeynen Bewegung bekommen wird, die sonst weder der eigentliche Tact, an und für sich selbst, noch auch die merckliche Aufhaltung oder Beschleunigung desselben, vielweniger der Noten eigene Geltung ertheilen können; sondern die von einem unvermerckten Triebe entsethet. Die Wirkung merckt man wol, weiß aber nicht, wie es zugehet.

§. 21.

Ich sage mercklich: denn im Grunde wird doch die Melodie mehr oder weniger in ihrer feinem Bewegung verändert, daß sie entweder lebhafter oder träger herauskömmt; aber dem Tact und der Noten: Geltung wird nichts merckliches weder benommen, noch hinzu gethan. Die Säng- und Spieler können hiebey viel helfen, wenn sie verstehen und empfinden, was sie vortragen; aber der Seher selbst muß ihnen die meiste Gelegenheit dazu geben: oft auch der Poet.

§. 22.

Jean Rousseau, den wir so eben wegen des geistigen Wesens im Tact angezogen haben, ein Frankösischer Säng- und Violdigambist, hat ein Werklein geschrieben, das schon zum vier- tenmahl aufgelegt worden und den Titel führet, Methode claire, certaine & facile pour app- rendre à chanter la Musique, d. i. deutliche, gewisse und leichte Anweisung zur Sing- Kunst.

§. 23.

Die Absicht dieses Büchleins gehet nun zwar hauptsächlich auf die sieben-sylbige Solmisation, und gehöret also mit zu denjenigen Schrifften, welche die aretinische Plage verwerffen, wie recht und billig ist; allein der Verfasser hat ganz am Ende eine sonderbare Frage angehänget, die von unsrer vorhabenden Materie so eigentlich handelt, daß wir nicht umhin können, eins und anders davon zu verteutschen: sintemahl unsers Wissens sonst noch niemand so artig hierüber geschrieben hat. Die Frage lautet so.

§. 24.

„Was ist für ein Unterschied zwischen dem Tact und der Bewegung? Antwort:“ die Mensur ist ein Weg; dessen Ende aber die Bewegung. Gleichwie nun ein Unterschied zu- machen ist zwischen dem Wege selbst, und dem Ende dahin der Weg führet: also ist auch ein“ Unterschied zwischen Mensur und Mouvement. Und wie die Stimme oder der Gesang sich von“ der Mensur muß leiten lassen, also wird hinwiederum der Tact von der Bewegung geführet und“ belebet.“

§. 25.

Daher kömmt es, daß bey einerley Tact die Bewegung oft sehr verschieden ausfällt: denn“ bisweilen wird sie munterer, bisweilen matter, nach den verschiedenen Leidenschaften, die man“ auszudrücken hat.,

§. 26.

Also ist es nicht genug zur Aufführung einer Music, daß man den Tact, nach seinen vorge-“ schriebenen Zeichen wol zu schlagen und zu halten wisse; sondern der Director muß gleichsam den“ Sinn des Verfassers errathen: d. i. er muß die verschiedenen Regungen fühlen, welche das“ Stück ausgedrückt wissen will. Woraus denn folget, daß wenig Personen recht zu dirigiren“ vermögen, indem es nur der Verfasser selbst, und zwar allein am besten thun kan: weil er die“ Absicht und Bewegung am besten inne haben muß.“

§. 27.

Hier dürffte mancher vielleicht wissen wollen: wobey das wahre Mouvement eines musicali-“ schen Stückes zu erkennen sey? alein, solch Erkenntniß gehet über alle Worte, die dazu ge-“ braucht werden könnten: es ist die höchste Vollkommenheit der Ton:Kunst, dahin nur durch“ starke Erfahrung und grosse Gaben zu gelangen stehet.“

§. 28.

Wer inzwischen ein Stück anhöret, das von verschiedenen Personen heute hie, morgen“ dort, aufgeföhret wird, deren diese das wahre Mouvement treffen, jene aber dessen verfehlen,“ der kan leicht sagen, welches von beiden recht sey.,

§. 29.

So weit Rousseau, und so viel für diese Wahl von der äußerlichen und innerlichen Beschaffenheit der Zeitmaasse: zumahl da die letzte sich nicht in die Feder fassen lassen will.

## Achtes Haupt = Stück.

### Vom Nachdruck in der Melodie.

\* \* \* \* \*

§. 1.

**E**ine Emphatic \*), welche vom Nachdruck der Gedanken, Klänge und Wörter handelt; denselben erläutert und deutlich vor Augen leget, erfordert ein reiffes Nachsinnen und hat hauptsächlich mit folgenden vier Betrachtungen zu thun.

§. 2.

Erstlich erweget man die eigentliche Emphasin, d. i. den Ton und Nachdruck der Wörter, an und für sich selbst: davon schon oben in dem Haupt = Stücke von der Melodie eins und anders berührt worden ist, welches nunmehr alhier weiter ausgeführt und auf den Klang angewendet werden muß.

§. 3.

Zum andern kömmt diejenige lange oder kurze Aussprache oder Sylben hiebey nothwendig in Erwägung, welche man den Accent nennet.

§. 4.

Drittens ist der Artikel von den Passaggien, oder zierlichen Läuffen im Gesange zu untersuchen.

§. 5.

Viertens beobachtet man die Wiederholungen nicht nur der Wörter, sondern auch der Klänge und Sang = Weisen, der Gänge, Fülle und Führungen in der Melodie, in so fern in denselben und in den vorigen Umständen ein gewisser Nachdruck erfordert wird. Dieses alles gehöret zur Emphatic.

§. 6.

Ehe wir aber ein jedes Stück ins besondere vor uns nehmen, muß mit wenigen gewiesen werden, welcher Gestalt die eigentliche Emphasis von dem Accent zu unterscheiden sey.

§. 7.

Hier bedeutet der Accent nur den ausnehmenden Laut der Sylbe eines Wortes; da wir hingegen oben gesehen haben, daß er in der Modulatorie einen Zierrath oder eine Manier vorschreibet. In der Dicht = Kunst heißt er: Accentus metricus, ein Reim = Fall; in der Music: Accentus melicus, ein Singe = Fall.

§. 8.

Erwehnter Unterschied bestehet demnach vornehmlich in folgenden Eigenschaften. Erstlich fällt die Emphasis immer auf ein ganzes Wort, nicht nach dem Klange desselben, sondern nach dem darin enthaltenen Bilde des Verstandes; der Accent hergegen hat nur mit blossen Sylben, nemlich mit deren Länge, Kürze, Erhebung oder Erniedrigung im Aussprechen zu schaffen.

§. 9.

Fürs andre hat ein jedes Wort von mehr als einer Sylbe seinen Accent, wenigstens einen, wo nicht mehr; aber ein jedes Wort hat keine Emphasin. Hingegen fehlt es den einsylbigen Wörtern: mehrentheils am rechten Accent, die doch gar oft eine Emphasin haben können.

§. 10.

Drittens richtet der Accent seine Absicht bloß auf die Aussprache; die Emphasis hergegen zeigt

\*) Ab iv, in; & *Phasis*, apparitio, dictio: Die Lehre von den sonderbar hervorscheinenden Wörtern einer Rede. Emphasis est, cum vocabulum adhibitum singularem habet vim & efficaciam: sicut autem die Beschreibung der Redner, welche man leicht auf den Klang deuten kan.

zeigt gleichsam mit Fingern auf die Gemüths-Neigung, und beleuchtet den Sinn oder Verstand des Vortrages. Hierin steckt der Unterschied.

§. 11.

Zum Versuch obiger vier zur Emphatic überhaupt gehöriger Eigenschaften, kan man zuerst die klingende und singende Emphasin allein, in einer ganz kurzen Melodie, vorstellig machen, und dabey dieses zur Haupt-Regel geben, daß sothane Emphasis fast allemahl eine Erhöhung, und zwar eine empfindliche, obgleich nicht grosse Erhöhung der Stimme im Singen erfordere; (Denn ein halber Ton kans oft am besten verrichten) unerachtet die nachdrückliche Note nicht als lemahl accentuirt seyn darff.

§. 12.

Wir nehmen z. E. folgende Worte vor uns:

Il Ciel ti fè *fi* bella,  
Leggiadra Pastorella,  
Perchè tu sia *pietosa*; *non* cruda al tuo Pastor \*).

§. 13.

Hier finden sich drey Emphasen: auf das Wörtlein *fi*, auf *pietosa*, und auf *non* \*\*). In Noten mögten sie etwa so ausgedruckt werden.

Arietta.

Il Ciel ti fè *fi* bella, leggiadra Pastorella, per-  
chè tu sia *pietosa*, *non* crudo al tuo Pastor.  
il Ciel ti fè *fi*  
bella, *fi* bella, leggiadra Pa - storel - la, per-  
chè tu sia *pietosa*, *non* cruda, *non* cruda al tuo Pastor,

§. 14.

Die Artigkeit eines wolangebrachten Accents kan nicht besser beleuchtet werden, als wenn man einen übelangebrachten daneben hält: denn aus Betrachtung des Gegentheils ist im Lehren und Lernen iederzeit der grössste Vortheil zu ziehen.

Æ r 2

§. 15.

\*) Deutsch: Der Himmel hat dich so schön gemacht, angenehme Schäferin, daß du deinem Schäfer Mitleid; nicht Grausamkeit erweisen sollst.

\*\*) Das *fi* ist ein incendens, es treibet die Schönheit höher; *pietosa* ist das Wort, worauf der ganze Satz ankömmt, und *cruda* würde demselben widersprechen, wenn es das *non* nicht hinderte. Das sind die Ursachen, warum der Nachdruck auf besagte Wörter fällt; wo ihn wol mancher schwerlich suchen würde.

## §. 15.

Es machts nun hier die Länge oder Kürze der Sylben nicht allemahl aus; maassen oft unter zwey langen Sylben nur die eine den Accent, die andre aber gar keinen erfordert: insonderheit bey drey, oder viersylbigen Wörtern.

## §. 16.

Inzwischen muß doch der Wort:Accent unumgänglich auf einen accentuirten melodischen Klang angebracht werden: und da thut es zwar nicht viel, ob die Note sonderlich erhöhet wird, wie bey der Emphasi; dafern man sie nur nicht im Widerspiel gar zu sehr erniedriget.

## §. 17.

Die allgemeine Regel, so man bey dem Accent zu beobachten hat, ist diese: daß die dazu gehörige Note lang oder anschlagend seyn müsse. Wobey anzumercken steht, daß sich die Emphasi daran nicht bindet; sondern auch auf kurze und durchgehende Noten statt findet, wenn sie sonst nur was ausnehmendes haben.

## §. 18.

Zur Erläuterung dieser Regel ist nothwendig zu sagen, daß weder die Erhöhung, noch auch die äußerliche Geltung allein eine Note, in gegenwärtigem Verstande, lang oder anschlagend machen könne; sondern daß der innerliche Gehalt und der singende Accent hierin den Ausschlag geben.

## §. 19.

Worin nun dieser Gehalt und Sing:Accent bestehen, davon hat die *musicalische Critic* p. 40, 41 und 42 und 43 zulängliche Nachricht gegeben, wohin der geneigte Leser hiemit gewiesen wird, damit wir nicht über die Gebühr weitläuffig seyn dürfen. Es ist hier sonst fast eben so, wie bey den Münzen beschaffen, die auch einen äußerlichen und innerlichen, oft weit unterschiedenen Gehalt haben.

## §. 20.

Last uns, wegen schlechtangebrachten musicalischen Accents ein Beispiel hersetzen, und fragen, auf welcher Sylbe in dem Worte zweifelhaft sich der Sprach:Accent befinde? und ob, er folgender Gestalt in den Noten am rechten Ort angebracht sey?



niemahls zweifelhaft zu seyn, niemahls zweifelhaft zu seyn.

## §. 21.

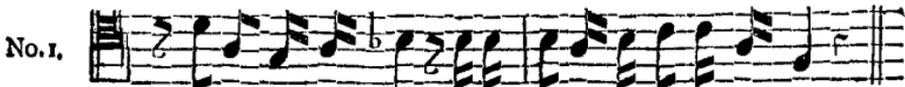
Da raget beides mahl die dritte Sylbe hafft sonderlich und doppelt, nemlich sowol an der Höhe als innerlichen Geltung hervor; welches doch nur die erste von Rechtswegen thun sollte. Und dem würde es ohne Zweifel so stehen müssen.



niemahls zweifelhaft zu seyn, niemahls zweifelhaft zu seyn.

## §. 22.

Das wäre eine kleine Accent:Probe aus einer ordentlichen Arie. Der Mißstand äussert sich aber noch vielmehr und öfter im Recitativo: daher wollen wirs uns nicht verdriessen lassen, auch hierüber etwas wenigens beizubringen, und, so zu reden, schwarz gegen weiß zu halten.



Sie machten vier Theil, einem ieglichen Kriegsknecht ein Theil.

## §. 23.

Ein ieder siehet leicht, daß es hier auf die Zahl:Wörter, vier und ein ankommt, als auf welche

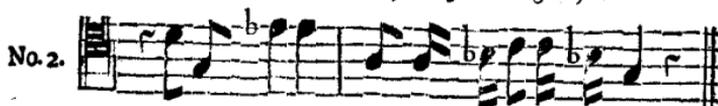
Wenn der Accent samt der Emphasi liegt, und nicht auf das Wort Theil. Wenn nun dieser Fall weder durch Erhöhung, noch durch innerliche Geltung, ausgedrückt worden, indem die Noten beidesmahl kurz und ungültig, auch nicht erhaben sind, so würde der Satz wol dahin zu ändern seyn:



Sie machten vier Theil, einem ieglichen Kriegsknecht ein Theil.

§. 24.

Noch ein Paar dergleichen:



Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.

da fällt der Sprach-Accent gar deutlich auf das Wörterlein zu; welches aber der Componist alshiniedrig, kurz und ohne Geltung abgefertiget hat: Mögte demnach, emphatischer Weise, bestalso heraus geb. acht werden:



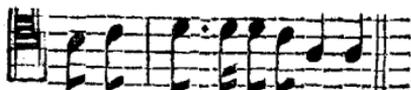
Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.

§. 25.



Daß sie abgenommen würden.

In dem Worte abgenommen ist der Accent unstreitig auf der ersten Sylbe; nicht aber auf der mittlern, wie es diese obige Noten haben wollen: dannenhero stünde es wol richtiger also:



Daß sie abgenommen würden.

§. 26.



Dieweil das Grab nahe war.

Hier kan weder auf die Sylbe weil, noch auf den Artikel das ein Accent gesetzt werden; sondern bloß auf Grab und insonderheit, emphatischer Weise, auf nahe:



Dieweil das Grab nahe war.

§. 27.

Wey No. 1. ist zugleich die Emphasi und der Accent an einerley Stellen, nemlich auf vier und einß: daher entstehet aus dem Gegentheil ein doppelter Fehler. Wey No. 2. ist ein zusam-

Y y

menz

\*) Mir ist nicht unbekant, daß die gewöhnliche Notirungs-Art alshier die beiden letzten Noten ins- setzet; allein ich habe es diesesmahl so geschrieben, wie es gesungen wird.

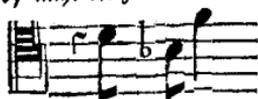
mengesetztes Wort **zusichnehmen**, welches in der dritten Person getrennet wird. In solchen Wörtern, sie mögen drey- oder vier-sylbig seyn, fällt der Accent allemahl auf diejenige Sylbe, die im infinitivo vornan stehet, sie mag sich in der Ableitung befinden wo sie will.

§. 28.

Gleiche Bewandniß hat es auch mit dem No. 3. befindlichen Worte: **abgenommen**. Bey No. 4. kan weder die letzte Sylbe in dieweil, noch auch, ja vielweniger der Artickel **das**, einen Anschlag oder Nachdruck haben. Wenn **das** ein pronomen demonstrativum abgibt, wird es zwar oft accentuirt; niemahls aber als ein Artickel. Hergegen liegt hier der Accent auf **Grab**, nebst demselben aber auch die **Emphasis** auf **nahe**.

§. 29.

Bey zwofsylbigen Wörtern stünde noch zu mercken, daß, wenn beide Sylben sonst lang sind, nur die erste, nicht die zwote den Sing: Accent haben müsse. Daher würde es unrecht seyn:



Und alsbald

recht aber



Und alsbald x.

Die Ursache ist, daß die erste unter zwe gleichen Sylben immer den Vorzug haben muß: als prima inter pares.

§. 30.

Indem nun bey den teutschen zwofsylbigen Wörtern der Accent auch sonst gemeinlich auf die erste Sylbe fällt, daher denn die zwote mehrentheils kurz ist oder gemacht wird, findet in melodischen Sätzen diese einzige Ausnahm Statt: daß fast alle **Schluss-Noten im Gesange** anschlagend, oder mit dem Accent versehen seyn müssen, obgleich die dazu gehörige letzte Wort: Sylbe an ihr selbst kurz wäre.

§. 31.

Ich sage fast alle, d. i. fast eine iede Note der Melodie, und verstehe dadurch öffentliche und förmliche Cadenzen: denn man horet nicht selten unvermuthet auf; und da ist es ein anders. Vormahls beobachtete niemand diesen Wolstand im Sengen, sondern schloß also:



sonst muß mein Kind ertrinken.

ihund. aber:



sonst muß mein Kind ertrinken.

§. 32.

Die Sache kömmt darauf an: Wo in dem Text ein Sprach: Accent befindlich ist, da muß sich auch unfehlbar allemahl ein Sing: Accent melden; wo aber die Sylben keinen Accent führen, da kan man dem ungeachtet gar oft in der Melodie einen Anschlag gebrauchen. Das ist eines von den melodischen Vorrechten.

§. 33.

Hiernächst kommen wir zu den Passaggien, und können gleich, bey den Worten **Pilati** aus der Passion, fragen: Ob eine Melodie dadurch emphatisch oder nachdrücklich werde, wenn jemand z. E. setzen wollte: **Weist du nicht, daß ich Macht habe** x. und brächte ein Melisma von 28 Sechszehnteln auf das Wort **habe** an? Ich glaube schwerlich, daß die Frage bejahet werden dürfte, wenn man sie auch dem Verfasser selber vorlegte: denn er würde denken, wie **David**, **Nathans Schaafs**: Geschichte ginge ihn nicht an.

§. 34.

Mit dem **habe** mögte es doch noch eher angehen, als wenn man auf das Wort **Kind**, und zwar in der ersten Strophe einer Ode, da uns niemand die Hände bindet, folgende Noten zu Markte brächte:



sonst muß dein Kind

ertrinken.

§. 35.

§. 35.

Was für ein weites Feld würden wir hier vor uns finden, wenn dergleichen Dinge untersuchet und verzeichnet werden sollten? Es stehet zu hoffen, daß vernünftige Setzer hinfüro beschlüsslicher verfahren, statt des Nachdrucks die Music nicht zur Unterdrückung bringen, und wenn sie ja, aus einer oder andern Ursache, dergleichen Zierrathen, bey vorfallenden unfruchtbaren Worten, anbringen wollen, sollen und müssen, doch nicht so gar ungeschickte dazu erkiesen werden.

§. 36.

Wegen der Wiederholung, in soweit sie vielen Dingen einen Nachdruck gibt, nach dem wahren Sprich, Wort: repetitio habet emphasin, stehet endlich zu erinnern, daß deren Vielheit oder Übermaasse, diesen und allen Falls, mehr schädlich als nützlich sey, absonderlich wenn einzelne, oder auch solche Wörter damit gemartert werden, die unschuldig sind, und an sich selbst keinen Bestand machen. z. E. Will die Welt die Frommen hassen hat = = = = = sen, will die Welt die Frommen hassen, die Frommen hassen. Da ist zugleich mit der lauffenden Figur, und auch mit der Wiederholung, gröblich gefehlet.

§. 37.

Es muß zwar nothwendig ein Eckel erfolgen, wenn man einerley schlechte nichtsbedeutende Worte oft zehn- und mehrmahl nach einander hören soll; dennoch kömmt andern Theils, die Energie \*) die Kraft und Stärke des Vortrages, merklich zu kurz, wenn gewisse nachdrückliche und vielsagende Wörter gar nicht wiederholet werden. Hier gilt die kluge Vorschrift des Horaz, welche er bey einer andern Gelegenheit gibt: daß man der Sache \*\*) weder zu viel noch zu wenig thun soll.

§. 38.

Inzwischen sind diese Wiederholungen in der Setzkunst nicht nach einer gemeinen Rede zu beurtheilen, als woselbst sie nur selten, oder schier gar keine Statt finden; sondern bloß in Ansehung der Melodie, die bey jeder nachdrücklichen Wiederholung den Worten, die es verdienen, ein fast neues Kleid anleget, es sey durch die veränderten Klänge, durch deren Stärke oder Schwäche, durch Länge und Kürze, durch Manieren, Zierrath, Schmuck &c.

§. 39.

Es mögen demnach Worte von Erheblichkeit sehr wol drey bis viermahl, wenn sonst die Umstände solches leiden wollen, mit guter Art wiederholet werden, um dem Vortrage einen desto stärckern Nachdruck zu geben: denn das muß iederzeit die vornehmste Ursache seyn.

§. 40.

Ich sage billig, wenn es die andern Umstände leiden wollen: denn in einer Monodie, d. i. wo nur eine einzige Stimme ohne Bass gehöret wird, ginge es schon nicht so gut an, als bey einer Viestimmigkeit, wo die Freiheit auch noch wol größer ist.

§. 41.

Doch muß in beiden Fällen der rhetorische Bestand des Antrages schon vernommen worden seyn, ehe und bevor die Wiederholung füglich angestellet werden mag: wovon der zweite Band muscalischer Critic oblligen Unterricht ertheilet.

§. 42.

Wir wollen hiebey das Zeugniß und die gesunden Gedanken des Doni nicht aus der Acht lassen, wenn er \*\*\*) so schreibt: Was die Wiederholungen betrifft, so bin ich der Meinung, man könne sie nicht füglich in unsrer Sprache, es sey auch welche Vers-Art es wolle, sonstwo gebrauchen, als in den Fällen, da der Bestand vollkommen ist, und aufs höchste nur dreymahl. Amen!

§. 43.

Wie aber kömmt doch dieses Amen hier so gerufen? Es erinnert uns billig derjenigen vornehmen und kunstreichen Amenbrüder, die das liebe Wort 35 mahl in 24 Tacten mit dem Besage: presto moderato, anzubringen wissen. Wie sie es mit dem Alleluja machen, will ich

Y y 2

\*) *ἐπιρρημα*, ab in, & *ἔργον*, opus, efficacia.

\*\*\*) *Neu desis operæ neve inmoderatus abundes. Hor. Lib. III. Sat. V.*

\*\*\*\*) *Quanto alle repliche non mi pare, che si possono convenientemente usare, ne meno in nostra lingua in alcuna forte di Poesia, se non in Clausole di Senso perfetto e fino a tre volte al piu. Don. Discors. sopra le Melod. p. 113.*

nicht gedenken. Was aber für Nachdruck darin stecke, kan ein ieder leicht denken. Doch sind auch Eterne der ersten Erbsse nicht davon befreiet, und fürchten die Presse nicht.

§. 44.

Gleichwie nun aus einer gescheuten und nicht überhäufften Wiederholung der Melodie keine geringe Stärke zuwächst, so thut solches nicht weniger die sogenannte melodische Analysis oder Auflösung, wovon in der musicalischen Critic, p. 18 und 24 des dritten Bandes die erste Erinnerung gesehen ist.

§. 45.

Man nehme z. E. diese Worte:

Eräuße dich in dieses Herze,  
Gott, bey allem Sünden-Schmerze,  
Nur einen Tropfen Christi Blut.

Die lassen sich nun auf fünfferley Weise vortragen, und auflösen, wenn sie zuvor einmahl in ihrer rechten Ordnung vernommen sind. 1) Eräuße dich, o Gott u. 2) Nur einen Tropfen in dieses Herze. 3) Eräuße dich Christi Blut in dieses Herze. 4) Bey allem Sünden-Schmerze, in dieses Herze. 5) O Gott! nur einen Tropfen.

§. 46.

Diese Figur hat den meisten Nachdruck an solchem Orte, wo der Wort-Verstand ziemlich weit zu holen, oder etwas verworffen ist, oder auch, wo es, wie hier, drey oder vier Abschnitte gibt, ehe man ihn ergreifen kan: denn daselbst hilft nicht nur unsre Analysis der Deutlichkeit, und ist fast nothwendig; sondern gibt auch eine ausnehmende Schönheit und einen unvermuthlich bewegenden Nachdruck.

§. 47.

Man kan jedoch nichts desto weniger, in ein Paar Worten, oft ebenfalls dergleichen Beweßungen, mit guter Manier, anbringen. als z. E.

1) Ist es offen? 2) Ist das Paradies nun offen?

2) Das Paradies?  
Erschallt ihr hellen Lüffte!  
Ertönet, Zions Klüffte!

1) Helle Lüffte erschallt! Zions Klüffte ertönt!  
2) Ertönt, erschallt! erschallt, ertönt!

Sprich für mich, mein Jesus gut.

1) Sprich gut für mich, mein Jesu. 2) Mein Jesu, sprich gut für mich.  
Wer will uns verdammen?

1) Wer will verdammen? 2) Wer? Wer? 3) Wer will es thun?

*Ecce, quomodo moritur justus, & nemo percipit corde.*

Auf viererley Art versetzt: 1) Justus quomodo moritur! 2) Corde nemo percipit.

3) Moritur, moritur: ecce, ecce, quomodo! 4) Nemo, nemo percipit, nemo corde percipit &c.

## Neuntes Haupt-Stück.

Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Nede.

\* \* \* \* \*

§. 1.



Diese Lehre von den Incisionen, welche man auch distinctiones, interpunctiones, puncturas u. s. w. nennet, ist die allernothwendigste in der ganzen melodischen Setzkunst, und heißt auf Griechisch \*) Diastolica; wird aber doch so sehr hintangesetzt, daß kein Mensch

\*) Von διαστολή, distinctio, differentia. Divisiones vel distinctiones ipsas Græci *βίαιαι*; vocant, Diomede Grammatico teste.

Mensch bisher die geringste Regel, oder nur einigen Unterricht davon gegeben hätte: ja man findet nicht einmahl ihren Nahmen in den neuesten musicalischen Wörterbüchern.

## §. 2.

Vor etlichen Jahren hat ein grosser Teutscher Dichter, als etwas sonderbares, entdecken wollen, daß es mit der Music in diesem Stücke fast eben die Bewandniß habe, als mit der Rede-Kunst. Welch Wunder! Die Ton-Meister, insonderheit diejenigen, welche andre in der Sechs-Kunst unterrichten wollen und sollen, mögen sich wahrlich schämen, daß sie hierin so säumselig gewesen sind: denn obgleich hie und da einer oder ander von ihnen, aus dem blossen Lichte der Natur, auf gesunde Gedancken gekommen seyn mag: so sind die guten Herren doch nur am Rande geblieben, und haben nicht bis auf den Mittelpunct durchdringen, vielweniger die Sache in ihre gehörige Kunst-Form, weder öffentlich noch heimlich, bringen können.

## §. 3.

Um nun diesem Mangel, wie vielen andern, auch einiger maassen abzuhelfen, müssen wir uns die Mühe geben, die liebe Grammatic sowol, als die schätzbare Rhetoric und werthe Poesie auf gewisse Weise zur Hand zu nehmen: denn ohne von diesen schönen Wissenschaften vor allen die gehörige Rundschaft zu haben, greift man das Werk, ungeachtet des übrigen Bestrebens, doch nur mit ungewaschenen Händen und fast vergeblich an.

## §. 4.

Ich zweiffle keinesweges, es stecke wol die rechte Ursache der bisherigen Verabstümung dieser Dinge in keinem andern Winkel, als in der groben Unwissenheit und Ungelehrsamkeit der heutzigen Componisten (und wemns auch königliche Capellmeister wären) die oft kaum drey Zeilen in ihrer Muttersprache recht schreiben können, und doch vom Morgen bis an den Abend Noten mahlen, oder andre unterrichten, ja mit übelbuchstabirtem Italienschen und Französischen sich breit machen wollen.

## §. 5.

Jeder Antrag, er geschehe mündlich oder schriftlich, bestehet demnach in gewissen Worten Sätzen, oder Periodis; ein ieder solcher Satz aber wiederum in kleinern Einschnitten bis an den Abschnitt eines Puncts. Aus sohanen Sätzen erwächst ein ganzer Zusammensatz oder Paragraphus, und aus verschiedenen solchen Absätzen wird endlich ein Haupt-Stück oder Capitel. Das ist aufs kürzeste der stufenmäßige Entwurff oder Climax alles dessen, so ordentlich geredet, geschrieben, gesungen oder gespielt werden mag.

## §. 6.

In der Melodie, als in einer Klang-Rede, brauchen wir aufs höchste zur Zeit nur einen Paragraphum, ganzen Zusammen- und Absatz, welcher gemeinlich die Schranken einer Arie einnimmt, und, wie gesagt, aus verschiedenen kleinern Sätzen oder kurzen Vorträgen, wenigstens aus zween bestehen und lan einander gefüget seyn muß. Wiewol es im Lehr-Styl bisweilen seine Ausnahm leidet, im Fall die Deutlichkeit solche erfordert.

## §. 7.

Wieder die nothwendige und natürliche Eigenschaft eines zur Music bestimmten Satzes oder Arie stossen nun diejenigen grossen Herren Poeten (sie nehmen mirs nicht übel) häufig an, die z. E. in einer Cantate folgende Zeilen für einen Paragraphum d. i. für eine Arie oder ganzen Absatz ausgeben; da doch nicht mehr, als nur ein einziger Periodus darin enthalten ist, welcher, seiner Weitläufigkeit halber, eine Peribole oder ein Periodicum genannt wird:

Wesen, das nicht nur die Zeiten  
Und die Ewigkeit erfüllet;  
Rein, aus des Vollkommenheiten  
Selbst das Meer der Ewigkeiten,  
Wie ein kleines Bächlein, quillet;  
Und des Größe doch nur Gute:  
Dich verehret mein Gemüthe.

## §. 8.

Da sind sieben Zeilen; sieben Einschnitte, und ist doch nur ein einziger viergliedriger Satz oder Periodus, der, wegen seiner Länge und vielen Distinctionen, wie ein reiches Gewand ausseheth; und doch, seiner innerlichen grossen Schönheit der Gedancken ungekränkt, gar nicht musicalisch

calisch ist: weil er keinen ganzen Zusammen-Satz oder Paragraphum ausmacht: der gleichwohl deswegen unumgänglich zu einer Arie erfordert wird, damit die Melodie irgendwo ein wenig ruhen könne, ehe und bevor sie ihr gängliches Ende erreicht. Zu einem Arioso, oder ausserordentlichen gebundenen Vortrage würden sich solche Worte sehr gut schicken; aber zu einer Arie dienen sie nicht.

## §. 9.

Ein Periodus aber, damit wir ihn in seiner Ordnung als einen Wort-Satz beschreiben, ist ein kurzgefaßter Spruch, der eine völlige Meinung oder einen ganzen Wort-Verstand in sich begreift. Was nun dieses nicht thut, sondern weniger hält, das ist kein Periodus, kein Satz; und was mehr leistet, ist ein Paragraphus, Ab- oder Zusammensatz, der aus verschiedenen Periodis bestehen kan, und von Rechtswegen soll.

## §. 10.

Wir haben also oben festgesetzt, daß ein einziger Periodus keinen musicalischen Paragraphum machen kan, weil er die zu einer Arie gehörigen Theile nicht besiget; obgleich bekannt, daß auffser der Music solche kurze Sätze besonders unterschieden, und willkürlich von dem übrigen Zusammenhange (als ein unvollkommener Paragraphus) getrennet werden, dazu ein ieder, absonderlich aber ein Lehrender, seine gute Ursache haben mag: Das Gegentheil wird die Regel noch besser erläutern.

## §. 11.

Wir wollen einen Antrag' ausfuchen, der eben so viel Zeilen, und fast eben so viel Einschnitte hat, als der obige, §. 7 befindliche; der aber dabey drey Periodos beträgt. Die singende Person stellen wir uns vor, als säße sie am Ufer eines Flusses, und liesse sich so heraus:

Klarer Spiegel meines Leidens,  
Nimm auch meine Zähren an.  
Laß die lispelnde Crystallen  
Sanfte, sanfte niederfallen!  
Daß zu deinen Silber Wellen  
Sich mein Thränen-Thau gesellen,  
Und zu Perlen werden kan.

## §. 12.

Ob nun gleich diese fließende Worte, an Vortrefflichkeit der erbaulichen Gedanken, jenen das Wasser nicht reichen; (denn davon handeln wir iezo nicht) so sind sie doch sonst sehr artig und singbar, haben anbey die melodische Eigenschafft eines vollkommenen Paragraphi oder Zusammensatzes: welches zu zeigen und zu lehren unser Vorhaben dieses Orts ist. Wir sind also weit davon entfernt, daß wir hiemit iemands löblicher Arbeit im geringsten zu nahe treten wollten.

## §. 13.

Wenn nun viele Arien auf diese Weise, mit untermischtem Recitatio, nach und aufeinander folgen, so wird daraus eine Cantate, ein Auftritt ic. welches denn ein musicalisches Capitel oder Haupt-Stück heißen mag. Eine Anzahl aber solcher Capitel zusammen genommen, wie in einem Oratorio, in einer Passion, oder in einer theatralischen Handlung, machen ein Buch und so weiter.

## §. 14.

Die Erkenntniß eines Periodi verbindet mich, ehender keinen förmlichen Schluß in der Melodie zu machen, als bis der Satz aus ist. Die Erkenntniß aber eines Paragraphi verbietet mir irgend sonstwo, als am Ende desselben, einen gänglichen Schluß anzubringen. Beide Schlüsse sind förmlich; der erste aber ist nicht gänglich.

## §. 15.

Mit verschiedenen Periodis (den allerlehten ausgenommen) kan ich auch in verschiedenen anverwandten Klängen oder Zonen förmlich absetzen und stille halten; der Paragraphus aber will endlich allein nur den gänglichen Endigungs-Schluß haben: das ist zu sagen, wenn der letzte Periodus auch zum leztenmahl vorkömmt. Sonst, wenn er noch wiederholet werden soll, hat er eben die Freiheit, als seine Vorgänger. Inzwischen hindert mich dieses keines Weges, daß ich nicht auch an andern Orten, als am Ende, in dem Haupt-Ton schliessen mögte: es geschieht solches oft gleich im Anfange mit guter Art.

## §. 16.

Zur Andeutung beider Einschnitte (des Periodi und Paragraphi) in den Worten dienen nicht nur die Punkte, wiewol am meisten; sondern auch bisweilen die Frag- und Ausruffungs-Zeichen, welche eben sowol, als der Punct, einen Satz, ja nicht selten einen ganzen Zusammensatz unvermuthlich schliessen können. Doch muß bey ihnen zugleich ein vollkommener Wort-Verstand mit eintreffen, wie §. 11 zu sehen, oder es muß auch eine rednerische Figur darunter stecken, wenn mit Fleiß nichts weiter hinzugethan, und die Rede abgebrochen werden soll.

## §. 17.

Ovinctilian will den Periodum oder Satz so eingerichtet haben, ut sensum concludat, ut sit aperta & intelligi queat; non immodica, ut memoria contineri queat. Auf Teutsch: daß er den rhetorischen Wort-Verstand vollende; deutlich und vernehmlich; nicht unnützig lang sey; auf daß man ihn im Gedächtniß halten könne. Putean setzt hinzu: ut decore pronunciarī queat, d. i. der Satz soll so eingerichtet seyn, daß man ihn mit guter Anständigkeit aussprechen könne.

## §. 18.

Isidor will, (und ich glaube Putean hat es auch so gemeinet) kein Periodus soll länger seyn, als daß er in einem Athem ausgesprochen werden möge; wol aber kürzer. Seine eigne Worte lauten so: Longior esse non deber, quam ut uno spiritu profertur. Das lasse sich ein melodischer Senger und musicalischer Poet gefaget seyn: es werdens ihnen, dafern sie es in der Arbeit beobachten, sowol Sänger, als Zuhörer, danken. Die Sänger werden es thun wegen der Erleichterung ihres Geschäftes; die Zuhörer und Leser aber wegen der Deutlichkeit.

## §. 19.

Der Kaiser August und sein guter Freund Horaz waren eben dieser Meinung, und hatten wol nicht einmahl musicalische Absichten dabey. Der erste \*) ermahnete die Agrippine, sie sollte sich ja vorsehen, daß ihr Styl nicht zu weitläuffig oder verdriesslich würde. Der andre spricht \*\*) ausdrücklich: man müsse kurze Vorträge machen, damit die Sprüche hurtig fließen, und nicht mit lästigen Worten die Ohren ermüden. August und Horaz sind ein Paar Nahmen, die bey jedem im Artickel der Schreib-Art viel gelten müssen.

## §. 20.

Wir wollen aber, nachdem überhaupt von dem Paragrapho und Periodo fürs erste genug gefaget worden, zu den kleinen Einschnitten schreiten, und mit dem geringsten, nemlich mit dem Commate oder Gelencke \*\*\*) , als bey welchem ein grosses zu bemerken ist, den Anfang machen. Das Zeichen desselben wird also (,) in Schriften gemacht: wie bekannt seyn wird.

## §. 21.

Das Comma wird vom Isidor genant particula sententiæ, ein Theilgen des Satzes: denn sententia und periodus sind hier gleichgültige Wörter. Dagegen heisset er das Colon, membrum, ein Glied; den Periodum aber ambitum, einen Umfang, live circuitum, einen Bezirk.

3} 2

## §. 22.

\*) Opus est dare te operam ne moleste scribas. Suston. Octav. c. 86. Tacit. Annal. 4.

\*\*) Est brevitare opus, ut currat sententia, neu se Impediat verbis lassas onerantibus aures. Hor. L. i. Sat. 10.

\*\*\*) Κομμα græc. segmen, α κόψω, cædo, scindo, ich haue oder schneide: Teutsch, ein Abschnitt; Spanlein, Splitter, dem auch die Gestalt des cominatis in unsern Schriften gleicht. Ich nenne es ein Gelencke, dieweil in Ermangelung der commatum alle Vorträge steiff, starre, unverständlich und ungelencig sind, und sehe damit mehr auf die Bedeutung der Sache, als des Wortes. Was die beiden berühmten Spanier, Ovinctilian in Inlit. orat. und Isidor in originaibus geschrieben haben, ist ziemlich bekannt. Vielleicht aber weiß nicht jedermann, daß die beiden gelehrten Niederländer: Lipsius eine Epistolam de distinctionibus, und Putean ein Syntagma von eben denselben hinterlassen haben, welche erstere dem letztern beigedruckt worden ist, und ein Paar nützliche Schriften sind. Daß dieser Putean (Ercyus mit Vornahmen) ein grosser Kenner und Freund der Music gewesen, einfolglich seine Einschnitts-Lehren wol anzuwenden gewußt habe, bezeuget seine Musæthæa. Lipsius aber, dessen Nachfolger im Professorat zu Löwen Puteanus war, gab sich hergegen selbst den schlechten Ruhm: er habe ingenium docile & capax; excipio Musicam: vid. Lips. Epistol. Miscell. Centur. III. Epist. 87.

## §. 22.

**Cipflus** drückt ihre Kraft so aus: Comma sustinet, das Comma macht einen kleinen Einhalt; Colon suspendit, das Colon schiebet länger auf; Periodus deponit, der Satz bringt zur Ruhe. Kurz, das Comma ist ein Stücklein des Satzes, dadurch die Rede einen kleinen Einschnitt bekömmt; ob gleich noch in den Worten kein rhetorischer, sondern nur ein grammatischer und unvollkommener Verstand ist: denn es erfordert sehr oft ein einzelnes Wort sein eignes Comma.

## §. 23.

Selten wird man finden, daß unerfahrene oder übelunterrichtete Componisten ein Comma in der Rede überhüpfen; obs gleich geschreutere auch im Schreiben vielmahl mit gutem Bedachte thun. Aber nur gar zu häufig machen jene einen Absatz oder Einhalt, eine Pause und Ruhestelle, wo kein Comma zu hören noch zu sehen ist. Die Exempel hievon sind so zahlreich, daß ich besorge, man mögte die Anführung eines einzigen für eine Seltenheit halten. Wenn indessen große Capellmeister in öffentlichem Druck so verfahren:

Wel diesem, den der Sünden Größe (eine Pause)

Nicht mehr mit ihren Centnern schreckt:

Dem unser Hört der Fehler Blöße (wieder eine Pause)

Mit seinem Purpur-Mantel deckt &c.

so kan man wol nicht umhin, sich daran zu spiegeln, und auf die Vermeidung solcher groben Schul Fehler mit Fleiß bedacht zu seyn.

## §. 24.

Es kan nicht schaden, wenn wir gleich obigem, einfältigen, teutschen Exempel ein nicht weniger albernes, obgleich Welsches, zum Gefährten geben. Ein guter Freund setzet nehmlich eine Aria, die sich mit diesen Worten anfängt:

Posso con questo cor

und pausirt darauf einen ganzen Tact: wenn solcher vorbeÿ, werden dieselben Worte, mit eben derselben Melodie, noch einmahl wiederholet, ehe was weiters kömmt. Nun ist hienicht einmahl ein Comma, vielweniger ein rhetorischer; ja so gar kein grammatischer Verstand vorhanden, als welcher erst aus der Folge zu erwarten siehet. Auch ein seyn-wollender königlicher Capellmeister!

## §. 25.

Wir wollen doch einen Hochfürstlichen dazu setzen, dessen Werke, dahin unser Auszug gehöret, gedruckt sind, und aller Welt vor Augen liegen, eben wie beide vorhergehende Seltenheiten:

Qual pensier tormentoso

D'ogni mia speme il bel serens imbruna?

E à turbarmi il Riposo

(Cadenz und drey viertel Pausen).

Gravi Timor, fieri Sospetti aduna.

(Bindung, die sich künsttig löset).

E più mia Fè

(Lange Note, mit einer Pause).

Non cura,

Se ben sereni a me

(lange Note, mit einer Pause).

Non volgi i Rai &c.

## §. 26.

Ich mag anigo nicht weitläufiger hierin verfahren, und will es bey diesem Trio bewenden lassen; habe aber noch einen guten Vorrath dergleichen schlechter Meisterstücke von verschiedenen Capellmeistern und Hof-Compositors bey der Hand: welcher bey einer andern bequemen Gelegenheit dereinst erscheinen könnte \*). Wir fahren indessen weiter fort.

## §. 27.

Das beste ist, sich ein Muster von solchen Worten auszusuchen, wo lauter vollkommene Com-

\*) Ich bezeuge hiebey einmahl für allemahl vor Gott und auf mein Gewissen, daß ich diese und dergleichen Dinge niemahls angeführet, igo berührt habe, oder ins künsttliche ihrer gedencken werde, einen Menschen in der Welt zu beschimpffen; sondern allein in der Absicht, die melodische Wissenschaft, soviel an mir ist, zu verbessern und auf das nachdrücklichste zu befördern: welches unmöglich ohne Beispiele geschehen kan.

Commata anzutreffen sind, die einen rechten grammatischen Einhalt erfordern, und dieselbe, fürs erste ohne Bass, in eine bloße Melodie zu bringen: da denn an den wenigsten Stellen Pausen nöthig seyn werden: indem alles gar füglich durch gewisse natürliche Stimm-Fälle auszudrücken sehet; und viel besser ist, als wenn man allenthalben, bey jedem Belencke, kleine Seufftzer hinsetzen wollte.

§. 28.

Man wird z. E. in folgendem Exempel fünf vollkommene Belencke antreffen, bey deren keinem die geringste Pause vorhanden ist, und doch Gelegenheit genug zum Athemholen gegeben, auch bey Endigung des Satzes ein förmlicher Schluß in einem verwandten Klange gemacht wird.

Sedato.

Getrost, mein Herr, nun laßst du Gnad umfassen, dein Jesus

will die Sünder nicht verlassen, und sollt es auch am Kreuze seyn, und

sollt es auch am Kreuze seyn.

§. 29.

Darauf soll nun ein anders folgen, mit dreien Einschnitten, so durch Pausen ausgedrucket sind: damit einer die Wahl habe. Das Comma, nach dem Worte getrost, im vorhergehenden Exempel, ist pendulum, oder unvollkommen; das Comma aber, nach dem Worte schauet, im folgenden Satze, kan zwar sowol pendulum, als perfectum seyn; doch das letzte mehr, als das erste.

Grave.

Schauet, mein Jesus ist Rosen zu gleichen, welche den

Purpur mit Dornen umhüllen. Schauet mein Jesus ist Rosen zu

gleichem, welche den Purpur mit Dornen umhüllen.

§. 30.

Ein gewisser gründlicher Theoreticus will die Commata lieber im Bass, oder in der begleitenden Grund-Stimme, als in der Haupt-Melodie ausgedrucket wissen, und zwar alle durch Cadengen. Das sehet er fest.

## §. 31.

Ob es nun gleich so weit seine Richtigkeit hat, daß man die Commata nicht unfüglich, durch solche Bass-Clauseln, die auf eine unvollkommene Art steigen oder fallen (per clausulas imperfecte ascendentes & descendentes) zur Noth und Veränderung wol andeuten kan: so stehet doch solches um so viel weniger zu rathen, ie schlechter und armseliger eine Melodie bey so vielen Bass-Cadenzen werden dürfte, und ie zerriffener dieselbe herauskommen würde, weil sie sich nach denselben ja allerdings richten und zwingen lassen müste.

## §. 32.

Dahingegen sind tausendmahl mehr Ursachen vorhanden, warum sich die Grund-Stimme nach der Ober-Melodie, der Knecht nach dem Herrn, oder die Magd nach ihrer Frauen zu richten habe. Mein Rath ist deswegen schon im 27 §. dahin gegangen, den begleitenden Bass fürs erste ganz und gar wegzulassen, wenn man eine Übung diesen Falls anstellen will; sintemahl ich wol weiß, wie man insgemein demselben auch immer gern etwas zu thun geben will, und darüber bisweilen das nöthigere verabsäumt. Was hat auch der Bass mit der Melodie zu schaffen? er gehöret zur Harmonie. Man muß diese beiden Dinge nicht so vermischen.

## §. 33.

Inzwischen sehen die Commata des wolgedachten Theoretici in einem Manuscript also aus:



## §. 34.

Weil aber hieraus ein schlechter Trost zu holen ist, und denn nicht eben eine iede, durch die Rechtschreibung eingeführte Andeutung der Gelenke im Reden (geschweige im Singen) einen absonderlichen Einhalt erfordert: so kan man leicht gedenken, daß ein Unterschied zu halten, und nicht nur diejenigen Commata, so in der Aussprache schier ungültig, obgleich im Schreiben nöthig sind, sondern auch noch viele andre derselben in der Melodie, so zu reden, überhüpffet werden können und müssen. Daher denn die in der musicalischen Critic ehmahls gemachte distinctio inter comma perfectum ac pendulum, d. i. der Unterschied zwischen einem vollkommenen und unvollkommenen Gelenke der Rede, wol zu merken ist.

## §. 35.

Weil wir nun von dem vollkommenen Commata oben schon ein zweifaches Muster, sowol ohne, als mit Pausen beigebracht haben, wird hier nöthig scheinen, von dem unvollkommenen auch eine eigene, kleine Probe zu geben. Man lasse sich aber vorher nur gesagt seyn, daß die zweifelhaftte oder schwebende Commata theils nur einen sehr kurzen, theils aber, und am meisten, fast gar keinen förmlichen Einhalt leiden.

## §. 36.

Das erste, nemlich der kurze Einhalt, hat Statt, wenn eine traurige Ausrufung (exclamatio) oder ein solches gebietendes Wort (imperativus) vorhanden, die wirklich einen Aufschub andeuten, oder ein Nachdenken erfordern. Als z. E.

**Ach!** daß die Hülffe aus Zion über Israel käme.

oder

**Halt!** Erschlag ihn nicht. Es ist der König u. d. g.

## §. 37.

Bey den eingeschalteten Vocativis aber, wie auch bey den Imperativis, d. i. wo irgend ein Ruf oder Befehl vorhanden, die eine Hitze oder hefftige Regung ausdrücken; ingleichen bey den zweimahl auf einander folgenden Zubörtern oder Adverbis\*), ach! ach! nein, nein! ja, ja!

\*) Man wird leicht bemerken und besser maassen entschuldigen, daß ich mit die Mühe gebe, die grammatischen Kunstwörter, samt andern, so viel möglich, durch gleichgeltende Deutsche zu erklären: denn ich besorge leider! daß viele unter meinen sonst notenreichen Lesern sind, denen es schwer zu sagen fallen würde, was eigentlich eine exclamatio, ein Imperativus, Vocativus, Adverbium &c. heiße oder bedeute. Es verdrisset mich, daß ich Ursache habe, diese Anmerkung zu machen.

ja! u. s. w. wird alles, wegen des dringenden Eifers, noch mehr im Singen, als im Reden überhüpffet. Wir dürfen hievon kein Exempel in Noten geben; sondern können es mit den blossen Worten bestellen.

Lösche, Cupido, dein schmeichelndes Licht!	(punctum.)
Phlegeton, schencke mir funkelnden Schwefel!	(punctum.)
Gebt mir, ihr Sterne, Medusens Gesicht,	(comma perf.)
Daß ich bestrafe den schändlichen Frevel!	(punctum.)
Laß mir, o Himmel, die Freude geschwehn,	(comma perf.)
Rache zu sehn!	(punctum.)

## §. 38.

Hier sind, ausser den vier Puncten oder Sägen und zween vollkommenen Gelencken, noch sieben schwebende Commata, nemlich die vier eingeschaltete Vocativi: Cupido, ihr Sterne, o Himmel, und Phlegeton, die herbeigeruffen werden, und drey hitzige Befehls-Wörter, oder Imperativi: Lösche, gebt mir, laß mir; die alle zusammen, nemlich die sieben letzt-erwehnte, gar nicht als Einschnitte in der Melodie geachtet werden. Und so kan man von den übrigen ihres gleichen urtheilen.

## §. 39.

Da nun ein Comma in der Rede dasjenige vorstellet, was am menschlichen Leibe der Articulatulus oder das Gelencke ist: so bedeutet das Colon hergegen ein membrum, ein ganzes Glied, wie der Griechische Nahm selbst mit sich bringet; das Semicolon aber (;) nur ein halbes. Wir wollen hier von dem letzten zuerst handeln, und sagen, daß es ein solcher Einschnitt sey, der die Mittel-Stelle zwischen einem Commate und Colo vertritt. Dieselbe Stelle findet sich bey disjunctivis, oppositis, relativis, d. i. bey solchen Ausdrückungen, die eine Absonderung, einen Gegenstand, oder etwas bedeuten, das sich auf was anders beziehet: absonderlich wenn solche Umstände in wenig Worten enthalten sind.

## §. 40.

Hiernächst hat das Semicolon noch ein eigenes Abzeichen, nemlich dieses, daß es oft Platz nimmt, ehe noch die grammaticalsche Wortfügung vollendet ist; welches hingegen bey dem Colo nicht geschiehet, indem dasselbe einen förmlichen Sinn nach der Grammatic erfordert. Wobey jedoch die vöilige Meinung des gangen rhetorischen Vortrages oder Zusammensazes noch ausge-setzet bleibt.

## §. 41.

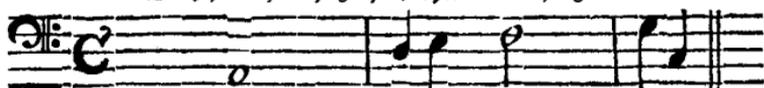
Die disjunctiva haben zwar eine Absonderung oder Trennung; aber keinen Gegensatz oder Widerspruch zum Grunde, und können damenherv in der Melodie mit solchen Klängen, die etwas von einander entfernet sind, füglich ausgedrucket werden. z. E. Bey diesen Worten: dich hab ich mehr geehrt; ihn aber mehr geliebt. Ingleichen: Ich muß den Leib dir überlassen; doch forðre nicht das Herz von mir. Da sind zwar in dem ersten Satz Ehre und Liebe von einander unterschieden; aber darum keine Gegenstände. Herz und Leib werden im andern Satz gleichsam getrennet; ohne iedoch einander zuwieder zu seyn.

## §. 42.

Also muß in solchen Fällen die Melodie zwar einen mercklichen Unterschied machen: es muß sich das eine Glied der Klang-Rede von dem andern, auf gewisse Art, absondern oder trennen; doch darff man eben nichts gegensätzliches einführen, es sey in Klängen oder Intervallen, wenn sie an oder für sich selbst betrachtet werden. Das ist zu sagen: ich darff eben nichts wiederstrebenendes aus den Intervallen erzwingen, eine grosse Terz nehmen, wo eine kleine gewesen ist u. d. g. noch auch in den blossen Klängen etwa steigende gegen fallende, und umgekehrt, anbringen; sondern ich verändere nur die Ton-Art mit guter Manier, und trete in eine andere nächstgelegene und verwandte. z. E. in einem Recitativo aus dem A ins C.



Dich hab ich mehr geehrt; ihn aber mehr geliebt.



In einer Ariette, aus dem D ins F.



Ich muß den Leib dir über : : : lassen; doch fordre



nicht das Herz von mir.

#### §. 43.

Dasjenige, wornach sich die Melodie bey dergleichen Umständen am meisten richtet, kommt auf den Nachdruck, auf die Emphasin an, welche im ersten Satz die Vornem- Wörter dich und ihn hauptsächlich; hiernächst aber auch, wiewol nicht so stark, die Werkwörter geehrt und geliebt betrifft. In dem zweiten Satz ist der stärkste Nachdruck auf das Beiwort nicht anzutreffen; etwas schwächer aber auf das Nennwort Herz. Inzwischen ist nicht immer ein formlicher Schluß, wie hier, dabey nöthig.

#### §. 44.

Wenn ausdrückliche Gegensätze vorkommen, so verhält sich die Sache ganz anders. Denn der Worte Widerstand erfordert daselbst auch ein gleiches in den Klängen, und es sind solche streitende Vorträge sowol in Recitativo, als in den Arien &c. bestermaassen in Acht zu nehmen. Doch alles ohne Zwang. z. E. im melismatischen Styl:

Da sagt man zu mit Mund und Hand,  
Kein Wort soll seyn gesprochen;  
Doch, wenn der Rücken nur gewandt,  
Ist schon das Wort gebrochen.

da sind deutliche Gegentheile; Worthalten und Wortbrechen: derowegen mag man auch diese widerige Handlungen durch solche Gegenbewegungen in den Intervallen und Klängen ausdrücken, die dem Gehör eine Vorstellung davon geben.

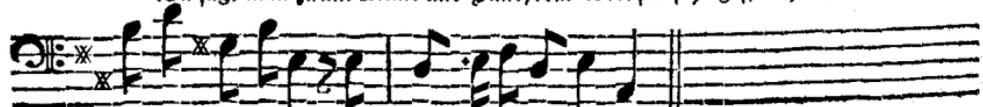
#### §. 45.

Ich sage, man mag, oder man kan es thun; nicht daß es eben eine unumgängliche Nothwendigkeit sey, ohne welche die Melodie, als Melodie, nicht bestehen würde. Deutlicher ist dennoch deutlicher. Es helfen auch solche Anmerkungen einen auf die Sprünge der Erfindung: denn Gegensätze können auf verschiedene Weise im Gesange ausgedruckt werden, es sey durch gewisse Klänge, die ihren Gang umkehren; durch Intervalle, die einander zuwieder lauffen; durch plöbliche Veränderung der Ton- Art, des Tacts &c. Zur Vermeidung der Weitläufigkeit wollen wir nur von der ersten Gegenbewegung eine Probe geben:

allegro.



Da sagt man zu mit Mund und Hand, kein Wort soll seyn gesprochen; doch wenn der



Rücken nur gewandt, ist schon das Wort gebrochen.

§. 64.

Mit den Relativis (wobin auch alle kurze auf einander folgende Beschreibungen gehören) hat es wiederum eine eigene und sonderliche Bewandniß: denn da soll billig nichts Streitiges oder wiedewärtiges, sondern vielmehr eine gewisse Gleichheit und Aehnlichkeit in den Klängen oder Intervallen angebracht werden; doch nicht so sehr in den Klängen, als welche nothwendig ihre Verschiedenheit und Abwechselung gewisser maassen beibehalten müssen. z. E.

Unzählbar ist der Sternen Heer;  
Unzählbar ist der Sand am Meer;  
Doch weichen sie der Menge meiner Schmerzen:

Da sind in den beiden ersten Zeilen ein Paar Sätze, ein Paar Vergleichen, die sich auf einander beziehen, und durch gleichförmige Modulos ausgedrückt werden müssen; dahingegen die dritte Zeile einen Gegen: Satz enthält, und also auch eine gewisse Gegen: Bewegung in den Klängen und Ton: Arten erfordert, wie folget:



Unzählbar ist der Sternen Heer; unzählbar ist der Sand am Meer; doch



wei s s s chen sie der Men s s ge meiner Schmerzen.

§. 47.

Wenn sich bey dem Einschnitt des Semicoli so trifft, daß die Sätze, welche sich auf einander beziehen (Relativa), auch eine gewisse Aehnlichkeit des Reimes und seines Gebäudes haben, oder daß dergleichen in einem oder andern Satze absonderlich vorfällt, z. E.

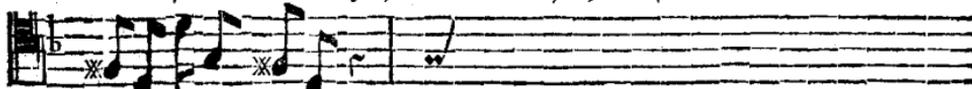
Laß nur alle Liebes: Zeichen  
von dir weichen;  
Laß der Treue Bande schwinden,  
die dich binden.

alsdem gibt es leichte und artige Versetzungen in Ansehung der Relativorum; und gute Wiederholungen in Betracht: der Reime.

ardito.



Laß nur alle Liebeszeichen von dir weichen; laß der Treue Bande



schwinden, die dich binden &c.

§. 48.

Von den sogenannten kleinen Beschreibungen wird man in Ariën wenig antreffen, weil sie lange Vorträge machen; doch stellen sie sich oft im Recitativ ein, und thun gute Wirkung, wenn man sie klüglich behandelt. Wir wollen eine in vielen kleinen oder halben Gliedern (Semicolis) bestehende Vorstellung eines Verzweifelnden hieher setzen:

Unfäglich ist mein Schmerz; unzählbar (sind) meine Plagen;  
Die Luft befeufft, daß sie mich hat genehrt;  
Die Welt, dieweil sie mich getragen,  
Ist bloß darum Verbrennens werth;  
Die Sterne werden zu Cometen,  
Mich Scheusal der Natur zu tödten;

Dem Körper schlägt die Erd ein Grab,  
 Der Himmel meiner Seel den Wohnplatz ab:  
 Was fang ich dann,  
 Verzweifelter, verdammter Mörder an?  
 Eh ich mich soll so unerträglich kräncken,  
 Will ich mich hengen!

§. 49.

Diese auserlesene, und nach ihrer Art, sehr schöne Beschreibungen lieffen sich etwan in Not  
 ten so vor stellen:

Unfäglich ist mein Schmerz; unzählbar meine Plagen; Die Luft bes

seuffzt, daß sie mich hat ernehrt; Die Welt, dieweil sie mich getragen, ist bloß dar-

um Verbrennens werth; Die Sterne werden zu Cometen, mich Scheusal der Natur zu

tödtren; Dem Körper spricht die Erd ein Grab, der Himmel meiner

Seel den Wohnplatz ab; Was fang ich dann, verzweifelter, verdammter Mörder



§. 50.

Der Raum leidet es nicht, die Aehnlichkeit, so ein jedes dieser obigen vier bis fünf halben Glieder mit dem andern hat, zu untersuchen. Wer den Zusammenhang oder ganzen Paragraphum recht anseheth, wird schon finden, daß ein gewisser Fall der Stimme allemahl das Semicolon bemerket; daß der Bass nicht säumet, das seine auch zu den Einschnitten, absonderlich zur Unterscheidung eines neuen Satzes beizutragen, und zwar auf keine wiedersehlische, sondern gleichförmige Weise; daß bey den fünf Gelencken oder Commaten ganz anders verfahren wird, und sich die Grund-Stimme nicht einmahl zu einer vollkommenen Clausel nahet; daß hergegen, wo das ganze Colon oder Glied kömmt, sich ein förmlicher Schluß mit Pausen zur fernern Überlegung einstellt; daß die Folge darauf aus einem andern Ton gehet; daß die Frage sich absicht; und daß endlich mit dem Ausrufungs-Punct ein Endigungs-Schluß erscheinet.

§. 51.

Widweilen findet sich auch eine Antithesis, ein Gegensatz zwischen dem ersten und andern Theil einer Arie: da denn das daselbst am Ende des ersten Theils stehende Semicolon, weil es hernach bey der Wiederholung von vorn nothwendig in einen Punct verwandelt werden muß und den Endigungs-Schluß macht, allerdings eine gänzhliche Cadenz in die Final-Note erfordert. Wir geben davon in folgenden Worten ein Beispiel:

Soll ich ein andre lieben?  
 Die Ehrsucht saget ja;  
 Doch trag ich fast ein Grauen,  
 zu schauen,  
 Wie die es wird betrüben,  
 Die mich mit Gunst ansah.

(von vorn).

§. 52.

Auffer diesem einziigen Fall, welchen ich doch lieber, mittelst einer zweifachen Ausarbeitung des da Capo, vermeiden wollte, muß das Semicolon niemahls eine förmliche, vielweniger eine gänzhliche Cadenz haben. Auch darff man sich nicht immer an die Poeten kehren, die oftermahls von ihren Einschnitten gar wenig Grund anzuzeigen wissen: weil es eine seltene und etwas heisse Sache darum ist. Einige lassen sie lieber weg, und brauchen nur Commata und Puncte.

§. 53.

Das meiste muß bey einem Seher auf einen gesunden Verstand, und auf einen deutlichen Begriff der Rechtschreibung ankommen; wenn auch der Versmacher lauter Commata und Puncte gebrauchte, um sich nicht zu verrathen, daß er nicht wisse, an welchem Orte ein Colon oder Semicolon \*) stehen müsse. Jenem soll durch diese kleine Anleitung vermuthlich geholffen werden; falls er sich nur helfen lassen will: um die andern bekümmere ich mich iho nicht. Sie sind mir auch viel zu klug.

§. 54.

Nun kommen wir an das Colon selbst (:), welches schon mehr zu bedetuen hat, als die vorigen Einschnitte, indem es einen größern Theil der Rede begreiffet, und einen vollkommenen grammaticalischen Verstand hat; obgleich ein ieder wol mercket, daß noch ein mehres folgen soll, zur Erfüllung des rhetorischen Antrages. Und eben aus dieser leztangegebenen Ursache kan das Colon zwar keine gänzhliche Endigungs-Cadenz, aber wol einen Aufschub, eine verlangende Ruhe, clausulam desiderantem, in der Melodie leiden.

§. 55.

Es hat dieses Glied seine Stellen bey Anführung einer Ursache, einer Wirkung, einer Erz-

Bbb 2

zeh-

\*) Dieses halbe Glied wird auch von einigen Colon minus genant: und war den Alten, wie viele andre Dinge unbekant.

zählung, eines Beispiels, einer Folgerung, eines Gleichnisses, einer Uberschrift, der Worte eines andern, und dergleichen. Die Ursachen fangen sich gemeinlich an mit den Zumbörtern, weil, denn ic.; die Wirkungen mit dem Wörtlein durch; die Folgerung mit dem daraus, dahero ic.; das Gleichniß, und zwar bey dessen Anwendung, mit dem also, auf solche Weise ic.; Die Erzählungen, Exempel, Uberschriften, eines andern oder sonst merkwürdige Worte binden sich an keine Form, und sind auch viel leichter, als jene, an ihrem Inhalt zu erkennen.

## §. 56.

Wenn man von allen diesen Anzeigen poetische und melodische Beispiele anbringen wollte, würde ein eigenes Hauptstück dazu erfordert werden. Wer nur ein gutes, wolgeschriebenes Buch aufschlägt, absonderlich von unsern besten Teutschen (obgleich wenigen) Poeten, der wird Exempel genug antreffen, wenn er sie vorher aus dieser Anleitung, mittelst eines Blicks auf die Gestalt, hat kennen lernen. Denn sonst dürfte mancher die zum Aufschlagen angerathene Bücher, wie die Kuh das neue Thor, ansehen.

## §. 57.

Nur das nothwendigste, so dieserhalb bey einer Melodie zu beobachten vorkömmt, kan alhier unberühret nicht bleiben. Und da ist zu wissen: daß man bey den Ursachen zwar inne halten; doch nicht wol cadenziren kan, nehmlich vorher, ehe die Ursache angeführet wird. Wenn aber eine Erzählung folgen soll, muß die Melodie gleichsam im Zweifel gelassen werden: welches gemeinlich durch die Quint des Haupttons mit 76 geschieht: oder auch auf andre Weise. Und alsdenn hat Lippus recht, wenn er sagt: Colon suspendit, das Colon will einen Aufschub machen.

## §. 58.

Bei Exempeln gewinnt es eben dasselbe Ansehen; nicht aber bey einer Folgerung, als welche dergleichen verlangende Clausel gar nicht braucht. Die Gleichnisse können zwar eine vorhergehende Cadenz leiden; die Uberschriften hergegen keinesweges, und müssen dieselbe durch eine Monotonie, d. i. wo einerley Klang oft hinter einander gebraucht wird, fast nach Art des gebundenen Kirchenstils ausgedruckt werden. Endlich, wenn die Worte eines andern, oder sonst nachdenkliche Sprüche, Anzugsweise vorkommen, da muß nicht nur die Melodie etwas unterbrochen, sondern auch die Tonart verändert werden.

## §. 59.

Weil nun der mannigfaltige Gebrauch eines jeden Einschnittes für sich selbst sattfam hieraus erhellet, so mag ein Vernünftiger leicht urtheilen, ob die Sache damit ausgemacht sey (zumahl da das Colon allein sechs bis sieben Weisen hält), wenn ein sonst berühmter und gelehrter königlicher Capellmeister sein Colon und Semicolon unter eine einzige Regel zu bringen gedenket, und beide durch den blossen Gang des Basses, ohne weitere Untersuchung, auf folgende Art abgefertiget wissen will:



Ich gestehe gerne, man käme auf solche Art am kürzesten davon: sowol im Lehren als im Lernen. Dergleichen Irrthümer aber haben drey starke Quellen, die einer tüchtigen Verstopfung bedürftig scheinen, damit sie von dem Lehrstuhl nicht weiter unter die Sitzbänke einreißen, und alles überschwemmen. Die vornehmste dieser Quellen ist der pedantische Hochmuth, der ihm nicht einsagen lassen, sondern immer Recht haben will: die andern heißen Mangel an Nachdenken, und Mangel an Melodie und ihrer Wissenschaft.

## §. 61.

Die Fragen in der Klangrede, so mit dem bekannten Zeichen (?) im Text angedeutet werden, folgen nun in ordentlicher Betrachtung, und sind entweder eigentlich oder verblümt. Viele Seher stehen steif in den Gedanken, es müsse das Fragezeichen nothwendig allemahl im Singen, durch eine oder andre Erhöhung der Stimme, ausgedruckt werden; aber man darff solchen Ausspruch keinesweges für unfehlbar halten.

## §. 62.

Zwar ist in gemeiner Rede und Aussprache die Erhebung der Stimme jederzeit bey eines

Frage mehr oder weniger vermacht; allein in der Melodie gibt es viele Umstände, die hierunter eine Ausnahme nicht nur zulassen, sondern oft erheischen. Ueberdis trifft man viele stürliche Fragen in Versen an, dabey gar kein Zweifel vorwaltet, obs so, oder anders sey. Der Zweifel aber ist das wahre Kennzeichen einer eigentlichen Frage. Derohalben muß ein melodischer Senger die eine von der andern billig wol unterscheiden, und darnach seine Noten einrichten. Wenn z. E. gefragt wird:

Kan ich Arzeneu gewehren,  
Da ich selber soll vergehn?

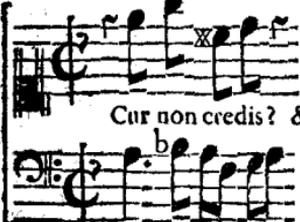
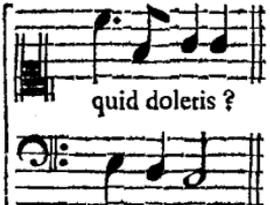
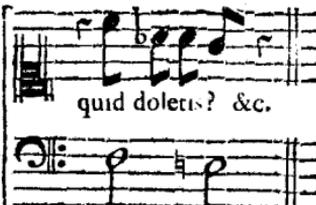
So ist der Verstand dieser: Daß niemand einem andern heizuspringen vermdgend sey, der selber Hülffe bedarff. Und das ist im Grunde ein Vortrag, der außer allem Zweifel wahr ist. Darum denn darff man sich, bey so gestalten Fragen, so genau nicht an die gewöhnliche Form binden; ob es gleich einem geschickten Componisten deswegen unverboden bleibt, mit solchen und dergleichen Worten eine geschickte melodische Ausfüßung, durch nachdrückliche Verfekung, Fragweise anzustellen.

§. 63.

Wie aber eine rechteigentliche und ordentliche Frage, dabey noch einiger Zweifel vorzufallen scheint, ohne Erhebung der Stimme, in Noten anzustellen sey, daß dennoch die Unschliffheit deutlich vernommen werde, davon ist schon oben, §. 49 & 50 eine beiläufige Probe gegeben worden, welcher alhie noch heizufügen siehet: daß die unvollkommenen Consonanzen am geschicktesten dazu sind, wenn die Frage z. E. in eine Sept schließt; man gerathe nun steigend oder fallend darauf: das macht es nicht allemahl aus, absonderlich im Recitativ.

§. 64.

In einer Arie setzt Gasparini die Frage: Warum glaubst du nicht? wie No. 1 hiers unten angezeigt wird, nehmlich fallend, und in der Sept aufhörend. In einem andern Orte braucht er die tägliche Formel, No. 2, und höret in der Quint auf. Es ist auch gut, und wir wollen solches keines Weges tadeln; aber es kan doch auch so angehen, wie No. 3 siehet, durch die Sept, und ist nicht so gemein, als jenes.

No. 1.	No. 2.	No. 3.
 <p style="text-align: center;">Cur non credis? &amp;c.</p>	 <p style="text-align: center;">quid doletis?</p>	 <p style="text-align: center;">quid doletis? &amp;c.</p>

§. 65.

Sollte nun wol iemand meinen, daß, gleichwie in den Fragen ein zweifacher Unterschied ist, also in den Ausrufungen ein dreifacher wäre; welches sich doch, bey der Untersuchung, ganz richtig befindet, und den Componisten allerdings verpflichtet, sothane Ausbrüche auch auf eben so vielerley Weise zu bearbeiten, obgleich nur einerley Zeichen (!) dazu gebraucht wird. Die erste Art begreift eine Verwunderung, einen freudigen Zuruf, oder einen aufmunternden Befehl. z. E.

1. Monarch!
2. Großmächtigster! Du bist der unbeflegte Held!
3. Vivat! Vivat! ewig lebe,  
Ewig blüh Hammonia!
3. Knalle, donnerndes Geschüß!  
Krache, mit beslammtem Blitz!

Und hiebey spielt die Freude allemahl Meister; sie ist die herrschende Leidenschaft: Daher denn lauter lebhaftte und hurtige Klangführungen dabey gebraucht werden müssen; absonderlich aber grosse und weite Intervalle.

§. 66.

Die zweite Art der Ausbrüche oder Exclamationen hält alles Wünschen und herzliches Sehnen in sich; alle Bitten, Anrufungen, Klagen; auch Schreckniß, Grauen, Entsetzen

setzen zc. Die letztern erfordern eine melodische Heftigkeit, so am besten durch geschwinde oder doch hurtige Klänge auszudrücken sehet; das Sehnen aber und die übrigen Eigenschaften haben die Betrübniß allemahl zur Mutter. z. E.

**Himmel! hast du für mich Armen  
noch Erbarmen,  
Ach! so steh mir igo bey.**

Da müssen, nach Befinden der Umstände, bald grosse, doch nicht gemeine, bald kleine und aussersordentliche Intervalle angebracht werden. Die Zärtlichkeit herrschet darin vorzüglich.

§. 67.

Die dritte Art der Ausruffungen gehet auf ein rechtes Geschrey, so aus äusserster Bestürzung, Erstaunung, aus schrecklichen, gräulichen Vorfällen entspringet, die den höchsten Gipffel der Verzweiflung oft ersteigen. Wenn nemlich ein Cain so rufend vorgestellt wird:

**Eröffne dich, Rache, der schmauchenden Hölle!**

**Reiß mich zu deiner Blut hinein!**

**Ich liefre dir meine verzweifelte Seele! zc.**

§. 68.

Zwar würde ich, für meine Benigkeit, willig meine Stimme dazu geben, wenn dergleichen gar zu greßliche, fürchterliche Vorstellungen gar aus der lieben Music ausgemustert werden sollten; wenn sie aber doch aufstossen, muß man gleichwol mit ihnen recht umzugehen wissen. Das meiste kommt auf die verschiedene Gemüths-Bewegungen und deren Kundschafft an. Hier ist nun lauter desperates Wesen, und darff man also auch lauter vermorrne Intervalle, die eine unbändige Eigenschaft wieder einander haben, als grosse und kleine Terzen zusammen zc. auf die Bahn bringen, und zu dem ruchlosen, lästerlichen Geschrey, ein wütendes Getümmel, Gezeige und Gepfeiffe zur Begleitung wehlen, dazu die Pyrrhischen Klang-Füsse sich wol schicken.

§. 69.

Gleichsam par parenthese ein Paar Worte von der Parenthese selber zu machen, dürfte sich hier vielleicht, zum Beschluß dieses Haupt-Stückes, nicht übel schicken. Dieser Einschnitt ist ein Zwischen-Satz, da gewisse Worte, die von den übrigen gleichsam durch einen solchen Einschluß ( ) abgefondert sind, den Lauff des Zusammenhanges im Vortrage ein wenig unterbrechen. Das Ding ist eben nicht sehr musicalisch, und mögte meinentwegen gerne aus der melodischen Wissenschaft Urlaub haben. Weil es aber doch bisweilen in Arien, mehr und öftters aber im Recitativ mit besserm Zuge, vorkommt, so darff derjenige, der mit solchen eingeschlossnen Worten richtig verfahren will, nur erwegen, ob sein vorhabender Zwischen-Satz viel oder wenig von dem Hauptzweck der Rede abweicht: maassen die Melodie nach solchen Umständen auch wenig oder viel unterbrochen werden muß.

§. 70.

Zum Beispiel einer solchen Einschaltung, die sich ziemlich weit von dem rechten Wege des Vortrages zu entfernen scheint, mag folgendes dienen; wiewol es nicht zur Music gemacht ist, eben so wenig, als das zweite Exempel.

**Wie leicht ist's dem, der so mit Raupen handelt,**

**Daß er auch unsern Staub (da ohne dem (dies) bekannt,**

**Daß nichts zu nichts wird) zu seinem Ruhm vermandelt.**

Sollte solches gesungen werden, so müste wol der Gesang so weit herunter treten, als etwa aus der Mitte des Soprans in die Mitte des Alts, wenigstens eine Quart oder Quint, als wenns eine andre Stimme wäre.

§. 71.

Ein zweites Muster merkwürdiger Schalt-Worte, das nicht so weit geholet ist, steckt hierin:

Um deine Gnade nun, o Gott, recht zu ermessen,

Und der vergangnen Noth so bald nicht zu vergessen:

So leite mir (daß ich der Kranckheit Jammer-Stand,

Und der Gesundheit Schatz recht bilde) selbst die Hand!

§. 72.

In einer Ode:

**Dieser ungeheuren Gründe  
(Die doch in sich selber leer)**

**Grund- und Grenzenlose Schlünde  
Schlagen, wie ein wallend Meer &c.**

Und in einem Arioso:

Er will (o Wunder-Huld!) für alle seine Gaben,  
Für die so herrlichen unzehlichen Geschenke,  
Nichts, als daß man nur Sein gedenke,  
Nichts, als ein fröhlich's Herze, haben.

In einer Arie auf Christi Geißelung:

Dem Himmel gleicht sein buntgefrierter Rücken,  
Den Regenbogen ohne Zahl,  
Als lauter Gnaden-Zeichen schmücken:  
Die (da die Sündflut unsrer Schuld verßeiget)  
Der holden Liebe Sonnenstrahl  
In seines Blutes Wolcken zeiget.

§. 73.

Wenn nun die Zwischen-Sätze noch solchen ziemlichen Zusammenhang mit dem übrigen Vortrage haben, oder kurze Ausrufungen enthalten, so darff man auch die Melodie zu keiner sonderbaren Trennung nöthigen; sondern nach der natürlichen Ausrede verfahren. Pausen und Ruhstellen schicken sich gar nicht dabey: Denn sie hindern den Fortgang und schaden dem Gebände der Reime sowol, als den Klängen in ihrem Lauf, weit mehr, als sie dem Verstande nutzen können.

§. 74.

Ich glaube, wer frey und aufrichtiglich der Wahrheit Raum zu geben Lust hat, wenns auch der allgrößte Dichter unsrer Zeiten wäre, wird gestehen müssen, daß es mehrentheils mit diesen Einschüssen und Zwischen-Sätzen ein gezwungenes Wesen sey, welches sehr oft, nur des Reimes halber, herhalten muß. Niemand aber, der die geringste Einsicht in melodische Wissenschaften hat, wird in Abrede seyn, daß alle Schalt-Worte im Gesange wenig oder nichts nutzen, und daher sehr sparsam damit umzugehen sey.

§. 75.

Damit wir aber doch ein Davidisches Muster geben, auf welche Weise eine Parenthesis am besten in der Music angebracht werden könne, so setze man im 124 Psalm die Worte: **Wo der Herr nicht bey uns wäre**, mit dem ganzen Chor; lasse darauf eine Stimme allein singen: **(So sage Israel!)** und hernach wiederum das Tutti einfallen: **Wo der Herr &c.** alsdenn wird diese und dergleichen Einschaltung eine schöne Wirkung haben.

§. 76.

Wie nun der Punct (.) alles beschliesset, so soll dessen Betrachtung auch den Anmerkungen dieses Haupt-Stückes aniso ein Ziel setzen. Und ob er gleich unter den Einschnitten der Klänge Rede der größste ist, fällt doch in der Melodie das wenigste dabey zu beobachten vor: denn man hat weiter nichts zu thun, als an dem Ort, wo der Punct befindlich ist, eine förmliche Cadenz, eine rechte vollkommene Clausel, und letztlich einen gänglichen Endigungs-Schluß im Haupt-Ton anzubringen.

## Zehntes Haupt = Stück.

Von den zur Melodie bequemen Reim-Gebänden.

\* \* \* \* \*

§. 1.

**D**ie sechsten Haupt-Stücke dieses Theils haben wir von der Mutter, nemlich von der Rhythmic geredet; in diesem zehnten soll nun auch der Tochter, d. i. der Metrie mit wenigem gedacht werden: denn so verhalten sie sich gleichsam gegen einander. Was jene in der Dichtkunst zu sagen hat, rühret alles aus der Tonkunst her; was diese aber dem Gesange für Besetze gibt, das gehöret eigentlich in der Dichtkunst zu Hause. Wir werden nur so viel davon anführen, als zu unserm melodischen Zweck dienet.

## §. 2.

Ein Metrum oder Reim-Gebände ist die ordentliche Verknüpfung verschiedener, auch wol einerley Sylben-Füße, mittelst welcher sie in gewisse Schraacken eingeschlossen und abgemessen werden. Daraus folget, daß die Melodien sich in einigen Stücken nach den Reim-Gebänden richten, und auch dergleichen Gränzen setzen müssen. Doch nimmer einerley.

## §. 3.

Daher es dem einem Componisten allerdings oblieget, die Natur und Eigenschafft der Metric, samt allen dahin gehöhrigen Dingen, fleißig zu untersuchen. Sonst wird seine Arbeit oft hinken, oder über die Schur hauen.

## §. 4.

Die Dichter haben ein Sprichwort: Metra parant animos, d. i. durch Verse werden die Gemüther ermuntert. Solches sagen sie mit gutem Recht: denn es dringt doch nichts so sehr ins Herz, als ein wolingerichtetes Reim-Gebände, zumahl wenn es durch eine angenehme Melodie beigeistert wird.

## §. 5.

Wir werden diese Wahrheit am meisten, wenn gebundene und ungebundene Vorträge Wechselweise gesungen werden: da denn jene allemahl weit mehr, als diese gefallen müssen. Die Ursache steckt darin, daß eine ungebundene Rede immer eine wunderliche Vermischung der Sylbens Füße führet, und sich keine abgemessene, gleichförmige Schraacken setzet, durch welche dem Gehör eine Sache leicht begreiflich, bekannt und gewiß vorkömmt.

## §. 6.

Hergegen bringt die Ordnung der Füße in der Dicht-Kunst und die wolbestellte Abwechslung der Gebände, wenn schon kein Reim da wäre, den Ohren gleich im Anfange so was gewisses und deutliches, in der Folge aber so was bekanntes bey, daß sich das Gemüth eine heimliche Freude aus der Abmessung macht, und den Vortrag desto leichter annimmt.

## §. 7.

Man siehet bald, daß diese ganze metrische Lehre eigentlich in die Poeterey gehdret. Es kan aber wahrlich kein Ton-Künstler was rechtes setzen, der nicht gewisser massen das seine auch in der Dicht-Kunst gethan hat, wie bereits oben mit mehrern dargethan worden ist.

## §. 8.

In alten Zeiten waren diese beide Künste, Music und Poesie, samt allen, was die Klänge und Worte betrifft, gleichsam unzertrennlich: und sie solten es von Rechtswegen auch noch seyn. Es zeige mir aber einer in diesen unsern Jahren nur eine musicalische Einleitung oder Anweisung, darin etwas anzutreffen wäre, das sich hierauf beziehen könte.

## §. 9.

Zwar ist es an dem, daß anitho alle Wissenschaften und Künste (wenn man das Alterthum das gegen hält) eine ganz andre Gestalt gewonnen, und so zu reden ihre wännliche Jahre erlangt haben, wodurch eine iede derselben so weit gedehnet und aus einander geleet ist, daß sie nothwendig einen eigenen Menschen haben will, der sie allein und vorzüglich treibe: wie bereits oben bey einer andern Gelegenheit erinnert worden ist.

## §. 10.

Dennoch ist damit nicht gesagt, daß man andre verschwisterte Wissenschaften oder Disciplinen so gar dabey an die Seite setzen, und ihrer weder mit Wercken noch mit Worten pflegen soll. Es kan keine Kunst ohne der andern Beihülffe bestehen: sie bieten einander die Hand. Aber das Augenmerk muß nur auf einen einzigen Haupt- oder Mittel-Punct gerichtet seyn.

## §. 11.

Niemand wird von einem Componisten oder Capellmeister eben fordern, daß er ein Poet erster oder zweiter Größe sey. Denn in beiden Stücken, nehmlich in der Ton- und Dicht-Kunst gleiche ausnehmende Verdienste zu besitzen, mögte man schier für ein Wunderwerk halten.

## §. 12.

Inzwischen muß doch ein Melopoet von allen und ieden Vers-Arten guten Unterricht haben; wenn es auch sonst zu nichts diente, als den häufigen unmusicalischen Reimschmieden bessere Wege zu zeigen. Wie kan aber einer dem andern auf solche Wege helfen, die er selbst nie gegangen ist, oder gar nicht kennt?

## §. 13.

## §. 13.

Noch mehr, ein Melopoet muß sich zur Noth selber einen guten Vers setzen können, oder doch wenigstens so davon zu urtheilen wissen, daß er sich was gutes erwählen könne. Wer nun nicht einmahl die Metric, geschweige ein mehres von der Dicht-Kunst versteht, der vermag weder eines noch das andre zu thun.

## §. 14.

Nun sollten wir hier billig alle metrische Gattungen durchgehen, deren Ursprung anzeigen; und ihre Anwendung in der Ton-Kunst oder Melodie vor Augen legen. Allein es würde uns nur gar zu viel Zeit kosten, und auch keinen geringen Raum einnehmen. Inzwischen hat man die Prosodien vor sich, und kan überhaupt auf die darin berechnete neun Geschlechter der Reims-Gebände seine Absicht richten.

## §. 15.

Griechische Metra wird man wol so bald keine Gelegenheit haben hiesiger Orten an den Mann zu bringen. Wiewol noch neulich die Herren Franzosen so verwehnt worden sind, daß sie sich hierin, auch so gar in griechischer Sprache, auf dem Schauplatz hervorgethan haben.

## §. 16.

Mr. Niel, ein Componist in Frankreich, hat ein Ballet des Romans \*) unlängst verfertigt und aufgeführt. Darin heißet der zweite Aufzug La chevalerie, und weist p. 120 -- 134 in der Partitur, die sauber gestochen ist, eine Ode, eine griechische an die Liebe gerichtete Ode auf.

## §. 17.

Der Anfang dieser Ode lautet also: *Ted emera tis ouden melpestai, men abra, gelafon &c.* welches folgender maassen übersetzt ist: Que cachun dans un si beau jour ne longe qu' à chanter & à rire &c. d. i. An solchem schönen Tage sey niemand auf was anders bedacht, als auf singen und lachen!

## §. 18.

Ich führe es desto williger an, weil es recht was neues und eine solche Sache ist, die man in einem Galanterie-Werke schwerlich suchen sollte. Zudem ist es nicht jedermanns Ding, sieben Thaler für acht weiltläufige Bogen zu geben. Will man doch kaum so viel Marc an eben dergleichen wenden, da die Noten auf das engefte zusammen gesetzt sind.

## §. 19.

Zu den lateinischen Reim- oder Vers-Gebänden dürfte noch wol mancher genöthiget werden. Man kan ja, ohne Erkenntniß der lateinischen Reime nicht einmahl von den Kirchen-Stücken der Franzosen, Welschen und andrer Wlcker ein vernünftiges Urtheil fällen; geschweige etwas rechtes auf solche Worte selber setzen. Dennoch klingen sie sehr gut. & C.

Exultate, jubilate,  
Cœlestes Chori!  
Honores date,  
Animæ gratæ,  
Deo Redemptori.

## §. 20.

Inzwischen müssen wir doch wol unsre meisten und vornehmsten Gedanken auf die Teutschen Gebände richten, deren einige vier, als das Jambische, Trochäische, Dactylische und Anapästische Geschlecht; andre aber weniger zehlen, und den Unterschied in der Vorsylbe suchen. Sie scheinen dessen auch guten Grund zu haben: wodurch denn die Jambi und Trochäi nur ein Geschlecht; die Dactyli und Anapäst das andre ausmachen, nemlich mit Zuthun oder Weglassung der sogenannten Vorsylbe.

## §. 21.

Von den jambischen und trochäischen Reim-Gebänden hat man siebzehn Gattungen, nemlich von zwey bis sechszehn Sylben in einer ieden Zeile, die mehrentheils alle eine besondere Obacht in der melodischen Setz-Kunst erfordern; doch mit dieser Ausnahm, daß sich weder die zwosylbigen, noch die gar zu langen Metra, insonderheit sofern sie die achte Sylbe weit überschreiten, in

D d d

der

\*) Unten bey Anführung der Melodien-Gattungen wollen wir eine kleine Beschreibung dieses Ballets mittheilen.

der Melodie zum besten gebrauchen lassen. Also ist disfalls auch die Mittelstraffe die sicherste und bequemste.

§. 22.

Wir wollen ein Paar Proben davon geben. Das jambische Geschlecht von dreien Sylben trifft man gemeinlich mit andern Geschlechtern vermischet an: weil es sonst allein, auf die Länge, gar zu tündelnd oder etwas kindisch lauten, auch im Setzen sowol, als im Reimen, grossen Zwang erfordern dürfte. 3. E.

Erschüttert,  
Erzittert,  
Ihr Pforten der Hölle!

§. 23.

Ein solcher Satz wäre nun wenigstens auf viererley Art in die Music zu bringen. Wol zu verstehen in Betracht des Reimgebändes allein: denn sonst kan es auf mehrerley Art geschehen. Es ist um einen Versuch zu thun, wie es zweimahl in gerader, und zweimahl in ungerader Zeits maasse damit gehalten werden könne:



Erschüttert, erzittert, ihr Pforten der Hölle!



Erschüttert, erzittert, ihr.



Erschüttert, erzittert, ihr Pforten der.



Erschüttert, er = zit = tert ihr Pforten der.

§. 24.

Wir wollen uns eben hier an die Eigenschaft der Wörter nicht sonderlich kehren: zumahl da auch das Erschüttern und Erzittern, wenn es stark ausgedrückt werden soll, sich besser in die begleitenden Instrumente, als für die Singstimme schicken dürfte. Man betrachtet dieses mahl nur allein die verschiedene Art und Weise, womit die Metra in der blossen Melodie behandelt werden können, und welche Fügung der Klang-Füsse sich zu diesem oder jenem Reim-Gebände am besten schickt.

§. 25.

Dergleichen Veränderungen bereichern die melodische Setz-Kunst ungemein, weil sie schier allenthalben Platz finden, und aus demjenigen Vortheil entspringen, mittelst wessen die musicalische Rhythmi ihrer Länge und Kürze verschiedenes zusehen und abbrechen können, nachdem es der Setzer für gut befindet. Wer nun diesen Vortheil begreift, so wie er hier deutlich und teutsch angezeigt worden ist, kan seiner Sache merklich dadurch zu Hülffe kommen.

§. 26.

Die welsche Sprache läßt die kurzen Vers-Zeilen eher zu, als die teutsche; und sie sind auch sehr häufig in den italiensichen zur Music bestimmten Gedichten anzutreffen. Es könnte aber nicht schaden, wenn dergleichen von unsern Lands-Leuten mehr gebraucht, und die langen Metra lieber dafür gespart würden.

§. 27.

Apostolo Zeno, der kaiserliche Poet und Geschichtschreiber, ist ein Meister und Muster solcher kurzgefaßten Reim-Gebände. 3. E.

E debolezza,  
E Frenesia,

Finger Fermezza  
Per Albagia &c.

§. 28.

Die jambischen Verszeilen von vier Sylben stossen im Teutschen noch ziemlich häufig auf, und schicken sich insonderheit wol zu frischen muntern Dingen, als:

Auf! tapffrer Muth!  
Auf, auf! zur Wut.

§. 29.

Und so kan man sie alle nach der Reihe untersuchen, bis auf die sieben-sylbigen, welche mit puren trochäischen Füßen etwas ernsthaft und nachdenkend, mit jambischen aber viel lebhafter einhergehen. 3. E.

Zarte Blätter, meine Lust,  
Ruh und Sonne  
Strahlt auf eure frische Brust.

\* \* \*

Weg, unbekante Schmerzen!  
Ihr bleibt aus meinem Herzen  
Auf ewiglich verbannt.

§. 30.

Das dactylische Geschlecht, ob es sich gleich auf verschiedene Art fassen läßt, scheineth doch alsdenn zur Music am bequemsten zu seyn, wenn es nur vier bis sechs Sylben in ieder Reim: Zeile aufweist: denn die kürzesten Gebände sowol dieser, als der andern Vers: Geschlechter, sind immer die besten zur melodischen Sek: Kunst. Die Ursach ist unter andern, weil sie den Spondium alsdenn öfters, nehmlich am Ende der Zeilen, bey weiblichen Reimen zulassen und einschieben, und also der Melodie mehr Veränderungen an die Hand geben: welche sich noch vergrößern, wenn die Trochäi, etwa Zeile um Zeile, oder sonst nach Gelegenheit, mit den Jambis in männlichen Reimschlüssen abwechseln.

§. 31.

Die alten Meister: SINGER, welche gerade hinter einander ohne Zierrath wegsungen, wollten doch in einer Vers: Zeile nicht mehr, als aufs höchste dreizehn Sylben wissen: weil mans, wie ihr Ausdruck lautete, am Athem nicht wol haben kan, mehr Sylben auf einmahl auszusingen; sonderlich wenn eine zierliche Blum im Reim soll vernommen werden\*). Kein welscher Poet wird über 11 Sylben in eine zum Singen bestimmte Zeile bringen.

§. 32.

Die gemeinsten dactylischen Metra sind auch von 11 bis 12 Sylben; die kürzesten von 5 bis 6. Ein Beispiel, darin sie beide, samt der oberwehnten Abwechslung vorkommen, mögte folgendes seyn:

Jauchzet nun freudig, ihr kriegerischen Schaaren!  
Die Augen, die selber dem Himmel gefallen,  
Erscheinen euch allen:  
Drum laßet das Jauchzen auch Himmelan fahren.

(Ein kürzeres):

Lebt alle vergnügt!  
Die himmlische Macht  
Hat dieses gefüget,  
Wies keiner gedacht:  
Ihr habet gesieget,  
Drum lebet vergnügt!

§. 33.

Wie nun diese Metric, wenn man sich Zeit und Weile dazu nimmt, einem Componisten, der

D d d 2

etwa

\*) vid. Wagenheil de Noriberg. notabil. p. 525.

etwa an Erfindungen ein wenig Mangel leidet, unglaublich auf die Beine helfen könne, wärd hier weiter auszuführen. Allein der Raum muß, wegen des dritten Theils des Wercks, nothwendig gespart werden.

## §. 34.

Doch wird aus dem wenigen, was gesagt worden nicht, nur die Wahrheit vom Nutzen solcher metrischen Wissenschaft zur Gnüge erhellen; sondern auch Anlaß zum fernern Nachdenken und zur völligen Ausübung von denen genommen werden können, die etwa nach unserm Vorschlage und Versuch ihren Unterricht anstellen wollen. Noch eines aber mag hiebey unerinnert nicht bleiben, nehmlich folgendes.

## §. 35.

Wir können mit den Noten: Puncten, mit den Bögen, die das eine Klang-Zeichen an das andre binden, folglich mit den auf das genaueste eingetheilten, vielfältigen Gestungen, allen metrischen Lücken leichtlich abhelfen; wobey die Componisten der mittlern Zeiten so viele Schwierigkeit fanden, wenn die Metra am Ende der einen, und bey dem Anfange der andern Zeile nicht immer mit einerley Füßen forttrabeten: denn, daselbst machten sie allerhand beschwerliche Rückungen und stickten vieles an unnöthigen Pausen in ihre Gesänge hinein.

## Erstes Haupt = Stück.

### Von dem Laut der Wörter.

\* \* \* \* \*

## §. 1.

 Leichwie die Lehre von den Leidenschaften oder Gemüths-Neigungen \*) die vornehmste in der melodischen Wissenschaft; die von den Einschnitten der Klang-Rede †) aber die nothwendigste ist: So darff man hergegen das vorhabende Stück, welches die Eigenschaft und den Laut der Wörter, die zu einer Melodie gebraucht werden sollen, wenn man sie an und für sich selbst, doch in Ansehung der Sang-Weise erweget, kühnlich für den geringsten Punct halten. Daher wollen wir auch nur wenig Worte davon machen.

## §. 2.

Da mögte mancher fragen: wenn dem so ist, warum wird denn ein eigenes Haupt-Stück aus dieser geringen Sache gemacht, und dieselbe förmlich vorgetragen? Antwort: Eben darum, weil darin der gemeine und grosse Irrthum der meisten Componisten steckt, die sich an solcher Eigenschaft der Wörter, und an dem blossen Laut derselben gerne vergassen; sich dabey zur Ungebühr aufhalten; gezwungene, unzeitige Nachahmungen darüber anstellen, und Dinge einführen, davon der Verstand nichts weiß, keinen Theil daran hat, ja, die demselben oft schnur gerade zuwieder lauffen. Was wir also hier lernen, ist, daß wir das ungereimte ablernen.

## §. 3.

Wer nun solches wol einsiehet, dergleichen Klippen vermeiden kan, und den wenigsten Staat von besagten Eigenschaften und kahlen Wörter-Laut zu machen weiß, der hat dieses kleine Haupt-Stück schon recht und auf eine allgemeine Weise begriffen. Damit wir aber das Ding noch ein wenig deutlicher und sonderbarer vor Augen legen, sollen einige ungerathene Beispiele zur Erörterung sowol, als zur Warnung dienen.

## §. 4.

Es sezte einer z. E. die Worte: Zwölf Jünger folgten Jesu nach ic. und meinte am besten zu thun, wenn er, nicht nur mit den Instrumenten, sondern auch mit der Sing-Stimme ein langes, langes Gefolge anstellete, so, daß zwölf Parteien, auf canonische Art, hinter einander herschleuterten. Nun fraget sich, ob hierin eine besondere Klugheit stecken würde? Ich sollte

\*) C. Das dritte Haupt-Stück des ersten Theils.

†) C. Das neunte Haupt-Stück dieses zweiten Theils.

sollte schier nein dazu sagen, und vielmehr was gezwungenes und armseliges, ungeachtet aller Kunst, dabey antreffen: denn der Wort-Verstand und sein Zweck beziehen sich hier gar nicht auf das Nachfolgen; sondern auf dessen Wiederpiel, nemlich, auf das Verlassen, da alle Jün-ger den Heiland zuecht gar allein und im Stiche ließen, daß nur der einzige Joseph sich seines Zeichnams endlich annehmen mußte.

§. 5.

Zwar ist nicht zu misbilligen, wenn gleich bey einer solchen oder andern Gelegenheit, etwa ein kleines Klang-Spiel (lulus sonorum) als von ungefahr im Accompagnement vorkömmt; aber es muß sehr bedeckt und heimlich zugehen; man darff kein Haupt-Werck daraus machen; vielweniger den Zuhbrern solche Kindereien, als etwas rechtes, anpreisen und aufdringen.

§. 6.

Es gibt im Reden und Schreiben gewisse Wort-Spiele, die sehr albern und schulfüchsig herauskommen, und die ein vernünftiger Verfasser oder Redner wie die Pest vermeiden wird. z. E. es wolle jemand den Nahmen Villars durch multipodex latinisiren u. d. gl. Ebenermaassen fins den sich auch im componiren oft solche leere Klang-Spiele, die fast auf eine unleidliche Art abgeschmact sind, als wenn einer das zitternde Glängen der sprudlenden Wellen, mit folgenden Noten ausdrücken würde:

so würde es manchem verdorbenen Geschmack, als etwas vortreffliches vorkommen; da es doch nicht nur was über- und unmäßiges ist, sondern auch, wegen des hi, hi, hi, und hu, hu, im Zittern und Sprudeln, sehr wiederlich klinget, und, mit einem Wort, recht gezwungen herauskömmt: indem sich dergleichen Neben-Dinge besser für Instrumente, als für Singe-Stimmen schicken, anermogen das zittern, glängen, sprudeln hier nur epitheta oder Beiwörter, nicht aber solche Ausdrücke sind, darauf der Verstand des Vortrages beruhet. Daher sie dem auch solcher Achtung nie würdig geschähet werden sollten.

§. 7.

Hergegen sind wol andre Wort-Spiele, die gewiß artig und viel werth sind. Augustinus und Bernhardus waren sehr glücklich darin, und von dem ersten fällt mir eben eines bey, das so lautet:

E e e

lautet:

lautet: si modo credis, quae vides, quid est tua fides? Cicero hat sich bisweilen, und zwar in ganz ernsthaften Dingen, nicht nur mit einem blossen Wortspiel, sondern wol gar mit lateinischen Reimen, als ob sie von ungefehr kämen, in ungebundener Rede belustiget. Ich erimere mich, daß er an einem Orte sagt: ad quam legem non nacti sed facti, non instituti sed imbuti sumus.

## §. 8.

Also ist es auch löblich und geschickt, wenn jemand eine Arie, die von der Flüchtigkeit handelt, mit solcher Begleitung versehenet, daraus diese Eigenschaft mehr, als aus der Melodie selbst, abzunehmen ist. z. E. von Telemann:



## §. 9.

Eben so wenig ist es zu tabeln, wenn vom Steigen und Fallen vornehmlich die Rede ist; daß der melodische Seher solche HauptUmstände, mit Bescheidenheit und ohne sonderbaren Zwang, in seinen Noten nicht aus der Acht läßt: z. E. von eben demselben:



## §. 10.

Aber wenn man die Wörter: tief, hoch, Himmel, Erde, Ecker, Leid, Freude, fallen, steigen, Thränen und tausend dergleichen, in der Melodie ohne Nachdenken nimmer passieren lassen will, daßern sie nicht ihre besondere Figuren und Melismos aufweisen; ungeachtet die Vernunft solches gar nicht gut heisset: so macht man ein Affen-Spiel aus der Music. Ich sehe nicht, was für Ursache vorhanden seyn mögte, die Hoheit in diesen Worten: Trachte nicht nach hohen Dingen, vorzüglich auszudrücken. Den Himmel verlieren, und die Erde gewinnen, ist ein Antrag, der gar nicht räumlich, oder eigentlich, sondern figurlich verstanden wird, auch daher keiner besondern Erhebung oder Erniedrigung braucht. Das Auge von den Thränen retten, zeigt mehr tröstliches, als weinendes an; dienet also zu keiner Wehklage. Die Worte: Ich schweige der Freuden, und mir ist kein Lachen zu Ruth, würden übel klingen, wenn man auf Freuden und Lachen \*) Läufe oder hüpfende Noten zu Marckte bringen wollte. Die Bitte: Laß mich in Sünde nicht fallen, darff eben nicht durch den Fall der Stimme angedeutet werden, und was dergleichen Anmerkungen mehr seyn könnten, die nicht auf die Wörter, sondern auf ihren Verstand zielen.

## §. 11.

Ich darff wol sagen, es sey schier kein musicalisches Werck, ja, fast keine Arie anzutreffen, darin sich nicht dergleichen schwache und schlechtbeurtheilte Künste hervorthun; absonderlich wenn der Poet tapffer dazu hilfft, und, an Statt gesunder Gedanken, mit einem blossen Wort-Schalle handelt.

## §. 12.

Wie nun mit den Eigenschaften besondrer Wörter oft so wiederig verfahren wird, daß der Sänger schier zu lachen scheint, wo er lieber weinen sollte, und umgekehrt; also hat auch der bloße Klang, Laut oder Schall in gewissen Sylben seine eigne Last, und wird nicht leicht ein doppelt-lautender Buchstab mit ganzer Haut davon kommen, daß er nicht elendiglich zerhackt, und in viele ha ha ha, he he he, ei ei ei etc. zerrissen werde.

## §. 13.

\*) Ich sprach zum Lachen, du bist toll; und zur Freude, was machest du? Diese Worte in Noten zu bringen, könnte zur Probe eines angehenden Componisten dienen: er müste aber von unserm vorhabenden Capitel nichts wissen.

§. 13.

Was ist es nöthig, auf dem al in alles vier hunte Tacte zu verordnen? Warum muß die erste Sylbe in Erde 24 Noten haben, ehe die zwote gehdret wird? Der Tod, ob er gleich ein fürchterliches Ding ist, verdienet doch wol schwerlich ein Kräufeln von 5 Tacten, und hernach noch eines von 6 bis 7. Wie kömmt die erste Sylbe in dem Worte Schlangenkopff zu so vielen krummen Wendungen, daran doch der Schwanz dieses Thiers mehr Theil hat? Eilen ist ein unglückliches Wort, es muß sich immer martern lassen. Wer sonst Eil hat, pflegt nicht lange zu zaudern. Gehasi durffte weder grüssen noch danken; unstre eifertige Componisten aber, da man denken sollte, sie wären längst an Ort und Stelle, weil oft schon ein artiges Bisgen dazwischen gezeit get worden, siehe, so sind sie noch da, kommen wieder, und fangen von neuen zu eilen an, womit sie sich doch nur ie länger ie mehr aufhalten. Hier wird das Niedersächsische Sprichwort wahr: Je mehr Hast, ie minder Spod. Neulich habe ich auf dem Wortlein siets eine Blume von 40 Blättern, ich meine Noten, angetroffen: was soll das? Väterlich hatte dabey einen Lauff von 6 bis 7 Tact. á á á á á.

§. 14.

Ja, wenns noch allezeit so gut wäre, daß ein a, e, oder o, zum Vorwande solcher Zierathen dienete; aber da wird des i und u eben so wenig geschonet. Kugel und Basilisken müssen Passagen haben. Und ach! welch ein weites Feld hätte man hier, zum beurtheilen und mit Recht zu bestrafen, vor sich? Es läßt sich aus diesem wenigen schon abnehmen. Wer ein mehreres zu wissen verlanget, kan die musicalische Critic, und zwar deren zweiten Band zu Rathe ziehen, besonderlich wenn er im Register die Titel aufschlägt, die von Neuma, Melisma, Passagio, Worten, Texten, Wort:Leffung, Zerreiffung u. s. f. handeln.

§. 15.

Was ist viel davon zu sagen? Es wird zulezt gar heißen: die Music sey nichts als ein leerer Schall, eine klingende Schelle: Vox, prateraque nihil; dafern wir nicht einmahl die Vernunft wieder hervorsuchen, und den Kern statt der Schalen erkiesen.

§. 16.

Noch eines. Ist es nicht eine große Schwachheit, wenn ich aus den Worten der Hohenzpriester Luc. 23, 5: Damit daß er gelehret hat hin und her im ganzen Jüdischen Lande, eine solche Ländeley mache, und im Chor mit dem hin und her, her und hin, ein Gespiele treibe, daß nicht nur die Zuhörer lachen; sondern auch ich weiß nicht auf welche unanständige Gerdancken gerathen müssen? Das kömmt alles aus einem falschen Begriff von der Wörter Eigenschafft her. Davor warne ich hiemit treulich und wolmeinend.

§. 17.

Mein Leser kan indeß versichert seyn, so gewiß dieses Haupt: Stück das allerkleinste in gegenwärtigem Buche ist, so gewiß könnte es das allergrößeste werden; wenn ich mich nicht mit Fleiß enthielte, alles herzusetzen, was hierüber täglich, und aufs neue, zur Welt gebracht wird, und im höchsten Grad, mit Vernunft, tadelns würdig ist. Allein, es mag diesemahl hiebey sein Bewenden haben; wir können doch die Zeit und den noch übrigen Raum viel besser anlegen.

## Zwölfftes Haupt: Stück.

### Vom Unterschiede zwischen den Sing- und Spiel-Melodien.

\* \* \* \* \*

§. I.

**A**lles Musiciren geschieht entweder Singend, oder Spielend, und zwar das letztere auf gewissen dazu geschickten Werkzeugen, welche, Vorzugs-Weise, Instrumente heißen. Wie denn auch die Menschen: Stimme ihre eigene natürliche Werkzeuge hat; welche aber von den künstlichen unterschieden sind: diese sind gemacht, jene angeboren. Hieraus

aus folget, daß hauptsächlich zwey verschiedene Classen der Melodien seyn müssen, die man Vocal und Instrumental nennet. Denn mit Sachen, die durch Kunst gemacht sind, muß man anders umgehen, als mit natürlichen und angeborenen.

## §. 2.

Nun finden sich zwar Leute genug, die da meinen, eine Melodie sey eine Melodie, sie werrde gesungen oder gespielt. Es ist auch in so weit wahr, wenn man bereits verfertigte Melodien auf das größte anseheth, und dabey erweget, daß die zum Singen bestimmte viel leichter gespielt, als die den Instrumenten gewidmete gesungen werden können; aber die Frage ist hier von solchem Melodien, die noch erst gemacht werden, und von dem Unterschiede, welchen wir da bey gebrauchen sollen.

## §. 3.

Andre sprechen wol gar: es sey sonst kein Unterschied nöthig, als den die Instrumente selbst, wegen ihrer Einrichtung, an die Hand geben; und damit ist der Sache trefflich geholffen. Die dritten mercken endlich wol, daß diese Ausflucht nichts hilft, und daß freilich der Unterschied in andern Dingen mehr stecken müsse; wissen ihn aber nicht zu finden. Diesen nun muß man Licht geben, welches hiemit geschehen soll.

## §. 4.

Der erste Unterschied, deren es sieben gibt, zwischen einer Vocal- und Instrumental-Melodie, bestehet demnach darin, daß jene, so zu reden, die Mutter, diese aber ihre Tochter ist. Eine solche Vergleichung weist nicht nur den Grad des Unterschiedes, sondern auch die Art der Verwandtschaft an. Denn wie eine Mutter nothwendig älter seyn muß als ihre natürliche Tochter; so ist auch die Vocal-Melodie sonder Zweifel eher in dieser Unter-Welt gewesen, als die Instrumental-Musik. Jene hat dannhero nicht nur den Rang und Vorzug, sondern befelet auch der Tochter, sich nach ihren mütterlichen Vorschriften bestmöglichst zu richten, alles fein singbar und fließend zu machen, damit man hören möge, wessen Kind sie sey.

## §. 5.

Aus dieser Anmerckung können wir leicht abnehmen, welche unter den Instrumental-Melodien ächte Töchter, und welche hergegen gleichsam ausser der Ehe gezeuget sind, nachdem sie nemlich der Mutter nacharten, oder aber aus der Art schlagen. Andern Theils da die mütterliche Eigenschaft viel sittsames und eingezogenes erfordert, so wie bey der kindlichen hergegen mehr muntres und jugendliches statt findet, kan auch hieraus geschlossen werden, wie unanständig es sey, wenn sich die Mutter etwa mit dem Fuß der Tochter behängen; diese aber die Verhüllung einer Matrone wehlen will. Ein jedes an seinem Ort hat die beste Art.

## §. 6.

Aus sothanem Grund-Sache fließet von selbst der zweite Unterschied zwischen den Sing- und Spiel-Melodien, nemlich daß jene vorgehet, und diese nachfolget. So natürlich auch diese Regel ausseheth, ja, so billig sie ist; so ordentlich wird ihr doch fast allemahl entgegen gehandelt. Denn wer macht wol den Anfang in der Sätz-Kunst, wenn er andre unterrichten soll, mit einer Vocal-Melodie? Greift nicht ein ieder erst zu allerhand Spiel-Sachen, zu Sonaten, Duvertüren. ehe und bevor er einen einzigen Choral recht zu singen und aufzuschreiben, geschweige ge künstlich auszuarbeiten weiß.

## §. 7.

Ich bin selber so angeführet worden; ungeachtet man mich fast zu gleicher Zeit im Spielen und im Singen unterrichtet hatte. Aber im Componiren wurde eine andre und verkehrte Ordnung gehalten. Nun ist ja alles gespielt eine bloße Nachahmung des Singens, wie es denn auch schon erinnert worden, daß es heiße: *tibiis, fidibus, canere*, weil die Menschen vermuthlich den Gebrauch ihrer Kehle ehender gehabt, als sie Instrumente darnach machen können. Kan denn aber auch jemand gute Copien verfertigen, der nie ein rechtes Original vor sich gesehet hat?

## §. 8.

Nächst obiger natürlichen Ursache gibt es noch vier andre, warum man in der melodischen Sätz-Kunst vom Singen anfangen soll, welche Bewegungs-Gründe, ob sie wol eine lange Untersuchung litten, hier nur kürzlich berühret werden dürfen. Der erste Grund ist, daß es viel schwerer auf Instrumenten etwas zu setzen, das rechte Art habe, und guten Beifall finde, d. i. die Gemüther der Zuhörer zu dieser oder jener Leidenschaft bewege: weil dabey keine Worte, sondern nur eine bloße Tonsprache vorhanden. Denn, daß ein Geräusche und auch eine Harmonie gehöret werde, daraus kein Mensch schließen könne, ob es Fisch oder Fleisch sey, das macht die Sache nicht aus.

## §. 9.

Die zweite Ursache ist, daß man durch die grosse Freiheit bey Instrumenten zu lauter un-  
süßlicher Melodie genehmet wird, und von der wahren Sing-Art endlich so weit abgeräth, daß  
es hernach fast unmöglich fällt, den vorigen und ersten Geschmac aus dem neuen Topf heraus-  
zubringen. Dieses werden wir täglich an solchen Componisten gewahr, die entweder von der  
Seite, oder von einem andern besondern Instrument ihr Handwerk machen, daß nehmlich alle  
ihre Sing-Sachen nach solchen riechen, und mehr oder weniger melodioses haben, nachdem das  
beliebte oder erwählte Instrument mehr oder weniger zur Sing-Art bequemt ist.

## §. 10.

Die dritte Ursache finden wir darin, daß man bey dem gewöhnlichen Instrumenten-Styl die  
so nöthigen Eintheilungen keinesweges erlernt; sondern seine Einfälle zu Gesetz-Gebern annimmt:  
Darüber denn hernach, wenn Worte in die Music gebracht werden sollen, der Verstand sehr zu  
kürz kömmt. Daß aber die Instrumental- eben sowol als die Vocal-Melodie ihre Einschnitte  
richtig, ja fast richtiger, denn diese, haben müsse, wird weiter unten erhellen.

## §. 11.

Wierens hat man, bey solchen Instrumental-Sachen, als da sind Symphonien, Concer-  
ten, Ouvertüren u. seine Absicht fast allemahl mehr auf die Harmonie, und auf das geschickte  
Gemebe der Parteien, als auf eine fließende aneinanderhängende Modulation gerichtet; da doch  
diese allenthalben der eigentliche Zweck seyn sollte. Das sind denn die vier Ursachen, warum von  
der Sing-Music im Lehren und Lernen der Anfang gemacht werden muß: so fern solches die Com-  
position betrifft.

## §. 12.

Gleichwie nun ein junges Frauenzimmer natürlicher Weise mehr Feuer heget, und auch zu-  
weilen blicken läßt, als eine ernstschaffte Mutter; so siehet man jenem auch mehr Freiheit nach, als  
dieser. Und daraus fließet der dritte Unterschied unsrer Melodien, daß nehmlich die Instru-  
mental-Melodie durchgehends mehr Feuer und Freiheit habe, als die Vocal. Man  
siehet die Wahrheit dieses Satzes nirgend klärer ein, als wenn wir irgend eine Sing-Arie, die  
ihre besondere Begleitung hat, auf einem Oboe, oder andern bequemen Instrument moduliren,  
von den übrigen aber ermelde Begleitung dazu spielen lassen. Absonderlich will der Violinen-  
Styl nicht viel schläfriges, es sey denn zur Abwechselung, leiden, sondern fast immer eine gewisse  
lebhaftte Bewegung haben; dahingegen der Sängers, überhaupt zu reden, sich lieber mäßig dar-  
in verhält.

## §. 13.

Dieser allgemeine Grund-Satz bringet deren verschiedene besondre hervor. Unter andern  
zeigt sich denn ferner der vierte Unterschied auch darin, daß die Sing-Melodie keine solche  
Sprünge, als die spielende zuläßt. Man halte z. E. Vivaldi seine Concerten, insonderheit  
sein sogenanntes Ekstro armonico mit den Cantaten des Buononcini zusammen, so wird in die-  
sem Stücke nicht der geringste Zweifel mehr übrig bleiben.

## §. 14.

In Ermanglung besagter Verfasser können viele andre Werke den Ausschlag geben; nur  
sind die benannten Componisten, der eine im Springen, der andre in sittsamen melodischen Sün-  
gen ausnehmend stark. Sie haben auch in beiden Eigenschaften, ieder vor sich, eine grosse  
Vollkommenheit: Denn Buononcini sehet viele lebhaftte, sprudlende Begleitungen mit Instru-  
menten zu seinen bescheidenen Sing-Melodien, und weiset also oft mit einer einzigen kleinen Arie  
diesen Unterschied der Sätze gleich im ersten Anblick handgreiflich. Vivaldi, ob er gleich kein  
Sänger ist, hat doch aus seinen Sing-Sachen die Geigen-Sprünge so weit zu verbannen gewusst,  
daß seine Arien manchem geübten Vocal-Componisten ein rechter Stachel in den Augen ge-  
worden sind.

## §. 15.

Wenn wir hierauf das Singen und Spielen an ihm selbst betrachten, so treffen wir gleich  
diesen finstern Unterschied an: daß bey der Vocal-Melodie die Beschaffenheit des Athems  
beobachtet werden muß; welches bey den Instrumental-Sachen lange so viel nicht zu sagen  
hat. So gering auch dieser Punct manchem scheinen mögte, so unbedachtsam wird doch von sol-  
chen Componisten dawieder angestossen, die zur Instrumental-Arbeit gewohnt sind, und was  
singendes sezen sollen; da sie dem Sängers das Leben sauer machen, und ihm nicht süßlich Luft zu  
geben wissen.

## §. 16.

Die meisten derjenigen Organisten, so selber keine Sänger gewesen, liegen in diesem Spital krank, und wissen oft nicht einmahl, was die Ursache des Übels sey: sie denken, was auf ihrer Orgel mit zehn Fingern und zween Füßen angehet, das lasse sich auch in dem einzigen engen Röhlein der Kehle wol thun; und bemerken also diesen Unterschied ihrer Melodien gar schlecht.

## §. 17.

Es ist unsers Vorhabens hier nicht, solchen Sehern zu zeigen, wie oder wenn sie dem Sänger die Arbeit erleichtern sollen: denn auf solche Weise würde ein ieder Abschnitt dieses Capitels ein ganzes Haupt-Stück betragen müssen. Wir wollen nur kürzlich darthun, daß auch dießfalls in den Melodien ein grosser Unterschied stecke.

## §. 18.

Ein ieder wird ja dazu sagen, wenn ich zum sechsten Abzeichen folgendes setze: daß einige Wind Instrumente ebenfalls ihre eigene Ersparung des Athems erfordern, und daß die Spiel-Melodien auch hierin merklich von den singenden abgehen. Alle Leser werden es begreifen, die nur die Sprache verstehen; aber jedermann wird es hiebvor vielleicht nicht bemerkt haben.

## §. 19.

Wer nur immer von solchen Instrumenten was weiß, die angeblasen werden müssen, und erweget, daß z. E. kein Trompeter vermagend ist, mit einem Oboe oder Bassono auszubauern; daß dannhero die Melodie des ersten kurz gefaßt, hin und wieder etwas unterbrochen, einfolglich in den dahin gehörigen vielen Stücken, von allen andern sowol, als von der Vocal-Melodie unterschieden seyn müsse, der wird bey weiterer Untersuchung desto weniger Mühe finden.

## §. 20.

Was wir oben überhaupt bey dem Feuer und bey der Freiheit in Instrumental-Melodien zum Grunde gesetzt, und daraus eine besondere Regel gezogen haben, gibt uns deren noch mehr an die Hand, die den vorhabenden Unterschied darlegen, insonderheit: daß die Vocal-Melodie kein solches reißendes, punctirtes Wesen zulasse, als die Instrumente. Und das wäre der stehende Unterschied.

## §. 21.

Wenn die Franzosen, die ich, eben wegen ihrer angeborenen Lebhaftigkeit, für grosse Meister in Instrumental-Sachen halte, sich der Puncte bey den Noten begeben sollten, würden sie wie Röhre ohne Salz bestehen. Gewiß ist es dennoch, daß dergleichen geschärfte und spitze Klang-Füsse, so schön und munter sie auch bey den Instrumenten fallen, im Halse eines Sängers selten eine artige Wirkung thun, und gewisser maassen für Fremdlinge in der Sing-Music zu achten sind, auch als solche, nur dann und wann, mit grosser Mäßigkeit erscheinen dürfen.

## §. 22.

Betrachtet man hiernächst den Bezirk oder Sprengel der Menschen-Stimme, die sich selten weit über eine Octav in gleicher Stärke erstreckt, so folget der achte Unterschied richtig: daß die Grängen bey Instrumenten nicht so enge sind, als bey Sängern. Dieses verhält sich fast wie 2 gegen 1, ja in etlichen Werkzeugen gar wie 3 gegen 1, wenn man die Menschen-Stimmen mit ihnen vergleicht.

## §. 23.

Es können und mögen also auf solchem weiten Raum ganz andre Sprünge, Läufe und Wendungen vorgenommen werden, als in den engen Schranken der Luft-Röhre: folglich gehören ganz andre Melodien dazu. Der ambitus macht diesen Unterschied sehr beträchtlich, und wer ihn nicht in Acht nimmt, wird wo nicht bey den Zuhbrern, doch bey den Mitwirkern wenig Dank verdienen.

## §. 24.

Ferner geben auch die verschiedene Ton-Arten der Sache ein verändertes Ansehen, indem die sonst so sehr eingeschränkte Vocal-Melodie keine Schwierigkeiten bey irgend einer Ton-Art, die Instrumental-Melodie aber deren gemeinlich sehr viele und grosse findet. Denn ob ich einem Sänger sein Stück aus dem cis oder aus dem c setze, das gilt ihm gleichviel: der eine Ton ist ihm eben so leicht, als der andre. Bey Instrumenten aber mit nichten: welches nicht nur ihre Eigenschaft, sondern auch gar oft der Spielenden Unerschaffenheit wahr macht.

§. 25.

Wenn *J. E.* eine Flöte den *Mobum gis mol* und seines gleichen verabscheuet, so hat der *Spieler* die Schuld nicht; aber, wenn ein *Organist* davor stuhet, so ist er zu verdenden. Demnach muß auch in Erwehlung der *Ton:Arten*, nach *Maafsggebung* der *Natur* eines jeden *Instruments*, dieser neunte Unterschied gemacht werden, welchen man bey der *Vocal:Melodie* zu beobachten nicht nöthig hat.

§. 26.

Was zehntens die künstlichen Melodien betrifft (in so fern sie Melodien heißen können) so zeigen dieselbe ebenmäßig den Unterschied des Singens und des Spielens an, und zwar darin, daß die Instrumente mehr Kunstwerke zulassen, denn die Singe:Stimmen. Die vielgeschwängte Noten, die *Arpeggie* und alle andre gebrochene Sachen, ingleichen die *harmoonicalische Kunststücklein* der *Contrapunten*, *Fugen*, *Canonen* u. s. w. sind auf Instrumenten wol anzubringen; erfordern aber große *Behutsamkeit*, wenn man sie mit *Menschen:Stimmen* auführen will: denn da müssen die *Haupt:Säge* bedächtlich eingerichtet werden, und sich in solche *Schranken* fassen lassen, daß *Führer* und *Geführten* in einer kleinen *Weite* Raum finden, welches bey Instrumenten nicht nöthig ist. *Andrer Umstände*, die man leicht nachdenken kan, zu geschweigen.

§. 27.

Ursprünglich zwar sind die *Fugen*, *Contrapuncte*, *Canones* &c. nur für *Sing:Knaben* in *Schulen*, zu ihrem *Unterricht* gebraucht worden; die *Spieler* haben auch noch heut zu *Tage* lange so viel damit nicht zu schaffen, als gewisse *singende Personen*, bey *gegebener Gelegenheit*. Mit den meisten übrigen *Kunstwerken* aber ist es so bewandt, daß sie sich gar nicht zur *Vocal:Musik* schicken; sondern vielmehr den *Instrumenten* eigen sind, und also einen Unterschied erfordern. Als da sind: die *Partite* und andre künstliche Sachen fürs *Clavier*; die *Corrente* und *Sige* für die *Violin*; die sogenannten *Subjecte* für die *Vein:Geige*; die *Solos* für die *Flöte* u. d. gl.

§. 28.

Weil inzwischen, bey heutiger Art zu setzen, die *Menschen:Stimmen* fast immer eine *Gesellschaft* an den *Instrumenten* haben wollen, so bestehet sonderlich ihr *elffter* Unterschied diesen Falls darin: daß, wenn beide zusammen arbeiten, die *Instrumente* nicht *hervorragen* müssen. Die *Meinung* ist hier nicht, als ob die *Instrumente* sich bey so *gestalteten Sachen* niemals mit einiger *Ausnahm* hören lassen dürfften; sondern nur, daß sie, wenn die *Singstimmen* zugleich mit ihnen gehen, eine *Stufe* herunter treten, sich nicht so laut machen, jene erheben, nicht aber sich selbst empor schwingen sollen.

§. 29.

Sonst dürfen die *Instrumente*, bey solchen *Abwechselungen*, wo die *Singstimmen* inne halten, auch gar wol nach ihrer Art sich *hervorthun*; doch so, daß es der *Haupt:Absicht* keinen *Nachtheil* bringe. *Manchs* schönes *Gemählde* wird dadurch gleichsam *verdunkelt*, daß es in einen *güldenem*, *geschmigten Rahm* eingefasset ist, welcher die *Augen* allein an sich ziehet, und dem *Bilde* *Abbruch* thut, absonderlich bey *denjenigen Anschauern*, die eben kein *tiefsinniges Gehirn* haben. Die *Anwendung* ist hier leicht zu machen, und ein jeder *Kenner* der *Mahlerey*, wird lieber einen *schwarzen*, als *bunten Rahm* wehlen. So auch mit den *Instrumenten*.

§. 30.

Der *allerbekannteste* und *zwölfte* Unterschied zwischen unsern *Sing: und Spiel:Melodien* ist wol dieser: daß die *Instrumentalisten* mit *keinen Worten* zu thun haben, wie die *Sänger*. Allein hiebey ist etwas sehr *unbekanntes*, oder *wenigstens unbemerktes* anzutreffen. Nämlich, daß die *Spiel:Melodie* zwar der *eigentlichen Worte*, aber nicht der *Gemüthsbevegung* entbehren kan. Wie unsre meisten heutigen *Concertmacher* und *Noten:Wäster* auf diesen *Punct* antworten wollen, das weiß ich nicht. Sie werden die *Grund:Säge* *verläugnen*, und den *wahren Zweck* der *Musik* lieber *verrücken*, als hierin *nachgeben*: welches sie zwar *practice*, doch *nimmer theoretice* thun können.

§. 31.

Weil inzwischen das *rechte Ziel* aller *Melodie* nichts anders seyn kan, als *eine solche Vergnügung* des *Gehörs*, dadurch die *Leidenschaften* der *Seele* rege werden: so wird mir ja niemand dieses *Ziel* treffen, der *keine Absicht* darauf hat, selber *keine Bewegung* spüret, ja kaum irgend an eine *Leidenschaft* gedenkt; wenn es nicht etwa eine solche ist, die sich wieder *seinen Willen* im *Beutel* hervorthut. Wird er aber auf eine *edlere Art* gerühret, und will auch

andre mit der Harmonie rühren, so muß er wahrhaftig alle Neigungen des Herzens, durch bloße ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung, ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen dazu gehörigen Ein- und Abschnitten, völlig begreifen und deutlich verstehen möge. Uebrigens ist es eine Lust! dazu gehöret viel mehr Kunst und eine stärkere Einbildungskraft, wenn einer \*) ohne Worte, als mit derselben Hülfe, zu Wege bringen soll.

## §. 32.

Nun dürfte man schwerlich glauben, daß auch so gar in kleinen, schlecht-geachteten Tanz-Melodien die Gemüths-Bewegungen so sehr unterschieden seyn müssen, als Licht und Schatten immermehr seyn können. Damit ich nur eine geringe Probe gebe, so ist z. E. bey einer Chaconne der Affect schon viel erhabener und stöhrer, als bey einer Passacaille. Bey einer Courante ist das Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung gerichtet. Ich mene aber keine welsche Geigen-Corrente. Bey einer Sarabande ist lauter steife Ernsthaftigkeit anzutreffen; bey einer Entree geht der Zweck auf Pracht und Eitelkeit; bey einem Rigaudon auf angenehmen Scherz; bey einer Bourree wird auf Zufriedenheit und ein gefälliges Wesen gezielet; bey einem Rondeau auf Munterkeit; bey einem Passeped auf Wandelmuth und Unbestand; bey einer Sique auf Hitze und Eifer; bey einer Gavotte auf jauchzende oder ausgelassene Freude; bey einem Menuet auf mäßige Lustbarkeit u. s. w.

## §. 33.

Bey der jauchzenden Tanz-Freude fällt mir ein, daß die klugen Spartaner, damit sie ihren Kindern einen Abscheu vor der Unmäßigkeit beibrächten, bisweilen lauter trunckene Sklaven vor ihren Augen tanzen und jauchen \*\*) ließen: welches ein Nug †) der Tanz-Kunst und ihrer Melodien ist, der wol werth, daß man ihn in besondere Obacht nehme, indem dadurch gewisse garstige Leidenschaften und Laster verhaßt; andre löbliche Gemüths-Bewegungen und Tugenden hergegen rege gemacht werden.

## §. 34.

Bey Untersuchung größerer und ansehnlicherer Instrumental-Stücke wird sich sowol diese ungemeyne Verschiedenheit in Ausdrückung der Affecten, als auch die Beobachtung aller und ieder Einschnitte der Klang-Rede, noch viel deutlicher spüren lassen, wenn die Verfasser rechten Schlages sind: da z. E. ein ††) Adagio die Betrübniß; ein Lamento das Wehklagen; ein Lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; ein Affettuoso die Liebe; ein Allegro den Trost; ein Presto die Begierde u. zum Abzeichen führen. Es habe nun der Componist darauf gedacht oder nicht, so kan es doch eintreffen, wenn sein Genus recht wircket; welches sehr oft ohne unser Wissen und Zutun geschehen kan.

## §. 35.

Höre ich den ersten Theil einer guten Ouvertür, so empfinde ich eine sonderbare Erhebung des Gemüths; bey dem zweiten hergegen breiten sich die Geister mit aller Lust aus; und wenn darauf ein ernsthafter Schluß erfolgt, sammeln und ziehen sie sich wieder in ihren gewöhnlichen ruhigen Siz. Mich deucht, das ist eine angenehm abwechselnde Bewegung, die ein Redner schwerlich besser verursachen könnte. Wer Achtung darauf gibt, kan es einem aufmercktsamen Zuhörer in den Gesichtszügen ansehen, was er dabey im Herzen empfindet.

## §. 36.

Bernehme ich in der Kirche ein feierliche Symphonie, so überfällt mich ein andächtiger Schau-ber; arbeitet ein starker Instrumenten-Chor in die Wette, so bringt mir solches eine hohe Verwunderung zu Wege; sängt das Orgelwerck an zu brausen und zu donnern, so entsethet eine göttliche

\*) L' Harmonie seait exprimer, personifier, articuler tout, & même sans le secours des paroles. *Discours sur l' Harmonie*, p. 76. à Paris, 1737. Woraus man siehet, daß auch die klugen Franzosen hierin meinen Gedanken beisplichten: als wenn wirs abgeredet hätten.

\*\*) Wie ein Starcker jauchzet, der vom Wein kömmt. Pl. 78, 66.

†) Enfin, la Danse elle même qui, au premier coup d'oeil, ne paroît qu'un plaisir, cache aussi d'utile leçons. *Disc. sur l' Harm.* p. 79. Allro der Zorn, die Wut, die Verzweiflung, die Weichlichkeit, Wollust und Uppigkeit auch durchs Tanzen vorgebildet werden.

††) Es wird bekannt seyn, daß diese Beiwörter, welche die sonderbare Bewegungen in den Melodien anzeigen, oft als wirkliche Nennwörter gebraucht werden, um die Fälle zu unterscheiden.

liche Furcht in mir; schließt sich denn alles mit einem freudigen Hallelujah, so hüpfet mir das Herz im Leibe; wenn ich auch gleich weder die Bedeutung dieses Wortes wissen, noch sonst ein anders, der Entfernung oder anderer Ursachen halber verstehen sollte: ja, wenn auch gar keine Worte da bey wären, bloß durch Zuthun der Instrumente und redenden Klänge.

§. 37.

Ob man nun wol eben nicht sagen kan, daß ein melodischer Seher seine Abschnitte und Mushestellen misset oder zehlet, noch auch allemahl vorher bedacht ist, ob er hie ein musicalisches Comma, dort ein Colon u. d. g. anbringen soll, welche Umstände dennoch zur Deutlichkeit und Erregung der Leidenschaften unentbehrlich sind; so ist doch wol gewiß, daß es recht gewiegte und glückliche Meister, schier ohne darauf zu studiren, also treffen, wie es wirklich seyn muß, und im yerlichen Reden oder Schreiben iederseit mit großem Fleisse gehalten wird. Einem Lehrling aber zündet man kein geringes Licht an, wenn ihm, wie hier geschiehet, Anlaß gegeben wird, solche Dinge in ihrer Kunstform anzumercken, und sich, wiewol ohne Zwang, einen deutlichen Begriff von der Nothwendigkeit solcher Theile, zugehörigen Dinge und Unterschieden der Melodien zu machen.

§. 38.

Es wird im nächsten Haupt-Stücke, bey Anführung der Gattungen und Arten aller oder doch der meisten Melodien, mehr Gelegenheit aufstossen, hievon zu handeln. Und daß ichs demnach hier nur kurz fasse, so ist denn auch, wie wir gesehen haben, die Instrumental-Melodie darinn hauptsächlich von Singe-Sachen unterschieden, daß jene, ohne Beihülfe der Worte und Stimmen, eben so viel zu sagen trachtet, als diese mit den Worten thun. So viel vom zwölften Unterschiede.

§. 39.

Alle Worte, in gebundener oder ungebundener Rede haben ihre Sylben-Füße, ihre Maasse auch ausser der Dichterey und Vers-Versaffung: und diese pedes sind von der größten Kraft, sowol im Reden, als im Singen und Spielen. Nur die Metra oder Reimgebände sind in ungebundener Rede nicht vorhanden, d. i. die Abmessung ganzer ordentlicher Verse, Zeilen, Reimschlüsse &c. Und hierin weist die Sing-Melodie einen abermahligen, und zwar den zwölften Unterschied von der Instrumental-Melodie, weil bey dieser die metrische Music nicht so zu thun hat, wie bey jener, die trefflich gerne Verse leiden mag.

§. 40.

Man mögte sagen, es verstünde sich ja von selbst, daß die Instrumente, weil sie keine Worte brauchen, auch keiner Verse benöthiget seyn können. Das ist richtig. Allein, weil alle Verse aus Sylben-Füßen zusammen gesetzt sind, und unsre Instrumente die Materie, obgleich nicht die Form brauchen, so ist dieser feine Unterschied wol gegründet. Wiederum, unangesehen das rhythmische Wesen nirgends eigentlicher zu Hause gehdret, als eben in Instrumental-Melodien, woselbst fast das meiste darauf ankömmt; so haben diese dennoch in den Metris keine Schranken, sondern die höchste Freiheit, d. i. sie dürfen sich an keines derselben binden, wie größesten Theils die Sing-Melodien thun müssen.

§. 41.

Hingegen setzen wir den vierzehnten Unterschied darin, daß eine Vocal-Melodie ihre geometrische Fortschreitungen lange nicht so genau beobachten darff, als die Spiel-absonderlich die Tanz-Melodien thun. Diese Fortschreitungen und ihre Bedeutung werden theils aus dem zweiten Orchester, theils aus dem was bereits oben im Haupt-Stücke von der Melodie deswegen erinnert worden, bekannt seyn.

§. 42.

Alhier dienet nur noch so viel zum Unterricht, daß darin gleichsam der metrische Verhalt aller Instrumental-Melodien bestehet, als welchen sonst, wie wir so eben vernommen haben, die Singstimmen eigentlich und in gewissen Stücken für sich selbst behalten. Also kan man sagen: die geometrischen Fortschreitungen dienen den Instrumenten an statt eines Meters.

§. 43.

Wenn oben von nothwendiger Empfindung und Ausdrückung der Gemüths Neigungen bey den Spiel-Melodien geredet worden; so sehet leicht zu erachten, daß auch die Lehre vom Nachdruck hieher gehöre, nur mit dem Unterschiede: daß die Sing-Melodie diesen Nachdruck

aus den Worten, die Spiel-Melodie aber denselben aus dem Klange hernimmt. Und das ist der funfzehnte Unterschied. Es scheint gar eine niedliche Sache zu seyn. Wer sich aber nur die Mühe nicht verdriessen lassen will, gewisse hervorragende Klänge in guten Französischen Instrumental-Stücken auszuklauben, der wird bald finden, wo der Knote zu lösen sey, und wie er seine Klänge auch mit gutem Nachdruck redend machen könne. Gemeiniglich steckt dieser klingende Nachdruck vorzüglich im steigenden halben Ton. z. E.



§. 44.

Es ist was merkwürdiges, daß die kleinen Intervalle überhaupt viel öfter, als die großen, zu dergleichen nachdrücklichen Dingen dienen müssen: fast eben so, wie wir bey den geringscheinenden Zuwörtern oben gesehen haben. Auch stehet hiebey zu betrachten, daß nicht ieder melodische Accent einen Nachdruck enthalte; sondern daß dieser gleichsam einen doppelten Accent führe. In den angeführten wenigen Noten sind wol 8 accentuirte, und doch hat eine nur den rechten Nachdruck, da der Asteriscus stehet.

§. 45.

Untersuchen wir die musicalischen Schreib-Arten, so wird sich alsobald finden, daß auch aus denselben ein ansehnlicher Unterschied, welcher der sechzehnte seyn mag, entsteht. Ein jeder Leser kan sich solches mit leichter Mühe aus dem zehnten Haupt-Stücke des ersten Theils vorstellig machen, und die Style in gehrbige Ordnung bringen.

§. 46.

Endlich geben auch die Arten oder Gattungen der Melodien selbst den allerhandgreiflichsten Unterschied zum siebzehnten zu erkennen, so, daß die Vocal-Melodie ganz andere Gesangs-Geschlechter erfordert, als die Instrumental-Melodie. Man vermische dieses aber nicht mit den Schreib-Arten: denn in einerley Styl kommen sehr viele Gattungen der Melodien vor. Wie haben also desto weniger nöthig, an gegenwärtigem Orte weitläuffiger hievon zu handeln, da den besagten Gattungen das nächste Haupt-Stück gänzlich gewidmet ist.

§. 47.

Es wäre nicht schwer, die angemerckten Verschiedenheiten noch weiter auszuführen; allein, weil ein ieder aus dem, was gesagt worden ist, schon gnungsam siehet, was für eine Wissenschaft in dergleichen Absonderungen enthalten, und wie nöthig sie einem Musico sey, der sich hervorthun will: so wird das übrige dem weitem Nachdenken der Kunstbesessenen für diesesmahl billig anheimgestellt.

## Dreizehntes Haupt-Stück.

Von den Gattungen der Melodien und ihren  
besondern Abzeichen.

\* \* \* \* \*

§. I.

**S**leichwie es in der Ton-Kunst drey Haupt-Style und Schreib-Arten gibt, die ihre Neben-Theile und Untergerbene haben, nach Inhalt des zehnten Haupt-Stückes im ersten Theile dieses Wercks; also finde ich wenigstens etliche dreißig Gattungen der Melodien, die in sothanan Schreib-Arten verfasst werden, deren sechzehn dem Singen, zwey und zwanzig aber zum Spielen, gehören, und fast durchgehends gewisse Abkömmlinge in sich begreifen.

§. 2.

Weil nun die Anzeige der Ordnung und Einrichtung solcher Gattungen eben so viel zum Vortheil eines Componisten und zum deutlichen Begriff seiner Wissenschaft beitragen muß, als die

die Unerfahrenheit in diesem Stücke Verwirrung und Hinderniß mit sich bringet; so wollen wir obersiehnte Gattungen, samt ihrer Zubehör, kürzlich durchgehen: nicht zwar, als ob damit alles gehoben und vollendet wäre; sondern nur damit ein gewisser Leitfaden ergriffen werden möge, durch dessen Hülfe man hernach weiter kommen könne. Denn ich verlange hiedurch der Anzahl dieser Gattungen so wenig Schranken zu setzen, daß ich vielmehr mit Freuden vernehmen werde, wenn jemand sich des Rechtes der Vermehrung gebrauchen sollte. Zu wenig kan ich wol davon sagen; aber nicht zu viel.

§. 3.

Die Wege der Natur führen von der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit. Wir wollen in ihre Fußstapffen treten, welches uns niemand in Lehrsachen verdenden kan, und von dem leichtesten Gesange, von der bekanntesten Melodien-Gattung den Anfang machen. Ist demnach die vornehmste, obwol einfältigste Art aller Sing-Stücke:

I. Der Choral, cantus choralis planus, gregorianus &c. demselben rechnet man zu

- |   |   |
|---|---|
| } | Recitativum ecclesiasticum s. solum ligatum |
|   | z. E. die Collecten vor dem Altar &c.       |
|   | Antiphoniam, den Wechsel-Gesang.            |
|   | Canticum, das Lied oder die Ode.            |
|   | Psalmum, den Psalm.                         |
| } | Hymnum, den Lob-Gesang &c.                  |

§. 4.

Wie es vor Alters damit zugegangen, nemlich mit dem Choral-Gesange überhaupt, da weder Tact noch Geltung der Noten, sondern nur ein gewisser kleiner Sprengel der Klänge dabey gebraucht worden, einsolglich lauter unvollkommenes Wesen entstanden, solches gehöret in die Geschichte der Music. Heutiges Tages sind unsre Choräle mehrentheils rechte und schlechte Oden oder Lieder, mit verschiedenen Gesetzen oder Strophen, und richten in dem, was die Melodien betrifft, ihre Absicht weiter auf nichts, als auf eine gewisse gezwungene Ton-Art, ohne sonderbare Betrachtung der Einschnitte oder andrer musicalischen Umständen, und auf die Leichtigkeit.

§. 5.

Die Schönheit aber, so sich dem ungeachtet bey etlichen unserer Choral-Melodien auf eine Herzgrührende Weise hervorthut, übersteiget auch die größte Kunst, und wäre allein zureichend, unsre so oft entdeckte vortheilhafte Meinung von der edlen Einfalt zu bestärken. Die Hymni, welche lauter Lobsprüche und große Thaten Gottes begreifen, die Cantica &c. waren Anfangs, bey ihrer Einführung in die Kirche, nur zum blossen Singen, so wie die Altars-Recitative und Wechsel-Gesänge zwischen dem Priester und dem Chor noch sind, angeordnet. Heut zu Tage erstrecken sich die erstern etwas weiter; die Psalmen brauchten aber Instrumente.

§. 6.

Nach und nach sind die Oden, wenn wir sie als eine Melodien-Gattung betrachten, so geistlichen als weltlichen Inhalts, durch die sogenannte Arien fast einigermassen aus der Music vertrieben worden: und zwar nicht unbillig, weil die verschiedenen Lieder-Gesetze auch verschiedene Vorträge darlegen, und dannenhero schwerlich, mit Beibehaltung der Vernunft, auf einerley Melodie, zumahl in der madrigalischen Schreib-Art, gesungen werden können.

§. 7.

Denn, was kan wol ungereimter seyn, als wenn in der einen Strophe das Wort verfestigt ein klägliches Gezerre von 7 oder 8 Noten bekömmt; welches hernach in der andern Strophe auf das Wort beschleunigt fällt: oder wenn eben der Lauf von 4 Tacten, welchen die Wasserwagen herbeilocken, weiter hin auf das Wörtlein plögllich herhalten muß? Und unzehlige mehr dergleichen. Es würde, meines Erachtens, kein Capellmeister solche kindische Fehler begehen, wenn er wüßte, was der melismatische Styl wäre, zu dem die Oden gehören; und nicht zur madrigalischen Schreib-Art.

§. 8.

Das Geschlecht der Arien ist sehr groß und weit ausbreitend: ja, es beziehet sich bey heutiger Sek-Kunst fast alles darauf, und also betrachten wir

II. Die *Aria*, zum Singen,  
wohin vornehmlich gehören

{ *Arioso*, *Arietta*,  
Arie, con e senza *Stromenti*,  
-- col *Basso obbligato* &c. &c.

§. 9.

Das Wort *Aria* kömmt Zweifels frey von der Luft her, nicht nur, weil aller Klang sein Fuhrwerk darin antrifft; sondern auch, weil eine schöne Melodie mit nichts angenehmers, als mit einer süßen, frischen Luft zu vergleichen ist, und eben solche Erquickung, wo nicht eine grössere mit sich führet. *Salmasti* wortforschende Meinung, als ob *Aria* von *ara* herkomme, scheinet zu weit geholet zu seyn: zumahl da es nur eine Zahl bedeuten soll. *Ara ara* kömmt von *as*, *Wers tall*, her; und das läst sich noch eher auf was klingendes deuten, als der Werth einer Münze. Doch jedem hierin seine Meinung.

§. 10.

Es ist sonst die *Arie*, damit wir sie ordentlich beschreiben, ein woleingerichteter Gesang, der seine gewisse Ton-Art und Zeitmaasse hat, sich gemeinlich in zween Theile scheidet, und in einem kurzen Begriff eine grosse Gemüths-Bewegung ausdrückt. Bisweilen wird mit Wiederholung des ersten Theils, bisweilen auch ohne dieselbe geschlossen. Im ersten Fall heist es *Da capo*, d. i. von vorn, oder eigentlich vom Kopffe, welches schon ein alter davidischer Gebrauch ist, welches unter andern der achte Psalm \*) bezeuget.

§. 11.

Das *Arioso* hat nur mit der *Aria* ein gleiches *mouvement*, oder einerley Bewegungs-Art; sonst aber weder dieselben Schrancken oder Theile, noch dieselbe Absicht: denn es kan eine blosser Erzählung, oder sonst ein nachdencklicher lehrreicher Spruch, ohne sonderbare ausdrückliche Gemüths-Bewegung, darin enthalten und verfasst werden. Ich trenne hiemit die Gemüths-Bewegung gar nicht von der Erzählung, oder von dem nachdencklichen Spruch. Eine gute Erzählung, eine wichtige Lehre kan so wenig ohne Leidenschaft des Zuhörers, als des Vortragenden seyn. Ich will nur so viel sagen, daß gemeinlich der Ausdruck bey solchen Dingen nicht so stark und rührend ist, als bey andern, die ihre eigentliche Absicht darauf richten. Ein Redner muß sich höher schwingen, als ein Geschichtschreiber. Dieser kan durch die derbe Vorstellung der Wahrheit und Sache; jener durch den Schmuck seiner ausgesuchten Worte bewegen.

§. 12.

Man nennet das *Arioso* auch wol *deswegen Obligato* oder gebunden, weil es sich vom *Recitativo* und dessen Affecten nur darin unterscheidet, daßes nach dem Tact gesungen seyn will.

§. 13.

*Arietta* ist das Verkleinerungs-Wort von *Aria*, und hat alle Eigenschafften ihres Stammes; nur die Länge und Ausführlichkeit nicht. Oftmahls leidet eine *Ariette* auch solche Wiederholungs-Theile, als die *Tanz-Melodien*, und ist übrigens so eingerichtet, daß sie leicht zu fassen stehet. *Graupner* hat sich ehmahls sonderlich in *Arietten* hervorgethan.

§. 14.

Mit einem Wort, alle gute kurzgefaßte Melodien sind, in gewissem Verstande, *Arien* oder *Arietten*, und dieser Nahme mag jedem geschickten Kinde beigeleget werden; Doch behalten ihn diejenigen, so vor andern an Gestalt, Wachstum und zierlicher Größe wolgerathen sind, gleichsam Vorzugs-Weise zu eigen.

§. 15.

Es gibt oft bey den Dichtern solche Sätze, die wegen der vielen Gedanken und dazu erforderlichen Menge der Worte, die Gränzen einer gewöhnlichen *Arie* weit überschreiten, und da ist mancher unter ihnen, aus Abgang musicalischer Wissenschaft, augenscheinlich verlegen, wohin er solche starke Sätze rechnen, oder wie er dieselbe benennen soll. Bald schreiben sie darüber *Arioso*; bald *Affettuoso*; bald, und zwar am allerübelsten: *Aria*, wie ich davon sehr viele Exempel, wenns nöthig wäre, anführen könnte. Bey so gestalten Sachen stehet denn des Componisten Verstand oft still, und er weiß eigentlich nicht, was er daraus machen soll.

§. 16.

Ein Satz von zwölf Zeilen, der noch dazu die sechs ersten von vorn an wiederholet, und also

\*) *Def. den Ephorum Gættingenf. p. 104.* wo eine ziemliche Reihe stehet: der man noch beifügen kan den 57. Ps. im 6. und 12. Vers; den 92, 10; den 93, 2; den 116, 14. 18; den 118, 10. 11. 12. 13. 16. 1. 29; den 130, 9. 16; den 144, 7. 8. 11.

also achtzehn ausmacht, obgleich mit grossen Buchstaben Aria darüber stehet, dünckt dem melodischen Seher etwas seltsames zu seyn. Ein andrer Satz von eben der Länge mit der Überschrift: Arioso, scheint ein mehreres zu begreifen, als der Titel verspricht, welches sonst in Büchern nicht schlimm ist. Ein dritter Satz von 15 Zeilen, mit dem Worte: Affettuoso, versehen, beschreibet die Beschaffenheit der Sache vor der Sache selbst. Wie ist da heraus zu kommen? Also:

§. 17.

Es gibt eine besondere Gattung der Melodien, die mit ihrem rechten Nahmen heisst:

III. Cavata,

zu derselben gehören die

Madrigale,  
Aufschriften,  
Kling, Gedichte u. d. gl.

Eine solche Cavata nun ist ein Gesang mit \*) Instrumenten, der keine solche Eintheilungen, dabey aber einen weitern Begriff hat, als die Arien, und mehr auf eine scharfsinnige Betrachtung, als einen starken Affect siehet

§. 18.

Was oben §. 11 wegen der Leidenschaften erinnert worden, gilt auch hier, und es werden dieselbe weder vom Arioso noch von der Cavata ausgeschlossen; sie sind nur in diesen beiden Stücken nicht so ausnehmend, als in andern. Es kömmt hier bloß auf das mehr oder weniger an.

§. 19.

Die Cavata will allemahl eine reiche Begleitung haben, und kan unmdglich in wenig Worten bestehen; ob sie gleich von Rechts wegen nur einen einzigen Satz oder Paragraphum ausmachen sollte. Sie muß was ausnehmendes, nicht nur in demjenigen Umstande aufweisen, daß sie vom Recitativo, vom Arioso, und von einer Arie unterschieden ist; sondern auch darin daß sie sehr wol ausgearbeitet werde; welches sich hergegen bey einem kurzen Arioso ganz anders verhält.

§. 20.

Hierher gehören demnach solche Sätze, die weder den Bezirk noch die Eintheilung einer Aria haben, sich mit ihren Erwegungen weit über den gemeinen Recitativo erheben, und vielmehr, als ein Arioso, sagen wollen. Cavaten sind es, die wir in des unvergleichlichen Herrn Brockses jehdishem Vergnügen p. 47. 59. 95. 97. 104. und 107. \*\*) lesen: lauter vortreffliche Gedanken und nach Wunsch gelungene Ausdrücke; Meisterstücke, die alles übertreffen. Sie halten von 10 bis 14 oder 15 Zeilen, und könnnten zu rechten Madrigalen dienen, weil gemeinlich der scharfsinnigste Ausspruch zuletzt kömmt.

§. 21.

Wir kommen nun zu einer besondern Gattung des Singens, welche eigentlich keine gewöhnliche oder förmliche Melodie hat; aber ihren eignen Styl ganz allein erfordert, nehmlich zum

IV. Recitativo,

welcher zweierley ist:

ohne und mit Instrumenten: im letzten Fall heisst er, Vorzugsweise, ein Accompagnement, eine Begleitung.

§. 22.

Diese Art zu singen hat, wie bekannt, die Freiheit, daß sie sich ziemlich nach der gemeinen Ausrrede richtet, und mit allerhand Tonarten ungebunden spielt, darin herum wandert, anfängt oder schliesset, wie und wo sichs am besten schickt. Der Recitativo hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger darff sich nicht daran binden. Wenn es aber ein Accompagnement, eine Begleitung mit verschiedenen Instrumenten ist, so hat man zwar, um die Spielende im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für die Zeitmaasse, als sonst; jedoch muß solches im Singen kaum gemercket werden. Dieses verstehen wir vom welschen Recitativo, und von solchem teutschen, der nach welscher Art gesetzt wird.

§. 23.

Die Franzosen hergegen nehmen in ihrem einländischen Recit fast alle Tactarten eine nach der

\*) Wenn man sonst keine Instrumente haben kan noch will, so mag man dem unentbehrlichen Clavier bey einer Cavata leicht was ausserordentliches zu thun geben; denn dieses Werkzeug muß offti die Stelle aller andern vertreten. Warum nicht auch hier?

\*\*) Nach der Auflage von 1721.

der andern vor, und meinen durch solche Veränderung den Wort Füßen, die sehr ungleich ausfallen, zu Hülffe; anbey ihrer natürlichen Aussprache desto näher zu kommen: allein es scheint sie irren sich, und machen sothanen Gesang nur desto gezwungener und unvernünftlicher, weil sie in ihrer Sprache fast gar keine Länge oder Kürze der Sylben, auf eine kunstmäßige Art, beobachten; daher sie desto weniger nöthig hätten, ihren Recit nach dem Tact, oder vielmehr nach allerhand Tacten und deren genauer Führung abzusingen.

## §. 24.

Indessen ist es keine so geringe Sache um einen guten Recitativ, wie mancher wol meinet; denn seine seltene Eigenschaften sind diese:

1. Er will überall nicht gezwungen, sondern ganz natürlich seyn.
2. Der Nachdruck muß ungemein wol dabey in Acht genommen werden.
3. Der Affect darff nicht den geringsten Abbruch leiden.
4. Es muß alles so leicht und verständlich in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.
5. Der Recitativ dringt weit schärffer auf die Richtigkeit der Einschnitte, als alle Arien: denn bey diesen siehet man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach.
6. Eigentlich gehören keine Melismata oder öftere Wiederholungen in den Recitativ; ausser bey einigen gar sonderlichen, doch seltenen Vorfällen.
7. Der Accent ist keinen Augenblick aus der Acht zu lassen.
8. Die Cäsus des Tacts, ob dieser gleich selbst feiret, muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.
9. Die eingeführte Schreib: Art muß, mit allen ihren bekannten Clauseln, beibehalten werden, und doch immer was neues und unbekanntes in der Abwechselung mit den Tonen darlegen. Dieses ist der wichtigste Punct.
10. Die ersinnlichste Veränderung in den Gängen und Fällen der Klänge muß, absonderlich im Bass, gesucht werden; doch so, als kämen sie von ungesehr, und ja nicht wieder den Sinn der Worte.

Kurz, durch nichts verräth sich und seine Ungeschicklichkeit ein Componist mehr, als durch einen presshaften und hanebüchernen Recitativ, sowol als seine Thorheit durch einen gar zu sehr gekünstelten. Das ist eine offtbewährte Wahrheit.

## §. 25.

Aus Arien, Recitativen, Arietten, Ariosen &c. erwächst die fünfte Gattung unsrer Stücke, nemlich:

V. Die Cantata,  
welche zweierley seyn kan:

- |   |  |
|---|--|
| { | 1) Wenn sie mit einer Arie anfängt und schließt.                               |
|   | 2) Wenn sie beides, oder auch das Anfangen nur mit einem Recitativ verrichtet. |

Ferner können die Cantaten, dem Inhalt nach, geistlich oder weltlich seyn: so wie alle Cavaten, besondere Arien und Recitative. Wenn sich aber eine Cantate mit dem Recitativ endiget, hat es eben die beste Wirkung nicht; es geschähe denn in besondern Fällen, da man ganz unvermuthlich abbrechen, und eben dadurch die Zuhörer auf eine angenehme Art überraschen wollte.

## §. 26.

Die wahre Natur der Cantaten leidet keine andre Instrumente, als das Clavier und die Wäffe. Ihre übrige Einrichtung aber erfordert mehr nettes und künstliches, als die theatralische Arbeit überhaupt: denn, weil diese auswendig gelernet werden muß; die Cantaten hergegen vom Papier abgesungen und zum Kammer: Styl gerechnet werden, so siehet ein ieder die Ursache leicht.

## §. 27.

Es müssen dannhero die Cantaten sowol an Arien, als Recitativen fleißig, reinlich und bedächtlich ausgearbeitet werden; einen saubern, ausnehmenden und merkwürdigen General-Bass führen; lauter ausgesuchte, nachdenkliche Erfindungen aufweisen, und nicht zu lange währen. Diejenige Einrichtung der Cantaten, woselbst mit einer Arie angefangen, mit der andern das Mittel erfüllet, und mit der Dritten geschlossen wird, ist die gefälligste. Die Untermischung des Recitativs verstehet sich. Wiemol auch ein anfangender Recitativ, wenn er nachdrücklich geräth, bisweilen mehr Aufmerksamkeit verurrsacht. Am Ende thut er aber, wie gesagt, nur auf eine gewisse Art, gute Wirkung.

§. 28.

Wer jemahls eine Opern-Mahlerey von Rarnphufen, Oveerfeld oder Fabris bey Tage gesehen, und zugleich eine Landschaft von Bergern, Botter, Mirefeld oder Verdion dagegen gehalten hat, der kan sich ein gutes Bild des Unterschieds zwischen dramatischen Auftritten und Kammer-Cantaten machen. Die ersten sind gut in der Ferne, und erfordern eigene Künste; die andern aber gefallen in der Nähe. Die Pinsel sind sehr ungleich; doch ieder nach seiner Art libblich.

§. 29.

Wenn man die Cantaten unter die so genannten ordentlichen Kirchen-Stücke zehlet, werden sie nicht nur mit allerhand Instrumenten gesetzt, sondern auch mit Chören, Chorälen, Fugen &c. so starck untermischt, daß sie dadurch ihre rechte Eigenschafft größesten Theils verlieren: Denn die wahre Natur einer Cantate leidet keines von diesen Dingen. So bald die Singe-Stimmen in der Kirche den Beistand derjenigen Instrumente bekommen, die nicht zu den Bässen gehören, so bald wird aus solchen vielstimmigen Sätzen der neue Moteten-Styl. Chöre und Fugen richten sich nach der Schreib-Art alter Moteten: Choräle sind Oden, und von Cantaten weit entfernt; wenigstens der Form nach.

§. 30.

Will einer nun alle diese Dinge mit Arien und Recitativen durchflechten, so mag eine solche Vermischung wol angenehm und voller Veränderung seyn; Allein sie macht in einer Haupt-Eiltheilung der Schreib-Arten keine eigene, geschweige besonders-vornehme und ordentliche Gattung; vielweniger ist es eine Cantate, sondern ein aus viererley Schreib-Arten zusammen gekoppeltes Wesen. Das Cantatennäßige, so darin vorkömmt, gehöret zum Madrigal-Styl; Die vielstimmigen Chöre und Fugen zur Moteten-Styl; die Begleitungen und Zwischen-Spiele zum Instrumenten-Styl; und endlich die Choräle zum melismatischen. Bey solchem Verfahren werden wir wenig systematisches aufweisen können.

§. 31.

Bisher haben wir mit solchen Gattungen der Melodien zu thun gehabt, die für eine Stimme allein gesetzt werden, und die man Solos nennet. Nun gehen wir weiter und betrachten

VI. Das Duetto \*) St,

{ senza stromenti  
con stromenti &c.

Dieses ist zwar auch eine Arie; aber ganz andern Schlages, als die Solos: denn sie siehet, nebst einer angenehmen Melodie, auf ein fugirtes oder concertirendes und sonderbar-harmonisches Wesen. Dazu nun gehöret Kunst und Arbeit. Das Duetto, oder die Arie mit zwey Sing-Stimmen wird entweder auf welsche, oder auf frantzösische Art eingerichtet. Wir wollen von ieder Art einen kleinen Begriff geben.

§. 32.

Die frantzösische Airs à deux lieben den gleichen oder geraden Contrapunct vorzüglich, das ist zu sagen, wo die eine Stimme eben die Worte, zu gleicher Zeit singet, als die andre, und wobey entweder gar nichts, oder nur hie und da etwas weniges ungerades oder concertirendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen Duo, absonderlich in Kirchen, wol hören: sie sind vornehmlich andächtigt und begreiflich.

§. 33.

Der welschen Art gehet nun zwar bey ihren Duetten viel an den erwehnten guten Eigenschaffen der Andacht und Deutlichkeit, durch das fugirte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen ab; sie erfordern aber einen ganzen Mann, und sind sowol in der Kammer, als Kirche (vormahls, zu Steffani Zeiten, auch auf den Schau-Platz) den musicalisch-gelehrten Ohren eine große Lust, wenn sich fertige, sattelfeste Sängere dazu finden lassen: woran es uns anhero weniger, als an solcher Arbeit selbst, mangelt. Besagter Steffani hat sich in dieser Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervor gethan, und verdienet bis diese Stunde ein Muster zu seyn. Denn solche Sachen veralten nicht leicht.

§. 34.

Noch eine kleine Neben-Art welscher Duetten, worin nur gefragt und geantwortet wird,  
H h 2 wie

\*) S. den ersten Band der musicalischen Critic p. 131.

wie in einem Gespräche, will heut zu Tage fast, zumahl auf den Opernbühnen, einigen Vorzug behaupten. Ich habe davon, und von Duetten insgemein, an einem andern \*) Orte bereits meine Gedanken zur Genüge entdeckt, und kan deswegen hier desto kürzer verfahren.

§. 35.

Von den zwostimmigen Singesachen leitet uns die Ordnung auf die dreistimmige und da erscheinet:

VII. Das Terzetto, Trio oder die  
Aria a trè Voci.

{ senza e con Stromenti,  
con diverse Voci.

Es pflegen nun gemeinlich die zu einem solchen singenden Trio gewidmeten Worte auch dreierley unterschiedene Meinungen mit sich zu führen, und dem Setzer zu eben so vielen Subjecten oder Fugenmäßigen Sätzen Gelegenheit zu geben. In solchem Fall erfordert das Terzetto noch mehr Kunst und Geschicklichkeit, als das Duetto: wiewol auch dieses streitige Gedanken, doch nur zweierley, hegen kan.

§. 36.

Wo aber ein solcher Umstand des Widerspruchs nicht ist, kan man, zumahl in der Kirche, den geraden Contrapunt dazu wehlen; auf der Schaubühne aber muß es wol etwas hunter haben, doch in einem besondern Concert am allerkünstlichsten. Die Sache will einen Meister haben, dem die Fugen wol fügen.

§. 37.

Ein Quatuor, oder vierstimmiger Gesang, verliert schon einiger maassen den Nahmen einer Arie, und wird gemeinlich daraus

VIII. Ein Chor, Coro, Tutti;  
welcher auch dreierley seyn kan:

{ im gleichen Contrapunct,  
mit Abwechselungen,  
mit Fugen oder concertirend.

Wiewol auch manche vierstimmige Arie ohne Instrumente so eingerichtet werden mag, daß sie einem Chor, der bey heutiger Weise immer accompagnirt seyn will, nicht so gar ähnlich siehet.

§. 38.

Wir lernen inzwischen aus obiger Eintheilung, daß die Ehre von dreierley Art seyn können. Einmahl wenn sie in geraden Schritten einher gehen, und keine Stimme was macht, das den andern nicht gewisser maassen gleichkommt; absonderlich in den Worten. Zweitens, wenn ein Wechsels Gesang vorfällt, da eine Stimme allein die übrigen zur Nachfolge anführet; oder da die eine fragt, und die andern darauf antworten; auch wol umgekehrt, da viele fragen und nur eine Stimme Antwort gibt; oder aber, wenn verschiedene wolbesetzte Ehre oder Singbühnen zugleich anstimmen, und an drey oder vier Orten einer geräumen Kirche mit einander abwechseln; welches die größte Lust \*\*) von der Welt ist. Drittens, wenn ein solcher vollstimmiger Satz oder ein solches Tutti Fugensweise ausgeführt wird; es sey nun in der Kirche, oder sonstwo. Wiewol man, wegen der Schwierigkeit solche Fugen auswendig zu lernen, ihrer bey der dramatischen Schreib-Art lieber müßig gehet.

§. 39.

Die Italiener halten in ihren Singespielen gar zu wenig; die Franzosen hergegen fast gar zu viel von Ehren: wenn bey jenen etwa einer vorkommt, z. E. am Ende einer Oper, so machen sie alsobald ein Tanz-Lied daraus und wischen hurtig darüber hin; diese aber concertiren und imitiren rüchtig und majestätisch in ihren starkbesetzten Ehren. Doch tasten die Franzosen nicht leicht eine förmliche Fuge an. Die Zeutschen entlehnen inzwischen in diesem Fall von dem einen und andern Volcke, was ihnen anstehet.

§. 40.

Unter den weltlichen †) Vocal-Sachen hat ausserhalb des Schau-Plazes billig den Vorzug

IX. Die Serenata,  
oder Abend-Musik

{ a Voce sola,  
di più Voci, sempre con Stromenti.

Nur

\*) S. den zweiten Band besagten Wercks p. 23. 28. 43. 48. 51.

\*\*) S. den ersten Theil des Orchesters, p. 158. sq.

†) Es fällt mir ein, daß zu Lübeck um die Weihnachts-Zeit gewisse Abend-Musiken in der Kirche gemacht werden: da denn solchen Falls die Serenaten auch mit zur geistlichen Schreib-Art gehören, und von einem Kinde handeln, dem die ganze Welt Zärtlichkeit und Liebe schuldig ist.

Nirgend läßt sich eine solche Serenate besser hören, als auf dem Wasser bey stillem Wetter: denn da kan man allerhand Instrumente in ihrer Stärke dabey gebrauchen, die in einem Zimmer zu hefftig und überhäubend klingen würden, als da sind Trompeten, Pauken, Waldhörner &c.

## §. 41.

Der Serenaten Haupt-Eigenschaft muß allemahl die Zärtlichkeit, la tendresse, seyn. Ich sage die Haupt-Eigenschaft: denn es gibt bey dieser Gattung noch sehr viele Neben-Umstände. Die Cantaten nehmen, ieder für sich, allerhand Regungen und Leidenschaften an; doch nur eine zur Zeit, und stellen dieselbe auf eine historische Art, Erzählungs-Weise, vor. Die Serenaten hergegen wollen alle mit einander vornehmlich von nichts anders, als von zärtlicher und starcker Liebe, ohne Verstellung, wissen, und muß sich der Componist allerdings, sowol als der Poet, bey denselben darnach richten, wenn er ihr rechtes Wesen treffen will. Es ist keine Melodie so klein, und kein Stück so groß, ein gewisses Haupt-Abzeichen muß vor andern, und über andre, darin herrschen, und sie von den übrigen deutlich unterscheiden: sonst heist es wenig oder nichts.

## §. 42.

Es läuft demnach wieder die eigentliche Natur der Serenate, wenn man sich ihrer, so zu reden, ausser ihrem Element (ich meine den Affect) bey Glückwünschungen, öffentlichen Gepränsen, Beförderungen auf hohen Schulen u. s. w. bedienen will. Staats- und Regiments-Sachen sind ihr fremd: denn die Macht ist keinem Dinge mit solcher innigen Freundschaft zugethan, als der Liebe und dem Schlaf. Jenen Händeln dienen die Dratorien und Aubaden oder Morgen-Musiken allerhand Art, und führen eine prächtige hochtrabende ermunternde Eigenschaft, in weltlichen Materien, zum besondern Abzeichen, die sich zur Zärtlichkeit und geheimen Regung des Herzens schlecht reimet. Derowegen haben auch die Dratorien mehr Stimmen nöthig; da es hergegen bey den Serenaten gar wol ein Solo, oder nur ein Paar Sänger bestellen können; welches ein abermahliges gutes Abzeichen ist.

## §. 43.

Die kleinste theatralische piece soll vorangehen, und ist dieselbe

X. Das Balletto; worunter wir aber mehr, als den also genannten kleinen Tanz verstehen. Es ist nemlich dieses Ballet ein kurzes, zur blossen Lustbarkeit erfonnenes Schauspiel, welches von Rechts wegen nur aus einer einzigen Handlung bestehen sollte, und darin fast mehr getantz als gesungen wird \*). Wiewol, was die Handlungen anlangt, sich dabey grosse Ausnahme und Freiheit findet: denn sie können darnach seyn.

## §. 44.

Das Abzeichen des Ballets ist lauter Freud und Wonne, und sonst keine Haupt-Leidenschaft, die nicht in Lust und Ergellichkeit besteht. Der Componist eines Ballets muß im Hymn-orchematischen Styl über die Maassen wol gewieget seyn, oder sich nach einem musicalischen Tanzmeister, zur Beihülfe, umsehen; sonst wird er ausgelacht.

## §. 45.

Das neueste Stück dieser Art, so aus Paris bisher zu uns gekommen, und daselbst vor ein Paar Jahren aufgeführt worden, heisset: Les Romans, Ballet heroique. Es hat ein Vorspiel von zween Eintritten. Das Werklein selbst ist in keine Handlungen, sondern nur in drey Aufzüge, die nicht zusammen hangen, eingetheilet. Der erste Aufzug stellet das verliebte Hirtens Leben; der andre den irrenden Ritter-Stand; der dritte aber die Nymphen-Zauberey vor: so fern die Romanen sich auf solche Dinge beziehen. Hiezu ist noch ein vierter Aufzug, vom Wunsderbaren, gekommen, davon die Partitur doch nicht mit den übrigen in Kupffer gestochen worden. Der Componist heist Niel, und hat gewiß mehr gründliches in diesem Spielwerk angebracht, als man vermuthen sollte, und mancher feichter Italiener daran wenden würde; wenn er gleich könnte. Wir haben seiner schon oben im Capitel von der Metrie, bey Gelegenheit der Griechischen Ode gedacht.

## §. 46.

Die Arien und der Recitativ eines solchen Ballets haben auch, in Vergleichung mit andern ein grosses Abzeichen darin, daß sie nur galant und natürlich, nicht aber sehr künstlich und gearbeitet seyn dürfen. Die Arietten finden ihren Platz häufig; das Arioso aber fast nimmer: es ist solches zu ernsthaft, welches kein Ballet leidet, das allzeit etwas freies, muntres und ergelliches haben will. Kurz, ein Ballet dieser Art erfordert viel Leben, Geist und Artigkeit: ist

\*) Denominationem habet a potiori.

demnach eben kein Werk eines gelehrten Componisten oder eines tieffinnigen Meisters, als eines solchen; sondern eines aufgeweckten Kopfes, der gar feine, natürliche und dabey durchdringende Verstands Gaben hat, die Welt kenne, und der Erfahrung seine meiste Geschicklichkeit schuldig ist.

## §. 47.

Das erste Ballet, so auf dem hamburgischen Schauplatz aufgeführt worden, war auf des Kaisers Leopoldi Nahmens-Tag, und gefiel jedermann besser, als eine förmliche Oper. Hernach folgte ein Königlich Preussisches Ballet, mit nicht weniger Beifall; ob es gleich nicht so wol, als jenes, gerathen war. Das sogenannte Carnaval von Venedig ist aus dem Französischen übersezt und 1707 hier gespielt, auch ungezählig mahl, mit Vergnügen der Zuschauer, wiederholt worden. Hernach sind die abgeschmackten Intermezzi und Zwischen-Spiele Mode geworden; der lebhafteste Französische Geist aber hat sich fast ganz vom Theater verlohren. Ihund, wie ich dieses schreibe, ist das Opern-Haus den teutschen Comödianten eingeräumt, die wenigstens was vernünftigers, obgleich nicht singend, zu Markte bringen, als die : : : : : (ich mag sie nicht bey ihren rechten Nahmen nennen).

## §. 48.

In Frankreich haben sich diese kleinen, angenehmen Schauspiele, ich meine die Ballette, länger, als sonstwo, im Besiz und in dem besten Ruf von der Welt erhalten: sind auch bis diese Stunde hochgeschätzt. Le Triomphe de l'Amour von Lully; L'Idylle de Paix, von eben demselben, so er nur bloß ein Divertissement betitelt; Le Ballet des Saisons von Colasse; L'Archie, von Charais; L'Europe galante, das allerliebste Stück, von Campra; Les Fêtes galantes, von Desmarests; Le Carnaval de Venise von Campra; Le Triomphe des Arts von de la Barre; Archuse von Campra; Les Fragmens de Lully, Ballet, auch von Campra; Les Muses von eben demselben u. u. sind lauter ausnehmende Meister-Stücke dieser Gattung, welche ich darum anführe, weil sie viel natürlicher fallen, als ganze, lange Opern; nicht so viele verliebte Händel und Staats-Sachen entweihen; keine Zotten zulassen; alles so eingerichtet wissen wollen, daß es ohne Zwang fast von selbst singe, spiele, tanze; und daher einer höchtern Nachahmung höchstwürdig sind.

## §. 49.

Diejenigen, so da meinen, alle diese Gattungen hätten nur in den Umständen, zufälligen Dingen und in der wörtlichen Einrichtung ihren Unterschied, nicht aber in der musicalischen Sezer-Kunst, irren sich sehr: Denn, ob es zwar alles, größtestheils, und auf das größtenteils zu reden, aus Recitativen und Arien bestehet; so haben doch auch diese ihren wesentlichen Unterschied in den Haupt-Abzeichen oder Characteren, da nemlich

XI. Ein Pastoral,  
oder Schäfer-Spiel

{ tragique, heroisch,  
comique, Landmäßig,

nicht im Frolocken und Jauchzen, nicht in prächtigen Aufzügen; sondern in einer unschuldigen, bescheidenen Liebe, in einer ungeschminckten, angeborenen und angenehmen Einfalt (naïveté) ein rechtes vornehmstes Kennzeichen findet, nach welchem sich alle Arten und Theile desselben richten müssen: Die Melodien insonderheit.

## §. 50.

Zwar ist es freilich wol an dem, daß die wenigsten unter den heutigen Ton-Gelehrten solche abstechende Eigenschaften beobachtet, darum man ihnen auch hiemit den Weg zeigen, und Anlaß zu weiterem Nachdenken geben will: Denn sie halten fest dafür, eine Arie sey eine Arie, ein Recitativ ein Recitativ, als wenn einer sagen wollte, alle Bücher wären nichts, als nur lauter Buchstaben; Sie bestünden ja alle aus dem Alphabet; ein Buch sey ein Buch.

## §. 51.

Daher denn auch andre Leute, die jenen an Tieffinnigkeit wenig nachgeben, scheinbare Ursachen genug finden, alles über einen Leisten zu schlagen. Es ist aber beyderseits übel gethan, absonderlich von denen, die der Music obliegen, und so leicht davon urtheilen. Diesem Übel mögte vielleicht diese Einsicht in die Gattungen und Abzeichen der Melodien einiger maassen zu steuern das Glück haben. Wir wollen es versuchen!

## §. 52.

Wer demnach ein Pastoral mit gutem Beifall in die Music bringen will, der muß sich über-

haupt

haupt solcher Melodien befehlen, die eine gewisse Unschuld und Gutherzigkeit ausdrücken: er muß dabey so viel verliebtes selbst empfinden, oder sich dessen annehmen, als ob er die Haupt-Person im Schäferspiel vorstellte. Kaisers erste Oper, *Ismene*, so alt sie auch ist, giebt ein gutes Muster ab. Vieler andern dieses Schlags von eben dem berühmten Verfasser zu geschweigen.

§. 53.

Die heroischen Schäfer-Spiele, wo Könige und Prinzen unter verstellter Tracht, ingleichen Gottheiten und Luft-Wagen eingeföhret werden, erfordern freilich einen erhabenern Styl in denen dahin gehörigen Vorträgen und Umständen. Aber der besagte Haupt-Punct muß doch über alle andre hervorragten. Und wenn sich ein Fürst wie, ein Schäfer stellet, muß er auch wie ein Schäfer singen.

§. 54.

Zwar haben auch die Hirten sowol ihre Lustbarkeiten, als andre Leute; sie sind aber einfältiger, kindischer und dem Lands-Leben gemässer. Die Pastorale haben auch Aufzüge und öffentliche Spiele; aber sie sind nicht prächtig, sondern nur artig. Daher müssen die Melodien dazu diesen Eigenschaften, so viel möglich, ähnlich seyn.

§. 55.

Endlich erscheinet unter den theatralischen Gattungen die vornehmste, oder doch die stärkste, so da ist

XII. Die Opera, sammt ihrem Anhang: 

{	Tragedia, das Trauer-	}	Spiel.
	Comœdia, das Lust-		
	Saryra, das Straf-		

Diese faffet gleichsam einen Zusammenfluß von allen übrigen Schönheiten des Schau-Plazes in solcher Maasse in sich, daß es bisweilen zu viel wird. Die Liebe regieret fast allemahl so hefftig, und mit solchen verwirrten Händeln darin, daß kaum andre Gemüths-Bewegungen, es wären denn Kinder dieser oft unartigen Liebe, Raum darin finden: welches meines Erachtens eine edelhaftte Sache ist, die weder Noth noch Grund hat. Wir müssen diese Dinge inzwischen so nehmen, wie sie sind; nicht wie sie seyn sollten, oder seyn müsten.

§. 56.

Es hat also derjenige, welcher eine Oper mit Melodien versehen will, auf nichts so sehr sein Augenmerk zu richten, als auf die lebhafteste Ausdrückung der vorkommenden Leidenschaften: denn obgleich, wie gesagt, die gewaltige Liebe fast immer der Haupt-Affect ist, so erreget sie doch unfehlbar einen Hauffen Unruhe und Bewegungen mit der Eifersucht, Traurigkeit, Hoffnung, Vergnügung, Rache, Wut, Kasterey &c. Ich hätte wahrlich große Lust den vornehmsten Character einer Oper in der Unruhe selbst zu suchen, wenns mir nicht verdacht werden wollte.

§. 57.

Ist die Absicht eines Sing-Spiels tragisch, so muß sich der Gesang darnach richten, und müssen lauter majestätische, ernsthaftte, klägliche Melodien, nach Befinden der Umstände, dabey eingeföhret werden, absonderlich zulezt. Ist aber das Ende einer Oper comisch und lustig, so kehret man es um, und bedienet sich vornehmlich zu rechter Zeit, freudiger, fröhlicher und anmuthiger Melodien. Ist endlich der Inhalt satyrisch (wiewol deren wenige seyn werden) so müssen die Sang-Weisen hie und da etwas lächerlich, possierlich und stachelicht heraus kommen. Exempel der ersten Art können etwa aus einem *Nero*; der zwoten aus einem *Jodolet*, und der dritten aus einem *Don Qui xotte* genommen werden. Operetten sind kleine Opern; weiter nichts.

§. 58.

Nach kurzgefaßter, doch zu unserm Zweck vermuthlich hinreichenden Betrachtung der weltlichen Sachen müssen wir auch derjenigen nicht vergessen, die eigentlich und ins besondere der geistlichen Ton-Kunst gewidmet sind. Und da erscheinen

XIII. Die Dialogi, oder gesungene Gespräche, welche so vielerley Arten, als Materien haben.

Es sind blosser Unterredungen in Noten und auf ungebundene Worte, die gemeinlich von Schriftmäßigen Personen geföhret, und entweder aus den evangelischen oder andern biblischen Geschichten von Wort zu Wort hergenommen werden. Ihr Styl ist etwas madrigalisch.

## §. 59.

Ihr Abzeichen ist historisch und andächtig, wobey verschiedene mit einander sprechende Personen, meistentheils in einem langen Arioso, bald mit, bald ohne Begleitung, eingeführet werden. Da sind weder rechte Recitative noch Arien, sondern es herrschet eine ungestörte Abwechselung des Gespräches, ohne weitere Veränderung, als daß sich die Stimmen im Schluß entweder durch einen Choral, oder andern Satz zu vereinbaren pflegen.

## §. 60.

Der vorige Hamburgische wolverdiente Cantor, **Gerstenbüttel**, setzte oftmahls solche Dialogos, und erweckte damit bey dem gemeinen Mann eine sonderbare Ehrfurcht für das göttliche gesungene Wort, um so mehr, weil er auffer dem Schluß-Satze die größste Deutlichkeit darin spüren ließ. Es ist indessen eine etwas abgebrachte Gattung der Kirchen-Stücke, welche anitz auf einen andern Fuß gesetzt sind.

## §. 61.

Daß auch die Orgeln mit verschiedenen Clavieren, auf gewisse Weise solche Gespräche nachahmen können, ist eine recht artige Anmerkung im Waltherschen Wörter-Buche. Es gibt uns solche Vorstellung einen neuen Beweis, daß die Klang-Rede auch auf Instrumenten zu Hause gehöret, und sehr vernehmlich gemacht werden kan.

## §. 62.

Obigen Gesprächen hat man denn billig vorgezogen

XIV. Das Oratorium,  
dessen Arten sind

{ Die Passiones\*) oder Vorstellungen des Leidens Christi.  
Epithalamia, Hochzeit-Stücke.  
Epicedia, Trauer-Musiken.  
Epinicia, Sieges-Besänge u. c.

In denselben werden entweder durch die Prosopopöie oder Persondichtung, da aus Dingen Personen gemacht werden, die sonst keine sind; oder ohne Verblümmung, durch Einführung wirklicher Personen, solche Vorträge gethan, die nicht in einem dürrn Gespräch, oder in einer Erzählung allein, sondern in beweglichen Sätzen von allerhand Art, schöne Gedancken und Erwegungen an den Tag legen; die Gemüther sowol zur Andacht und heiliger Furcht, als auch zum Mitleiden und andern Regungen, vornehmlich aber zum Lobe Gottes und zur geistlichen Freude antreiben; durch Choräle, Chöre, Fugen, Arien, Recitative u. die artigste Abwechselung treffen, und selbige mit verschiedenen Instrumenten, nachdem es die Umstände erfordern, klüglich und bescheidenlich begleiten.

## §. 63.

Ein Oratorium ist also nichts anders, als ein Sing-Gedicht, welches eine gewisse Handlung oder tugendhafte Begebenheit auf dramatische Art vorstellet. Die Gemüths-Bewegungen sind hier wiederum, wie man siehet, das vornehmste, worauf der Componist Achtung zu geben hat. Es haben aber die Dratorien, wenn sie geistliche Dinge abhandeln, ein anders und höheres zum Vorwurff, als sonst: nemlich Gott und seine große Thaten, die freilich weit ernsthaftere Ausdrückungen und Gedancken geben, auch wichtigere Wirkungen bey den Zuhörern thun, als die verstellten oder gefärbten Affecten des weltlichen Schauplatzes.

## §. 64.

„Die Music ziehet den Gottlosen, ja selbst den Gottlosen, zum Tempel; sein Ohr, das vor andern Lehren verstopft ist, öffnet sich doch den durchdringenden Klängen; bald rühren „lauter donnende Accorde, welche die Lüste zitternd trennen, einen solchen unheiligen Menschen, „erfüllen ihn mit Furcht und Entsetzen; die strenge Harmonie stellet ihm einen lebendigen, schrecklichen, unvermeidlichen Gott vor, der mit flammender Hand, auf den Flügeln des Ungewitters „tönend herabfährt, vor welchem tödliche Blitze herfliegen, und dem der Todes-Engel auf dem „Fusse naheilet. In den dräuenden Zonen vernimmt der Gottlose die fürchterliche Annäherung „seines Richters; das Rasseln seiner feurigen Wagen; den Sturz-Fall der lodernden Pechströme; die Abscheulichkeit des schwarzen Abgrundes, und das unwiederrückliche Urtheil seiner Verdammniß. Bald weiß er gegen eine sanftere und erquickende Zusammenstimmung seinem Herzen die

\*) Diese haben seit einiger Zeit, vermuthlich auf Veranlassung der Cleri sey, abermahl sehr vieles von den blossen Dialogis in hiesigen Haupt-Kirchen wieder angenommen; wiewol die Erzählungen dennoch mit Arien unterflochten sind. In den Neben-Kirchen sind die Passiones poetisch abgefaßt, und nach der rechten oratorischen Weise.

die Bangigkeit wiederum zu benehmen, und ein neues Vertrauen zu erwecken: da wird demselben gleichsam in einer Blumen-Wolcke der Vater aller Güte vorgestellt, der bereit zu vergeben ist; dafern der Sünder nur seuffzen, und mit Aschen auf dem Haupte durch seine Buß-Thränen das Feuer der sonst ewigen Rache löschten kan.,,

§. 65.

Ich habe mich nicht entbrechen können, diese schöne Stelle von den Wirkungen der Kirchen-Music alhier, aus dem offerwehnten Discours für l' Harmonie, zu übersehen und einzuschalten. Ubrigens muß, um zu solcher seligen Wirkung zu gelangen, die Ausdrückung in den Melodien eines Dratorii (welches so viele Abzeichen als Leidenschaften hat) zwar nicht so wild, aber wol so lebhaft, wo nicht lebhafter seyn, als in Opern: Denn ein Dratorium ist gleichsam eine geistliche Oper und die göttliche Materie verdient es vielmehr als die menschliche, daß man sie nicht schläfrig ausarbeite. Bey Opern ist alles Schertz; In Kirchen ist alles Ernst, oder sollte es doch seyn. Es gibt indessen auch vielerley weltliche Dratorien, die mehr zum Kammer-Styl, als zur dramatischen Schreib-Art gehören, und sich in der Ausarbeitung nach denjenigen Regeln richten, die oben von den Cantaten gegeben werden sind.

§. 66.

Den nächsten Sitz nehmen die so genannten

XV. Concerti da Chiesa, } a 1. 2. 3. 4. &c. Voci,  
Kirchen-Concerte. } con, e senza Stromenti.

Diese Gattung hat der berühmte Viadana, Erfinder des General-Basses, zuerst aufgebracht; Da sonst vor seiner Zeit, etwa vor 130 Jahren, alles verwirrt und verirret unter einander, mit lärmreichen Fugen und polternden Contrapunten, mit starcken aus vollem Halse schreisenden Ehdren, ohne Unterschied guter oder böser Stimmen, ohne Manier oder Zierlichkeit, ohne Melodie und Verständlichkeit, in den Kirchen getrieben wurde: so daß man auch bedacht gewesen, allen Gesang und Klang ganz und gar vom Gottes-Dienste zu verbannen. Und das verurthachten die lieben Moteten.

§. 67.

Gedachter Viadana schreibt in der Vorrede seiner zu Frankffurt 1613 gedruckten Werke, genug von den triftigen Ursachen, die ihn bewogen, statt der gewöhnlichen Moteten, die Concerte einzuführen, und es beziehen sich die meisten Gründe auf die mir so sehr ans Herz gewachsene Deutlichkeit und Verständlichkeit der Melodien, ingleichen auf ein reines Accompagnement mit der Orgel. Der Ueberfluß eckelhafter Fugen und Contrapuncte; die unzierlichen Cadenzen und ungereimten Concordanzen; die Unterbrechung und Unterdrückung der Worte; die unformlichen Intervalle, zerstückelten Harmonien u. werden alle in besagter Vorrede nahmhafft gemacht, und, wie billig, getadelt.

§. 68.

Man nimmt sonst Davidische Psalmen zu solchen Concerten, auch andre Sprüche aus der H. Schrift; ohne gleichwol allerhand gute gebundene Texte davon auszuschließen. Anfangs hatten diese Kirchen-Concerte keine andre Gesellschaft, als die Orgeln, und wurden sehr oft nur mit einer einzigen Stimme gesetzt, welche sodann mit dem Organisten gleichsam um den Preis stritte. Hernach brauchte man zween, drey bis vier Sänger dazu, und zuletzt fanden sich auch verschiedene Instrumente dabey ein.

§. 69.

Diese Concerte waren übrigens ganz kurz, etwa von einer Quart-Seite, zu ieder Stimme gerechnet, und gingen in einem Saße daher, ohne Unterbrechung des General-Basses. Es wurden auch, wo es etwa irgend an diesem oder jenem Sänger fehlte, ihre Parteien bisweilen auf Zincken geblasen, welche damahls die Stelle der Oboen vertraten. Doch hat die Nachwelt in allen diesen sehr viel geändert und gebessert.

§. 70.

Die eigentliche Absicht bey den Concerten war und ist noch diese: die Text-Worte vernehmlich zu machen, und bey einer oder mehr Stimmen dennoch durch Hülffe des General-Basses, eine vöilige Harmonie zu Wege zu bringen. Wer nun weiß, was Capell- und Concert-Stimmen heutiges Tages sind, da nehmlich bey den ersten alles was Odem hat, bey den andern aber nur die besten sich hören lassen, der wird sich desto leichter einen Begriff von dieser Melodien-Gattung

tung machen können: zumahl wenn er bedenkt, daß der Nahm von certare, streiten, herkömm, und so viel sagen will, als ob in einem solchen Concert eine oder mehr auserlesene Sing-Stimmen mit der Orgel, oder unter einander, gleichsam einen Kunst-Streit darüber führten, wer es am lieblichsten machen könne.

## §. 71.

Eine ganz andre Beschaffenheit hatte es mit den allerältesten Kirchen-Sachen bey der christlichen Music; denn da waren in großem Ruf und immer hoch am Brete

XVI. Die Moretti, welches gewisse, mit lauter Fugen und Nachahmungen angefüllte, und über einen kurzen biblischen Spruch mühsam ausgearbeitete vielstimmige Sing-Stücke sind.

Bey denselben wuste man anfänglich von keinem General-Baß. Wäre dieser bey den Moteten Herkommens gewesen, was hätte Diadana nöthig gehabt, seinentwegen und zugleich mit ihm eine andre neuere Gattung der Melodien, nemlich oberwehnte Concerten, einzuführen? Man muß die Zeiten unterscheiden.

## §. 72.

Bey solchen Moteten mußte der Organist zwar alle Sing-Stimmen in Partitur bringen, und selbige, wie eine Allemande oder anders Hand-Stück, voller Wocks-Triller und abentheurerlicher Toccate-Schwärmer so fein lieblich daher figuriren; aber das war kein General-Baß. Man wuste bey den Moteten anfänglich von keinem Instrumente, ausser der Orgel auf bemeldte Weise, und die blieb auch oft aus. Man wuste dabey von keinem andern Concertiren, als von derjenigen Jagd, welche mit den unsingbaren und unendlichen Fugen angestellet ward. Alles ging in vollen Sprüngen, da Capella, mit der ganzen Schule Feldein, und hauete immer getrost fort, bis ans letzte Ende: denn ehe gab man kein Quartier. Da war keine Leidenschaft oder Gemüths-Bewegung auf viel Weilweges zu sehen; keine Einschnitte in der Klang-Rebe, ja vielmehr Abschnitte in der Mitte eines Worts mit nebenstehender Pause; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit, ja gar kein Verstand zu finden: alles auf ein Paar oft wenig oder nichts bedeutende Wörter, als: Salve, Regina Misericordiarum u. d. g. Dennoch waren es nicht einmahl lauter ordentliche Fugen; sondern mehrentheils nur schlechte Nachahmungen, da eine Stimme die andre gleichsam äffete; und mit solcher Einfalt noch ein großes Wesen machte.

## §. 73.

Solte jemand meinen, wir thäten den lieben Alten hierin zu viel; dem kan man noch ganz neue Werke von einem der grössten Meister im Druck zeigen, woselbst alle obige Uebelstände richtig anzutreffen sind: daß man sich wundern mögte, wie verständige Leute und Kaiserl. Capellmeister dergleichen öffentlich für was gutes ausgeben können. 3. E.

## §. 74.

„Ave, Maria, gratia plena. Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus. Et benedictus fructus ventris tui. Ist der bekannte Englische Gruß. Die Ausarbeitung dieser wenigen Wörter begreift 140 Tact oder 70 Tempora im Capell-Styl, und machen also den Gruß ziemlich lang. Ihrer 4 legen ihn ab; obgleich die Schrift nur von einem meldet. Es tritt nach ieden Punct ein anderer Fugen-Satz oder Nachahmungs Clauselgen ein; aber man hält immer still, und bemercket keinen Absatz in der Zeit; Maasse. Das einzige Ave muß sich einer gefallen lassen über funfzehnmahl zu hören; Maria neun oder zehnmahl, und das ist groß; x. Dominus tecum erklingt eben so oft, mit einer lauffenden Figur und einem langen Aushalten auf dem merckwürdigen Worte tecum. Ein gleiches Glück haben die Worte benedicta tu, und zwar in folgender Melodie, wo es Melodie heißen kan:



be - ne - - dicta tu &c.

tu - - -

3. Zu geschweigen der herrlichen Züge und Ausdehnungen, die bey der dritten Sylbe des Worts benedicta vorkommen. Aber dieses ist noch nichts zu rechnen gegen der Ehre, so dem Worte in

in mulieribus\*) wiederfährt, wovon ich nothwendig, obgleich ungern, eine Probe hersehen muß.“



in mulie - - - - - ribus in mulie - ri

Bei allen diesen führt der Sopran den Gregorianischen hiehergehörigen Gesang auf das steifste<sup>66</sup> und festeste: nehmlich den hochgeehrten Cantum firmum. Das laßt mir ein heutiges Model<sup>67</sup> seyn! Gute Harmonie! Schöne Harmonie! Aber kein Verstand; keine Melodie; keine Gemüths<sup>68</sup> Bewegung; keine Einschnitte! z.“

§. 75.

Es gehört wahrlich große und unermüdete Arbeit zu diesen Sachen. Aber eben das beständige Arbeiten in den alten Werken des Pränestins (welchen man zum Behuf derselben anführet) war die einzige gefährliche Ursache, daß die Kirche auf ein Haar der Music wäre beraubet worden, wenn besagter Päpstlicher Capellmeister seine Schreib-Art nicht klüglich geändert, und zu rechter Zeit mehr Einsalt angenommen\*\*) hätte. Die neuern Künstler; Verfechter r<sup>75</sup> ten es ihm nur immer hierin nachthun. Denn, daß eine jede Stimme ihre eigene, mit den Worten ganz wol harmonirende Melodie führet, das macht die Sache nicht aus: weil es, auf gewisse Weise, immer geschehen soll und muß; aber wegen des Begriffs der Zuhörer ist es klug gethan, daß solche Melodien nicht in einerley Range und auf gleichförmiger Höhe oder Stufe†) stehen, sondern, daß immer bald diese bald jene unter ihnen hervorrage, so wie das Hauptbild in einem Gemählde, welches keinem Menschen gefallen, noch der Natur gemäß seyn kan, wenn alle Posituren darin von gleicher Ausarbeitung sind. Es verdient wol zweimahl gesagt zu werden.

§. 76.

Die heutigen Frankosen nennen zwar noch bis diese Stunde alle ihre Kirchen-Stücke, fast ohne Unterschied, des Motets: Man kan ihnen auch solche Freiheit gerne gönnen: wiewol die Unwissenheit in der Benennung eines Dinges keinen übel gegründeten Argwohn gibt, daß man auch das Ding oder die Sache selbst nicht recht kenne oder verstehe. Es schlägt selten fehl. Allein die Einrichtung der Frankösischen so genannten Motets ist doch anigo etwas besser, als sie vor Alters war: Denn es kommen gar oft Abwechselungen darin vor, da nehmlich die eine oder andre ausnehmende Stimme sich etwa allein hören läßt und concertirt.

§. 77.

Aus angeführten Umständen ist demnach leicht zu schließen, daß zwar die eigentliche Moteten-Art nicht ganz zu verwerffen; Doch aber höchstnöthig sey, dieselbe allensals mit der Concerten-Art durchzuflechten, und dem Worte-Verstande oder der Vernunft in keinem Stücke zu nahe zu treten, wens auch die beste Fuge von der Welt kosten sollte. Es heißt hier: Ich habe es wol alles Macht; aber es frommet nicht alles.

§. 78.

Die Verbesserung der Moteten hat den Grund zu den Wissen gelegt, nehmlich zu denjenigen Stücken, welche bey den Catholiken im Anfange des Gottes-Dienstes aufgeführt werden, und sowol aus ein- und drey-Stimmigen Sätzen, als aus vollen Chören und prächtigen Fugen bestehen. Das Kyrie, Credo, Sanctus, Agnus Dei, die Seelmessen zc. gehören hieher. Und so viel sey von den sechs- und sieben Gattungen der Singe-Melodien oder Stücke gesagt; doch ohne hierin Maas und Ziel zu stecken.

§. 79.

Oben ist schon erwehnet worden, daß bey Instrumental-Sachen alles beobachtet werden müsse, was die Kunst von den Vocal-Melodien erfordert; ja, oft ein mehreres. Solches wird hiemit bekräftiget, da wir zu den Spiel-Melodien und deren Gattungen schreiten. Denn

Rff 2

da

\*) Die Ausdehnungen müssen unter andern auch die Eigenschaft haben, daß die Wörter, darauf sie fallen, auch dem Verstande nach eine Ausdehnung vertragen können. Dem Verstande nach ginge es hier wol nicht an; ein loser Vogel aber mögte meinen, es ginge dem Leibe nach wol an.

\*\*) vid. den Stütling, Ephur. p. 59. die musical. Critick im ersten Bande p. 308. 309. it. die kleine General-Baß, Schule p. 23.

†) Welches in den Moteten geschieht: da gleichsam ein polo mele im höchsten Grade registret.

da hat man erst auf die Gemüths-Neigungen zu sehen, die mit blossen Klängen, ohne Worte, ausgedruckt werden sollen; hernach auf die Einschnitte der Ton-Rede, wobey die Worte uns den Weg nicht weisen können, weil sie nicht gebraucht werden; drittens auf den Nachdruck, auf die Emphasin; viertens auf den geometrischen; und fünftens auf den arithmetischen Verhalt. Man sehe nur die allerkleinste Melodie an, so wird sich wahr befinden.

§. 80.

Wie nun in der ganzen Natur und allem erschaffenen Wesen kein einziger Leib ohne Vergleichung recht erkannt werden mag: so will ich immer der erste seyn, der eine Melodie zerleget und ihre Theile ordentlich untersucht. Zur Probe solts fürs erste einem Menuetgen gelten, damit ieder mann sehe, was ein solches kleines Ding im Leibe hat, wemns keine Misgeburt ist, und das mit man von geringen Sachen auf wichtigere ein gesundes Urtheil fällen lerne.

§. 81.

Es hat demnach

I. Le Menuet, *la Minuette*,  
sie sey gemacht

{ zum Spielen, }  
{ zum Singen, } ins besondere  
{ zum Tanzen, }

Keinen andern Affect, als eine mässige Lustigkeit. Wenn die Melodie eines Menuets nur sechs zehn Tact lang ist, (denn kürzer kan sie nicht seyn) so wird sie wenigstens einige Commata, ein Semicolon, ein Paar Cola, und ein Paar Puncte in ihrem Begriff aufzuweisen haben. Das sollte mancher schwerlich denken; und ist doch wahr.

§. 82.

An einigen Stellen, wenn die Melodie rechter Art ist, kan man auch den Nachdruck deutlich vernehmen; der Accente, Fragezeichen ic. zu geschweigen, die gar nicht fehlen. Der geometrische Verhalt sowol, als der arithmetische \*) sind unentbehrliche Dinge Bewegungsvoller Melodien, und geben denselben die rechte Maasse und Gestalt. Wir wollen an dem Menuet hievon ein solches Beispiel zeigen, welches bey allen übrigen, als ein Muster, zur Zergliederung dienen kan.



§. 83.

Da ist nun ein ganzer melodischer Zusammensatz (Paragraphe) von 16 Tacten, aus welchen 48 werden, wenn man sie vollend zu Ende bringt. Dieser Zusammensatz bestehet aus zweien einfachen Sätzen, oder Periodis, die sich, gleich den folgenden Einschnitten, durch die Wiederholung, um ein Drittel des ganzen vermehren, und unter ihren Schluss-Noten mit dreien Puncten (·) bemercket sind; die gänzlichte Endigung aber, als der letzte Punct, mit dem Zeichen ☉

§. 84.

Es befindet sich in diesem Paragrapho nicht nur ein Colon oder Glied; sondern auch ein Semicolon, oder halbes Glied: Die man bey ihren gewöhnlichen, unter die Noten gesetzten Zeichen erkennen kan. Man trifft ferner drey Commata an, daraus neun werden, und die mit dem bekannten Beistrichlein versehen sind. Die dreifache Emphasin aber haben wir mit eben so vielen Sternlein angedeutet. Der geometrische Verhalt ist hier, wie durchgehends bey allen guten Tanz-Melodien, 4, und hat so viele Kreuzlein zum Abzeichen. Die Klang-Füsse des ersten und zweiten Tacts werden im fünften und sechsten wieder angebracht. Die andern, so sich

\*) Man nennet diese sonst numerum sectionalem und rhythmicum

hernach im neunten und zehnten Tact angeben, höret man gleich im elften und zwölften noch einmahl, woraus denn die arithmetische Gleichförmigkeit erwächst. Und das wäre die ganze Zergliederung in acht Stücken: Deren erstes die 2 Periodos; Das zweite das Colon; Das dritte ein Semicolon; Das vierte die 9 Commata; Das fünfte die Emphasin; Das sechste den geometrischen; das siebende den arithmetischen Verhalt, und das achte endlich den Schlußpunct ausmacht.

§. 85

Wer ein Menuet zum Clavier haben will, der schlage nur, sowol dieser, als vieler andrer Ursachen halber, **Ruhnauens, Handels, Graupners** ic. Hand: Sachen auf, so wird er, um den Unterschied der dreien Menuet:Arten zu finden, nur fragen dürfen, ob sich die daselbst befindliche Melodien dieser Gattung zum Tanzen, oder zum Singen wol schicken? Und der erste Blick wird ihm mit Nein antworten.

§. 86.

Wegen der Sing:Menuetten nehme man weltlich:dramatische Arbeit zur Hand, absonderlich von **Welschen** und **Teutschen** Opernmachern, die gar oft setzen: **Aria, tempo di Minuetta**, ob es gleich allemahl keine förmliche Menuetten sind. Die rechten, aufrichtigen Tanz:Melodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen kan man nirgend besser antreffen, als bey den **Frankosen**, und ihren gescheuten Nachahmern in **Teutschland**, unter welchen **Telemann** der vornehmste ist: so viel noch bekannt.

§. 87.

Hier nächst betrachten wir  
II. Die Gavotta,  
deren Arten ebenfalls

{ zum Singen, solo, tutti,  
zum Spielen, da Cembalo, di Violini &c.  
zum Tanzen ic. abzielen.

Ihr Affect ist wirklich eine rechte **jauchzende Freude**. Ihre Zeitmaasse ist zwar gerader Art; aber kein **Viertel:Tact**; sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen bestehet; ob er sich gleich in **Viertel**, ja gar in **Achtel** theilen läßt. Ich wolte wünschen, daß dieser Unterschied ein wenig besser in **Acht** genommen würde, und daß man nicht alles so überhaupt eine **schlechte** Meinung nennen mögte: wie geschieht.

§. 88.

Das **hüpfende Wesen** ist ein rechtes Eigenthum dieser **Gavotten**; keinesweges das **laufende**. Die **welschen** Seher brauchen eine Art **Gavotten** für ihre **Geigen**, darauf sie sonderlich arbeiten, welche oft mit ihren **Ausschweifungen** ganze **Bögen** erfüllen, und nichts weniger, aber wol was anders sind, als sie seyn sollten. Doch wenn ein **Welscher** es nur dahin bringen kan, daß man seine **Geschwindigkeit** bewundert, so macht er alles aus allem. Fürs **Clavier** setzt man auch gewisse **Gavotten**, die **große Freiheit** gebrauchen; sie treiben es aber doch nicht so arg, als die **gesiedelten**.

§. 89.

Daß die **Frankosen** **Gavotte** und nicht **Gavote** schreiben, daran ist ihre **Ausprache Schuld**, in welcher das **Endigungs e** so wenig gilt, daß das **t** dadurch eine **doppelte Kraft** gewinnt. Was aber **Menage** von dem **Ursprunge** des **Nahmens** **Gavotte** gedenckt, als ob derselbe von einem **Bergvolcke** in der **Landtschafft** **Gap** herkomme, läßt sich hören. Mich deucht ich sehe diese **Bergmänner** auf den **Hügeln** mit ihren **Gavotten** herumhüpfen. Was mehr dabey zu beobachten vorfällt, wird man im **ersten Theil** des **Orchesters**, in **Niedts** **Handleitung** II **Theil**, im **Brossard**, und endlich im **Walther** zu suchen haben. Wenn aber dieser letzte vermeinet, es sey so was **seltenes**, daß eine **Gavot** mit einem halben Schläge anfangt, darüber könnte man eine **Menge** **widersprechender Proben** aus **welschen** **Verfassern**, absonderlich aus den **Wercken** des **Steffani**, wiewol nur in **Sing:Gavotten** und **Ehren**, beibringen: nehmlich im **melismatischen Styl**.

§. 90.

Eine **Melodie**, die mehr **fließendes**, **glattes**, **gleitendes** und an einander **hängendes** hat, als die **Gavotte**, ist

III. Die **Bourrée**,

{ zum Tanzen, vornehmlich.  
zum Singen, im melismatischen Styl.

Diese **Melodien:Gattung** hat, meines **Wissens**, keine solche **Neben:Arten**, oder, sie ist **vielmehr**

mehr noch nicht so ausgeartet, als die Gavot; obwol bisweilen in theatralischen und andern weltlichen Sachen eine Sing-Arie, col tempo di Borea, zum Vorschein kömmt. Wie die Bourreengebildet seyn, anfangen und aufhören müssen, das stehet schon an mehr, als einem Orte. Doch muß ich hier sagen, daß ihr eigentliches Abzeichen auf der Zufriedenheit, und einem gefälligen Wesen beruhe, dabey gleichsam etwas unbekümmertes oder gelassenes, ein wenig nachlässiges, gemächliches und doch nichts unangenehmes vermacht ist.

§. 91.

Das Wort Bourrée an ihm selbst bedeutet eigentlich etwas gefülltes, gestopftes, wolgetrochtes, starkes, wichtiges, und doch weiches oder zartes das geschickter zum schieben, glitschen oder gleiten ist, als zum heben, hüpfen oder springen. Hiemit kommen die so eben erwähnten Eigenschaften der Bourreen-Melodie ziemlich überein, nemlich: zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachlässig, gemächlich und doch artig.

§. 92.

Da man nun einen bekannten Tanz hat, der einer gewissen Braut zu Ehren la Mariée heißt, so könnte es gar wol seyn, daß die Biscayer, bey denen die Bourree zu Hause gehöret, und wo es selten feiste niedliche Leiber gibt, etwa einem solchen Frauenzimmer zu Gefallen diesen Tanz eingeführet, und so benennet hätten. Er schickt sich wahrlich zu keiner Art der Leibesgestalten besser, als zu einer untergeschten. Doch sinds nur Muthmaassungen, die mehrentheils mislich zu seyn pflegen.

§. 93.

Wir gehen weiter, und nehmen vor uns

## IV. Den Rigaudon

}	zum Spielen,
	zum Tanzen,
	zum Singen.

Dessen Melodie ist, meines Erachtens, eine von den artigsten. Ihre Eigenschaft bestehet in einem etwas tändelnden Scherz. Von Italienern wird der Rigaudon oft zu Schluß-Chören in dramatischen Sachen; von den Franzosen aber zu absonderlichen Oden und ergeßlichen Arietten im Singen gebraucht. Seine Form kan aus dem Orchester abgenommen, dabey aber noch bemercket werden, daß der dritte Absatz gleichsam eine Einschaltung oder Parenthesin vorstellen muß, als ob derselbe gar nicht mit zum Vertrage gehörte, sondern nur so von ungefehr dazwischen käme: derowegen auch dieser dritte und kleine Absatz tief am Klange seyn, und keinen rechten Schluß haben muß, damit das folgende desto frischer ins Gehör falle.

§. 94.

Übrigens ist der Rigaudon ein rechter Zwitter, aus der Gavot und Bourree zusammengesetzt, und mögte nicht unfüglich eine vierfache Bourree heißen. Doch sind die Umstände und Formeln, die Eintheilung, der Umfang, die Abwechselung ganz anders beschaffen. Diese Tanz-Melodie hieß vor Alters in welscher Sprache nur Rigo, welches einen Fluß oder Strom bedeutet, und ich finde wirklich, daß sie bey den Seeleuten sehr gäng und gäbe ist. Also hat fast ein jedes Element, ja es haben Berge und Thal eigene Melodien. Man hat einen bekannten Schiffer-Rigaudon, der mit diesen Worten anfängt: Dans nos Vaisseaux &c. Selbiger ist ein recht gutes Muster. Richelet sagt, der Rigaudon komme aus der Provence her: und ich glaube es desto williger, weil das mittelländische Meer daselbst die Gemeinschaft mit Welschland unterhält.

§. 95.

Unstre nächste Betrachtung fällt auf den Marsch, oder

## V. La Marche, welcher entweder

}	ernsthaft oder
	posirlich ist.

Seine rechte Eigenschaft ist was heldenmüthiges und ungeschlechtes; doch nichts wildes oder lauffendes. Daher ist es unrecht gehandelt, wenn man aus allerhand Melodien Marsche machen will. Gemeine Dugend-Componisten stehen in den Gedancken, ein Marsch könne niemahls lustig genug seyn: traurig, kläglich, jämmerlich und weinend darff man ihn eben nicht machen; doch auch nicht auf den Sprung. Ein Marsch ist eigentlich kein Tanz: und wenn er in Schauspielen gebraucht wird, schreiten die Personen nur ganz langsam daher, ohne tanzen, hüpfen oder springen; doch figuriren sie unter einander, welches wol zu sehen ist, absonderlich von Gewafneten oder Kriegesleuten.

§. 96.

§. 96.

Auch hindert es der Ernsthaftigkeit einer solchen Melodie mit nichten, wie manche wöhnen, wenn sie gleich die ungerade Tact-Art führet. Pully hat sehr viele Marsche in der ungeraden Zeit-Maasse gesetzt; sich aber stets dabey die stolzen Abzeichen und das kriegerische Wesen äusserst angelegen seyn lassen. Wie gar zu viel Feuer keinen wahren Held macht; sondern ein ganz unverzagtes, festes Gemüth schier durch nichts bewege, oder aus seinem eigentlichen Sitz gebracht wird, indem es sonst aller klugen Entschliessung gute Nacht saget, und der Hitze den Zügel schiessen läßt; also kan ein melodischer Seher sich hieraus schon ein Bild machen, nach welchem seine Marsche keinen lodrenden Brand, sondern eine muthige Wärme in sich halten müssen.

§. 97.

Nun gibt es zwar Fälle, da auch die Marsche ihre Eigenschafft verändern, und sich nach gewissen Umständen einrichten lassen müssen: denn wenn ich z. E. einen Hauffen Arlequins oder andre lustige Brüder, mit einer ernsthaften Melodie einführen wolte, würde solches ungereimt herauskommen; ie lächerlicher der Marsch bey solcher Gelegenheit ausfällt, ie besser ist er. Und dazu gehöret auch ein eigenes Abzeichen. Habe ich aber nicht mit satyrischen Personen, sondern mit tapffern Soldaten zu thun, so muß mein Marsch was geketztes und uerschröckenes darlegen.

§. 98.

Mit dem auf Zug und Wachten so nützlichem Spiel hat eine ziemlich-naher Verwandtschaft, und doch einen besondern Gattungs-Unterschied

VI. Die Entrée.

Es muß bey derselben das erhabene und majestätische Wesen allerdings Statt finden; aber sie darff doch so gar hochtrabend nicht einhergeben. Hergegen hat die Entree mehr scharffes, punctirtes und reissendes an sich, als sonst irgend eine andre Melodie; wobey zugleich die Eben-trächtigkeit der Marsche fehlet, oder in etwas abgethet. Ihre herrschende Eigenschafft ist die Strenge, und der Zweck, daß sie die Zuhörer zu solcher Aufmerksamkeit reizet, als ob recht was fremdes oder neues vorgebracht werden sollte.

§. 99.

Die zwey Abtheilungen, wo man die Sätze wiederholet, können bey einer Entree wol etwas länger seyn, als bey einem Marsch: jene leidet auch die ungerade Anzahl der Tacte, weil ihr Wesen nicht fließend, sondern etwas störrisch ist; dieser hergegen gibt solches durchaus nicht zu, sondern will einen genauen geometrischen Verhalt haben. Ferner macht man auch gerne die beyden Wiederholungs-Theile der Entree ungefehr von einerley Länge; bey dem Marsch aber ist gemeinlich der erste dieser Theile kürzer, als der andre, und was dergleichen noch nie bemerckter Unterschied mehr seyn mag, welchen die Gegenhaltung beider Melodien, nach dieser Anleitung, desto leichter entdecken wird.

§. 100.

Eine ieder Tanz-Melodie heißt zwar sonst bey den Frankosen mit dem allgemeinen Nahmen eine Entrée; voraus wann sie bey Schauspielen zu Aufzügen dienet, und die Banden einführet. Aber im besondern Verstande ist es eine solche hyporchematische Gattung, nach welcher oft auch nur eine einzige Person, mit der größesten Kunst, Stärke und Geschicklichkeit, ganz ernsthaft tanzet.

§. 101.

Noch eines ist hiebey zum Abzeichen und zum erstenmahl anzumercken, daß nehmlich der Anfang einer Entree, um ihre Ansehnlichkeit desto besser zu zeigen, bisweilen mit der Oberstimme ganz allein gemacht, und der Bass erst, wenn er pausirt hat, nachahmend eingeführet wird, fast auf die Weise, wie oft bey Ouvertüren zu geschehen pfeget. Doch muß die Pause des Basses bey beiden nicht über einen Tact betragen.

§. 102.

Diesen ernsthaften Melodien mag nun auch wiederum was frischtes und hurtiges folgen, nehmlich

VII. Die Gigue,

mit ihren Arten, welche sind

- |   |                  |
|---|------------------|
| } | die gewöhnliche, |
|   | die Loure,       |
|   | die Canarie,     |
|   | die Giga.        |

Die gewöhnlichen oder Engländischen Giquen haben zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen **hitzigen** und **flüchtigen Eifer**, einen Zorn, der bald vergehet. Die Loures oder langsamen und **punctirten** zeigen hergegen ein stolzes, aufgeblasenes Wesen an: deswegen sie bey den Spaniern sehr beliebt sind: die **Canarischen** müssen grosse Begierde und **Murtigkeit** mit sich führen; aber dabey ein wenig **einfältig** klingen. Die welschen Gige endlich, welche nicht zum Tanzen, sondern zum **Geigen** (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äussersten **Schnelligkeit** oder **Flüchtigkeit**; doch mehrentheils auf eine fließende und keine ungestrüme Art: etwa wie der glattfortschliessende **Strom**; Pfeil eines Bachs.

§. 103.

Alle diese neue Anmerkungen haben ihre Absicht nicht sowol ins besondere auf den völligen Begriff der blossen Tänze, als auf die Entdeckung des darin steckenden Reichthums und dessen geschulte Anwendung, bey einer Menge andrer und wichtiger scheinenden Dinge: absonderlich bey feinen Singsachen und Ausdruck der Leidenschafften allerhand Art; alwo unzählbare ja ungläubliche Erfindungen aus diesen unansehnlichen Quellen hervorkommen. Man denke dieser Erinnerung nur recht nach.

§. 104.

Da gibt es, so wie von einigen der übrigen Melodien-Gattungen auch Arietten a tempo di Giga zum Singen: vornehmlich auf die Art der Loures, die keine unangenehme Wirkung thun. Mit der blossen Giquen-Weise kan ich schon vier Haupt-Affecten ausdrücken: den Zorn oder Eifer; den Stolz; die einfältige Begierde und das flüchtige Gemüth. Die Einfalt der canarischen Giquen wird insonderheit dadurch ausgedrückt, daß alle vier Absätze und Wiederkehrungen immer im Haupt-Ton, und in keinem andern schliessen.

§. 105.

Es ist auch keinesweges hiebey zu vergessen

VIII. Die Polonoise,	} in gerader	} Tactmaasse.
oder der Polnische Tanz		

Man sollte nicht meinen, was für sonderbaren Nutzen diese Melodien-Gattung hat, wenn sie in singenden Stimmen, nicht zwar in ihrer eignen Gestalt; sondern nur auf dem Polnischen Fuß angebracht wird. Doch ist sie, so viel mir wissend, noch von niemand beschrieben.

§. 106.

Zwar ist die Tanzweise der Polen nicht unbekannt; doch dürfte jedermann nicht bemercket haben, daß ihr Rhythmus bey gerader Zeitmaasse vornehmlich der \*) Spondäus ist, mit welchem auch so gar geschlossen wird, das sonst mit keiner Melodie in der Welt, zumahl im fortgesetzten Unifono, geschiehet. Bey ungerader Zeitmaasse verändert sich der Spondäus in den Jambum, so daß bey der ersten Art zwey gleich-lange Noten, oder halbe Schläge in einem Ton; bey der andern aber eine kurze und eine lange, nemlich eine Viertel und ein halber Schlag, auch in einem Ton regieren. Ich sage vornehmlich: denn diese Klangfüsse werden gleichwol auch mit andern untermischet, wie aus den Exempeln am besten zu ersehen.

§. 107.

Der Anfang einer Polonoise, in genauem Verstande genommen, hat darin was eigenes, daß sie weder mit dem halben Schläge im Aufheben des Tacts, wie die Gavot; noch auch mit dem lezten Viertel der Zeitmaasse eintritt, wie die Bourree; sondern geradezu ohne allen Umschweif, und wie die Franzosen sagen, sans façon, mit dem Niederschläge in beiden Arten getroffen anhebet.

§. 108.

Wenn ich etwas zu setzen oder solche Worte in Noten zu bringen hätte, darin eine besondere Offenherzigkeit und ein gar freies Wesen herrschte, wolte ich keine andre Melodien-Gattung dazu erkiesen, denn die Polnische: maassen meines Ermessens hierin ihr wahres Abzeichen, ihr Character und Affect beruhet. Selten lasset sich die Natur und Eigenschafft eines Volcks bey desselben Lustbarkeiten und Tänzen verstecken; ob es gleich bey andrer Gelegenheit geschehen mügte.

§. 109.

Wiederum eine sonderbare, zu vielen andern Stücken nützliche Melodien-Gattung, welche zu ganz fremden Einfällen Anlaß gibt, ist

\*) S. das sechste Haupt-Stück dieses Theils §. 17.

IX. Die Angloise,  
der Engländische Tanz, dahin gehören

Die Country-Dances,  
Ballads,  
Hornpipes &c.

Was vortreffliches und dabey seltsames haben diese Tanz-Melodien an sich, welches diejenigen Büchlein bezeigen, die von Zeit zu Zeit in Amsterdam bey Jeanne Roger zum Vorschein kommen, und Sammlungen enthalten. Dasselbst kan sich ein jeder von der Gestalt solcher Melodien gute Nachricht holen, und erfahren, daß sie nicht eben aus rückenden Noten bestehen, sondern viel weiter um sich greiffen, schöne fließende Melodien führen; die Klang-Füsse ungemein beobachten; voller starcken Bewegungen stecken, und in der Ton-Kunst recht-artige Sonderlinge sind.

§. 110.

Die Haupt-Eigenschaft der Angloisen ist, mit einem Worte der Eigensinn; doch mit ungebundener Großmuth und edler Gutherzigkeit begleitet. Wer nun diese Gemüths-Bewegungen, absonderlich die erste vorzustellen hat, der lasse sich die Untersuchung solcher Melodien empfohlen seyn, die ihm dazu Anleitung geben, und den choraischen Styl, wie ihn die besagten Country-Dances, zum Grunde legen.

§. 111.

Was die Ballads betrifft, so siehet man leicht, daß der Nahm vom Ballet, oder vom Tanz insgemein, herkömmt; aber eigentlich sind es in England melismatische Gesänge, Oden oder Lieder, mit vielen Strophen, die zwar vornehmlich zum Singen gesetzt, doch auch bisweilen zum Spielen und Tanzen gebraucht werden, gleich den französischen Vaudevilles oder Gassenhauern. Man hat von den so genannten Ballads eine ziemliche Sammlung, unter dem Titel: Pillen wider die Traurigkeit\*); worin eine Menge solcher Lieder gedruckt stehen.

§. 112.

Die Hornpipen sind scotländischer Abkunft, und haben bisweilen so was außerordentliches in ihren Melodien, daß man denken mögte, sie rührten von den Hofcompositeurs am Nord- oder Süd-Pol her. Wer sie indessen zu untersuchen die Mühe nehmen, und, was er daraus begreiffen, zu rechter Zeit wol anwenden will, kan auch schon seinen Nutzen daraus ziehen. Man spielet sie in Scotland auf einem Instrument, das unserer Sackpfeife einiger maassen ähnlich ist, und von den Franzosen Musette genannt, auch nicht so verächtlich gehalten wird, als man wol meinen sollte. Ich will doch zur Probe etwas wenigens von solchem scotländischen Tanze hersetzen, weil man sonst in keinem Buche Nachricht davon findet.

Hornpipe.



§. 113.

Zu den hurtigen Melodien gehöret noch

X. Le Passepied, entweder

in einer Symphonie,  
oder zum Tanzen.

Sein Wesen kömmt der Leichtsinigkeit ziemlich nah: denn es finden sich bey der Unruhe und Wankelmüthigkeit eines solchen Passepied lange der Eifer, der Zorn oder die Hitze nicht, die man bey einer flüchtigen Gigue antrifft. Inzwischen ist es doch auch eine solche Art der Leichtsinigkeit, die nichts verhasstes oder misfälliges, sondern vielmehr was angenehmes an sich hat: so wie manch Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig unbeständig ist, dennoch ihren Reiz dabey nicht verlieret.

§. 114.

Bey den besten Schiffeuten in Frankreich, nemlich in Bretagne, hat diese Tanz-Melodie ihren Ursprung. Das ist gewiß. Ob aber das wankende und veränderliche See-Element hies bey seinen Einfluß habe, solches will ich ungesagt seyn lassen.

W m m

§. 115.

\*) Pills to purge Melancholly.

## §. 115.

Diejenige Art der Passepieds, welche oft in weltlichen Symphonien gebraucht wird, gewinnet eine andre Gestalt, durch das vorhergehende und nachfolgende in solchen Instrumentals Stücken, und dienet nur statt eines Allegro oder hurtigen Zusatzes: Denn nicht selten schließt sich dergleichen Symphonie, zumahl bey den welschen Sägern, mit einer solchen Tanz-Weise. Die Franzosen hergegen wenden sie bloß zur Übung ihrer Füße an. Uns Teutsche mag nichts hindern, wenn etwa Gemüths-Bewegungen aufstossen sollten, die mit obigen übereinkömen, wenigstens den Rhythmum, wo nicht die Form eines Passepied mitzunehmen.

## §. 116.

Was die Sauffhelden ein Runda nennen, muß ja niemand mit derjenigen Gattung unfreier Melodien verwechseln, die man wegen ihrer in die Runde gehenden Wiederkehr

XI. Ein Rondeau nennet, } eine gerade  
solches hat entweder } oder ungerade Zeitmaasse,

und stellet dasjenige in der Tonkunst vor, was in der Dichtkunst durch ein eben also genanntes Reimgeschlecht angedeutet wird. Der 136 Psalm ist, nach seiner Art nichts anders, als ein Rondeau. Luther nennet ihn eine Litaney. Aber eine Litaney ist ein Gebet; Und der Psalm enthält ein Lob der Güte Gottes. Alle Litaneien sind Gebete en Rondeau; Aber alle Rondeaux sind keine Litaneien.

## §. 117.

Ich wüßte nicht, daß diese Art der Melodien, deren Beschreibung in meinem Niede enthalten, sehr oft zum Tanzen gebraucht worden wäre; Wol aber desto mehr zum Singen, und hauptsächlich zu Instrumental-Concerten. Meines Bedünkens regieret in einem guten Rondeau eine gewisse Standhaftigkeit, oder vielmehr ein festes Vertrauen: Wenigstens läßt sich diese Gemüths-Beschaffenheit sehr gut dadurch vorstellen.

## §. 118.

Anlangend

XII. Die Sarabanda, mit ihren Arten

} zum Singen  
- - Spielen und  
- - Tanzen:

So hat dieselbe keine andre Leidenschaft auszudrücken, als die Ehrsucht; Doch sind oberwehnte Arten darin unterschieden, daß sich die Tanz-Sarabande in engerer und doch dabey viel hochtrabenderer Verfassung befindet, als die übrigen; daß sie keine lauffende Noten zuläßt, weil die Grandezza solche verabscheuet, und ihre Ernsthaftigkeit behauptet.

## §. 119.

Zum Spielen auf dem Clavier und auf der Laute erniedrigt man sich etwas bey dieser Melodien-Gattung, gebraucht mehr Freiheit, ja, macht wol gar Verdoppelungen oder gebrochene Arbeit daraus, welche insgemein Variationes, von den Franzosen aber Doubles genannt werden. Mr. Lambert, des Lully Schwieger-Vater, pflegte dergleichen \*) Verkleinerungen, wenn ich so reden darff, auch selbst in Sing-Sarabanden anzustellen. Ein ieder bleibe bey seinem Geschmack; meiner wäre es nicht.

## §. 120.

Sonst scheinen die bekannten Folies d'Espagne auf gewisse Weise mit zu der Sarabanden-Gattung zu gehören; sie sind aber nichts weniger, als Thorheiten, im Ernst gesagt. Denn es ist wahrlich mehr gutes in solcher alten Melodie, deren Ausdehnung nur eine kleine Quart begreiffet, als in allen Mohren-Tänzen, die jemahls erfunden seyn mögen †).

## §. 121.

Jedermann wird wissen, daß es eine Gattung von Instrumental-Tanz- und Sing-Melodien gebe, mit Rahmen

XIII. Die Courante, oder  
Corrente. Man hat deren

} zum Tanzen,  
fürs Clavier, Laute u.  
für die Geige, und  
zum Singen.

Wenn

\*) Man heißet sie auf Latein: Diminutiones Notarum, wie schon an einem andern Orte erwähnt worden; doch hier auch nicht schaden kan.

†) S. den Göttingischen Ephorum p. 102.

Wenn die Courante getanzt werden soll, findet sie ihre unumstößliche Regel, die der Componist genau in Acht nehmen muß, wenn er sie aus dem Orchester, aus dem Niedt zc. ersehen hat. Kein anderer Tact, als der Dreihalbe  $\frac{3}{2}$  hat dabey Statt.

§. 122.

Soll aber diese Melodie dem Clavier dienen, so wird ihr mehr Freiheit vergönnet; auf der Geige (die Viol da Gamba nicht ausgeschlossen) hat sie fast keine Schranken, sondern suchet ihrem Nahmen, durch immervährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Sing-Couranten kommen der Tanz-Art am nächsten; ob sie wol eigentlich nur das tempo di Corrente, die Bewegung, und eben nicht die ganze Form derselben gebrauchen.

§. 123.

Der Lautenisten Meisterstück, absonderlich in Frankreich, ist gemeinlich die Courante, worauf man auch seine Mühe und Kunst nicht übel anwendet. Die Leidenschaft oder Gemüths-Bewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süße Hoffnung. Denn es findet sich was herzhafftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengesüget wird.

§. 124.

Weil dieses vielleicht noch kein Mensch gesagt, auch wol schwerlich gedacht haben mag, so wird mancher meinen, ich suchte etwas in diesen Dingen, das nicht darin zu finden, sondern in meinem eignen Gehirn jung geworden sey. Aber ich kans einem ieden fast handgreifflich vor Augen legen, daß obige drey Umstände, einfolglich der daraus bestehende Affect, in einer guten Courante anzutreffen sind, und seyn müssen. Laßt uns eine alte, sehr bekannte Melodie dazu anführen: denn die neuen fahren nicht nur aus der Gleise; sondern man mögte auch einwerffen, ich hätte sie selber nach meinem Sinn so gemacht und eingerichtet, nur zur Behauptung des obigen Sazes von der Hoffnung. Ich bin gewiß versichert, wenn die Liebhaber der Laute ihre Couranten untersuchen, sie werden es eben so wahr, als bey folgender, befinden.

§. 125.

Courante. Die Hoffnung.



§. 126.

Bis an die Helffte des dritten Tacts, wo das † stehet, ist was herzhafftes in dieser Melodie, absonderlich gleich im allerersten Tact: Das wird niemand leugnen können. Von da bis an die Helffte des achten Tacts, wo eben dasselbe Zeichen des Kreuzes befindlich ist, äußert sich ein Verlangen; bevorab in den drittehalb letzten Tacten, und mittelst der wiederholten Cadenz in die Quint unterwärts; endlich erhebt sich gegen das Ende eine kleine Freude, zumahl im neunten Tact.

§. 127.

Eine ziemliche Anzahl solcher Couranten, darunter viele noch besser, und im geometrischen Verhalt richtiger, sind von mir auf diese Art untersucht worden; Aber alle von ächten und bewährten Verfassern, die es aus natürlichem Triebe, par instinct, ohne Absicht und Vorsatz getroffen haben. Und es hat sich immer die Wahrheit dessen, was ich hier von der Gemüths-Bewegung anführe, darin erwiesen. Ich könnte gar leicht von allen andern Gattungen solche Proben hebringen und aus einander legen; Aber so würden wir die uns gesetzte Schranken weit überschreiten.

§. 128.

In Clavier-, Lauten- und Violdigamben-Sachen gehet

XIV. Die Allemanda, als eme aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue her, welche Folge der Melodien man mit einem Rahmen Suite nennet. Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergethet.

§. 129.

Man hat auch einen sonderlichen Tanz, der mit dem Allemanden-Rahmen beleet wird; ob er wol einem Rigaudon viel ähnlicher siehet, als einer rechten Allemande. Noch eine andre, und zwar die dritte Gestalt gewinnt diese Gattung bey den welschen Componisten für die Violine: Womit sie der teutschen Art wol ein wenig näher kommen, als die Franzosen; Doch weit vom Ziel schießen. Der Unterschied läßt sich besser in den Noten-Wercken sehen, als mit Worten beschreiben. *Masciti* und *Händel* können zu Mustern dienen: Jener in den gezeigten, dieser in den Clavier-Allemanden. Ihre Sachen sind gedruckt. Gesungen werden die Allemanden nicht, so viel ich bisher wüßte; Wiewol ich selber auf den Allemanden-Tanz ehmahls Worte zum Singen gemacht habe.

§. 130.

Die Instrumental-Music hat ferner eine eigene Gattung der Melodien an der ins besondre so genannten

XV. *Aria*, mit und ohne Verdoppelungen, die im Welschen *Partite* heißen; im Französichen *Doubles*.

Diese Spiel-Arie hat sowol auf dem Clavier, als auf allerhand andern Instrumenten Platz, und ist gemeinlich eine kurze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezoogen kömmt, daß man sie auf unzehlige Art kräufeln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grund-Gänge, seine Gauffertigkeit sehen zu lassen. Der Affect mögte wol auf eine Affectation hinauslaufen: wiewol in der schlechten und gründlichen Melodie, an und für sich selbst, verschiedene Gemüths-Belegungen angebracht werden können.

§. 131.

Zu Frobergers Zeiten, etwa vor 70 bis 80 Jahren, war dieser Partiten-Geist dermaassen eingerissen, daß nicht nur auf besondere kleine Arien, oder Arietten, z. E. auf ein so genanntes *Rantürlü*, Liedlein, wenigstens ein halb Duzend Variationen erhalten musten; sondern selbst die Allemanden, Couranten u. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwängte Noten davon. Mir ist es eine Freude, daß dieser Geschmach, sonderlich auf dem Clavier, ziemlich gefallen ist, und *Kuhnau* war, meines Behalts, der erste, der es wagte, eine harmonische Arie, wo die Mittelsstimmen nicht still sitzen, ohne dergleichen unbequemeres Befolge, im ersten Theil seiner Clavier-Ubung No. 63 ans Licht zu stellen.

§. 132.

Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht ob ich sagen soll der Melodien, oder der musicalischen Willen, trifft man in der Instrumental-Music an, die von allen übrigen sehr unterschieden ist, in den so genannten

XVI. *Fantasie*, oder *Fantaisies*, \*)  
deren Arten sind

die *Bourades*,  
*Capricci*,  
*Toccate*,  
*Preludes*,  
*Ritornelli* &c.

Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schranken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Rahmen, als guter Einfälle belegen kan. Daher auch ihr Abzeichen die Einbildung ist.

§. 133.

\*) S. das zehnte Haupt-Stück des ersten Theils §. 88 — 98.

§. 133.

Die größte unter den Tanz-Melodien ist wol

XVII. Die Ciacona, Chaconne, mit ihrem Bruder, oder ihrer Schwester, dem Passagaglio, oder Passécaille.

Ich finde wirklich, daß Chacon ein Geschlechts-Nahm ist, und der Befehlshaber oder Admiral von der spanischen Flotte in America An. 1721 Mr. Chacon geheissen hat. Mir sollte diese Ableitung besser, als jene vom persischen Schach, die in einem gewissen Wörterbuche stehet, gefallen. Von der Passécaille könnte mans endlich passiren lassen, daß sie so viel bedeute, als passécaille, wie Menage behaupten will.

§. 134.

Die Chaconne wird gesungen und getanzt, bisweilen zu gleicher Zeit, und wenn solche Lustbarkeit wol abgewechselt wird, gibt sie schon ein ziemliches Vergnügen; doch allzeit mehr Ersättigung als Wolschmack. Wie ich denn auch kein Bedencken trage, ihren eigentlichen Charakter mit der erstgenannten Eigenschaft auszudrücken. Man weiß, wie leicht die Ersättigung den Ekel und Abscheu gebieret, und wer diese Gemüths-Bewegungen bey manchem aufbringen wollte, dürfte nur ein Paar Chaconnen dazu bestellen, so wäre die Sache richtig.

§. 135.

Sonst bestehet der Unterschied zwischen der Chaconne und Passécaille in vier Dingen, darüber man eben so leicht nicht hinwegsehen kan. Diese vier Merckmahle sind folgende: Daß die Chaconne bedächtlicher und langsamer einhergeheth, als die Passécaille, nicht umgekehrt; daß jene die grossen Ton-Arten, diese hergegen die kleinen liebet; daß die Passécaille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne, sondern allein zum Tanzen, daraus natürlicher Weise eine hurtigere Bewegung entsethet; und endlich, daß die Chaconne ein festes Bass-Thema führet, welches, ob man gleich zur Veränderung, und aus Müdigkeit, bisweilen davon abgeheth, doch bald wieder zum Vorschein kömmt und seinen Posten behauptet; da hingegen sich die Passécaille an kein eigentliches Subject bindet, und schier nichts anders von der Chaconne behält, als das bloße, doch um etwas beschleunigte, Mouvement. Welchen Umständen nach man billig der Passécaille den Vorzug vor der Chaconne zu geben Ursache hat.

§. 136.

Weil sich die Italiener ungern mit Duvertüren abgeben, so haben sie, an deren Statt, eine andre Gattung eingeführet, nemlich

XVIII. Die Intrada.

Der Affect, den sie erwecken soll, ist ein Verlangen\*) nach mehrern: weil sie gemeinlich, als eine Einleitung, viel gutes von dem folgenden Werke verspricht. Ob es allemahl gehalten wird, stehet dahin. Die weitere Beschreibung und Eigenschaft einer Intrade würde nur zum Uberschuß hier wiederholet werden; Broffard, Walther, das Orchester geben hierüber Nachricht genug.

§. 137.

Eine weit vornehmere Stelle unter den Gattungen der Instrumental-Melodien bekleidet

XIX. Die Sonata, mit verschiedenen Violinen oder auf besondern Instrumenten allein, z. E. auf der Oboerflöte u. deren Absicht hauptsächlich auf eine Willfährig- oder Gefälligkeit gerichtet ist, weil in den Sonaten eine gewisse Complaisance herrschen muß, die sich zu allen bequemet, und womit einem ieden Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidiges, ein Wollüstiger was niedliches, ein Zorniger was hefftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen der Sonaten antreffen. Solchen Zweck muß sich auch der Componist bey seinem adagio, andante, presto &c. vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen.

§. 138.

Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier mit gutem Beifall zu setzen: bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren, d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Herzen. Doch ist die Verwunderung über eine ungewöhnliche Fertigkeit auch eine Art der Gemüths-Bewegung, die nicht selten den Neid gebieret; ob man gleich saget, ihre eigene Mutter sey die Unwissenheit. Die Frankosen

N n n

wer-

\*) Bey den Rednern heisset es: captatio benevolentiae.

werden nun auch in diesem Sonaten-Handel, so wie in ihren neuern Cantaten, zu lauter Stalies nern; es läuft aber meist auf ein Flickwerk, auf lauter, zusammengestoppelte Cläusfulgen hinaus, und ist nicht natürlich.

## §. 139.

Die stärkste Vollstimmigkeit unter allen erfordert das eigentlich so genannte

XX. Concerto grosso, als eine Instrumental-Piece von lauter Violinen, deren **Vvaldi**, **Venturini** und andre eine ziemliche Menge in Kupfer haben stechen lassen, wie im **Amsterdammischen** Music-Verzeichnisse zu sehen ist. Die Affecten des starcken Concerts sind mancherley und abwechselnd, wie in den Sonaten, doch nicht so häufig: Denn die Wollust führet in den Concerten dieser Art das Regiment. Auf die vollständige Befezung kömmt das meiste an, ja, man treibt sie bis zur Unmäßigkeit, so daß es einer reichen Tafel ähnlich siehet, die nicht für den Hunger, sondern zum Staat gedeckt ist. Daß es in dergleichen Wettstreit, davon alle Concerten ihre Rahmen haben, an einer angestellten Eifersucht und Rache, an einem gemachten Neid und Haß, ingleichen an andern solchen Leidenschafften nicht fehle, kan ein ieder leicht erachten.

## §. 140.

Eine mäßigere Gattung giebt

XXI. Die Sinfonia, Symphonie

{ da Chiesa, in der Kirche,  
di Camera, in der Kammer,  
del Drama, in der Oper;

welche, ob sie gleich auch eine ziemliche Befezung von Streich- und Blase-Instrumenten zugleich erfordert, dennoch so verwehnt und üppig nicht seyn darff, als das grosse Concert. Denn, unangesehen die Symphonien den vornehmsten Sing- Spielen zur Deffnung dienen, so wie die Intraden den geringern, haben sie doch kein so wollüstiges Wesen an sich. In Kirchen müssen sie noch viel bescheidener eingerichtet werden, als auf der Schaubühne und in Zimmern. Ihre Haupt-Eigenschafft bestehet darin, daß sie in einem kurzen Begriff und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen machen, so nachfolgen soll. Und da kan man leicht schliessen, daß die Ausdrückung der Affecten in einer solchen Symphonie sich nach denjenigen Leidenschafften richten müsse, die im Werke selbst hervorragen.

## §. 141.

Endlich soll den Hauffen unsrer Gattungen für dieses mahl schliessen

XXII. Die Overture, deren Character die Edelmutz seyn muß, und die mehr Lobes verdient, als Worte hieselbst Raum haben. Die Beschreibung stehet im Orchester und anderswo.

## §. 142.

Das wäre also aufs kürzeste, ein wenig mehr, als ein blosses Verzeichniß der Melodien Gattungen und ihrer Abzeichen, jedoch nur der gebräuchlichsten, vornehmsten und bekantesten, die noch von niemand sonst in rechte Ordnung gebracht, vielweniger ihre Arten, Eigenschafften, Abzeichen und Affecten berühret worden sind. Wenn man nun von ieder Gattung alles dasjenige sagen wollte, was davon zu sagen ist, und dabey deren mannigfaltigen Nutzen, auch ausser ihren Kreisen, die Umstände, Mißbräuche und Zufälle untersuchen, sodann die Artickel mit deutlichen und ausführlichen Beispielen erläuterte (welches eben keine ungereimte oder unnöthige Arbeit wäre, die vielleicht einem andern vorbehalten ist) so würde ein grosses Buch aus diesem einzigen, bereits über die Gebührlangewachsenen, Haupt-Stücke entstehen.

## §. 143.

Und da es mit den andern Haupt-Stücken grössesten Theils fast eine gleiche Bewandniß hat; unsre Absicht aber, vermöge des Titels, nur auf eine Anzeige gerichtet ist: so wenden wir uns hiemit weiter, und überlassen dem Lehrbegierigen diese Materie zu weitem Nachsinnen mit dem Bedencken, daß, gleichwie ein Gottesgelehrter die Bibel viel genauer einseheth und lieseth, als ein Leye, so auch denen eine schärfere Untersuchung der Melodien nöthig sey, die Componisten (bevorab zum Lobe Gottes) seyn wollen, als denen, die nur vom Zuhören Wesen machen. Wozu denn die bereits ernannte Schrift-Steller oder Verfasser guter Regeln und Anmerkungen zwar eine hülffliche Hand bieten; doch der eigene Fleiß und die ernstliche Betrachtung schöner Notenwerke, insbesondere der Telemannischen, den grössesten Vortheil bringen können.

# Vierzehntes Haupt-Stück.

## Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde.

\* \* \* \* \*

### §. 1.

**W**anher meinet, wenn er etwa ein wenig Vorrath an Erfindungen hat, so sey es mit seiner Composition schon gut bestellt. Es ist aber weit gefehlet, und mit der Erfindung allein nicht ausgerichtet; wiewol sie sicherlich fast die Helffte der Sache begreiffet: denn von der Erfindung muß der Anfang gemacht werden. Und wer wol anfängt, hat halb vollendet. Allein es heißt auch wiederum: Ende gut, alles gut. Dazu gehören Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde, die sonst mit ihren oratorischen Kunstnamen heißen: Dispositio, Elaboratio & Decoratio; davon schon oben Erwähnung geschehen, hier aber eine weitere Erläuterung folget.

### §. 2.

Viele fangen ein Ding mit solcher Freigebigkeit an, daß sie es zuletzt gar nicht in gleichen Schritten ausführen können: über selbige klagte schon Horaz zu seiner Zeit etwa also: Ein Zerber sollt es seyn; und ward ein Krüglein \*). Wir haben nicht wenig Exempel von Tonskünstlern, die ziemlich reich an Erfindungen sind; denen aber das Feuer bald ausgehet, und die, wegen versäumter guten Einrichtung, daran sie schier niemahls gedencken, keine Sache recht ausarbeiten, noch bis ans Ende verharren. Marcello ist ganz anders gesummet, wie wir bald sehen werden.

### §. 3.

Hergegen gibt es andre, die erschnappen gerne eine fremde Erfindung aus derjenigen Noten Menge, die ihnen unter die Hände gerathen, davon doch oft das wenigste ihr eignes ist; sie wissen diese Entwendung aber dermaassen geschickt einzurichten, auszuarbeiten und zu schmücken, daß es ein Lust ist. Wenn ich nun von beiden eines wehlen sollte, entweder eine glückliche Erfindung, oder eine geschickte Einrichtung u. nähme ich vielleicht das erste; beide zusammen aber würden sie mir doch lieber seyn. Es ist was seltenes diese Verknüpfung anzutreffen: so wie Schönheit und Tugend in einer einzigen Person.

### §. 4.

Was nun zum ersten die Dispositio betrifft, so ist sie eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem ganzen melodischen Werke, fast auf die Art, wie man ein Gebäude einrichtet und abzeichnet, einen Entwurff oder Riß machet, um anzuzeigen, wo ein Saal, eine Stube, eine Kammer u. s. w. angelegt werden sollen. Unstre musikalische Dispositio ist von der rhetorischen Einrichtung einer bloßen Rede nur allein in dem Entwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung und den Schluß. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.

### §. 5.

Es ist zwar den allerersten Componisten eben so wenig in den Sinn gekommen, ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten, als den mit natürlichen Gaben versehenen ungelehrten Rednern, solchen sechs Stücken genau zu folgen, ehe und bevor die Wolredendheit in eine förmliche Wissenschaft und Kunst gebracht worden. Es würde auch noch, bey aller Richtigkeit, oft sehr pedantisch heranskommen, wenn man sich ängstiglich daran binden, und seine Arbeit allemahl nach dieser Schul-Schnur abmessen wollte. Dennoch aber ist nicht zu leugnen, daß, bey fleißiger Untersuchung sowol guter Reden als guter Melodien, sich diese Theile, oder die meisten davon, in geschickter Folge wirklich darin antreffen lassen; obgleich manches mahl die Verfasser ebender auf ihren Tod, als auf solchen Leitfadern gedacht haben mögen, aussonderlich die Musici.

N u n z

### §. 6.

\*) . . . . . Amphora cœpit

Institui; currente rota cur urceus exit? Hor. A. P. v. 21.

## §. 6.

So gar in den allergeimeinsten Gesprächen lehret uns die Natur selbst gewisse Tropos oder uneigentliche, verblümete Deutungen der Wörter, gewisse Argumente oder Gründe gebrauchen, und in denselben eine gehbrige Ordnung zu halten; unangesehen die Redende niemahls von einer rhetorischen Regel oder Figur das geringste gehdret haben. Und eben aus diesem natürliehen Triebe des Verstandes, der uns locket, alles mit einer guten Ordnung und Zierlichkeit vorzubringen, sind endlich von sinnreichen Köpfen die Regeln entdeckt und angegeben worden. Mit der Music allein hat es nun noch bis hieher finster um diese Gegend ausgesehen; wir wollen aber hoffen, daß es sich nach und nach etwas ausklären werde, und unsern Beitrag dazu nicht sparen.

## §. 7.

Das Exordium ist der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dar zu vorbereitet, und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden. Mehrentheils, wenn wir einen Satz ohne Instrumente, nur mit der Singstimme und dem Bass betrachten, stehet dieser Eingang in dem Vorspiele des General-Basses; wenn eine grössere Begleitung dabey ist, in dem Ritornell. Denn wir nennen auch dasjenige ein Ritornell, was mit Instrumenten vorher gespielt wird: weil es hernach zur Wiederkehr dienet, und damit sowol geschlossen, als angefangen werden kan.

## §. 8.

Die Narratio ist gleichsam ein Bericht, eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird. Sie findet sich gleich bey dem An- oder Eintritt der Sing- oder vornehmsten Concert-Stimme, und beziehet sich auf das Exordium, welches vorhergegangen ist, mittelst eines geschickten Zusammenhanges.

## §. 9.

Die Propositio oder der eigentliche Vortrag enthält kürzlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede, und ist zweierley: einfach, oder zusammengesetzt, wohin auch die bunte oder verbrämte Proposition in der Ton-Kunst gehdret, von welcher die Rhetoric nichts meldet. Solcher Vortrag hat seine Stelle gleich nach dem ersten Absatz in der Melodie, wenn nemlich der Bass gleichsam das Wort führet, und die Sache selbst so kurz als einfach vorleget. Darauf hebt denn die Sing-Stimme ihre propositionem variatam an, vereiniget sich mit dem Fundament, und erfüllet den zusammengesetzten Vortrag. Wir wollen weiter unten eine Arie vor uns nehmen, und sie nach dieser Ordnung untersuchen, obs sich also damit verhalte? Dadurch wird alles, was hier gesagt worden, viel deutlicher in die Augen und Ohren fallen; es mag so neu und fremd scheinen, als es immer wolle.

## §. 10.

Die Confutatio ist eine Auflösung der Einwürffe, und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch Anführung und Wiederlegung fremdscheinender Fälle ausgedruckt werden: Denn eben durch dergleichen Gegensätze, wenn sie wol gehoben sind, wird das Gehör in seiner Lust gestärket, und alles, was demselben in Dissonanzen und Rückungen zu wiederlauffen mögte, geschlichtet und aufgelset. Inzwischen trifft man dieses Stück der Einrichtung in den Melodien nicht so viel, als die andern an; da es doch wahrlich eines der schönsten ist.

## §. 11.

Die Confirmatio ist eine künstliche Bekräftigung des Vortrages, und wird gemeinlich in den Melodien bey wolerfornenen und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen gefunden; worunter aber die gewöhnlichen Reprisen nicht zu verstehen sind. Die mehrmahlige mit allerhand artigen Veränderungen gezierte Einführung gewisser angenehmer Stimm-Fälle ist es, was wir hier meinen, wie hernach aus dem Beispiele erhellen soll.

## §. 12.

Die Peroratio endlich ist der Ausgang oder Beschluß unsrer Klang-Rede, welcher, vor allen andern Stücken eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß. Und diese findet sich nicht allein im Lauffe oder Fortgange der Melodie, sondern vornehmlich in dem Nachspiele, es sey im Fundament, oder in einer stärckern Begleitung; man habe dieses Ritornell vorher gehdret oder nicht. Die Gewohnheit hat es so eingeführet, daß wir in den Arien fast mit eben denjenigen Gängen und Klängen schliesfen, darin wir angefangen haben: welchem nach unser Exordium auch alsdenn die Stelle einer Peroration vertritt.

§. 13.

Doch kan ein geschickter melodischer Setzer auch oft hierin seine Zuhörer artig überraschen, und sowohl im Schluß der Sing-Melodien vorzüglich, als auch im Nachspiel beiläufig, ganz unerwartete Veränderungen anbringen, die einen angenehmen Eindruck hinterlassen, daraus ganz eigene Bewegungen des Gemüths entstehen: und dieses ist die eigentliche Natur der Peroration. Die Schlüsse, womit man plöglich abbricht, *ex abrupto*, geben hier auch dienliche Mittel zur Gemüthsbewegung an die Hand.

§. 14.

Zum Beweisthum dessen, was bisher berichtet worden, laßt uns eine Arie von Marcello untersuchen, nach deren Muster man hernach desto leichter alle andre Melodien, betreffend den Punct der Einrichtung, beurtheilen kan. Denn, obgleich die erwehnten Stücke sich eben nicht allemahl in derselben Reihe befinden oder auf einander folgen sollten; so werden sie doch in guten Melodien fast alle anzutreffen seyn.

§. 15.

Das Exordium oder den Eingang unsrer Arie macht dieser Saß oder dieses Bass-Thema:



Dasselbe wird darauf alsofort ohne weitem Umschweiff, von der Sing-Stimme ergriffen, und weil es schon die ganze Absicht der Melodie entdeckt, folgender Gestalt fast gleichlautend, im höhern Ton nachgemacht:



Und dieses ist eigentlich die Narratio, welche bis an eine Cadenz, mit völligem Wort-Verstande, fortgesetzt wird.

§. 16.

Nachdem nun der Absaß in der Terz erfolgt ist, hebt der Bass den Widerschlag, und gleichsam erst den rechten Vortrag an, welcher, als *propositio simplex*, so erscheinet:



Denn, obgleich dasselbe Thema beibehalten wird, gewinnt es doch eine ganz neue Kraft durch die Versetzung: und weil solche fürs erste im Basse allein geschieht, ist es nur ein einfacher Vortrag.

§. 17.

Sodann fällt die Sing-Stimme, mit einer merklichen Veränderung, also ein, und macht einen *propositionem variatam*.



Wornächst die Melodie noch einige Tact lang, auf dergleichen Art, weiter geföhret wird, bis der Wort-Verstand einen abermahligen Einhalt erfordert.

§. 18.

Alsdem nimmt der Bass das Thema wiederum vor, und zwar so, wie ers im Eingange besähe

Do o

\*) Es scheint, der Verfasser habe sich hiebey die versetzte dorische Ton-Art erworlet: weil wir aber nicht den ganzen Zusammenhang der Arie hersetzen können, sondern nur die Grund-Risse zeigen wollen; so sind die folgende Systemata mit dem Kreuz nicht bezeichnet, und ist die grosse Certe, oder das *fa*, nur im Laufe der Melodie beigefügt worden. Man siehet indessen, daß auch die alten Modi noch auf eine galante Art gebraucht werden können.

rühret hat: ehe er es aber vollendet, tritt ihm die nachahmende Singe-Stimme entgegen, gibt dabey der Melodie ein ganz anders Ansehen, und thut in Gesellschaft des Fundaments den zusammengesetzten Vortrag, propositionem compositam, folgender Gestalt:



§. 19.

Wiederum, nach Verlauff einiger Tacte, vernimmt man die Confirmation, oder Bekräftigung dessen, was bereits auf verschiedene Weise vorgetragen worden; jedoch mit einer merkwürdigen und schönen Veränderung, wie zu sehen:



So weit reicht die Helffte dieser Klang-Rede, welche denn, gewöhnlicher maassen, eben so geschlossen wird, wie sie angefangen worden ist, und damit die Peroration, oder den Schluß macht.

§. 20.

Im zweiten Theil, nachdem der Verfasser seine neue Narration angebracht, und gleichsam eine Apostrophen \*) eingeführet hat, reisset er, so zu reden ein Stücklein von seinem bisherigen allgemeinen Themate ab, und macht ein besonders daraus; arbeitet damit durch Bindungen und Gegen-Sätze (verstehe dissonirende Einwendungen) so lange, bis er die Confutation glücklich hintertreibet, sie artig auflöset und seinen Periodum in die Quart des Haupt-Tons zur Ruhe bringet, nach Art des Hypodorii. Ich will den ganzen Satz hersetzen, und mit Anmerkungen erläutern:



§. 21.

a) Hier endigt sich die Peroratio. b) Da ist ein Transitus oder Übergang, Krafft dessen das vorige mit dem folgenden an einander gefüget, und von jenem zu diesem herüber getreten wird. c) An diesem Orte gehet die Apostrophe oder aversio an. d) Ist der Wiederschlag oder die repercussio in die Quart des Haupt-Tons. e) Da treffen die Gegen-Sätze mit ihren Auflösungen ein: confutatio, rhetoribus dissolutio, nobis resolutio.

\*) Apostrophe ist, wenn sich ein Redner ganz unvermuthlich zu andern Zuhörern zu wenden scheint.

§. 21.

Hierauf ergreift der Reder das obllige Thema, mittelst eines neuen Widerschlages in der Quarte, drehet es ganz herum, und wird darin von der Singstimme, aber mit abermaliger Verbesserung gefolgt: welches fast einer Erweiterung und Bewährung (amplificatiōi & argumentatiōi) gleich siehet, vermöge deren sich die Melodie der Quarte nähert.



§. 22.

Ferner folget ein frischer Widerschlag, oder eine repercussio in der Quinte des Haupttons, welche Figur in der Rede-Kunst, und zwar in den Figuris dictionis mit dem Nahmen refractio seu reverberatio belegt wird: doch so, daß die Singstimme diesesmahl nicht nachfolget, sondern vielmehr eine Gegen-Bewegung vornimmt. Endlich läßt sich überwehnte, abgeforderte Clausul zu einer neuen Confutation ein, womit der zweite Satz oder Periodus schließt, und hernach von vorne wiederholet wird.



§. 23.

Das kan mit gutem Recht einen geschickten Riß abgeben, der nicht nur wol eingerichtet, sondern auch, bevorab im zweiten Theil, auf das fleißigste ausgearbeitet ist, und nebst den sechs vorgeschriebenen Stücken der Disposition, zugleich einige Stellen aufweist, die den figuris dictionis & sententia beikommen, und die wir, ob sie gleich eigentlich zur Zierde gehören, denn noch im Vorbeigehen unbemercket nicht haben lassen können. Wer Lust hat, wird weiter keinen Umgang nehmen, diese Materie ferner zu untersuchen, und sich wundern, wie fast in allen guten Melodien diese Dinge so deutlich zu finden sind, als ob sie mit Vorsatz dazu bestimmet wären.

§. 24.

Es liegt inzwischen ein grosses an solcher Einrichtung, und kommen alle Verhältnisse der Theile darauf an, die ein Stück aufzuweisen haben mag: worin es denn oft vortreffliche Leute und Erfindungsreiche Componisten sehr zu versehen pflegen. Bisweilen glückt es ihnen; doch nur von ungefehr: weil sie die rechten Grund-Sätze nie untersucht, noch sich die geringste Regel, außer ihren guten natürlichen Gaben und Trieben, von irgend einer ordentlichen Disposition jemahls gemacht haben.

§. 25.

Der Redner Kunst-Stück ist, daß sie die stärcksten Gründe zuerst; hernach in der Mitte die schwächern; und zuletzt wiederum bländige Schlüsse andringen. Das scheint gewiß ein solcher Griff zu seyn, welchen sich ein Musicus eben sowol als ein Drator, zu Nutz

machen kan: zumahl bey der allgemeinen Einrichtung seines Wercks. Und wiewol es das Ansehen gewinnt, als ob diese Nichtschur das Verfahren derjenigen billige, die ihren Arien sonst nicht, denn ein ausnehmendes Da Capo zu geben wissen, dabey der Anfang und das Ende gleich stark; das Mittel aber oft jämmerlich aussiehet; so taugt doch eine solche Disposition deswegen nicht, weil sie mehr auf besondere ganze Theile, als auf das allgemeine Wolwesen des Vortrages gerichtet ist: wie denn das erwehnte Kunst-Stück selbst nicht sowol von einer generalen, als vielmehr specialen Einrichtung solcher gestalt zu verstehen ist, daß nemlich alle Theile überhaupt, ein ieder vor sich, solche drey Stufen der Schwächern, Stärckern und Stärckesten Gründe zu besichtigen hat.

## §. 26.

Gleichwol mag auch hierin Maas und Ziel gesetzt werden, daß man einer Seits der Sache weder zu viel, noch zu wenig thue; andrer Seits aber besagte Regel doch dabey in ihrer Krafft lasse: welches alsdenn geschieht, wenn man ein Werk vorherwo eintheilet und gleichsam abzeichnet, ehe zur Ausarbeitung geschritten wird. Die meisten Componisten, wenn nur ein vermeinter guter Einfall da ist, fahren gleich, so zu reden mit ungewaschenen Händen, zur Ausarbeitung; es gerathe nun damit wie es wolle: da doch die kluge Vorsicht unausföglich erfordert, in allen Dingen einen ordentlichen Überschlag zu machen, ehe man zum Werke schreitet.

## §. 27.

Bey Verfertigung grosser Dratorien pflegt mein Gebrauch zu seyn, den Schluß des ganzen Wercks zuerst vorzunehmen, und denselben, bey noch frischer und unermüdeter Krafft des Geistes, jedoch mit einer gewissen Absicht auf das übrige, also einzurichten, daß er was rechttes sagen mögte. Ein ieder folge seinem Triebe: ich erwehne dieses nicht aus Eitelkeit, noch zur Vorschrift; sondern bloß darum, weil ich mich iederzeit wol dabey befunden, und die Zuhörer vor allen Dingen am Ende, wo es auch am nöthigsten ist, ohne Ruhm zu melden, so gerühret habe, daß vieles davon in ihrem Gedächtniß Wurzel geschlagen hat.

## §. 28.

Von dem weltberühmten **Steffani** habe mir ehemahls sagen lassen, daß derselbe, ehe es noch eine Feder angeföset, die Oper, oder das vorhabende Werk, wie es von dem Poeten abgefaßt worden, eine Zeitlang beständig bey sich getragen, und gleichsam eine recht-ausföhrliche Abrede mit sich selbst genommen habe, wie und welcher Gestalt die ganze Sache am füglichsten eingerichtet werden mögte. Hernach aber hat er seine Sätze zu Papier gebracht. Es ist eine gute Weise; obgleich zu vermuthen, daß sich heut zu Tage, wo alles auf der Flucht geschehen muß, wenig finden werden, die Gefallen tragen, solche Überlegungen anzustellen: es sey nun Unverstand, oder Gemächlichkeit, oder auch ein alberner Hochmuth Schuld daran.

## §. 29.

Wenn inzwischen die Gleichförmigkeit in allen Dingen ein grosses beiträgt, daß dieselbe nicht nur den menschlichen Sinnen angenehm, sondern auch eben dadurch an sich selbst dauerhafter werden, wie solches guten Baumeistern wol bewußt seyn wird: so ist leicht zu erachten, warum einige Sachen, mit dem Alter, wenig oder nichts an ihrer innerlichen Güte und Festigkeit verlieren, ob sie gleich von aussen einen kleinen Anstoß bekommen mögten, andre hergegen, so sehr sie auch glänzen und pralen, alsobald in der Wiege ihr Grab finden. Das lieget größtesten Theils an der guten oder üblen Einrichtung.

## §. 30.

Wer sich also, seiner Fertigkeit im Sehen ungeachtet, der oberwehnten Methode, auf gewisse ungezwungene Art bedienen will, der entwerffe etwa auf einem Bogen sein völliges Vorhaben, reiße es auf das gröbste ab, und richte es ordentlich ein, ehe und bevor er zur Ausarbeitung schreitet. Meines wenigens Erachtens ist dieses die allerbeste Weise, dadurch ein Werk sein rechttes Geschick bekommt, und ieder Theil so abgemessen werden kan, daß er mit dem andern eine gewisse Verhältniß, Gleichförmigkeit und Übereinstimmueg darlege: maassen dem Gehör nichts auf der Welt lieber ist, denn das.

## §. 31.

Zeit und Gedult wollen dazu gehören; wer die nicht hat, der wird geschwinder davon kommen, wenn er nur so vor der Faust wegschreibet, wie die meisten thun, welche sich weder um das allgemeine noch besondere Einrichtungs-Wesen im geringsten bekümmern: daher; es denn auch man-

manchesmal im Ton, im Tact ꝛ. wunderliche und abentheurliche Contrasten gibt, die ohne Verwirrung und Ekel nicht angehöret werden mögen. So viel von der Einrichtung.

## §. 32.

Die Ausarbeitung selbst ist, nach gemachtem Uberschlage, um die Helffte leichter, als sonst: braucht dannhero wenig Unterricht. Denn man trifft einen bereits gebahnten Weg an, und weiß schon gewiß, wo man hinaus will. Von niemand wird inzwischen die Elaboration geringe geschätzt, als von solchen, die sich mit vielen Erfindungen schmeicheln; welche doch mehrentheils auf leere und seltsame Grillen hinauslaufen. Wo man weder an die Einrichtung, noch an die Ausarbeitung eines Werks recht denkt, da ist auch die beste Erfindung wie eine verlassene Ariadne: artig, hübsch, schön; aber ohne Beistand, Schutz und Schirm.

## §. 33.

Leuten, die keine taugliche Disposition machen wollen, wird hernach die Ausarbeitung desto saurer, und kostet ihnen viel Zeit und Arbeit: das schreckt die gemächlichen und wollüstigen Herren ab; die Arbeit insonderheit will ihnen gar nicht anstehen; sie meinen, ihre ausschweifende Fragen müßten schon eben so gut seyn, als eine wolgegründete Erfindung, die klüglich eingerichtet, und hernach eben so leicht ausgearbeitet, als mit Lust angehöret wird. Nach den Gedanken solcher Post-Componisten stehet ein anhaltender Fleiß und eine genaue Beobachtung nothwendiger Vorschriften nur staubigten Schulfischen und niederträchtigen Slaven an. Wer wollte sich dem fesseln lassen, und so viel Zeit auf die Ausarbeitung wenden? Ein feiner Schmuck, ein künstlicher Zierath, eine reiche Verbrämung ꝛ. können dasjenige vollkommen ersetzen, was etwa an einer gründlichen Zuschneidung oder an einer festen Rath abgeheth. Meine Meinung ist so:

Zwar frey; jedoch in steter Pflicht:  
Gebunden; aber knechtisch nicht.

## §. 34.

Nun ist es freilich an dem, daß die hurtigsten und feurigsten, anbey zur Music und den dahin gehöri gen schönen Wissenschaften bequämsten Gemüther selten an Gedult und Zeit einen Ueberfluß haben. Mancher kan nichts sehen; es geschehe denn in der Eile, oder wie es in den Briefen lautet: rapta! Andre hergegen, ie länger sie einem Dinge nachsinnen, ie mehr sie wegstreichen und einschalten, ie stumpffer werden sie; und ie künstlicher sie ihr Werk gern ausarbeiten wollten, ie schlechter und gezwungener geräth es oft: weil sie nehmlich alles ohne vorhergehene Ueberlegung angreifen. Das erste ist eine Vermessenheit, die mit dem Fall in naher Verwandtschaft stehet; das andre thut die Furcht, als eine einfältige Leidenschaft, die sich auch bey Ausern und Muscheln befindet, wenn ein Messer zwischen ihre Schalen eindringet. Und hier sollte es heißen: Nec tumide, nec timide. Man traue sich selbst weder zu viel, noch zu wenig.

## §. 35.

Ein ieder prüfe sich nun hiebey, wie er in diesem Stücke geartet sey, und richte sich, desfalls mit gewisser Mäßigung, nach seinem angeborenen Triebe. Denn es ist doch allemahl besser, wenn mans nicht ändern kan, mit anständiger, natürlicher Art einen kleinen Kunstfehler zu begehen, als denselben, durch ängstliches Bemühen und gezwungenen Fleiß, zu vermeiden oder zu bemänteln. Ein solcher kummerloser Schnitzer ist einer mühseligen Richtigkeit vorzuziehen; wenns nicht gar zu grob gemacht wird. Man muß seiner Neigung etwas nachgeben.

## §. 36.

Allein, es will auch nicht allemahl mit heftigen Trieben ausgerichtet seyn: bisweilen geräth es; sehr oft mißlinget es. So viel ist gewiß, daß keine gute Ausarbeitung ohne vorgängige Einrichtung, auf dem Stuz erfolgen könne; sondern Zeit und Gedult erfordert. Hat es aber mit der Ueberlegung seine Richtigkeit, so braucht man desto weniger Zeit und Gedult. Wenn ich dieses auch gleich mehrmal sagte, würde es doch niemand schaden.

## §. 37.

Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maaße; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit. Man sagt: Gut Ding will Weil haben. Das verstehe ich mehr von der Disposition, als Elaboration: denn wo es mit dieser träge, langsam und schwer hergehet, da wirkt sie in den Gemüthern der Zuhörer eben desgleichen, nehmlich träge, langsame und schwere Begriffe. Das lasse sich einer nur für die gewisse Wahrheit gesaget seyn.

## §. 38.

Was hergegen in der Eile gemacht ist, und doch gut ausfällt, hat deswegen vor andern

Werken nichts voraus. Wiederum ist es auch unbillig, daß man einem Künstler vielmehr die Zeit, als die Arbeit bezahlen soll. Doch hat die Natur nicht gewollt, daß eine grosse Sache, die zum Lobe Gottes und zur Bewegung menschlicher Herzen abzielet, auf der Flucht geendigt werden soll; sondern sie hat einem jeden herrlichen Werke auch eine besondere Schwere zugetheilet. So lauten des ehrlichen Schuppii Worte, im ungeschickten Redner.

## §. 39.

Endlich sind weder alle Personen, noch auch alle Zeiten und Stunden zu einer guten **Ausarbeit**ung geschickt: und da hat mancher heute zu etwas Lust, davor ihm morgen grauet. Selten trifft man einen Erfindungsreichen Meister an, der seine Sachen tüchtig **ausarbeitet**; hingegen sind die mühseligsten Künstler gemeinlich die armseligsten Erfinder. Kurz! wer wol disponirt, hat halb elaborirt: es kostet ihm nur wenig Zeit und Aufmerksamkeit; keine grosse Arbeit. Wo sich diese zu stark blicken läßt, ist es weit schlimmer, als wenn sie gar zu Hause geblieben wäre.

## §. 40.

Wenn wir endlich noch ein Wort von der **Ausschmückung** machen müssen, so wird hauptsächlich zu erinnern nöthig seyn, daß solche mehr auf die Geschicklichkeit und das gesunde Urtheil eines Sängers oder Spielers, als auf die eigentliche Vorschrift des melodischen Setzers ankommt. Etwas Zierath muß man seinen Melodien beilegen, und dazu können die häufigen Figuren oder Verklümmungen aus der Redekunst, wenn sie wol angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten.

## §. 41.

Bey Leibe aber brauche man die **Decorations** nicht übermäßiglich. Die \*) Figuren, welche man dictionis nennet, haben eine grosse Aehnlichkeit mit den Wandelungen der Klänge in Länge und Kürze, in steigende und fallende *cc*. Die Figur *sententia* aber betreffen ganze Sätze, bey ihren Veränderungen, Nachahmungen, Widerschlägen *cc*. Die so genannten **Manieren** verderben manche schöne Melodie im Grunde, und kan ichs den fränkischen Tonkünstlern, so herzlich gut ich auch ihrem Instrumentstyl bin, nimmermehr erlassen, wenn sie ihre **Doubles** vermaassen kräufeln und verunzieren, daß man schier nichts mehr von der wahren Schönheit der Grundnoten vernehmen kan. Bey solchen **Spruch-Figuren** verschwinden alle **Wörter-Figuren**, die doch in der Ton-Kunst, da wir Klänge für Wörter nehmen, die besten sind, und vor andern emporsteigen sollten, selbst bey aller Versekung und Veränderung der Sprüche, d. i. der Gänge oder Formelgen.

## §. 42.

Von dem berühmten **Josquin** erzehlet **Prinz \*\*)** folgendes hieher gehdrig: „Als **Josquin †)** noch in Cambrai war, und einer in seinen musicalischen Stücken eine unanständige **Coloratur** machte, die **Josquin** nicht gesetzt hatte, verdros es ihn dergestalt, daß er zu ihm sagte: du Esel, warum thust du eine **Coloratur** hinzu? wenn mir dieselbe gefallen hätte, würde ich sie wol selbst hingesehet haben: wenn du willst recht componirte; Gesänge corrigiren, so mache dir einen eignen, und laß mir meinen ungehubelt.“

## §. 43.

Wir verachten darum die **Zierathen** nicht. Wolangebrachte **Manieren** sind keines weges geringe zu schätzen, es entwerffe sie der **Componist** selber, wenn er ein geschickter Sänger und Spieler ist; oder es bringe sie der **Vollzieher** aus freiem Sinne an. Wir tadeln aber den **Misbrauch** aufs höchste, und sowol die **Freiheit** der Singenden und Spielenden, welche sich solcher ausschweifenden **Schmückungen**, aus Mangel eines guten **Geschmacks**, ja, einer guten **Vernunft**, zu

\*) **Wörter-Figuren**, dabey die **Ausdrückungen** geschickt und angenehm in die Ohren fallen, bestehen in **Wiederholung** solcher **Wörter**, die fast einerley, oder auch einen ganz niedrigen Laut haben. **Zhrer** sind 12 und lassen sich leicht auf einzelne Klänge anwenden. **Spruch-Figuren**, dabey der ganze **Spruch** eine gewisse **Gemüths-Bewegung** enthält, kommen entweder **ausser**, oder bey der **Unterredung** vor. **Zhrer** sind 17, die man in den **Rhetorischen** nachschlagen und fast alle in der **Melodie** brauchen kan.

\*\*) In seiner **histor. Beschreibung** der **Sing- und Kling-Kunst**, 10 Cap. §. 33.

†) Es ist merkwürdig, daß die grössten **Capellmeister** in **Frankreich** aus der **Fremde** dahin berufen worden. **Josquin** war ein **Niederländer**; **Lasso** auch; **Lully** war ein **Welscher** *cc*. *cc*

zur Unzeit und ohne Bescheidenheit anmaassen; als auch die ärgerlichen Schwärmereien einiger gar zu fantastischen Componisten mit ihren tollen Einfällen, welche sie selbst für lauter Edelsteine und Perlen halten, unangesehen es gemeinlich nur geschliffenes und überzogenes Glas ist. Die erzwungene und allzu oft wiederholte Abweichungen mit den überstimmenden Intervallen, samt der vielen ungebührlichen Freiheit, der sich diese Sonderlinge gebrauchen, bringen endlich eine aufrichtige Pottentotten-Music zu Marckte.

§. 44.

Die geschteuesten unter den ächten welschen *Sezern* hegen hiebey ganz andre Gedanken, als einige ihrer fantastischen Vorfahren und wilden Mitbrüder. Sie lieben ein ungeschminktes, reines und einfaches Wesen weit mehr, als alles sindernde Puppenwerk, zumahl in Singfachen. Und wenn sie ja ihren Einfällen den Lauff nicht allemahl hemmen können, so lassen sie lieber die Decorationen den Instrumenten über, welches sehr wol und klüglich gethan ist, wenn z. E. die Singstimmen in zierlich: schlechter Melodie einhergehen, daß alsdenn die Instrumente dazu und darzwischen gewisse lebhaftte Modulos und Auspuzungen mit guter Art anbringen. Von solchen *Sezern* rede ich, als der vor einiger Zeit in England blühende *Buononcini* war, welcher gar genau wuste, wo die Zierathen ihren eigentlichen Sitz haben müssen, wenn sie ein *Sezer* verordnet.

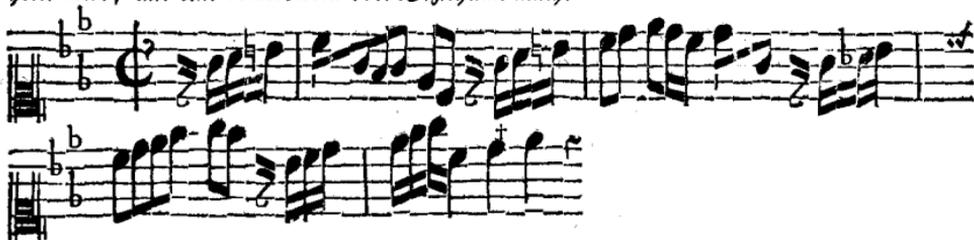
§. 45.

Der Raum und unsre Absicht vergönnen es nicht, sonst könnte man hier leicht die 12 *Wolter*:Figuren, samt den 17 *Spruch*:Figuren einführen und sehen, wie viele und welche sich unter ihnen zur Auszierung einer Melodie schicken. Denn, was ist z. E. gewöhnlicher, als die musicalische *Epizeuris* oder *Subjunctio*, da einerley Klang mit Heftigkeit in eben demselben Theil der Melodie wiederholet wird?



§. 46.

Was ist wol gebräuchlicher, als die *Anaphora* in der melodischen *Sez-Kunst*, wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächsten *Caluseln* wiederholet wird, und eine relationem oder *Beziehuma* macht.



Die *Epanalepsis*, *Epitrophe*, *Anadiplosis*, *Paronomasia*, *Polypoton*, *Antanaclassis*, *Plocer* etc. haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, als hätten die griechischen Redner sothane Figuren aus der *Ton-Kunst* entlehnet; denn sie sind lauter *reperitiones vocum*, Wiederholungen der Wörter, die auf verschiedene Weise angebracht werden.

§. 47.

Betreffend die *Spruch*:Figuren, da das Absehen in der Music auf ganze Modulos zielt, wer weiß nicht vom Gebrauch der *Exclamationen*, die wir schon oben \*), als einen Abschnitt der Klang-Rede, auf dreierley Art betrachtet haben? Wo ist die *Parrhesia* größer, als in der melodischen *Sez-Kunst*? Die *Paradoxa*, welche was unermuthetes vortragen, kan man fast mit Händen greiffen. Die *Epamorthosis* oder der *Wiederruf* hat fast in allen Gegenbewegungen Statt. Die *Paraleipsis*, *Aposiopesis*, *Apostrophe* etc. gehören alle mit einander, auf gewisse Weise, in der Music zu Hause.

§. 48.

Viele werden hiebey denken, wir haben dergleichen Dinge und Figuren nun schon so lange angebracht, ohne zu wissen, wie sie heißen oder was sie bedeuten: können uns auch forthin wol

\*) Im neunten Haupt-Stücke dieses Theils, §. 65.

damit behelffen, und die Rhetoric an den Nagel hängen. Diese kommen mir noch lächerlicher vor, als der bürgerliche Edelmann beyrn Moliere, der vorher nicht gewußt hatte, daß es ein Pronomen sey, wenn er sagte: ich, du, er; oder daß es ein Imperativus gewesen, da er zu seinem Knechte gesprochen: Komm her!

## §. 49.

Ich mag auch, die Wahrheit zu sagen, diesemahl mit Fleiß nicht weitläuffiger hierin seyn: theils, weil ein ieder geschelter Leser bereits aus obiger Anzeige die Wichtigkeit meines Sazes finden wird; theils auch, weil ich nicht als ein Neuling angesehen werden, noch die Sache auf einmahl gar zu weit treiben mag.

## §. 50.

Vor Zeiten haben unsre gelehrte Musici ganze Bücher in ordentlicher Lehr. Art, von blossen Sing. Manieren (die ich Figuras cantionis, so wie die vorhergehenden Figuras cantus nenne) zusammen getragen, welche mit den ohangeführten gleichwol keine Gemeinschaft haben, und mit denselben nicht vermischet werden müssen. Unter andern finden wir eine Probe davon an der Zeit des ehmaligen Nürnbergischen Capellmeisters, Andreas Herbst, ingleichen an Pring, wovon das dritte Haupt. Stück dieses Theils gehandelt hat.

## §. 51.

Allein, da sich die Sachen fast jährlich ändern, und die alten Manieren nicht mehr Stand halten wollen, eine andre Gestalt gewinnen, oder auch neuern Moden Platz machen; so siehet man solche Vorschriften zum Theil mitleidend an, und würde sich, wenn man schon dergleichen nach heutiger Weise entwerffen wollte, in ein Paar Jahren vielleicht eben so bloß stellen müssen, als jene. Indessen gibt es doch einige Manieren, als z. E. die Accente, die Schleuffer, die Vorschläge u. von ziemlicher vorwährenden Dauer, über welche, so weit sie das Clavier betreffen, Kubnau in der Vorrede seiner Suiten eins und anders beigebracht hat, das nicht sonder Nutzen gelesen werden mag. Solche Zierathen gehören zwar zur Sing. und Sptel. Kunst; aber ein melodischer Setzer muß doch Gelegenheit dazu geben.

## §. 52.

Noch eins ist zu erinnern, daß nehmlich unter die grossen Erweiterungs. Figuren, deren etliche dreißig seyn werden, und die mehr zur Verlängerung, Amplification, zum Schmuck, Zierath oder Gepränge, als zur gründlichen Überzeugung der Gemüth. r dienen, nicht mit Unrecht zu zehlen ist das bekannte und berühmte Kunst. Stück der Fugen, worin die Mimesis, Erpoltio, Distributio samt andern Blümlein, die selten zu reiffen Früchten werden, ihre Residenz, als in einem Gewächs. Hause, antreffen. An seinem Orte wird davon mehr Unterricht folgen.

**Ende des zweiten Theils des vollkommenen  
Capellmeisters.**



Des

# Vollkommenen Capellmeisters

## Dritter Theil.

Welcher von der Zusammensetzung verschiedener Melodien,  
oder von der vollstimmigen Setz-Kunst, so man eigentlich  
Harmonie heisset, Nachricht gibt.

### Erstes Haupt-Stück.

Von der Viel- und Voll-Stimmigkeit überhaupt.

\* \* \* \* \*

§. 1.



Er bisher gelernt hat, was zur Verfertigung einer einzelnen Melodie gehöret, wie solches im vorigen Theile hoffentlich zur Genüge angezeigt worden ist; und wer dabey in einer ieden Melodien-Gattung einen kleinen Versuch, mit Hülffe seines Anführers, gemacht hat; der kan nun bedacht seyn, diesen Theil der zusammengesetzten oder vielfachen Harmonie anzugreifen. Er muß solches aber nicht eher thun, als bis er sich in allen obigen Stücken ziemlich befestiget haben wird. Denn sonst wäre die Arbeit eben so verkehrt, als wenn jemand die Knöpfe und Schnüre,

nebst andern Ausstattungen seines Kleides, zuerst anschaffen, und hernach das Tuch kauffen wollte.

§. 2.

Mein Rath wäre, man machte den Anfang mit einer kleinen singenden Melodie, fürs erste ohne Bass, wobey sowol, als bey den übrigen Gattungen, immer Achterley zu bemerken sind: der Affect, die Ton-Art, die Begleitung, der Tact, die Einschnitte, der Theile Verhältnis, die Auszierung und endlich der Wörter Eigenschaft. Man schreite von den kleinsten zu den größten Singsachen, und halte es hernach mit den Instrumental-Stücken auf gleiche Weise. Der dritte Punct von obigen Achten bleibt so lange zurück, bis der Bass zum wenigsten mit ins Spiel kömmt.

§. 3.

Die vollstimmige Setz-Kunst, Symphonieurgie, oder Harmonie im breiten Verstande †), ist der knechtischste Theil \*) von der Music, und erfordert die äufferliche Arbeit. Die Melodie hergegen behauptet allezeit die \*\*) Herrschaft auf das sinnreichste. Das ist die Meinung des Doni, und er hat, unsers Erachtens, vöblig Recht darin. Die Melodie ist der Leib, der Tact oder die Bewegung ist die Seele, und die Harmonie dienet an statt der Kleidung.

§. 4.

Weil es aber nicht gnung ist, den Vorzug der einen vor der andern zu behaupten; sondern auch nöthig seyn will, eine Beschreibung oder Definition der Symphonieurgie zu geben, so sagen wir, daß sie sey: Eine kunstmäßige Zusammenfügung verschiedener mit einander zugleich erklingender Melodien, woraus ein vielfacher Wollaut auf einmal entsteht.

299

§. 5.

†) *Concentuum componendorum rationem seu contrapunctum nennet sic Donius de Praestant. vet. Mus. p. 78.*

\*) *La Parte la più servile. Id. sopra i Tuoni p. 128.*

\*\*) *Signoreggia in questa Facoltà. Id. ibid.*

## §. 5.

Dieses Stück der Sekskunst gilt eigentlich bey den meisten musicalischen Lehrern so viel, als die ganze Composition; aber mit Unrecht: denn dadurch wird die Art und Weise einer Sache eher gelehret, als die Sache selbst, welches verkehrt ist. Man heist solches in der gelehrten Sprache: docere modum rei ante rem. Es soll einer vier und mehr Stimmen über einander hinsetzen, ehe ihm noch einmahl vorher gemiesen worden, wie er eine einzige Stimme gut führen oder einrichten müsse; welches, wo wir recht ist, gar wol heißen kan: Die Pferde hinter dem Wagen spannen.

## §. 6.

Zwar, wie es fast in der Welt eine Gewohnheit geworden ist, daß das Kleid den Mann mache, und ein ieder fast mehr auf dasjenige, was eine Person um und an hat, als auf einen wolgebildeten, gefunden, geraden Leib und edle Seele siehet, da den Mängeln des ersten sehr oft durch ein reiches Gewand die ansehnlichste Decke bereitet wird: so ist auch ein verkehrter Gebrauch entstanden, daß man in der Sekskunst fast mehr auf eine gekünstelte Viestimmigkeit, als auf eine liebliche, fließende, wolgestalte Melodie seine Absicht zu richten pfleget.

## §. 7.

Die geschwehtesten Welschen sind schon vorlängst anders Sinnes geworden, und diejenigen unter uns Teutschen, welche Gaben dazu besitzen, daß sie jenen in guten Dingen nachfolgen, legen sich gleichfalls nach gerade mehr auf eine saubere Melodie, als auf eine mühselige Harmonie. Ich will jedoch hiemit den licht- und dichten Schmierwercken einiger heutigen, seichten Notenmacher das Wort nicht geredet haben, die da vermeinen, wenn sie nur über ihre grüne und unreiffe Feder- Früchte mit grossen Buchstaben schreiben: VNISONI, so sey alles wol bestellet, und recht galant ausgeführt.

## §. 8.

Diese armen Leute verabscheuen die Vollstimmigkeit nicht etwa aus der Ursache, daß sie eine desto geschicktere und beweglichere Melodie zu Wege bringen wollen; sondern weil sie untüchtig sind, einen reinen Fortgang der Accorde anzustellen, und sich, da sie das Ding nicht bey dem rechten Ende anzugreifen wissen, lieber der Harmonie ganz und gar enthalten; ohne höchste Noth nicht über drey Stimmen nehmen; ja, gar nicht einmahl eine Altviole, oder Braccio mit anzubringen; und dennoch, bey aller ihrer genommenen Freiheit, ein lauterer Nichts, ein Flickwerk und geradbrechtes Wesen hinschmadern, so daß man beides Melodie und Harmonie vergeblich sucht.

## §. 9.

Solcher dünn-besponnenen Ariennacher Anwald begehre ich keines Weges zu seyn; vielmehr gehet mein herrlicher Wunsch dahin, daß Melodie und Harmonie, so viel immer ohne Abbruch der erkern geschehen kan, bey einander gefunden werden mögen; welches denn, alles Einwendens ungeachtet, viel besser in wenigen, und fast füglicher in drey bis vier Stimmen erhalten werden mag, als in 12 bis 24. Bey gesunder Vernunft kan es wol nicht geleugnet werden.

## §. 10.

Die Symphonie wird sonst, mit einem barbarischen Nahmen, der Contrapunct genannt, weil Punct gegen \*) Punct, Note gegen Note über einander zu stehen kommen. Dieser Contrapunct leidet sehr viele Eintheilungen, als nemlich in den gleichen und ungleichen; in den schlechten und figürlichen; in den doppelten und mannigfaltigen, welches die vornehmsten sind, und alle andre unter sich begreifen.

## §. 11.

Nachdem nun die Kunst so hoch hinausgewollt hat, daß, unter vielen Stimmen, eine jede derselben gleichsam ihre eigene Zeit über die andern zu herrschen haben mußte, so ist aus dem gleichen Contrapunct nicht nur der ungleiche; sondern aus dem schlechten der figürliche oder geschmückte, aus dem doppelten der drey- und vierfache entstanden, samt allen, die dahin gehören. Ja, es ist so gar eine eigene Art des doppelten und vielfachen Contrapuncts aufgekommen, welcher sich diesen Nahmen Vorzugs-Weise beilegen läßt, dessen an gehörigem Orte mit mehrern gedacht werden soll.

## §. 12.

\*) Die ehemaligen Mönchs-Noten hatten nur Köpffe, und keine Stiele, so, daß sie den Puncten ähnlich sahen; daher hat der Contrapunct seine Benennung.

## §. 12.

In dem schätzbaren Waltherschen \*) Wörter-Buche werden zwar viele Contrapuncts-Benennungen und Arten angeführt; doch nicht die gleiche und ungleiche Art besonders, welche daselbst mit dem schlechten Contrapunct vermischet werden: unangesehen ein grosser Unterschied zwischen gleich und schlecht ist, wie ich mir die Erlaubniß zu zeigen ausbitten will.

## §. 13.

Im gleichen Contrapunct sind alle über einander stehende Noten von einerley Geltung, und haben keine Dissonanzen. Aber das ist deswegen kein schlechter Contrapunct. *Egualo non è semplice*. Dem schlechten Contrapunct ist der ungleiche, sowol mit seiner verschiedenen Geltung, als mit den Dissonanzen, ja, alles übrige, was nicht doppelt und mehrfach ist, samt den gewöhnlichen Fugen selbst, unterworfen. Hier bedeutet das Wort *schlecht* so viel, als einfach; und wird nur dem doppelten oder vielfachen entgegen gesetzt. Daher kan der schlechte Contrapunct kein gleicher heissen: der gleiche kan auch kein schlechter heissen: denn im gleichen Contrapunct weiß man von keinem Themate, von keinem Subjecto, wie im schlechten. Hingegen sind alle andre Contrapuncte, sie mögen so verblümt seyn, als sie wollen, ungleich: d. i. sie haben verschiedene Noten, und mischen Consonanzen mit Dissonanzen unter einander.

## §. 14.

Bey dieser Gelegenheit kan ich nicht umhin, meine Gedanken darüber anzuzeigen, daß wol nothwendig zwischen einem Themate und Subjecto ein Unterschied zu machen sey. Ein Fugensatz kan zwar beides Thema und Subjectum heissen; doch das erste vielmehr: allein im Contrapunct besonders hat nur das Subjectum statt, und kan solches eigentlich kein Thema genannt werden, denn es fehlet ihm der Wiederschlag und ist ein fester Gesang. *Canto fermo*.

## §. 15.

Die figürlichen oder geschmückten\*\*) Contrapuncte sind nicht nur solche, da jede Stimme Noten hat, die ihr gefällig sind; sondern durchgehends alle Gegensätze, und zur Umwendung oder Verkehrung geschickte Kunst-Stücke dieser Art. Dahin gehören denn die doppelten und vielfachen, mit allen ihren Gattungen: in Schritten; in Hüpfungen; in der Terz, Quart, Quint &c.; in einerley Zahl und Bewegung; in Fugen; in Bindungen; in Verbindungen; in Sprüngen; in Rückungen, oder worin sie sonst bestehen. Dabey mercke man, daß alle Fugen mit größerm Recht, als eine jede harmonische Zusammenfügung, Contrapuncte sind; aber daß alle Contrapuncte keine Fugen sind. Ein anders ist ein doppelter Contrapunct; ein anders eine doppelte Fuge oder Doppel-Fuge. Diese hat Themata, die sich im ordentlichen Wiederschläge hören lassen; jener nur ein verkehrliches Subjectum, nebst andern Umständen, davon die Fuge nichts weiß.

## §. 16.

Die hiebey vorkommenden Kunstwörter, welche ich zu verteutschen mir die Freiheit genommen habe, brauchen einer kleinen Erklärung. In Schritten will so viel sagen, als, *alla diritta*, d. i. wo die Noten des dem Subjecto entgegen gestellten Satzes, ohne den geringsten Sprung zu machen, nur gerades Weges auf- und niedersteigen. In Hüpfungen, *alla zoppa*, auf hinkende Art, wo z. E. erst eine Viertel-Note, hernach ein halber Schlag, sodann abermahl ein Viertel den Tact füllen, nach Art desjenigen dreißyllbigen Klang-Fusses, der *Amphibrachys* heißt. Doch geschiehet solches Hinken mehrentheils in lauter grossen Intervallen, welches wol zu mercken stehet.

## §. 17.

Ein Contrapunct in der Terz, Quart, Quint u. s. w. bedeutet eine solche Weise, wo der Gegen-Satz in dem angegebenen Intervall beginnt, wenn man solches gegen die erste Note des Subjects hält. *Alla Terza, Quarta, Quinta &c. bis Dodecima*; oder auch, wo sich ein solcher Gegensatz hernach bey der Verkehrung, wenn das untengewesene Subject oben kommt, in einem dergleichen Intervall anbringen läßt. Einerley Zahl, Figur, und Bewegung, *à un sol passo*, ist, wo die Noten, obgleich nicht einerley Klang, doch immer bey der Wiederholung einerley Zahl, Gestalt und Bewegung behalten.

## 2492

## §. 18.

\*) Wenn der beste critische Musicus nebst mir alle Pferde angespannet hätte, würden wir ein solches Wörterbuch, ohne die Weymarsche Bücherey nicht zu Wege gebracht haben, als dieser löbliche Organist gethan hat.

\*\*) *Contrapunto fiorito, figurato*, *lat. floridus, coloratus*, ist alles einerley, und hat keinen wesentlichen Unterschied.

## §. 18.

Contrapunto fugato, bedeutet einen aus lauter Fugen bestehenden Contrapunct; welche sonst ordentlicher Weise nicht dazu gehören. Und gewisser maassen kan eine iede Fuge ein solcher fugirter Contrapunct heissen; doch eigentlich alsdenn, wenn ein Subject oder fester Gesang dabey zum Grunde lieget, über welchen man rechte Fugen anstellet. In Bindungen, legato, ist ein Contrapunct, wo viele Bindungen oder Ligaturen eingeführet werden, und gleichsam darin herrschen. Diese Bindungen aber muß man mit den folgenden Rückungen nicht vermischen: indem jene, unter andern Eigenschaften, wenigstens zwei Stimmen erfordern; da diese hergegen an einer genug haben, wie mit mehren in der musicalischen Critic gelehret worden.

## §. 19.

Wiederum ist ein anderer Contrapunct, der in Verbindungen bestehet, obligato, per-fidiato, ostinato, von dessen Gegensatz man gar nicht abgehen darff, sondern gleichsam hartnäckiger Weise daran verbunden seyn muß. In Sprüngen, di salto, wo nicht ein einziger Grad oder Stufen-Gang, sondern lauter Sprünge im Gegensatz des Subjects vorkommen. In Rückungen, sincopato, wo es immer Rückungen oder Syncopationes gibt, die auch in kleinen Intervallen oder Graden bestehen können: womit sich diese Art, unter andern von dem hüpfenden Contrapunct merklich unterscheidet. Denn das Hüpfen kan auch wol, im eigentlichen Verstande, sitzend gesehen; das Hüpfen aber nicht. Meines Wissens hat noch niemand dieses bey den Contrapuncten angemercket, worin nehmlich alla zoppa und sincopato vornehmlich unterschieden sind.

## §. 20.

Der ehemalige Domherr und Capellmeister zu Biterbo, D. Angelo Berardi, schrieb im Jahr 1687 ein ganzes Buch von dieser Materie der Contrapuncte, welches zu Bononien, (denn so wird Bologna auf Teutsch genannt) unter dem Titel: Documenti Armonici, d. i. Lehren von der Vollstimmigkeit, das Licht erblicket hat, und allerdings werth ist, daß man es mehr, als einmahl, lese.

## §. 21.

Man erlaube mir, mit wenig Worten hiebey anzumercken, wie ich schwerlich glauben könne, daß das grosse D, so vor dem Nahmen des Berardi stehet, einen Doctorem bedeute; sondern daß es vielmehr einen Don oder Dominum, einen Edlen Herrn anzeigen solle. In einem, drey Jahr nach besagten Documenti, gedruckten Werklein eben dieses Verfassers, so er Arcani musicali, d. i. musicalische Geheimnisse betitelt, stehet weiter nichts, als daß sie herrühren, del Canonico Angelo Berardi. Es ist ein dem Päpstlichen Vice-Legaten, Philipp Leti, zugeschriebenes Gespräch, Dialogo dedicato all Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Filippo Leti, Vicelegato &c. welcher auf der folgenden Seite mit eben dem grossen D. als Don, oder Dominus, nicht als Doctor, beehret wird. Die Ursache, warum ich dieses erinnere, wird guten Freunden nicht unbekant seyn.

## §. 22.

Wir werden aber weiter unten ausführlicher, und auf eine gar besondere Art, nicht nur vom doppelten Contrapunct, sondern vornehmlich von den Doppel-Fugen, die weit schätzbarer sind, zu handeln keinen Umgang nehmen können, und müssen den geneigten Leser bitten, mit der unausföhligen Weltläufigkeit dieses dritten Theils desto williger in die Gelegenheit zu sehen, je mehr wir ihm in den vorigen beiden Theilen alle mögliche Kürze haben angedelen lassen: Zumahl da auch die Beschaffenheit der Harmonie oder Symphonieurgie nothwendig erfordert, daß man sie, nach ihrem sehr weiten Begriff, mit gehdriger Untersuchung, Deutlichkeit, Unterscheidung, vollständigen Anzeigen, und, vor allen Dingen, mit Begleitung vieler starcken Exempel handhabe. So viel von der Vollstimmigkeit insgemein.



# Zweites Haupt-Stück.

## Von der Bewegung der Stimmen gegen einander.

\* \* \* \* \*

### §. 1.

**I**n zwar kurzes, aber zur ordentlichen Lehre nothwendiges Capitel muß hier Raum finden, ehe und bevor etwas weiters mit der Harmonie oder Zusammensetzung verschiedener Stimmen vorgezommen werden kan. Denn, niemand wird wissen, was er bey solcher Fügung für Gänge und Schritte machen soll, falls ihm nicht die Art und Weise vorher bekannt ist, mit welcher alle und jede Bewegung der Stimmen gegen einander angestellet und verrichtet wird.

### §. 2.

Die Bewegung aber ist eben dasjenige, was alles in der Welt belebet. Ohne Bewegung kan demnach auch die Harmonie nicht anders, als todt seyn.

### §. 3.

Wir reden jedoch hier nicht von der einfachen Bewegung, die eine jede Melodie vor sich selbst hat, sondern von derjenigen, die zwey oder mehr Stimmen gegen und mit einander machen, de motu vocum. Dieselbe Bewegung nun ist viererley. Sie geschiehet erstlich: in gleicher Weite; fürs andre: schräge oder abweichend; drittens: gerade auf und nieder; und viertens: wieder einander.

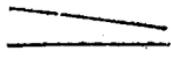
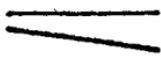
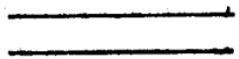
### §. 4.

Mit ihren Kunst-Wörtern heissen diese vier Motus also: parallelus, obliquus, rectus, & contrarius. In Linien mögte man die Sache etwa folgender maassen vorstellen:

Lineæ parallelæ,  
in gleicher Weite:

obliquæ, oder schräge,  
auf zweierley Weise:

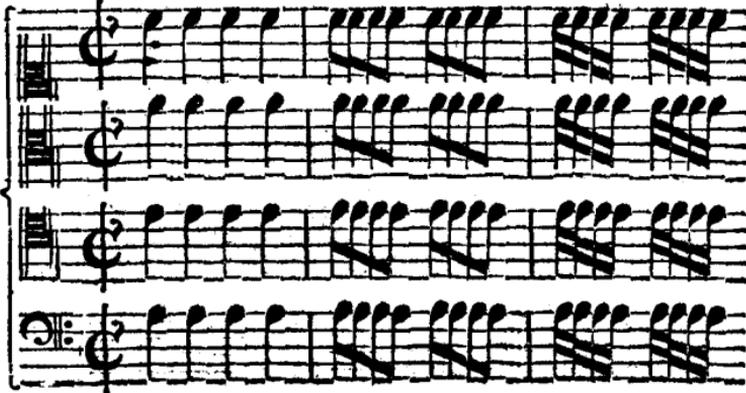
rectæ, l.  
perpendicularæ, gerade auf u. nieder:  
contrariæ, wieder einander.



### §. 5.

Man kan sich hoffentlich aus diesen Linien ein Bild der verschiedenen Bewegungen in den Stimmen vorstellen. Die Parallel-Bewegung, wo zwey oder mehr Stimmen in gleicher Weite verfahren, ist die natürlichste, und begibt sich, wenn besagte Stimmen, jede für sich, ihren Einklang mit einander fortsetzen, ohne davon abzuweichen, noch zusammenzustoßen: welche Bewegungs-Art, bey heutiger Vollstimmigkeit, so stark gebraucht wird, daß nicht nur alles Zittern, Waben, Schüttern &c. sondern sehr viele andre lebhaftte Berrichtungen und Gedancken dadurch ausgedruckt werden. §. E.

Motus parallelus.



&c.

## §. 6.

Nun folget die oblique, schräge, abweichende Seiten-Bewegung, welche auf zweierley Art geschehen kan, einmahl wenn die Ober-Stimme ihren vorigen Ton oder Klang fortsetzet, es sey anschlagend oder stillhaltend; die andre aber sich dabey auf oder niedervwärts beweget, es mag nun gehend oder springend verrichtet werden. Das andremahl, wenn die Unterstimme im Einklange bleibt, und die obere sich beweget. Bey Verkehrung der Stimmen werden aus diesen zweyen Wegen ihrer viere, wenn mans genau nehmen will. Und wenn das Aushalten mit dem Anschlagend, das Gehen mit dem Springen verglichen wird, ist diese Bewegung gar auf sechs- und mehrersley Art anzustellen.

Motus obliqui.

aushaltend.      aushaltend.  
anschlagend.      anschlagend.  
niedervwärts gehend.      aufwärts gehend.  
umgekehrt.  
aufwärts springend.      umgekehrt.  
aushaltend.

Diese springende Bewegung, wie sie hier aufwärts geschieht, kan auch, wie leicht zu erachten stehet, niedervwärts angebracht, und umgekehrt werden. Die Umkehrung aber ist nur hier von den Stimmen und ihrer Verwechslung zu verstehen; nicht von den besondern Noten und Tönen.

## §. 7.

Drittens ist der Motus rectus, oder diejenige Bewegung zu bemerken, da beide oder mehr Stimmen einerley Weg einschlagen, es geschehe nun solches steigend oder fallend, mit Sprüngen, oder Gradweise. Und diese Bewegung ist in der Harmonie die gefährlichste, bey welcher immer die meiste Behutsamkeit gebraucht werden muß.

Aufwärts springend.

Motus recti.

&c.

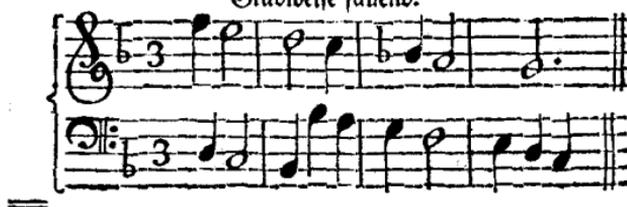
Untermwärts springend.



Gradweise steigend.



Gradweise fallend.



§. 8.

Bei diesen beiden letzten Bewegungen, nemlich der schrägen und geraden, wird diejenige gleiche Weite, welche zur ersten Parallel-Bewegung gehöret, nicht allemahl beobachtet. Man mag darin willkürlich verfahren, wie sich am besten schicken will und thun läßt.

§. 9.

Die letzte und allerbeste Bewegung ist endlich die gegenseitige, oder wieder einander lauffende, nemlich der berühmte *Motus contrarius*, der sonst mehr als einerley Bedeutung in der vollstimmigen Segkunst hat, davon wir jedoch dieses Orts nur die natürlichste bemerken, so wie sie im schlechten und allgemeinen Verstande genommen wird: denn von der figürlichen Eigenschaft dieser Bewegung werden wir weiter unten Gelegenheit finden mit mehrern zu handeln. Ich nenne die gegenseitige Bewegung deswegen die allerbeste, weil sie sowohl angenehm in die Ohren fällt, als auch, weil weniger Gefahr dabey zu besorgen ist, indem durch ihre Vermittelung vielmehr manche Fehler, in der Composition mit verschiedenen Stimmen, vermieden werden können.

§. 10.

Es ist nun leicht zu ermessen, daß bey dieser Gegenbewegung die eine Stimme hinauf arbeitet, wenn die andre zu gleicher Zeit herunter steigt: und daß solches mit mehr, als zwey Stimmen, wenigstens auf die folgende viererley Arten geschehen kan, nemlich:

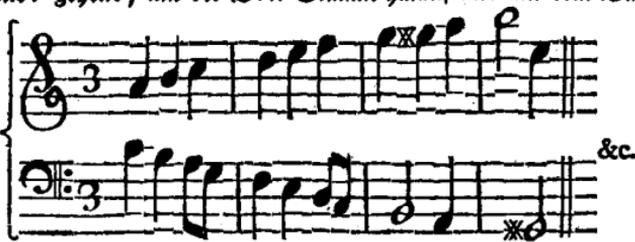
Springend, mit der Ober-Stimme hinauf, und mit dem Bass herunter.



zum andern: springend, mit der Ober-Stimme herunter und mit dem Baß hinauf.



drittens: gehend, mit der Ober-Stimme hinauf und mit dem Baß herunter.



viertens: gehend, mit der Ober-Stimme herunter, und mit dem Baß hinauf.



§. 11.

Wir geben hier nur, Kürze halber, solche Exempel, die zwostimmig sind, und dabey zu verstehen, daß diese Bewegungen, wenn viele Stimmen vorhanden, zwey gegen zwey, drey gegen drey, auch bald in den Mittel- bald in den äußersten Parteien u. s. w. angebracht werden können, nachdem es die Gelegenheit gibt oder fadet. Es ist nicht möglich, alles auf das genaueste hier zu verzeichnen.

§. 12.

Ubrigens wird man in folgenden Hauptstücken zu ersehen haben, wozu es denn nütze, daß alle diese Bewegungen, ausser welchen keine andre in der Music Raum finden, recht wol verstanden und eingenommen werden, wenn wir erst die Consonanzen und ihre Folge in richtiger Ordnung zu Papier gebracht haben: denn aus solchen Bewegungen, die erste derselben ausgenommen, entspringen vier uralte Regeln, von welchen ein sehr berühmter Mann und Kaiserlicher Capellmeister schreiben darff: es hänge an denselben das ganze Geseß und die Propheten. Wiewol solches, meines Erachtens, etwas zu milde, ja, wenn ich sagen darff, zu unheilig geredet ist.

## Drittes Haupt-Stück.

Von den Consonanzen insgemein, nach  
ihrem Gebrauch.

\*\* \*\* \*

§. I.

e eigentliche Materie, womit die Harmonie zu thun hat, bestehet in wol- oder harts klingenden, zugleich anschlagenden Enden der Intervalle, die man Consonanzen und Disso-

Disso-

Dissonanzien nennet. Consonanzien sind, die von selbstn wol lauten; Dissonanzien aber, die es ohne Beihülffe der ersten nicht thun.

§. 2.

Unter den Consonanzien rechnet man, als vollkommene: den Einklang, unisonum, welchen ich für mehr, als vollkommen achte, wenn zwei oder viele Stimmen einerley Klang führen; die Octave; und die Quint. Als unvollkommene aber werden gehalten: die Sext und Terz. So viel ich vernünftig und billig schliesse, beis derseits mit allen ihren Angehörigen, sowol was die vollkommenen, als unvollkommenen betrifft. Es sind ihrer vier Geschlechter und nicht dars über: denn der Unison ist kein Intervall, und als Intervalle müssen wir die Consonanzien eigentlich betrachten. Man ziehe die nebenstehende Tabelle zu Rathe.

§. 3.

Zwar will man bey der Quint die Aufnahme machen, daß weder ihre kleinere noch größere Schwester mit zum Geschlecht, oder in die Reihe der Consonanzien gehören sollen. Allein mich deucht, daß ihnen zu nahe geschiet, absonderlich der kleinern, wenn sie gar in die Classe der Dissonanzien verwiesen wird. Denn, daß ich der übermäßigen Terz geschweige, so wüßte ich doch die verkleinerte, welche in der Melodie grossen Nutzen hat, und die übermäßige Sext, die so gar zur Auflösung in der Harmonie dienet, nirgend anders, als unter die Consonanzien zu stellen. Warum sollten die Neben-Quinten auch nicht ihrem Stamme anhangen? Doch der Rang macht nichts, so lange wir im Gebrauch nur einig sind. Aber die Lehr-Art muß doch eine feste Ordnung haben, und die Sache niemahls auf Schrauben setzen.

§. 4.

Es ist indeß an dem, daß die beiden besagten Quinten, nemlich die kleinere und größere, welche sonst diminuta & superflua heissen, nicht allerdings für acht gelten können; man darff sie auch an sich selbst nicht für wolklänger ausgehen, als die Terzen und Sexten. Aber so viel ist doch gewiß, daß die erste dieser Quinten, welche der gemeine Mann die falsche nennet, der Harmonie weit mehr wolklingende Dienste thut, als die vöbliche Quint: daher wir jene immer den Consonanzien mit beizufügen billige Ursache \*) haben.

§. 5.

Das nächste Bedencken bey den Conso-

Consonanzien-Tabelle.

Der Einklang, kein Intervall; sondern eine mehr als vollkommene Consonanz.

Octaven.	1) verkleinerte Octave.		
	2) gewöhnliche Octave.		
	3) vergrößerte Octave.		
Quinten.	4) kleine Quint.		
	5) gewöhnliche Quint.		
	6) übermäßige Quint.		
Sexten.	7) verkleinerte Sext.		
	8) kleine Sext.		
	9) grosse Sext.	gewöhnliche	
		übermäßige	
Terzien.	10) verkleinerte Terz.		
	11) kleine Terz.		
	12) grosse Terz.	gewöhnliche	
		übermäßige	

\*) Orchest. III. pp. 489. 773.

nankien entsethet unsrer Seite über die Quart, welche von den meisten theoretischen Schriftstellern noch beständig mit unter die vollklingende Intervalle gesetzt wird: in sofern diese Lehrer ein vermitteltes, oder zwischen zweien andern Enden mitten inne liegendes Intervall daraus machen: z. E.



## §. 6.

Das nennen sie Quartam intermediam, nemlich die beiden obersten Noten a, d. Man liesse sich solches auch gerne gefallen, wenn nur das hier von oben, und absonderlich von unten bedeckte Intervall eine wahre Quarte bedeuten, und nicht vielmehr dessen Enden als Quint und Octav, in Ansehung des Grundes, angesehen werden könnten. Ein mehreres hievon kan man anderswo \*) antreffen.

## §. 7.

Inzwischen brauchen wir die Quart durchgehends als eine Dissonanz gegen das Fundament. Alle Intervalle müssen aber, der Vernunft nach, von der Grund-Stimme abgerechnet und abgezehlet werden: wie die Kinder und Nachkommen von ihrem Stamm-Vater.

## §. 8.

Es ist oberwehnter Maassen bekant, daß wir eine übermäßige Sept haben und gebrauchen; die jedoch niemand im genauesten Verstande für was überflüssiges, sondern vielmehr, sowol als die bereits angeführte verkleinerte Tert, am rechten Orte, für was nütliches und artiges hält. Man hat aber noch bis diese Stunde weder vernommen, noch gelesen: daß sie deswegen, weil sie vergrößert oder verkleinert sind, Dissonanzen heißen; ungeachtet sie sonst ziemlich derbe klingen.

## §. 9.

Wiederum ist es auch noch wol keinem Menschen in den Sinn gekommen, aus der großen Quart, aus dem Tritono, eine Consonanz zu machen; obgleich alle Bücher vom Wohlklinge der vermeinten, ächten Quart voll sind; sondern die große ist und bleibt sowol eine Dissonanz, als die richtige Quart, so daß die Vergrößerung sie nicht aus ihrer Geschlechts-Art vertreiben kan.

## §. 10.

Aus diesen Gründen ist leicht zu schließen, daß der Abgang oder Uberschuß an der mathematischen Größe eines Intervalls nur einen zufälligen, obgleich beträchtlichen Unterschied machen; die Natur desselben oder das eigentliche Wesen aber darum nicht gänzlich ändern möge. Also sind, unsrer Meinung nach, und bey einer ordentlichen Lehr-Art, alle Octaven, Quinten, Tertien, und Septen mit einander Consonanzen, sie mögen vergrößert oder verkleinert werden: das betrifft nur, was wir mehr oder weniger heißen.

## §. 11.

Anlangend nun die Regeln von den vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, so kan sich ein Liebhaber derselben in Prinzens satyrischen Componisten \*\*) darnach umsehen, und finden: daß wenn die eine Consonanz in die andre verändert wird, solches auf zweierley Weise geschehe: 1.) Wenn eine Stimme ruhet, und die andre sich beweget d. i. in motu obliquo; 2.) Wenn sie sich beide bewegen, welches auf dreierley Art geschehen kan, motu parallelo, recto & contrario, wie im vorigen Hauptstücke gewiesen worden.

## §. 12.

\*) Orch. III. sub voce Quarta Indisis.

\*\*) Parte I. Cap. 14.

§. 12.

Bei dem ersten Fall ist nichts zu erinnern, und wäre dannerhero dieser Unterschied gar nicht einmahl nöthig gewesen. Denn, Prinz sagt selber: es könne eine jede Concordanz in solchem Fall süglich in eine andre, ohne Bedenken, verändert werden. Was braucht es denn einer Regel? aber so waren die lieben Vorfahren geartet. Prinz setzet zwar hinzu: wosfern es nur die Ungewöhnlichkeit und Ungeschicklichkeit des Intervalls nicht verhindert. Diese Bedingung aber gehdrt nicht zur Harmonie; sondern zur Melodie. Woraus beiläuffig zu ersehen, wie man diese beiden Dinge so unverantwortlich mit einander vermischet hat.

§. 13.

Daß wir ferner von einer vollkommenen Consonanz in gerader und gleichmäßiger Bewegung, motu recto, sowol, als in einer Gegenbewegung, motu contrario, auf eine unvollkommene Consonanz gehen können, ingleichen aus der einen unvollkommenen in die andre; aber nur allein durch die Gegenbewegung aus einer unvollkommenen in eine vollkommene, ist theils unerflüssig, theils unrecht gelehret: wenn wir nicht alles mit einander zum gebundenen Styl hinziehen wollen.

§. 14.

Gleiche Beschaffenheit hat es auch mit diesem Satz: daß man von einer vollkommenen Consonanz in eine andre vollkommene sonst nicht, als durch die Gegenbewegung kommen könne. Vieltimmige Sachen und berühmte Meister gaben gleichwol dem guten Prinz damahls schon ein Paar triffige Einwürffe, die er auch besagten Orts anführet, und, seiner Meinung nach, widerleget.

§. 15.

Die ganze Sache kömmt darauf an, daß man zu denen Zeiten die Gedanken geheget, dieses folgende Verfahren No. 1. enthalte zwei verdeckte Octaven: wenn es nebenstehender maassen aufgelsset werde. So wie das zweite Exempel No. 2. ein Paar Quinten in sich begreifen sollte, wenn man sie auf beigelegte Weise ans Licht brächte.

No. 1. aufgelsset

No. 2. —

§. 16.

Nun muß man zwar gern zugeben, daß dergleichen Sätze, wenn sie in solchen langen Noten bestehen, lieber die Gegenbewegung ermehlen, und also die übeln Gedanken des Zuhörers, wozu er bey der zögernden Fortschreitung Zeit genug findet, verhindern mögten. Wie es denn auch unstreitig wahr bleibt, daß man die Gegenbewegung aller andern, am meisten aber der geraden, immer vorzuziehen Ursach habe.

§. 17.

Allein, daß solches bey Figural- und heutigen, hurtigen Sachen, da man dem Zuhörer wenig Frist gönnet, etwas widriges in dergleichen Gängen zu suchen, noch für eine Regel gelten sollte, ist wol schwerlich zu glauben: es müßten sonst viel tausend schöne Sätze, ja Millionen gangzute Schlüsse, ausgemerket werden; und bey vieltimmigen Begleitungen dürffte fast keine einzige Zeile ohne diese vermeinte Fehler seyn können.

§. 18.

Wahr ist es, wir vermeiden gerne in einer zwostimmigen Harmonie diese und dergleichen Gänge. Die Ursach aber ist nicht sowol, daß ich dadurch den vermeinten Octaven und Quinten aus dem Wege gehe, als weil in wenig Stimmen die öfters vorkommende, vollkommene Consonanzen, da ich an ihrer Statt süglich andre haben kan, etwas kahl und einfältig klingen.

§. 19.

Dennoch gibt es überhaupt bey den Consonanzen einige allgemeine Grund-Regeln, die man

wol mitnehmen, untersuchen und brauchbar machen kan, um die rechten, reinen Sätze daraus zu beurtheilen. Denn die meisten unter den jüngern Componisten machen fast gar zu wenig aus der Sache, ja sie führen, den Alten gleichsam zum Trug, dieses Feldgeschrey: Man mische die Consonanzen nach Belieben! *Misceantur Consona pro lubitu!* wodurch sie denn auf eine mangelhafte Art, so wie jene auf eine übermäßige Weise, fehlen \*).

## §. 20.

Zwischen diesen beiden äussersten Enden muß man ein richtiges Mittel treffen, welches niemand, wegen seiner Schwierigkeit, abschreckt; und auch niemand, wegen gar zu grosser Freiheit, wild macht. Das wollen wir versuchen, und bey dieser Gelegenheit wahrnehmen, was die obige Bewegungs-Lehre für sonderlichen Nutzen habe, indem sich folgende Haupt-Regeln gänzlich darauf gründen.

## §. 21.

Der kaiserliche Ober-Capellmeister, Fux, setzet \*\*) vier Regeln, nach welchen sich die Consonanzen überhaupt zu richten haben, wenn man von der einen in die andre schreiten will. Hier sind sie:

1. Aus einer vollkommenen Consonanz in eine gleichfalls vollkommene gehet man entweder durch die schräge, oder auch durch die Gegenbewegung.
2. Aus einer vollkommenen in eine unvollkommene Consonanz durch alle drey †) Bewegungen.
3. Aus einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Consonanz durch die schräge, oder auch durch die Gegenbewegung.
4. Aus einer unvollkommenen zu einer ebenfalls unvollkommenen, durch alle drey Bewegungen ††).

## §. 22.

Diese Regeln sind ganz gut, und auch so gar mit ihrem Ueberfluß unschädlich. Wir sehen daraus vor allen Dingen, daß die schräge, und denn die Gegenbewegung allenthalben zulässig sind; dagegen nur bloß die gerade Bewegung zu vermeiden ist, wenn man aus vollkommenen in vollkommene, oder aus unvollkommenen in vollkommene Consonanzen gehen will. Das ist alles.

## §. 23.

Allein, gleichwie hier eines Theils zu viel gesagt worden, da es gar nicht nöthig wäre; so ist andern Theils auch zu wenig in diesen Regeln enthalten, indem sie lange nicht zureichen, alle Sätze und Folgerungen der Consonanzen, ihrer Reinigkeit nach, zu beurtheilen. Solchemnach gehöret eine genauere Untersuchung dazu; absonderlich in Ansehung des Kirchenstils: denn in vermischter und freier Schreib-Art leidet vieles seine Abfälle, und die Menge der Stimmen †) bedeckt manchen unrichtigen Gang, daß er dem Gehör so nachend nicht vorgestellet wird.

## §. 24.

Wir wollen zuerst die berichtigte Regel von zweyen Octaven oder Quinten vor uns nehmen, welche mit ihren rechten Worten also lautet:

Zwo vollkommene Consonanzen einer Art sollen niemahls unmittelbar in einerley Stimmen auf einander folgen.

## §. 25.

Nun ist die Frage: ob auch die Quart und der Einklang vollkommene Consonanzen sind? Prinz und hundert andre seines Glaubens sagen ja dazu: welches man ihnen zu gute halten muß,

\*) Peccant Neoterici defectu, veteres excessu Regularum.

\*\*) Gradus ad Parnassum p. 42.

†) Er bringet die Parallel-Bewegung nicht mit in die Rechnung; sie gehört aber doch billig hinein.

††) Cognito triplici hoc motu videndum est, qua ratione in usu practico adhibendus sit; Quae doctrina sequentibus quatuor cardinalibus veluti regulis continetur. *Regula prima:* De Consonantia perfecta ad perfectam proceditur per motum contrarium, vel obliquum. *Regula secunda:* De Consonantia perfecta ad imperfectam per omnes tres motus. *Regula tertia:* De imperfecta ad perfectam per motum contrarium, vel obliquum. *Regula quarta:* De imperfecta ad imperfectam per omnes tres motus. Ubi animadvertes motum obliquum in omnibus quatuor progressionibus esse illicitum. Ab hac triplici motus cognitione usuque recto pendet, ut dicere solemus, *Lex & Propheta, Fux Grad. ad Parn. p. 42.*

1) Crescente vocum copia de regularum rigore non nihil remittitur. Id. p. 279.

muß, so lange wir eines andern berichtet sind. Denn was die Quartan betrifft, in dem Fall, da ihrer zwey nicht auf einander folgen können, so hat solches eine eigene, in gewissen Umständen hieher gar nicht gehbrige Ursache; ja, es findet auch öfters das Gegenspiel Statt. Der Unifonmus kan diesem Verbot eben so wenig unterworfen seyn, weil er gleichsam eine mehr, als vollkommene Consonanz ist, auch niemahls den geringsten Unbellaut verursachen wird, indem er mit sich selbst unmdglich uneins werden kan.

## §. 26.

Hergegen ist die Vermeidung der Quartan; Folge nicht des Wollauts, sondern des Misstanges halber geboten. Wenns nicht so wäre, könnte man mit gleichem Rechte die Secunden und Septimen auch für vollkommene Consonanzen halten: denn, ordentlicher Weise, darff man ihrer niemahls zwey nach einander setzen.

## §. 27.

Es liegt am Tage, daß wol oft ein ganzes Duzend Quartan unmittelbar in einerley Stimmen nach einander folgen können: dafern ihre Enden nur, gegen das Fundament gehalten, Terzien und Sexten ausmachen; welches jedoch bey Quinten und Octaven nimmermehr angehet. Dahero es unrecht ist, wenn der Einklang, und die Quarte zu obiger Regel mitgezogen werden.

## §. 28.

Besagte Regel ist gleichwol der rechte Stein des Anstosses bey fast allen Componisten. Das erste, wornach ein nüchternen Federleser suchet, und auch das erste, so er gemeinglich, wol gar bey Ober-Virtuosen, antrifft, sind etwa ein Paar Octaven oder Quinten. So bald ein solcher Mausefänger dergleichen Wildbräts ansichtig wird, macht er ein Feldgeschrey, als wäre eine grosse Schlacht gewonnen: und hat er das Glück, diesen Fund gleich Anfangs in einer Partitur zu thun, so begehret er nichts weiter davon zu sehen noch zu hören: sondern spricht dem Verfasser alsobald das musicalische Leben rund ab.

## §. 29.

Ich begehre zwar die unvorsichtigen Quintenmacher keinesweges zu vertheidigen, und habe den gehbrigen Eckel vor solchen unreinen Sätzen: will auch den Anfängern alle Behutsamkeit in diesem Stücke empfohlen haben. Inzwischen muß man doch auch die Sache mit guter Vernunft beurtheilen, und nicht alsofort das Kind mit dem Bade ausschütten.

## §. 30.

Könnte allenfalls die Menge der Irrenden (*multitudo errantium*) zu einiger Ausrede dienen, so sollten wir die allerberühmtesten und glücklichsten Ton-Meister und melodischen Seher Beispiele genug an die Hand geben. Zu verwundern ist es, wie diese Übersichten auch den besten, gar keinen ausgenommen, bisweilen überraschen können.

## §. 31.

Es redet oft ein Sack-Pfeiffer \*) und Leirenzieher von Ross-Quinten, Lämmer-Terzien, Küh-Octaven, und weiß selber nicht, was es für Dinge sind. Einige wissen zwar, daß zwey Octaven und Quinten in der Folge nicht zulässig sind; aber sie können sich selber nicht davor hüten. Und sind sie so weit gekommen, daß sie dergleichen Fehler erkennen, so kan keiner mit ihnen rathen. Es sollte aber nicht also seyn: denn es gehdret mehr zu einer rechtschaffenen musicalischen Composition, als die Vermeidung zweyer Octaven und Quinten. Diese gemeinen Fehler wissen auch viele Knaben; ein geübter Musicus siehet sich nach solchen Dingen nicht viel um, sondern trachtet nach etwas mehrern und wichtigern.,

## §. 32.

Es ist ein starcker Unterschied zu machen zwischen Unachtsamkeit und Unwissenheit (*incuriam & incitiam*). Leute, die aus lauter Blindheit und Ungelehrsamkeit ins Gelag hinein schreiben, und dabey meinen, es sey nicht zu verbessern, verdienen freilich ein merkliches Abzeichen; andern aber, denen etwa aus Eile oder Übersicht einmahl dergleichen Ding entfähret, das so hoch verboten ist, und die dabey viele hochschätzbare Gaben in der Melodie und Harmonie, vornehmlich in Ausdrückung der Leidenschafften, sehen lassen, denen wird kein verständiger Mensch aus solchen Mücken Elephanten machen.

## §. 33.

Doch dürfen sich die geringern deswegen nichts heraus nehmen, noch gedenden, daß es  
E t t  
einerz

\*) Sind des ehlichen Werkmeisters Worte in der erweiterten Orgel-Probe, Cap. 32. p. 78.

einerley Ding sey, wenn zwey Leute einerley thun; oder, daß es ihnen gleich nachzuahmen erlaubt sey, wenn sie etwa bey einem berühmten Italiener, oder bey einem sonst weltberufenen Virtuosen, ein Paar Quinten ausspähen. Zeige mir erst eine gleiche Geschicklichkeit; so will ich dir auch in gleichen Mängeln nachsehen.

## §. 34.

Die vollkommenen Consonangien haben Urlaub, sich einander in acht- und mehrstimmigen Sachen mit der Gegenbewegung zu folgen. Mit den Octaven lasse ichs gerne, von Herzen gerne geschehen, auch in wenigern Stimmen; aber mit den Quinten nicht so leicht.

## §. 35.

Wir gehen heutiges Tages mit den sieben Octaven so vertraulich um, als wenn es lauter Unisoni wären. Aquisoni sind. Wir besetzen unsre Bässe in Octaven, ja in doppelten Octaven. Wir lassen unsre Haupt-Säße, auch bisweilen in den Ober-Stimmen selbst, mit allerhand Instrumenten, absonderlich mit Fildten, Octaven-Weise durch und durch fortgehen. Und siehe! die Wirkung ist gut. So, daß ich meines Theils die guten Octaven gerne, mit gewissen Bedingungen \*), von obiger Regel ausschließen wollte.

## §. 36.

Aber die liederlichen Quinten \*\*) haben bey weitem keinen Anspruch auf ein solches Vorrecht zu machen: denn sie dürfen sich nun und nimmermehr auf dergleichen Art hören lassen. Daraus denn zu schließen, daß es um die gewaltige Regel von Octaven und Quinten schier halb gethan sey: weil nehmlich ein Paar Octaven lange keinen solchen Fehler machen können, als ein Paar Quinten.

## §. 37.

Was denn ferner dieser Ausspruch unsrer ehmaligen Lehrer heißen soll: **Vollkommene Consonangien verschiedener Art können in der Gegenbewegung unmittelbar auf einander folgen**, das kan ich nicht recht begreifen. Dieser Urlaub nußt ja nichts, wo kein Verbot vorhanden ist. Es vermehren solche Säße nur die Regeln ohne Noth, und machen die Sache schwer über die Gebühr. Mit eben so viel Verstand könnte man auch verordnen, daß zwey Personen unterschiedenen Geschlechts sich einander bey der Börse wol begegnen mögten.

## §. 38.

Eben dergleichen Bewandtniß hat es auch mit folgender Regel: **Ein ieder Klang, der nach seiner innerlichen Geltung lang ist, soll consoniren, oder doch, wenn er gebunden wird, durch eine Consonanz gelöst werden.** Hier wird etwas geboten, das ohne höchste Ungereimtheit nicht anders seyn kan. Eben als wenn ein Tanzmeister seinen Schülern ein Geheze geben wollte, daß sie ja nicht auf dem Kopffe, sondern auf den Füßen tanzen, und wenn sie fielen, wieder aufstehen müßten.

## §. 39.

Es hat auch die vermeinte, innerliche Geltung, ausserhalb der Bindung, sehr oft eine Dissonanz nöthig, wovon Millionen richtiger Proben und unverwerflicher Exempel in allen verwechselten Noten (Note cambiate) zu finden sind. Eine solche Note nun, oder der durch dieselbe angedeutete Klang darff nicht allemahl eine Consonanz machen; sie verwechselt vielmehr diese gar zierlich mit einer Dissonanz.

## §. 40.

Wenn es ferner seine Richtigkeit hätte, daß diejenigen Klänge, welche ihrer innerlichen Geltung nach lang sind, nur consoniren müssen: so dürfte einer gedencken, die übrigen deren innerliche Geltung kurz ist, könnten wol dissoniren. Wie schlecht man aber seine Rechnung dabey finden würde, stehet leicht zu erachten; absonderlich in ungerader Zeitmaasse, wo gemeinlich zwey kurze Noten auf eine lange folgen. Die Festsetzung des einen begreift zwar nicht die Ausschließung des andern in allgemeinem Verstande; allein in besondern Regeln muß man genauer drauf sehen.

## §. 41.

Endlich kan wol nichts unnöthigers noch abgeschmackters zum Unterricht gesagt werden, als als daß eine gebundene Note, die notwendig dissonirt, durch eine volllautende gelöst

\*) S. den 43 §.

\*\*) Von der Ursache, warum denn die Quintenfolge so hart verboten ist, gibt es verschiedene Meinungen. Ich habe deren die meisten und vernünftigsten gesammelt, und man wird sie, samt meinem unmaßgeblichen Bedencken, im III Orch. p. 466 — 475, it. p. 654 antreffen,

werden müsse. Man hat noch nie gehöret, daß solches in der Sprechkunst ordentlicher Weise jemahls auf andre Art geschehen sey, oder auch nur geschehen könne.

§. 42.

Gleichen Schlages ist weitet diejenige Regel, welche erfordert, daß, wenn etliche Stimmen zugleich mit einander lauffen, solches in Concordanzien geschehen müsse. Denn, wenn die Stimmen einerley Weg nehmen wollen, so verfehlet sich von selbst, daß sie nicht mit einander über dem Fuß gespannt seyn dürfen. Es können auch die Concordanzien, ausser sehr wenigen Sexten, keine andre, als Terzien seyn. Warum denn so rüßelmäßig gesprochen? Sollte aber die eine Stimme hinauf, und ihre Gefährtin herunter lauffen wollen, so mögte ich denjenigen wol sehen, der es mit lauter Consonanzien verrichten könnte. Also ist etwas unnütziges, und auch etwas unmögliches in solchem Satze enthalten.

§. 43.

Eine Haupt-Regel hergegen von den Consonanzien insgemein ist diese: Daß in wenig Stimmen der Unifonus und die Octave selten zum Vorschein kommen müssen. Es ist ein armseliges, obgleich kein lasterhaftes Wesen, und verhindert die Abwechslung oder Veränderung, wenn beide benannte Intervalle gar zu oft in zwo oder dreien Stimmen anzutreffen sind. Jedoch gibt es auch gewisse Fälle, da der Unifonus und die Octave in zwostimmigen Sätzen gar geschicklich, ja lieber, als andre Consonanzien, gebraucht werden mögen und müssen. Inzwoillte z. E. folgende drey Discant-Noten mit dem darunter stehenden Bass, von Terzien und Quinten, versehen, No. 1: so wäre es zwar nicht zu tadeln; aber doch besser, wenn der Bass so eingerichtet würde, daß er den Unifonum und die Octav anbrächte, wie No. 2 & 3.



§. 44.

Man muß zwar auch die Umstände und den Zusammenhang der Melodien mit zu Rathe ziehen, und sehen, welches sich am besten schickt: da es denn freilich mehr auf einen guten Geschmack und rechtes Nachdenken, als auf besondere Regeln ankommt. Vor allen andern läßt sich über diesen Punct in dreistimmigen Sätzen viel gutes anmercken: zumahl bey hurtiger Mensur, davon Exempel genung in den so genannten Trios anzutreffen seyn werden. Kurz, eines geschickten Ganges halben hat man mehr auf den Zusammenhang der Melodie in einer ieden Stimme für sich, als auf die ängstliche Beobachtung der harmonischen Vollstimmigkeit zu sehen.

§. 45.

Wenn zwo Stimmen in einer Quint aufhören, und darauf die dritte Stimme auch in einer Quint anfängt, so klingt solches, als ob der unrichtige Gang in einerley Stimmen vorkäme; welches denn ebenfalls von Octaven zu verstehen, und nicht recht ist. Ob man aber, wenn eine Wiederholung oder ein Absatz vorfällt, mit gleicher Schärffe darauf sehen soll, falls die Schluß-Noten des Absatzes mit den Anfangs-Noten auch solche Fehler hervorbringen, solches litte, besonders in der galanten Schreib-Art, noch wol eine kleine Ausnahm. Das beste ist dennoch, diesen Uebelstand, so viel möglich, zu meiden, und hat man dahero seine Einrichtung gleich beim Anfange darnach zu machen, und lieber, Statt der Octave eine Sext, oder Statt der Quint eine Terz zur ersten Bass-Note zu wählen.

§. 46.

So viel mag von dem Gebrauche der Consonanzien überhaupt genug seyn. Nun wollen wir auch von der Folge einer ieden vollkommenen und unvollkommenen Consonanz in die übrigen Intervalle besonders handeln, und das nothwendigste davon berühren. Wir werden also von dem Einflange oder Unifono anfangen: weil er nicht nur bey den Schlüssen hin und wieder; sondern auch in Bindungen, Durchgängen, bey Fugen u. s. w. seinen vielfältigen Gebrauch hat.

# Viertes Haupt-Stück.

Vom Unifono in der Zusammenstimmung, und seinen Gängen.

\* \* \* \* \*

§. 1.

 Als äußerliche Wesen dieser mehr, als vollkommenen Consonanz des Einklages, nemlich der mathematische Verhalt, ist bereits im ersten Theile angezeigt worden. Daher wir weder von dieser Zusammenstimmung, die kein Intervall macht, noch auch von den Intervallen selbst dasjenige hier wiederholen wollen, was ihre Gestalt, Maasse und Größe betrifft.

§. 2.

Bring hat von dem Einklage sowol, als von den wolklingenden Intervallen, gewisse Kunstübungen \*) ans Licht gestellet, die nicht zu verwerffen, sondern allerdings mitzunehmen sind. Doch hat die so genante Musicalische Bibliothec kein Unrecht, wenn sie †) verschiedenes daran aussetzet, und insonderheit bey den Regeln vom Unifono ausruft: **Hilff Himmel!** wie ändern sich die Zeiten.

§. 3.

Sa, wol ändern sie sich; mehr, als man meinet. Die Verwunderung darüber wird noch weiter gehen, wenn wir betrachten, daß große, berühmte Leute, die jedoch besser componiren, als denken, so gar einen übermäßigen Einklang, (Unisonum superfluum), der dennoch nichts anders, als die aller kleinste Secund seyn kan, behaupten und einführen wollen.

§. 4.

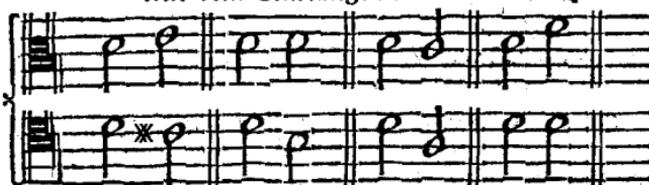
Wir handeln hier noch bloß von wollautenden Übereinstimmungen; und sparen die Dissonanzien bis am rechten Orte, wo wir finden werden, wie man mit denselben verfahren müsse. Was aber den Einklang oder die einstimmigen Klänge betrifft, so stehet vorher dabey zu merken: daß **einfach und einstimmig** hier nicht einerley sey. Denn zu dem lezten gehören diesen Falls wenigstens zwey Stimmen in einem Klange; bey dem ersten hergegen bestellet es eine einzige. **Einstimmig** gehet nicht auf eine Stimme; sondern auf zwey und mehr, die einerley Ton führen.

§. 5.

Der erste Schritt, welcher demnach aus dem Unifono oder einstimmigen Klange in die wollautende Intervalle oder Consonanzien gemacht werden kan, trifft die kleine Terz: und man hält dafür, daß solcher Sprung oder Gang (denn es kan beides seyn) auf neuerley Art geschehen können, davon ihrer vier gut, zwey böse, und drey verdächtig seyn sollen. Die guten sehen so aus:

Aus dem Einklange in die kleine Terz.

gut.



böse.



nicht

\*) Exercitationes musicas theoretico-practicas curiosas de Concordantiis singulis, in 4to. Teutsch. 1687: 1688. 1689.

†) Im zweyten Theil, p. 47.



§. 6.

Es ist freilich an dem, daß diese Vorschriften heutiges Tages wenig gelten: denn, unter hundert Componisten kennet oder weiß sie kaum einer; wie sollen sie denn beobachtet werden? Aber es finden sich doch gute Ursachen, absonderlich bey zwefstimmigen Sätzen, warum man behutsam mit dem Unifono umgehen, alles untersuchen oder prüfen, und das beste wehlen müsse.

§. 7.

Wahr ist's, man gehet aus dem einstimmigen Zusammenklange in gerader Bewegung auf alle Intervalle; doch mehr im Fallen als im Steigen: ingleichen, nachdem man sich einen festen stehenden Grund-Ton am Unifono erkieset; oder aber von einem andern Ende abzehlet, da es denn im letztern Fall schon ganz anders ausfällt, und sich nicht so leicht, als im ersten, thun läßt.

§. 8.

Der lieben Vorfahren Absicht und Bemühung in diesen Vorschriften war löblich und wolgemeinet zu ihren Zeiten. Wer weiß, ob von den unsrigen heut oder morgen so günstig geurtheilet werden mag? Daß die ersten vier Gänge aus dem Einklange in die kleine Terz gut sind, solches ist ausser allem Zweifel; daß die andern aber theils böse, theils nicht die besten seyn sollen, das müssen wir recht verstehen.

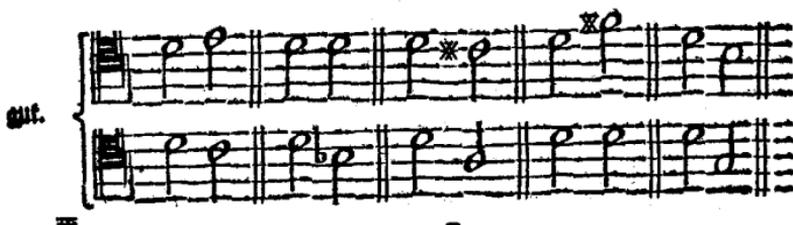
§. 9.

Man läßt die letzterwehnten Gänge, absonderlich die Sprünge, die wegen ihrer Erbße nicht gar zu gut sind, im Kirchen-Styl und in zwefstimmigen Sachen, wo man es allemahl besser haben kan, gerne unterwegens; wiewol sie doch auch daselbst schon einen bequhern Platz finden würden, wenn sie nur nicht in der unangenehmen geraden, sondern in gegenseitiger Bewegung angebracht werden. In vielstimmigen Sachen kan es kein Mensch so genau erfordern; und in zwefstimmigen Sätzen ist man reich genug, so daß der Einklang, die meiste Zeit über, wol gar zu Hause bleiben kan. So viel hievon.

§. 10.

Die zweite Fortschreitung aus dem Unifono geschieht in die große Terz, und findet man, daß solches auf achterley Weise geschehen könne: fünff derselben sind unstreitig gut; bey den übrigen dreyen aber wollen einige den Kopff schütteln. Wir müssen sie doch ansehen: denn, man kan schwerlich wissen, was recht ist, wennman nicht zugleich weiß, was unrecht oder unnöthig ist.

Aus dem Einklange in die große Terz.



## §. 11.

Das meiste bey diesen Vorfällen kömmt auf vier Punkte an. Erstlich: daß ich die gerade Bewegung meide. Zweitens: daß ich keinen unharmonischen Gegenstand mache, wovon, nemlich von der relatione non harmonica, weiter unten ein eigenes Hauptstück vorkommen wird. Drittens: daß man sich der ungeschickten Sprünge enthalte, und viertens: sich einer angenehmen Melodie befleisse.

## §. 12.

Werden diese vier Grund-Sätze wol in Acht genommen, so hat man fast gar keine unrichtige Sänge; absonderlich keine verborgene oder verdeckte Quinten zu befürchten. Wer aber sothane vier Nichtschüre aus den Augen setzet, der verfällt gar leicht in die erwähnte, ja, in noch größere Fehler. Wir gehen weiter.

## §. 13.

Das nächste wollklingende Intervall, worin die dritte Ausschreitung des Einklanges Statt hat, ist die Quint. Auf siebenerley Weise kan es damit angehen: deren vier gut heißen; drey aber von schlechtem Ansehen befunden werden. Laßt uns dieselben auch betrachten.

## Aus dem Einklange in die Quint.

gut.

nicht gut.

## §. 14.

Daß diese drey letzten Sprünge, so wie sie da stehen, nichts nutz sind, muß auch ein ieder Neuling wol bekennen. Denn, obgleich bey dem ersten die Gegenbewegung vorhanden ist, klingt es doch sehr kahl, wenn man aus der einen vollkommenen, ja, mehr als vollkommenen Consonanz in eine andre vollkommene tritt, und der verlangten Veränderung oder Abwechselung, vornehmlich in einem zwostimmigen Satze dadurch Abbruch thut. Die beiden andern Sprünge aber sind noch verwerflicher: denn sie enthalten heimliche Quinten in gerader Bewegung.

## §. 15.

Wenn wir ferner aus dem Einklange in die kleine Sext gehen wollen, werden auch ein Paar solcher Schritte und Sprünge, deren fünf sind, nicht gänzlich für ächt angenommen. Diese so wol, als was in dem Fall gut oder böse seyn soll, zeigt folgende Zeile an:

## Aus dem Einklange in die kleine Sext.

I.            2.            3.            4.            5.

gut.        nicht zum besten.    (nicht gut.)    gut.    (nicht zum besten.)

§. 16.

Die einzige Vorsicht, so hiebey gebraucht werden muß, bestehet bloß darin, daß beide Stimmen nicht zugleich unöförmliche Sprünge vornehmen. Denn, ob dieselbe gleich in der Gegenbewegung geschehen sollten, ist es doch immer besser, daß die eine Stimme Schrittweise oder durch Grade einhergehe, auch wol oft gar stillstehe, wenn die andre einen Sprung thät. Es hat diese Anmerkung ihre ganz natürliche Ursache, und wer ein wenig nachdenkt, wird gerne darin mit mir eins seyn.

§. 17.

Inzwischen muß niemand hiedurch so sehr gebunden werden, noch sich dermaassen einschränken lassen, als ob die Regel keine Ausnahm litte. Tausend und abermahl tausend Vorfälle, die recht gut und untadelich sind, könnten alhier zum Einwurffe dienen, wovon die tägliche Erfahrung und Übung das beste Zeugniß geben werden.

§. 18.

Ich, meines Theils, würde mir gar kein Gewissen machen, aus dem Einklange in die Sext auf die Dritte und fünfte der oben verzeichneten Arten zu gehen; ungeachtet ich, in einem zweistimmigen Satze etwas Bedenken tragen mögte, die zwote Folge zu billigen: und zwar aus keinem andern Grunde, als weil sich keine rechte Melodie darin finden kan, man setze auch hinzu was man wolle. Ist aber der Zusammenhang so beschaffen, wie hier folget, alsdenn stehet nicht daran zu tadeln.



§. 19.

Nun folget in der Ordnung unsrer Consonanzien die große Sext, zu welcher man aus dem Einklange auch nicht ohne Bedacht gehen, sondern ebenfalls einige Erwägung der Umstände dabey anstellen muß. Wir wollen sehen, wie es die ehmaligen Lehrer hierin gehalten haben.

§. 20.

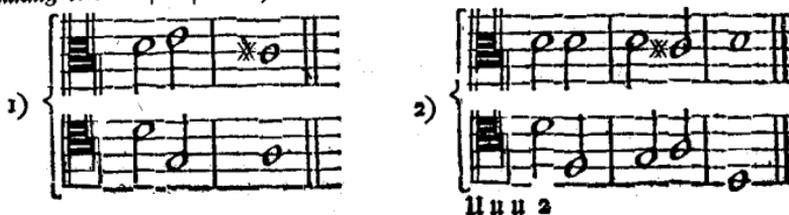
Sechs Wege soll der Einklang nehmen können, in die große Sext zu kommen: deren zween für gut, drey für mittelmäßig, und nur einer für unrichtig ausgegeben wird. Da sind sie.

Aus dem Einklange in die große Sext.



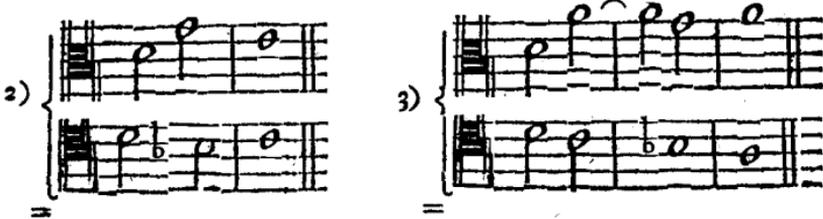
§. 21.

Die beiden Sprünge, die hier für gut ausgegeben werden, könnte man in Wahrheit wol unter die mittelmäßigen mit rechnen; es wäre denn, daß es mit der darauf folgenden Zusammensetzung etwa auf diese Art heraus käme:



## §. 22.

Die erste Fortschreitung unter den dreym mittelmäßigen sollte man lieber für die schlechteste halten; die beiden andern aber können durch die Folge sehr gut werden, wenn sie so geräth:



## §. 23.

Mitteltst einer geschickten Folge könnte auch der einzige nicht gute Gang leicht verbessert werden. J. E.



## §. 24.

Endlich gehet oder springet man aus dem Unifono in die Octave, welches die sechste und letzte Folge ist, auf viererley Art, davon die eine für böse, (wie sie es auch ist); zwo für gut (daran zu zweifeln), und eine nicht für die beste gehalten wird (die es doch wol ist, wenn in schlechten Dingen die Wahl Platz findet). Man betrachte es nur.

Aus dem Unifono in die Octav.



## §. 25.

Die beiden letzten Sätze sind zwar nur umgekehrt, allein der zweite ist deswegen schlimmer, als der erste, weil die Ober-Stimme den größesten Sprung thut, welches in der Unter-Stimme leidlicher fällt. Die Gegenbewegung und Vielstimmigkeit können die gut genannten entschuldigen; sonst nichts. Was hier nicht zum besten heißt, wäre bey mir nicht das schlimmste.

## §. 26.

Überhaupt von dem Handel zu reden, so klingt es gar dürftig, aus dem Unifono in die Octave zu gehen; denn es ist fast eben so viel, als ob man den Einklang fortsetzte, welches nur in Mittel-Stimmen, und wo ihrer viel sind, zu geschehen pfeget. Da wird man es so genau nicht nehmen. Gleichergestalt kan auch von den folgenden geurtheilet werden.

## Fünftes Haupt-Stück.

Von den Terzien und ihrer Folge,  
in der Zusammenstimmung.

\*\* \*\* \*

## §. 1.

Nächst dem Unifon haben wir die kleine Terz vor die Hand zu nehmen, und zu betrachten; wie aus derselben süglich in andre Consonanzen geschritten werden könne.

§. 2.

Da sollte nun billig zuerst gelehret werden, wie man aus der kleinen Terz in den Einklang gehe; allein um Weitläufigkeit zu vermeiden, darff man nur zum Grunde dieses sehen: Daseit jeder Gang aus der kleinen Terz in den Einklang gut sey, wenn die Ober-Stimme keinen größern Sprung macht, als eine Terz; übel aber, wenn sie in die Quart, Quint und Sext springet. Es führet Christopfer Bernhardi\*) Exempel davon an, in seinem bekannten Msct. von der Composition, dessen Original der Herr Capellmeister Stölzel in Gotha besitzet.

§. 3.

Hey eben dem berühmten Verfasser trifft man auch die Art und Weise an, mit welcher aus der kleinen Terz in ihres gleichen gesprungen wird. Es ist dabey zu merken, daß unter den dahingehbrigen Vorfällen nur ein einziger zu tadeln seyn soll, nemlich: Wenn ich mit der Ober-Stimme eine Quart hinaufsteige, mit der Unter-Stimme aber eine Quint falle. Alle übrigen Gänge werden gut geheissen. Bernhardi hats unterschrieben: Bring auch, im Sac. Compon. Cap. 16 §. 16.

§. 4.

Wenn mir nun erlaubt ist, meine Meinung hievon zu sagen, und den heutigen Gebrauch, dabey zu betrachten, so deucht mich, es sey unnöthig, obige einzige Ausnahm zu machen. Denn, was ist wol natürlicher, als folgender Satz, darin die Ober-Stimme eine Quart steigt, und die untere eine Quint fällt, indem sie lauter kleine Terzien machen; die letzte nicht mit gerechnet, welche groß ist.



§. 5.

Wie man aber aus der kleinen Terz in die große gehen könne, davon findet sich sowol bey dem Bring, als Bernhard verschiedenes zur Anweisung dienliches; wemt nemlich der Bass sich ändert, wie im vorigen Exempel, wo die Sternlein stehen. Doch weil wir auch, bey liegendem Bass, oder da sich derselbe in einem Klange verweilet und aushält, aus der kleinen Terz in die große kommen können, hätte solches billig von den Lehrmeistern angezeigt werden sollen: zumahl da es in der Führung des Gesanges etwas gewöhnliches ist, und auch bey liegender Ober-Stimme geschehen kan†).

§. 6.

Auf die erste Weise, wenn sich der Bass ändert, sind alle Sprünge gut, die nicht mit beiden Stimmen zugleich eine Quint überschritten. Wiewol man in vielstimmigen Sachen auch diesen Falls den Mittel-Parteien ein großes nachsiehet.

§. 7.

Wie aus der kleinen Terz ferner in die Quint zu kommen sey, weist hauptsächlich die Gesangs

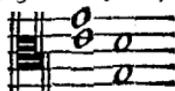
\*) Was dieses für ein braver Mann gewesen, kan man im Waltherschen Wörterbuche lesen. Zu seiner Zeit sind wol diejenigen Musici, welche sich auch in verschiedenen andern Theilen der Gelehrsamkeit umgesehen, so sparsam nicht angetroffen worden, als ihn. Er war eines Schiffers Sohn aus Danzig; studirte von stipendiis; lernete die Singe-Kunst von dem dasigen Capellmeister, Dalchasar Erben (der im Wörterbuche fehlet); den General-Bass bey Paul Syfert, dem Organisten daselbst; die Composition bey dem Dresdnischen Ober-Capellmeister Heinrich Schüz; sang einen Alt; besuchte Italien zweimahl; war ein Theologus, Jurist und Politicus; hatte 1000 Th. Besoldung vom Churfürsten zu Sachsen; brachte sein Leben auf 80 Jahr; hinterließ drey Söhne und eine Tochter &c. Diese Umstände, weil sie nicht im Waltherschen stehen, habe hier mittheilen wollen. In der Ehren-Historie g. S. dereinst ein mehrtes.

†) Man kan beides antreffen in den Kirchen-Liedern: Erbarm dich mein o Herre Gott! und: Herr Jesu Christ du höchstes Gut, nahe bey, und nicht weit von dem Anfange ihrer Melodien.

genbewegung. Wenn die eine Stimme durch Schritte; die andre durch Sprünge ihre Sachen verrichtet, so ist auch bey gerader Bewegung kein Fehler zu besorgen. Daher wir denn auch nicht nöthig haben, Exempel von diesen Dingen, die keine Schwierigkeit machen, hieher zu setzen.

## §. 8.

Sollten die Stimmen aber beide springen, und zwar die unterste in gerader Bewegung mehr, als eine Terz, es sey hinauf oder herunter, so ist solches unter die Fehler deswegen mit zu rechnen, weil es alsdenn ohne verdeckte Quinten nicht abgehen kan. z. E. Da springt die Unter-Stimme eine Sext, und die obere eine Quart. Umgekehrt ist es eben so toll, und der einzig Fall, den man vermeiden muß, wenn aus der kleinen Terz in die Quint gesprungen werden soll. Wiemol die Vollstimmigkeit auch keine solche Schärffe erfordert.



## §. 9.

Was die Sprünge der kleinen Terz in die kleine Sext betrifft, so heisset man sie fast alle gut; doch mit Ausnahm der unfrmlichen. Prinz will nur zweierley Art dieser Folge zulassen, nemlich: wenn die Ober-Stimme eine Quint steigt, die untere hergegen eine Secund, d. i. in gerader Bewegung; fürs andre, wenn die obere eine Quart herunter, und die untere eine Secund hinauf tritt, d. i. in Gegenbewegung.

## §. 10.

Warum aber die andern Fälle auszuschließen sind, kan man nicht absehen. z. E. da die Unter-Stimme im Unison fortfähret, und die obere eine Quart hinaufsteiget; ingleichen, da die untere in den halben Ton herab, die obere hergegen eine kleine Terz aufwärts gehet; wiederum, wenn die Ober-Stimme einen Ton steigt, und die untere eine kleine Terz fällt; wenn die untere eine Quart fällt, die obere aber im Unison verharret zc.

## §. 11.

Aus der kleinen Terz in die grosse Sext zu gehen, dabey findet sich, meines Bedünkens, in der That eben so wenig anstößiges, als bey dem vorigen Fall; obgleich Bernhardt einen einzigen Gang aussetzen will, der nicht allemahl gut seyn soll. Dieser ist es:



Was aber hieran, nach der Harmonie zu rechnen, bisweilen böse seyn könnte, stehet schwerlich zu begreifen; es müsten denn sonderliche Umstände dabey vermacht seyn. Ich sage, nach der Harmonie zu rechnen: denn ob die kleine Quart in der Ober-Melodie vielleicht ein Bedencken verursacht hätte, gehörete doch solches nicht hieher, und ist auch vergeblich. Des vermeinten, unharmonischen Zweerstandes zu geschweigen.

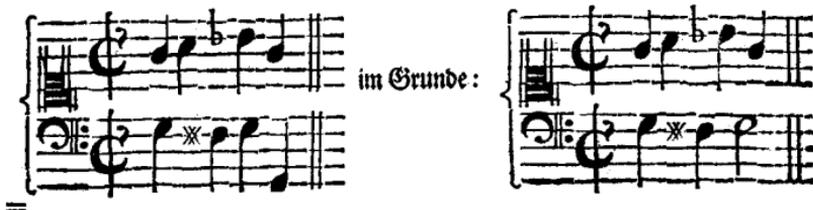
## §. 12.

Endlich sollte man denken, es brauche wol eben keiner besondern Regeln noch Künste, aus der kleinen Terz in die Octave zu kommen. Eine Ausnahme will zwar wiederum auch hiebey gemacht werden, als ob folgende Sätze, wegen verdächtiger Octaven, nicht gar zu richtig wären.



Des letztern könnte man endlich wol in einem zwostimmigen Satze müßig gehen. Allein bey dem ersten

ersten Exempel findet sich wenig Ursache zum Verbot: anermogen es vielmehr eine Nothwendigkeit, ja gar ein Zierath ist, selbst in zwostimmigen Sachen, also zu verfahren.



§. 13.

Das zweite Exempel dürfte, wegen seiner Armseligkeit, doch eben nicht gar zum Fehler gemacht werden: indem viele Vorfälle zu finden, da es allerdings so und nicht anders seyn muß. Selbst in Biciniis; doch mehrentheils für Instrumente, auf Art gebrochener Accorde.

§. 14.

Eben wie ich dieses schreibe, bebtimmt die Güte und Reinigkeit des nebenstehenden d d vierstimmigen, d. i. vollstimmigen Satzes, aus der kleinen General-Baß-Schule p. 143 a h einen unverdienten Anstoß in dem vierten Theil der musicalischen Bibliothek p. 52.

{ f e }  
{ D G }

§. 15.

Es mögen aber Pring und Bernhardi, welche diesen Falls hoffentlich noch Glauben gesaug finden werden, den Knoten lösen. Des ersten Worte sind Cap. XVI im ersten Theil des Phryn. § 11 diese: In vollstimmigen Sachen passiret sonderlich, wenn Moru recto die Doer-Stimme aus der kleinen Terz in die Octave ordentlich, die untere aber springend aufsteiget. Das geschieht ja hic.

§. 16.

Bernhardi stimmt mit bey, im sechsten Hauptstück seines geschriebenen Tractat. Composit. augment. §. 9, und giebt dieses zwostimmige Beispiel: mit der Unterschrift: Gut.

g g  
E A

§. 17.

Es wird sich also Herr Magister Mizler geirret, und den Unterschied nicht bedacht haben, daß dergleichen Gänge zwar absteigend verboten, aber aufsteigend allemahl erlaubt gewesen. Wie dessen unsre obangeführte Alt männer weiter Zeugniß geben. Und hiemit wäre denn auch der kleinen Terz, was deren Gebrauch und Folge in der Harmonie betrifft, ihr Recht geschehen.

§. 18.

Aus der grossen Terz kan man mehrentheils sonder Gefahr in den Einklang gehen; falls es nicht ein gar ungeschickter Sprung verhindert. Unstre Vorfahren wollten nicht zugeben, daß es durch einen Quarten-Fall geschehen sollte, wenn sich ihr zweifaches mi \*) dabey ausserte. Es ist auch eben nicht gar zu wol gethan. z. E.



§. 19.

Wie wäre es aber, wenn jemand diesen Gang auf folgende Weise anbrächte? Ich sollte nicht dafür halten, daß es zu tadeln seyn würde. Und doch sind es dieselben Klänge und Fälle, obs wol nicht in eben demselben Anschlage: denn hier ist das zweite mi nur eine durchgehende Note.

F f 2

§. 20.

\*) Das h und e in unsrer diatonischen Leiter hieß bey den Solmisations-Verwandten mi. Was dieses mi, wenn ihm das fa entgegen stehet, für ein fürchterliches Schier war, und wie es jahm gemacht worden, werden wir unten bey dem Quersstande wahrnehmen.



§. 20.

Desselbigen Schrages ist es auch, wenn behauptet werden will, daß es nicht gut sey, aus der grossen Terz in den Einklang zu kommen, wenn die Ober-Stimme eine Quint, und die untere eine kleine Terz herunter fällt;  $\frac{1}{2}$  E.



Denn auf folgende Art würde es recht gut-ausfallen:



Wiewol ich nicht in Abrede seyn kan, daß der Unterschied im Styl, in der Noten-Geltung, in den Accenten, inden Manieren u. s. w. der Sache mehrentheils ein ganz anders Ansehen giebt. Aber eben darum wirdes erinnert, damit man das Verbot recht verstehen lerne.

§. 21.

Die Ursache aber, warum vormahls solche Sorgfalt hierin gebraucht worden, ist diese: Daß bey dergleichen Sätzen, in der präestessinischen Schreib-Art, bey etwas ernsthafter Zeitmaasse, gleichsam zween auf einander folgende Einklänge, und also eine schlechte Harmonie wahrgenommen wurde: denn die so genannte Auflösung oder Entdeckung solcher geheimen Einklänge stellte man eben auf dieselbe Weise, als die verdeckten oder verborgenen Quinten und Octaven folgender Gestalt in Noten vor, und nahm den Grund dazu aus der einfachen Melodie her:



§. 22.

Im Kirchen-Styl war es damahls, und ist noch eine nothwendige Sache, alles auf das reineste in der Harmonie zu verfertigen; doch sind die Zeiten zu unterscheiden. Heutiges Tages, da sich die Schreib-Art verändert hat, und auch in den andächtigen geistlichen Stücken der Noten Geltung von dem alten Gebrauch abweicht, müssen wir auch von solchen Dingen einen andern Begriff haben; und doch rein setzen: d. i. wir müssen die guten Grundsätze unster Vorsahren mit vernünftigen Auslegungen versehen, welches eben ahier unsre Absicht ist.

§. 23.

Aus der grossen Terz zur kleinen stehet, so viel ich weiß, der Paß allenthalben offen, es wäre denn, daß man gar zu wunderliche Sprünge machte. Bring will hiebey von keinem grössern, als dem Terzien-Sprunge wissen; da doch nichts hindert, auch mit beeden Stimmen Quartenweise auf und nieder zu fahren. Jedoch muß alsdenn die eine Quart verkleinert werden, welches ein neuer Gebrauch istf.



§. 24.

§. 24.

Aus der einen grossen Terz in die andre zu gehen, braucht zwar etwas mehr Behutsamkeit, und wollen sich viele Sänge, wegen des unharmonischen Dveerstandes, wenn er unleidlich klinget, nicht anbringen lassen. Was dieser Dveerstand zu bedeuten habe, wird das neunte Hauptstück dieses Theils berichten.

§. 25.

Es war vor diesem ein Gesetz, daß keiner zwey kleine \*) oder zwey grosse Terzien auf einander folgen lassen, sondern immer die Abwechslung der grossen mit den kleinen beobachten sollte. Kund hat man zwar dieses Joch abgeworffen; allein es wird doch was seltenes seyn, viele grosse Terzien, in einerley Stimmen, hinter einander anzutreffen.

§. 26.

Derowegen sagt auch Pring: die grosse Terz werde selten fortgesetzt; und so es ja geschehe, müsse es durch ziemlich grosse Sprünge seyn, welche kaum gut geheissen würden. Allein es ist ein Irrthum, und man hat zehn Exempel für eines, da nicht nur zwey, sondern wol drey bis vier grosse Terzien, durch ordentliche Stufen, ohne die geringsten Sprünge vorkommen; doch nicht leicht über vier, wie folgendes ausweist.



§. 27.

Ich habe mit Bedacht einen dreistimmigen Satz hiezu erwehlet, und die vier Terzien im Alt, oder in der Mittel-Stimme angebracht. Nicht darum, daß solches in einem Bicinio bedenklich falle; sondern, weil es in einem Tricinio besser ist.

§. 28.

Wegen der Sprünge auf verschiedene grosse Terzien nacheinander, doch nicht leicht über drey, hat es eben so wenig Gefahr, sie geschehen gleich in gerader oder niedriger Bewegung, ohne, daß die Sprünge wegen ihrer Grösse kaum gut geheissen werden sollten. Denn, was hindert mich, daß ich nicht dieses, oder dergleichen mit Beifall sehe.



§. 29.

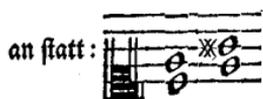
Unrecht soll es seyn: 1) Wenn beide Stimmen ordentlich hinauf oder herunter steigen und grosse Terzien machen. 2) Wenn sie beide in die grosse Terz hinauf oder herunter springen. Was das erste anlanget, ist davon schon §. 22 das Gegenspiel gezeigt. Doch wegen des Heruntersteigens stünde zu fragen, ob im ersten der folgenden Sätze mit Wahrheit falsche Verhältnisse zu suchen? Ich sollte es schwerlich glauben. Eben so wenig als im andern.

\*) S. den 4ten §. dieses Capitels, wo 6 kleine Terzien ohne Bedenken auf einander folgen.

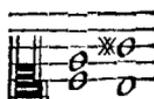


## §. 30.

Was aber gleichwol das zweite Glied obigen Verbots betrifft, nemlich das Springen in die grosse Terz, so kan man dessen, in einem zwostimmigen Satze, lieber Umgang nehmen, und bey dem Terzlien-Sprung



den Bass dahin ändern:



daß er in die grosse Sexte trete.

Doch können auch Vorfälle kommen, da der grosse Terzlien-Sprung gar wol gebraucht werden mag, nemlich: in gebrochenen Accorden; die aber, ausser gewissen Umständen, nicht singbar sind, und zum Spielen dienen. z. E.



Aber, was will das sagen? Gehört denn das Spielen nicht mit zur Music? Hat es nicht ein grosses bey geistlichen, weltlichen und häuslichen Melodien zu bedeuten? allerdings.

## §. 31.

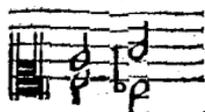
Daraus ziehe ich die Folge, daß es einem Lernenden nützlich, ja nothwendig sey, dergleichen Erläuterung zu haben, damit er keine falsche Verhältnisse an solchen Orten suche, wo deren keine zu finden, vielweniger zu besorgen ist. Denn die eigentliche Ursache des ehmaligen Verbots wegen überwehnten grossen Terzlien-Sprunges steckt darin, daß die erste Bass-Note mit der zwosten in der Ober-Stimme eine übermäßige Quint, c-gis, ausmacht; worauf man aber im heutigen Instrumenten- und phantastischen Styl, auf obige und andre Weise, nichts achtet. Solche Schreib-Arten darff niemand geringe schätzen, weil sie weder in der Kirche, noch sonstwo zu entbehren sind.

## §. 32.

Die Sache kömmt vornehmlich darauf an, daß man in vorigen Zeiten gewisse Gattungen der Dissonanzen zu sehr verabscheuet hat. Nun aber, da man nicht nur die grosse Quart in Vertraulichkeit, sondern auch die übermäßige und verkleinerte Terz, die ausserordentlichen Quarten, Quinten und Sexten, davon unsre lieben Vorfahren nichts wußten, in ziemlicher Menge mit gutem Beifall gebraucht, sind sehr viele unharmonisch-vermeinte Dweerstände eingegangen.

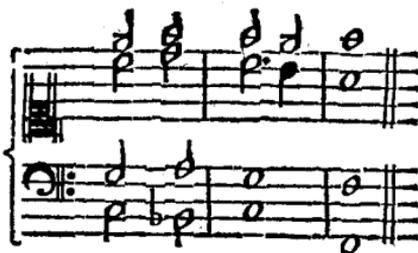
## §. 33.

In der Ordnung folget nun der Gang aus der grossen Terz in die Quint. Da sagen sie alle: Es sey ein greuliches Laster, wenn die grosse Terz, mittelst der Gegenbewegung, in die Quint tritt, und beide Stimmen schrittweise von einander gehen.



§. 34.

Viel greulichcs ist eben nicht daran zu spüren; ob es wol in einem zwostimmigen Sage etwas kahl klingenet. Wo hergegen mehr Stimmen sind, da ist heutiges Tages nichts üblicher noch besser, als wenn dieser Gang, auch so gar in den äussersten Theilen der Harmonie, auf nebenstehende Weise angebracht wird:



§. 35.

Hiernächst fällt, meines unmaassgeblichen Erachtens, das greuliche Verbrechen abermahl weg, wenn man gleich aus der grossen Terz in die Quint, mit zwei Stimmen, und in der vielentschuldigenden Gegenbewegung, also treten sollte:



§. 36.

Die Ursache, warum dergleichen Gänge Anfechtung bekommen, soll das liebe Zweer-Holz der grossen Quart seyn, mit der wir ihund in dem grössten Verständniß leben. Am rechten Orte soll ein deutlicher Unterricht von diesem Dingen erfolgen, welche zu unsern Zeiten auf einen ganz andern Fuß stehen, als vor 50 Jahren.

§. 37.

So kan man auch aus der grossen Terz schier auf alle Art in die Quint gelangen; wenn es nur durch die Gegenbewegung geschiehet, oder so zugehet, daß die eine Stimme in ihrem Ton ruhet, indeß die andre springt: Das ist, durch die Seitenbewegung, per motum obliquum. Denn die gerade Bewegung macht immer verdeckte Quinten, wie leicht zu erachten stehet, und taugt in biciniis diesen Falls nichts.

§. 38.

Nun kömmt die Ordnung an die kleine Sext, was man nehmlich für Nachdencken gebrauchen müßte, wenn aus der grossen Terz in eine solche kleine Sext geschritten werden soll. Die Gegenbewegung ist hier wiederum der beste Anführer; doch kan es auch mit der geraden sehr wol bestellet werden, wenny nur die Stimme nicht weiter, als in die Terz springet.

§. 39.

Dannhero ist es eine unnöthige Regel oder Einschränkung, den Gang aus der grossen Terz in die kleine Sext nur auf zweierley Weise zu vergönnen, wie solches den ehemaligen Lehrern der melodischen Sektkunst gefallen hat. Denn es kan auf sehr viele Art so füglich, als billig gesehen, und ist in diesem Fall gar kein Exempel nöthig.

§. 40.

Von dem Gange aus der grossen Terz in die grosse Sext haben einige Verfasser übele Gedanken, und wollen es für falsch ausgeben, 1) Wenn beide Stimmen hinauf oder herunter springen. 2) Wenn die obere zwar schrittweise, die andre hergegen in die Terz herunter steigt. 3) Wenn die obere eine Terz hinauf, die andre aber eine Secund herab tritt.

§. 41.

Zu bejammern wäre es, wenn man gute musicalische Köpffe mit solchen Verboten lange quälen wollte, das Alterthum ist voll davon, und wer sich, ohne gute Auslegung, darnach richten würde, traffe gewiß seine Last an, die alles Feuer niederdrücken mögte.

§. 42.

Wir wollen inzwischen von obigen dreien Bedingungen Exempel geben, und zwar erstlich einige, dabey die Stimmen zugleich hinauf springen, welche man nur umkehren darff, wenn man sie herunter springend betrachteten will.

## Aus der grossen Terz in die grosse Sext.

A. aufwärts.      umgekehrt.      B. aufwärts.      umgekehrt.

C. aufwärts.      umgekehrt.      D. aufwärts.      &c.

## §. 43.

Von diesen Sätzen wäre der erste, A, gar nicht zu dulden, wegen des harten Ooerfftan- des C- cis, so aus dem Sexten-Sprunge entsteht. B, C, D aber sind keines weges zu tadeln. Ihre Sprünge überschreiten auch die Quinte nicht: denn die Octaven-Sprünge im Basse sind eben so viel, als ob die vorige Note fortgesetzt würde. Und da gilt die Regel: De octavis idem iudicium.

## §. 44.

Man kan auch wol durch einen Septimen-Sprung im Basse aus der grossen Terz in die grosse Sext kommen, da beede Stimmen zugleich herunter fallen, wenn man sie dem äusserlichen Ansehen nach betrachtet. Allein, es wird aus dem disfalls beigefügten Exempel leicht erhellen, daß dieser Bass-Sprung nur eine Verfehlung des Secunden-Schrittes, und im Grunde keine gerade, sondern eigentlich eine Gegenbewegung sey. So muß die Ausnahm allzeit bey der Regel stehen.

## §. 45.

Wey der zwothen Bedingung, wenn die Ober-Stimme schrittweise hinauf, die Grund-Stimme aber in die Terz herunter tritt, kan es auch, auf folgende Art, ganz und gar nicht verboten werden, aus der grossen Terz in die grosse Sext zu gehen, es geschehe nun im Basse durch den Diatouum oder Semidituum: beides geráth sehr wol, wie wir aus folgenden sehen können:



## §. 46.

Drittens, wenn die Ober-Stimme eine Terz hinauf, und zwar eine grosse; die andre hergegen eine Secund herunter tritt, finden sich unzählige Exempel, daran nichts auszuweisen, und das bey nichts zu befahren stehet, wenn man sie nachmacht. Zu bewundern ist es, daß Bernhard eben diesen Gang gut heisset, den doch Pring \*) ausdrücklich für falsch angibt. Es wird genug seyn, ein einziges Beispiel davon zu geben:



## §. 47.

Endlich gelangen wir zur Octave. Und da will man der grossen Terz auch nicht allemahl erlauben in dieselbe zu gehen; sondern setzt ihr die Gegenbewegung zur Richtschnur. Dabey es gleichsam eine Gnade ist, wenn etwa in vollstimmigen Sätzen der nebenstehende mit durchschleichen darff, der eine gerade Bewegung hat. Mancher würde auch in zwey Stimmen keine Schwierigkeit dabey finden:



## §. 48.

Weiter soll es nicht recht seyn, aus der grossen Terz in die Octav zu gehen, wenn die Stimmen zusammen hinauf oder herunter springen: ingleichen, wenn die eine Stimme schrittweise, und die andre springend fällt. Nach solchen Gesetzen stünde es demnach niemand zu rathen, sich des beigefügten Exempels zu bedienen. Wir wollen es weder loben noch tadeln; sondern einem jeden die Wahl lassen.



## §. 49.

Der Unterschied im Styl hat hiebey, und bey allen andern Vorschriften dieser Art ein grosses zu sagen: welches man einmahl vor allemahl merken muß. Denn was in einer hurtigen Melodie, in einem Air de mouvement angehet, das läßt sich nicht immer bey andern Umständen, absonderlich wo wenig Stimmen sind, so leicht thun.

## §. 50.

Zum Beschluß dieses Hauptstücks müssen wir noch der verkleinerten und vergrößerten Terz †) mit wenigen gedenken. Die erste hat ihren größsten Nutzen in der Melodie; von der andern hergegen kan man es noch nicht sagen. Sie mögen jedoch beede in der Harmonie einige Dienste thun, wie die hier angeschlossene Sätze anzeigen.

\*) Satyrisch. Componist, XVI Cap. §. 9.

\*\*) Rameau schreibt: es wären viererley Terzien und Sexten, welches man sonst bey keinem Intervall finde; da es doch der Secunden eben so viel, wo nicht mehr gibt, wie wir an seinem Orte sehen werden. *Traité d' Harm.* p. 165 sq. Im Grunde sinds nur dreierley allemthalben. S. die kleine General-Baß-Schule p. 153 §. 6, it. p. 150 sq.

The image shows the beginning of a musical piece. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle and bottom staves are in bass clef. The music features various notes, rests, and accidentals, including a sharp sign (†) and a double sharp sign (♯♯). There are also markings like 'etc.' between the staves.

## Sechstes Haupt-Stück.

Von den Dvinten und ihrer Folge.

\* \* \* \* \*

§. 1.

**S**ie hatten uns zwar Anfangs vorgenommen, von der gewöhnlichen Dvint hieselbst insbesondere und allein zu handeln; die Betrachtung der kleinen und übermäßigen oder gar grossen hergegen weiter unten in einem eignen Capitel anzustellen. Allein es wird nach reiffere Erwägung, wol am besten seyn, daß wir sie alle zusammen an diesem Orte auf einmahl abfertigen. Nicht nur weil es mit den Terzjen so gehalten worden; sondern auch weil den Sexten ein gleiches wiederfahren soll.

§. 2.

Wie man nun von der rechten Dvint in andre Consonanzien gehen soll, wird zuerst gewiesen werden müssen. Und da kan ein ieder aus derselben durch die Gegenbewegung auf allerhand Art und Weise in den Einklang kommen, wenn er sich nur vor grossen Sprüngen, und unsingbaren Füllen hütet: welche sowol bey dieser Folge, als bey allen übrigen zu vermeiden sind. So nöthig hat auch die Harmonie der melodischen Grund-Sätze, daß sie die besten Regeln dars aus hernimmt. Das muß niemand umkehren.

§. 3.

Aus der Dvint gehet man ferner in die kleine Terz, sowol bey gerader, als niedriger Bewegung. Jedoch allemahl mit ißterwehnter Vorsicht, betreffend die unformlichen Sprünge.

§. 4.

In die grosse Terz wird gleichfalls aus der Dvint, theils durch die Gegenbewegung, theils auch durch den motum rectum süßlich gegangen. Nur in einem einzigen Fall haben es unsre Vorfahren als einen ungemeynen Fehler angeschrieben, wenn die Dvint, der Gegenbewegung ungeachtet, da beide Stimmen ordentlich oder stufenweise verfahren, in die grosse Terz verändert wird. Aus der Ursache, daß ein vermeinter unharmonischer Dveerstand des Tritoni darin zu seyn soll.

§. 5.

Weil wir aber heutiges Tages mit der grossen Dvart, welche hier der Stein des Anstosses ist; etwas besser daran sind, als die lieben Alten waren, und uns derselben fast unentbehrlichen Dissonanz in theßi, d. i. im Niederschlage des Factis, wo die Noten lang und accentuirt sind, ohne Vorbereitung, ganz frey bedienen, so stehet schwerlich zu glauben, daß sich iemand werde abschrecken lassen, folgende Sätze gut zu heißen; ob schon ihres gleichen bey dem Prinz den Nahschrecken eines grossen Fehlers, ja gar eines schändlichen vitii tragen müssen.

The image shows a musical score for the fifth section. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals. There are markings like 'tr.' and 'etc.'.

§. 6.



§. 6.

Aus der Quint gehet man in die kleine Sext fast ohne Ausnahm; nur daß in gerader Bewegung keine ungeschickte Sprünge vorkommen, wovon das bestehende zum Muster dienen mag, damit dergleichen vermieden werden, zumahl in wenig Stimmen und in den äussersten. Mit gebrochenen Accorden in geschwinden Noten hat es eine andre Bewandniß.



§. 7.

Wenn aber bey einer guten Gegenbewegung verboten werden will, daß, sofern die Quint Stimme eine Secund herunter treten würde, die untere keine Sext hinauf springen müsse, wie solches unter andern Bernhardi erfordert, so dürfte man solches wol für eine überflüssige Vorsorge halten; es wäre denn, daß besondere Umstände einer gewissen Schreib-Art dabey vorwalteten, welches ich allemahl ausgenommen haben will. Inzwischen wird niemand an dem nebenstehenden Sätze deswegen was zu tabeln finden, daß der Bass eine Sext hinauf tritt, und die Ober-Stimme aus der Quint einen Grad herunter gehet:



§. 8.

Wahr ist es, wenn man das Exempel nicht mit dem, was vorgehet und nachfolget, zusammen hält, sondern bloß und allein in zwei lange Noten betrachtet, so gewinnet es ein anderes Ansehen. Der unharmonische Zweerstand einer Septime hat den gar zu vorsichtigen Componisten damahliger Zeiten freilich einiges Bedencken erwecken müssen, wenn jemand etwa zum Anfange eines Capell-Satzes aus der Quint in die kleine Sext auf nebenstehende Art hat gehen wollen. Denn das könnte ich selber nicht billigen, zumahl da der Bass in die große Sext hinaufspringt, welche viel härter klingt und aus der Ton-Art weischet, als wenn es die kleine wäre. Allein warum haben die guten Herren ein Ding für gefährlich angegeben, das, ausser einigen wenigen geringen Umständen, sehr gut und natürlich ist?



§. 9.

Wenn alles dasjenige, was solchergestalt einen Schein der Dissonanz, in der so weitgesuchten unharmonischen Relation, bey sich führet, ausgemustert werden sollte, so könnte niemand eine reine Harmonie von 12 Tacten verfertigen. Derowegen nehmen wir uns die Mühe, den Lehrbegierigen alle diese Dinge auf das beste zu erläutern, und zu zeigen, worin die ehmaligen Vorschriften recht haben, und worin sie zu weit gehen.

§. 10.

Soll die Quint weiter in die große Sext verwandelt werden, so gehet es mit allen andern wol an, nur diese nebenstehende zween Vorfälle nimmt man davon aus, welche nicht gut seyn sollen:



§. 11.

Was den ersten Sprung betrifft, hat es einigen Grund, wenn er bey gewissen Umständen lieber

ber verboten, als angerathen wird. Denn die vermeinte falsche relation der Secund hat einen Schein des Libellauts. Aber bey dem zweiten Sprunge ist dergleichen nicht zu spüren. Kurz, die Sprünge sind mit beiden Füßen ein wenig zu groß, und zerreißen den Zusammenhang sowol der Melodie als Harmonie. Darin steckt die Haupt-Ursache, warum solche Sätze anstößig fallen.

Unrecht solles auch seyn, wenn die Ober-Stimme einen halben Ton, die Grund-Stimme hergegen eine kleine Tertz herunter tritt; ingleichen wenn jene eine kleine Tertz, und diese einen halben Ton hinauf steigt, um solcher Gestalt aus der Quint in die grosse Sext zu kommen. 3. E.



## §. 13.

Das erste und andre wäre zu dulden, wenns nur nicht so naßend und abstracte da stünde, sondern fein vermittelt, auch mit dem vorgehenden und folgenden verknüpffet würde. Bey dem dritten und vierten fällt schon mehr Bedencken vor. Einen ausnehmenden Zierath, oder eine besondere Schönheit kan man wol in dergleichen Sängen an und vor sich nicht suchen: aber ein richtiges Verbot und Unrecht findet bey ihnen keinen solchen Platz, daß es nicht mit Manier gehoben werden könnte.

## §. 14.

Endlich, von der Quint in die Octave zu gehen, haben wir vor allen Dingen die so nützliche Gegenbewegung, welche ich nicht genug anpreisen kan, in Acht zu nehmen: weil es in langsamer und ernsthafter Zeitmaasse, sonst immer etwas verdächtig klingt.

## §. 15.

Die kleine Quint, das liebe Intervall, welches so lange hat müssen für eine Dissonanz gehalten werden, als die Quart für eine Consonanz, scheint nunmehr ihr Recht eben so sehr wiederum hervorzusuchen und zu behaupten, als es die Quart verloren hat. Wiewol sich unlängst ein sonderbarer Anwalt hervorthun wollen, der kein Bedencken trägt, eine Appellation wieder diesen Ausspruch einzulegen. Wie weit er damit kommen wird, müssen wir an seinem Orte sehen, nehmlich im Haupt-Stücke von den Quartan.

## §. 16.

Was die kleine Quint betrifft, welche der musicalische gemeine Mann die falsche nennet, so wurde sie schon zu Calvissii Zeiten, länger als vor 130 Jahren, von diesem klugen Tonmeister, sowol als ihre etwas wiederliche Schwester, die übermäßige Quint, eine Dissonanz per accidens, durch Zufall, geheissen. Das war, nach damaligen Jahren, schon leidlich genug, und setzte voraus, daß ihr eigentliches Wesen keinen Mislaut, als nur zufälliger Weise, haben könne. Man wird am Ende der dritten Eröffnung des Orchesters verschiedene Gründe antreffen, warum die kleine Quint, wenn wir sie gleich als eine mangelhafte Consonanz ansehen wollen, doch keine eigentliche Dissonanz sey.

## §. 17.

Dem ungeachtet braucht doch diese kleine Quint, als eine von unsern größesten harmonischen Zierathen, bey gewissen Fällen, d. i. zufälliger Weise, einer anscheinenden Auflösung: so wie die gewöhnliche und obllige Quint oft selber dergleichen Handreichung von nöthen hat. Denen zu Liebe, die solches nicht glauben wollen, sind wir bereit, ehe wir weiter gehen, dieses Vorgehen deutlich zu beweisen. Es wiederfährt demnach der gewöhnlichen Quint solche Bindung und Auflösung nicht nur, wenn in einem dreistimmigen Satze die Sext bey ihr ist, mit welcher sie eine Secunde macht; sondern auch wol in einem zweistimmigen Satze, wenn sie ganz allein über dem Bass stehet, wie nebengefügtes Exempel darlegt.



§. 18.

Hier ist eine ordentliche, nach Dissonanzien Art gebundene volle Quint, die nothwendig durch die Terz bey herantretendem Basses gelbset seyn will, und doch darum eine Consonanz bleibt. Man kan die Ober-Stimme gar meglassen, so wird sich im Bicinio eben so, wiewol nicht so geschicklich, verhalten. Es können dergleichen Fälle sehr viele vorkommen, und die besten, anmüthigsten Bindungen daraus entstehen, auf dieses Muster nehmlich: wobey ebenfalls die Ober-Stimme nicht unumgänglich nöthig ist.

alio modo.

§. 19.

Es geschieht aber die erste und zugleich die gewöhnlichste Auslösung der kleinen Quint, wenn sie vorher gebunden ist, wie sich versteht, durch die Terz, in stufenweise angestellter Gegenbewegung.

1) Resolutio quintæ dimin. per 3.

§. 20.

Die zweite Lösung \*) der kleinen Quint verzichtet die Quart, dem äußerlichen Ansehen nach; aber im Grunde ist hier die kleine Quint nicht eigentlich gebunden, und wird nur zufälliger Weise, durch die Annäherung des Basses, zu einer Quart: welche, als eine unstreitige Dissonanz, durch die kleine Quint nur vorbereitet, und hernach ordentlich in die Terz aufgelbset wird. Man nenne das Ding nun, wie man wolle, so ist es der zweite Gebrauch, welchen das vorhabende Intervall hat.

2) mediante 4ta.

§. 21.

Den dritten Gang der kleinen Quint macht oder nimmt sie, zum Zeichen ihrer Freiheit, just in ihres gleichen, nehmlich in eine andere kleine Quint; ohne Bindung und ohne Lösung, welche sie der folgenden Quart, als einer Dissonanz, überläßt. Sie schafft sich aber an der kleinen Septime eine Gehülffin, und aus der vier- bis fünfstimmigen Harmonie eine würdige Bedeckung, ohne welche beide Umstände sich die Sache doch so leicht nicht thun lassen würde: sinnenahl es, dem ungeachtet, noch Mühe kostet, wo nicht die fünfte Stimme ihren geschelten Beistand leistet. Man darff sich dessen nicht wundern, weil es etwas ungewöhnliches ist. Ein ganzer Musicus, ja, einer der gelehrtesten unsrer Zeiten, sagte von diesem Sake, über dessen Verfertigung er mich eben antraff: er sey vollkommen schön und neu. Ich will aber so aufrichtig seyn, und gerne gesehen, daß mir der grundredliche Johann Theile den ersten

3) per b5.

den ersten Anlaß zu diesen und dergleichen Saken gegeben;  
A a a

\*) Das Wort Lösung oder resolutio wird oft mißbraucht, und durch Gewohnheit von jedem Ausritt aus einer wahren oder zufälligen Dissonanz in ein anders Intervall genommen und verstanden.

geben; wiewol ich in der Art und Form ein merckliches zu ändern für nöthig befunden habe, so daß er eine ganz fremde Gestalt gewonnen.

## §. 22.

Wenn sich, viertens, die kleine Quint durch die Sext eine Bahn macht, geschiehet solches auf zweierley Weise. Einmahl mit anschlagenden Noten; das andre mahl mit durchgehenden oder Zwischen-Klängen. Die letzte Art ist im Grunde nur die gewöhnliche Ausweichung in die Terz; hat aber andre Umstände mittelst des Einwurffs einer oder mehr Noten, die man interjectiones nennet.

## §. 23.

Zum fünften will sich das Intervall der kleinen Quint die Septime zur Nachtreterin erwehlen, und dienet also dieser Dissonanz zu einer Vorbereitung. Wenn wir nun gleich sagen wollten, es sey diese durchgehende Septime nur eine Zwischen-Note oder Interjection a); so ist sie doch weiter hin b) eine anschlagende und gebundene, die ordentlicher Weise gelöst werden muß.

## §. 24.

Die sechste und letzte Art, mittelst welcher die kleine Quint ausweicht, wird durch Verwechslung gewisser Klänge in verschiedenen Stimmen, welche Figur man sonst heterolepia \*) nennet, bewerkstelliget, da z. E. der Alt in des Basses, und dieser hergegen in des Alts Stelle tritt, woraus eine Octave zwischen der Ober- und Grund-Stimme entsethet, welches nur ein Terz seyn sollte, wenn es ordentlich züginge. Dieses aber ist außerordentlich, und außerordentlich gut.

## §. 25.

Wegen des sehr artigen Gebrauchs der übermäßigen oder gar grossen Quint ist schließlich anzufügen, daß sich dieselbe auf zweierley Weise vermittelt der grossen Sext loszuwickeln pfleget. Einmahl wenn der Bass in seiner Stelle verharret, und die Ober-Stimme einen halben Ton steigt, wie No. 1 anzeigt: zum andern, wenn die Ober-Stimme ihren Klang behält, und der Bass durch einen halben Ton herunter tritt, No. 2; woraus beidesmahl eine grosse Sext wird. Diese übermäßige Quint läset sich inzwischen nur allein anbringen, wenn die Melodie in einer weichen Ton-Art geführt wird. Sonst nicht.

## 4) per 6tam.



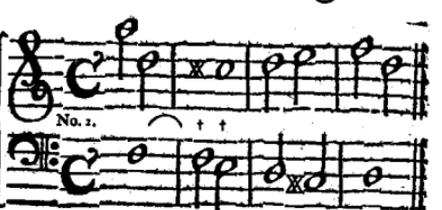
## 5) per 7mam.



## 6) per 8vam.



## Ufus duplex Quintz superfl.



Siebendes

\*) Von *ἵριον*, altera und *ἀφίς*, acceptio, so von *λαμψάωμ*, capio, herkömmt: bedeutet alhier eine Vertauschung der Stimmen, oder vielmehr eines andern Klanges in verschiedenen Stimmen.

# Siebendes Haupt-Stück.

## Von den Sexten.

\* \* \* \* \*

### §. 1.

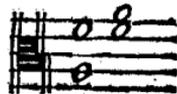
Es heißt es nun: Aus der kleinen Sext gehet man niemahls zum besten in den Unison. Wir sind der Meinung auch, und zwar mit dem Zusatz: daß der Gebrauch des Unisoni, in diesem Verstande, nimmer gut thue. Die Armut des Einklanges und der Octaven ist so groß, daß man ohn besondere Ursache und gute Manier, nicht gerne in der Harmonie, absonderlich bey wenigen Stimmen, viel mit ihnen zu schaffen haben mag.

### §. 2.

Hingegen kan man süglicher, und mit gar leichter Mühe aus der kleinen Sext in die kleine Terz gelangen, so wol bey gerader, als Gegen-Bewegung. Doch müssen dabey diejenigen unharmonischen Dveerstände, die wirklich unerträglich sind, auf das beste vermieden werden. Im zehnten Haupt-Stücke wird es auszumachen seyn, was eigentlich in dieser Materie leidlich oder unleidlich ist.

### §. 3.

Gleiche Bewandniß hat es auch mit der grossen Terz: und könnte ich es nicht mißbilligen, wie es doch vor diesen geschehen ist, falls jemand aus der kleinen Sext, auf nebenstehende Art, in die grosse Terz ginge. Es müßten denn sonderliche Umstände ein anders erfordern.



### §. 4.

Größers Bedenken mögte man tragen, aus der kleinen Sext in die Quint also zu springen, wie No. 1 anzeigt: weil es in langen Noten ziemlich quintenhaft klingen muß. Eben der Gattung ist auch das Exempel, No. 2, wo die Ober-Stimme stufenweise, die untere aber eine kleine Terz hinauf steigt. Bringt sehet solches wenigstens mit unter die Fehler, ohne Ausnahm; wir aber unterscheiden Styl, Zeitmaasse, Anzahl der Stimmen, Aufschlag, Durchgang, Accent, innerlichen Gehalt u. s. w. woodyn unter ein mehres.

No. 1. No. 2.

No. 3.

### §. 5.

Eine niedrige Beschaffenheit hat es, wenn man das Ding umkehren, und die Ober-Stimme um eine kleine Terz, die untere aber stufenweise erniedrigen wollte; denn da kan der Quintens Kram nicht so leicht verdeckt oder verbessert werden, wie No. 3 zu sehen ist. Eine fallende Terz in der Ober-Stimme, wenn sie singbar seyn soll, läßt fast iederzeit den zwischenliegenden Klang mit hören, und berühret ihn natürlicher Weise, woraus deutliche Quinten entstehen; dahingegen eine steigende Terz im Bass, wie No. 2, lange nicht so vieler Gefahr unterworfen ist. Man muß diese Dinge alle wissen: denn sie sind nicht ohne melodischen Grund; ob sie wol grosse Abfälle leiden. Und die müssen wir auch kennen.

### §. 6.

Wie hiernächst aus der einen kleinen Sext in die andre ihres gleichen zu gerathen sey, davon lautet es bey den ältern Verfassern harmonischer Regeln also: *Sexta minor* wird nicht *continuiet motu recto, propter relationem non harmonicam*. Das soll heißen: man gehet nicht in gerader Bewegung aus einer kleinen Sext in die andre, wegen des unharmonischen Dveerstands.

## §. 7.

Wir thun es aber doch, mit Erlaubniß, und zwar eben in der verbotenen geraden Bewegung. Denn, wie solches in einer Gegenbewegung geschehen könne, das hat man in dem vorigen Jahrhundert wol schwerlich versucht. Gute Gänge dieser Art sehen heutiges Tages so aus, wie No. 1 und 2.



## §. 8.

Böse Gänge aus einer kleinen Sext in die andre gibt es gleichwol auch. Folgendes wenige, No. 3 u. 4, mag davon ein Muster geben. Das erste hält die gerade Bewegung; das andre aber das Gegentheil; und ist doch verwerflich: zumahl in wenigen Stimmen und langsamen Noten.



## §. 9.

Im Recitativ werden diese sonst unerlaubte Gänge, bey den neuern guten Componisten nicht selten anzutreffen seyn, und zwar mit vöbligem Beifall des Gehörs. Ja, es kommen in solcher Schreib-Art noch wol viele mehr vor, die härter lauten, darauf vor 70 oder 80 Jahren niemand gedacht haben mag.

## §. 10.

Die alten Contrapunctisten haben zwar keine Erlaubniß, aber doch auch kein Verbot gegeben, betreffend die gleichweiten Sprünge, d. i. wenn zwei Stimmen einen Sprung von gleicher Weite hinauf oder hinunter thun, um von der einen kleinen Sext zur andern zu kommen. Die ganze Vorsicht aber, so dabey zu gebrauchen ist, bestehet darin, daß diese Sprünge nur nicht wieder die Regeln einer guten Melodie lauffen, oder unformlich seyn: welches sie gar leicht werden können, wenn sie die Quart oder Quint überschreiten. Wir wollen vier Beispiele geben, von denen ich das letzte, es wäre denn in wolbedeckten Mittelstimmen, oder auf einen Nothfall, lieber zu Hause lassen mochte. Die andern kan man endlich noch süßlicher gebrauchen: insonderheit das dritte.



## §. 11.

Daß es inzwischen auch solche Vorfälle gebe, da man durch eine Gegenbewegung aus der einen kleinen Sext in die andre sehr natürlich, und besser, als durch die gerade Bewegung gehen kan; unerachtet solches vormahls nicht geschehen seyn mag: solches will nur mit wenigen alhier arweisen.

## A. grave.



&amp;c.

## §. 12.

Dieser Weg muß unsern Vorfahren muthmaasslich nicht bekannt gewesen seyn; sonst hätten sie nicht ermangelt, Regeln davon zu geben, und zugleich zu bedencken, daß ein Unterschied alhier

hier Statt finde zwischen dem Nieder- und Aufschlage des Tacts, zwischen dem letzten und ersten Viertel. Denn in Thesi dürfte einer mit dergleichen Gegenprüngen von einer kleinen Sext auf die andre nicht so gut ankommen: zumahl in einem zwostimmigen Satze, es geschehe nun in wie driger oder gerader Bewegung. Unrecht wäre es eben nicht: klingen würde es; aber nicht zum besten, wie das Exempel darleget. B.

B. allegro.

§. 13.

Aus einer kleinen Sext zu einer grossen gehet man zwar mehrentheils ohne sonderliches Bedenken; am füglichsten aber geschieht solches mittelst der geraden Bewegung. Wiewol wir die Gegenbewegung deswegen nicht gänzlich verworffen haben wollen, weil es auch durch dieselbe gar wol geschehen kan. Bey Sprüngen stehet vornehmlich in Acht zu nehmen, wie bereits mehr als einmahl erinnert worden, daß sie nicht zu groß seyn müssen.

§. 14.

Nun ist noch übrig der Gang aus der kleinen Sext in die Octav. Davongibt uns Pring verschiedene Beispiele, die wol erlaubt seyn sollen. Ich, meines Orts, halte fest dafür, daß es immer rathfamer sey, diese Octaven-Gänge, so viel möglich, zu vermeiden: nicht eben darum, weil ein sonderlicher Fehler darunter verborgen, oder, weil etwas nachtheiliges daraus entstehen mögte; sondern vielmehr, weil sehr wenig Vortheil dabey zu finden ist, und die Harmonie gar armselig klinget. Doch nehme ich hievon aus, wenn der besagte Gang den Aufschlag des Tacts trifft, eine gute Folge, oder eine Cadenz sammt der Gegen-Bewegung hat. z. E.

§. 15.

So viel von der kleinen Sext. Nun nehmen wir die grosse vor uns, aus welcher man mit guter Art fast nimmer zum Unison kommen kan; ausgenommen in vollstimmigen Sachen, und etwa zur Noth. Doch hat das Verbot keine andre Haupt-Ursache, als die Armut, welche der schwächern Harmonie daraus zuwächst, wenn man was reichers haben kan. Das heisset auf rein Teutsch: weil es kahl und nackend klinget.

§. 16.

Aus der grossen Sext in die kleine Terz gehet man beides in gerader und niedriger Bewegung, nach eignen Belieben; wenn nur keine ungeschickte Sprünge vorkommen. Das Lied kan man nicht zu oft singen.

## §. 17.

Kein Gang scheint angenehmer und natürlicher zu seyn, als wenn eine unvollkommene Consonanz auf eine vollkommene folget, oder auch in die andre unvollkommene von verschiedener Gattung gehet. Hergegen ist es der Natur gleichsam zuwider, falls wir aus einer vollkommenen Consonanz in ihres gleichen schreiten wollen, wenn sie schon verschiedener Gattung; wie viel mehr wenn sie von einerley Art sind. Wenn das vollkommene sich zum unvollkommenen füget, erhält es desto grössere Schönheit; wenn mans aber umkehret, wird das unvollkommene noch mehr verlieren. Wir reden hier nicht von einem einkigen Unterwurff, da alles aus der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit steigt; sondern von zweien Dingen, deren eines vorgehet, und das andre nachfolget: und da hat das vollkommene, als eine Königin, den Rang vor ihrer Nachtreterin, dem unvollkommenen. Am Ende wird aus diesen zweien Dingen eines. Es kömmt mir vor, als ob die Ursache darin stecke: weil sich die Unvollkommenheiten allerhand Art offt, aber nicht die Vollkommenheiten verdoppeln oder einander folgen. Denn die Vollkommenheit bedarff dieses Zusatzes nicht, und muß immer etwas hinter oder neben sich haben, das mit ihr streitet.

## §. 18.

Ich mercke hiebey noch ferner an, daß Bernhardi über den nebenstehenden Gang, da die grosse Sext in die kleine Terz tritt, sich mit den Worten heraus läßt: Er sey was seltenes. Ob nun damit gesagt seyn soll, man müsse es selten so machen, weil es nicht gar zu gut sey; oder aber, man treffe dergleichen Sätze, wegen ihrer Artigkeit nur selten an, das müssen wir unentschieden lassen. Zum letzten wäre ich sehr geneigt.



## §. 19.

Von der grossen Sext mögen wir auch schier auf allerhand Art und Weise in die grosse Terz gelangen. Doch mußes, bey wenig Stimmen, mit Vermeidung dieser und dergleichen unangenehmer Ueberstände geschehen. In vielstimmigen Sachen wird es niemand so genau nehmen.



## §. 20.

Will ich aber aus der grossen Sext in die Quint gehen, so fällt ein wenig mehr dabey zu bedencken vor. Einmahl ist es durchgehends so damit beschaffen, und kömmt nicht gar zu natürlich heraus, wenn aus einer unvollkommenen Consonanz, wie die Sext ist, in eine vollkommene, als die Quint, gegangen wird. Da im Gegentheile lange so viel anstößiges nicht vorfällt, wenn wir aus einer vollkommenen in eine unvollkommene treten. Es hat beides seine natürliche Ursachen, die einem nachdenklichen Geiste nicht schwer zu entdecken seyn werden: zumahl da im 17 §. schon dazu vorgespielt worden ist.

## §. 21.

Demnach kan man aus der grossen Sext zur Quint nur auf solche Weise kommen, daß die eine Stimme in ihrem Einklange verweile, (wiewol es auch die Octave verrichten kan); da im mittelst die andre einen Grad unter oder über sich tritt, nachdem es die Ober- oder Unter-Stimme trifft. Alle andre Gänge, die zu diesem Zwecke dienen sollen, wobey die Stimmen eine gerade Bewegung halten, führen zwo heimliche Quinten mit sich.

## §. 22.

Es ist jedoch ein besondrer, gewöhnlicher und unverwerflicher Gang hievon anzunehmen, welchen man zu dieser Zeit, und bey erforderlichen Umständen, gerne gebraucht; ob ihn gleich unsre liebe Vorfahren im Contrapunct mit der Seltenheit bezeichnet haben. Die Sache kömmt hier abermahl, am meisten darauf an, daß beide Noten nicht im Niederschlage des Factis, oder in einer innerlich-langen Geltung erscheinen; sondern daß es vornehmlich mit der zwoten derselben eine gegenseitige Beschaffenheit habe. z. E.



§. 23.

Setzte man es aber folgender Gestalt, oder mit noch langsamern und trägern Klängen, dazu in einem zwostimmigen Satz, so dürfte die Sache leicht ein ganz anders und verwerfliches Ansehen gewinnen. Z. E.



§. 24.

Wenn jedoch dieser Satz dahin geändert würde, daß bey der dritten und fünften Bass-Note, sowol, als bey der vierten Discant-Note ein Punct käme, so wüßte ich nichts daran, auch in einem zwostimmigen Contrapunct, auszufehen, und es würde dem Moteten-Styl ähnlicher klingen, als vorhin.



So viel kan ein Punct thun!

§. 25.

Die grosse Sext gehet in die kleine mehrentheils mit gerader Bewegung und Stufen-Weise. Es geschiehet solches selten durch Sprünge; noch seltener aber durch eine Gegenbewegung. Man versuche es, so wird sich weisen. Wir können unmbglich von allen Vorfällen Muster hersehen; sondern müssen einem Anführer, der mit lebendiger Stimme lehret, und seinem Untergebenen, auch etwas nachzudencken und auszuarbeiten überlassen.

§. 26.

Von der einen grossen Sext zur andern zu gehen, ist fast eben desselbigen Schlags: und es wird wenig dabey auszufehen seyn; wenn man nur nicht mit beeden Stimmen gar zu gröblich durch Quinten und Quartan herum springet.

§. 27.

Zur Octave endlich gehet man aus der grossen Sext durch die Gegen-Bewegung, oder auch so, daß die eine Stimme in ihrem Ton bleibe, indeß die andre springet, nehmlich durch die Seitens Bewegung, per morum obliquum. Springen sie aber beide, so gibt es gemeinlich keinen verdächtigen Octaven-Klang. So viel wäre denn auch von der grossen Sext und ihrer Folge zu erinnern nöthig.

§. 28.

Nun haben wir noch die verkleinerte und übermäßige Sext zu betrachten. Anlangend die erste und ihren Gebrauch in der Harmonie, (denn in der Melodie hat sie so wenig, als die übermäßige, meines Wissens, noch bishero keinen) gehet man fast eben so mit ihr um, als mit der gewöhnlichen kleinen, wenn eine Quint darauf folget; sie thut aber in kläglicher Melodie eine ganz andre und empfindlichere Wirkung.

## Gebrauch der verkleinerten \*) Sext.

Mit der übermäßigen hergegen verfähret man, als mit der grossen Sext, absonderlich wenn sich die gebundene Septime damit löset, und ist sonst nichts das bey in Acht zu nehmen: denn in der Melodie hat so wenig diese, als die vorige, den geringsten Gebrauch. Das wunderbarste ist, daß diese übermäßige Sext zur Lösung der Septime dienen muß; da sie doch härter klinget, als jene. Aber deswegen ist sie doch eine Consonanz ihrem Wesen nach.

§. 29.

Ein anders und besseres Exempel.

## Ahtes Haupt-Stück.

Von der Octave.

\* \* \* \* \*

§. 1.

Sie haben nun von den Terzien, Quinten und Sexten in der mehrern Zahl gehandelt; bey dem Einklange hergegen und bey der Octav hat nur die Einheit Statt, zum Zeichen, daß alles was von mangelhaften und übermäßigen Gattungen dieser fest stehenden unveränderlichen Zusammenstimmungen von andern so schlechterdings und eigensinnig behauptet werden will, nur auf die Länge zu vielen Irrungen und Verwirrungen in der Sekund Kunst Gelegenheit geben muß.

§. 2.

\*) Die verminderten Sexten, und vergrößerten Terzien sind in der kleinen General-Baß-Schule mit Fleiß nicht berührt worden: weil ihr Gebrauch den wenigsten bekannt ist. Wer Lust hat, kan sie daselbst p. 120 & 121 hinzusehen. Hier hat man keinen Umgang nehmen können, ihrer zu gedenken.

## §. 2.

In der Mitte eines Systematis, es sey was für ein Zusammenhang es wolle, kan die Verschiedenheit der Theile mit Recht eingeführet werden; aber bey den äussersten Enden ist es wieder die Natur aller Dinge in der Welt, und auch wieder die Regeln der Mess-Kunst, daß man sie zersgliedere. Das ist mein Grund: den halte ich für unumstößlich, weil die Natur und Kunst ihm das Wort reden.

## §. 3.

Zwar habe ich mir bisher selbst gefallen lassen müssen, sowol in der Critic als kleinen General-Bass-Schule, auch oben im dritten Haupt-Stücke dieses Theils, von mangelhaften und überflüssigen Octaven zu schwazzen, um nicht auf einmahl wieder den Strom zu schwimmen. Denn in Worten muß man die wenigste Schwierigkeit spüren lassen; wenn wir nur in der That eins sind. Weil aber doch diese Benennungen auf keinem wahren festen Fuß stehen, und ein Tag den andern lehret; so wird man mir erlauben, absonderlich in einem Werke, das mit Vorsatz von der Mess-Kunst handelt, mich dieser Ausdrückungen ins künftige so lange zu enthalten, als ich jedem gerne gönne, sich ihrer nach Belieben zu bedienen.

## §. 4.

Überhaupt haben alle verminderte und vergrößerte Consonanzen nur lahme Beine und ein erbetteltes Gefolge. Ihr gar zu häufiger Gebrauch macht die Harmonie mehr fremd, als gut: ja, bey den Ausschweifungen, wozu manche Componisten diese zärtliche und gebrechliche Intervalle zwingen, mögte die ganze Lehre vom unharmonischen Dveerstande lieber auf einmahl Urlaub haben. Im neunten Hauptstück ein mehres hievon.

## §. 5.

Nun zum Werk! Unter den Consonanzen kömmt demnach die gesunde und reine Octave hier am letzten zum Vorschein. Aus derselben gehet man sonst nie in den Einklang, als wo doppelte Bässe und viele Mittel-Stimmen sind. Das ist die erste Anmerkung, und die stehet fest.

## §. 6.

Zur kleinen und grossen Terz aber gehet man aus der Octav auf allerhand Art und Weise. Doch soll dabey ein gewisser unharmonischer Dveerstand in zwey oder wenig Stimmen vermieden werden: in so ferne jemand die folgende Gänge mit solcher Unharmonie belegen will; ich bin weit davon entfernt, wenns nur vollstimmiger wäre, welches wol nöthig ist, und leicht geschehen mögte, falls es der Raum vergönnete.

## §. 7.

Wenn aus der Octave in die Quint gegangen werden soll, muß die Gegen-Bewegung das beste thun. Doch darff man sich auch nicht gar zusehr daran binden, wenn die Umstände ein anders billigen. Wollte jemand die folgende, gewöhnliche Schluß-Formul deswegen ausmustern, weil

\*) Bey diesen Gängen aus der grossen Terz in die Octav würde sich ein geborner Contrapunctist vielleicht auf die im fünfften Capitel dieses Theils, S. 43 angeführte Regel berufen; wir setzen aber ahier eine Vollstimmigkeit darin voraus, und denn erhalten wir Gnade, wie zu hoffen stehet.

weil in gerader Bewegung aus der Octav in die Quint gegangen wird, so dürfte ich meine Stimme so leicht nicht dazu geben; wiewol der Vorschlag des Trillers alhie den Zweifel hebet, indem er die Sext eheuder hören läßt, als die Quint.

§. 8.

Auch ohne Cadenz, oder was derselben ähnlich ist, mögte sich mancher nicht lange bezenden, nebenstehendes gleich im Anfange einer Melodie anzubringen. Doch kan auch niemand leugnen, daß nicht die Gegenbewegung besser sey, zumahl in einem Kirchen- oder Choralmäßigen Moteten- Gesange, bey lauter ganzen und halben Schlägen.

§. 9.

Wundern mögte man sich, daß Brinn, im ersten Theil des Satyrischen Componistens, im 15 Hauptstücke §. 3 biliget, wenn die Unterstimme einen Grad, die obere aber eine Quint aus der Octave herabsteiget, und folglich eine zusammenstimmende Quint ausmacht. e. g.

Ich gebe mir sonst einige vernünftige Freiheit; aber mit halben Schlägen mögte ich dergleichen nicht sehen, wenn auch ein doppeltes allabreve dabey stünde; zumahl in einem zwofstimmigen Gesange: und würde es einem andern fast eben so wenig zu gute halten, als mir selber.

§. 10.

Hingegen hat wolgedachter Verfasser unter die Fehler mitgerechnet, wenn die eine Stimme aus der Octav durch die kleine Terz hinauf, die andere aber durch die große herunterspringet, da sie wiederum eine zusammenschlagende Quint, doch in Gegen-Bewegung, hervorbringen. z. E.

§. 11.

Auch findet sich am besagten Orte, unter den ausgemärkten Gängen der Octave, noch einer, dem ich sonst gern ein Vorrecht gönnen wolte: wenn nemlich die Ober-Stimme eine Quart herunter fällt, die untere aber hinauf in die Octave steigt. Es käme mir diesen Falls die bereits erwähnte Regel wol zu statten, da es heißt: Von Octaven urtheilet man auf einerley Weise, das ist: Eines richtigen Klanges Octave kan nichts unrichtiges verursachen.

§. 12.

So gut ich aber auch sonst der Gegenbewegung bin, und so wenig ich von der geraden halte, so gerne muß ich doch gestehen, daß es besser seyn würde, den Bass zu diesem letzten Satze auf nebenstehende Weise einzurichten, wenn es die Umstände leiden wollten. Man thue mir aber hierin nicht zu nahe: denn dadurch, daß ich sage, das eine sey besser, verwerffe ich das andre nicht gänzlich.

§. 13.

Hätten unsre liebe Vorfahren bey ihren Vorschriften die Schreib-Arten und viele andre Umstände in der melodischen Setz-Kunst fein unterschieden, und die Ausnahm der Regel beigefügt, so würden wir einer grossen Mühe überhaben seyn. Allein eines Theils sind sie nicht in dem



Stande gewesen, solches zu thun, und andern Theils muß sowol uns, als unsern Nachkommen, bey der Unendlichkeit aller Wissenschaften, absonderlich der unergründlichen \*) Music, ein grosses zur Untersuchung überbleiben.

## §. 14.

Also liegt klärllich zu Tage, wie die guten Contrapunctisten theils an solchen Orten wirkliche Fehler gebilliget, wo sie keine erkannten, noch vermutheten; theils aber auch, und zwar grössten Theils, Fehler an solchen Orten gesucht, wo im Grunde der Wahrheit keine von Wichtigkeit zu finden sind: nur damit die Aussprüche ihrer ehemaligen Lehrmeister beibehalten würden. Das war vornehmlich ihre Lust, wenn sie nur kein viele Dinge verdächtig, und andern dasjenige schwer machen konnten, was ihnen nicht leicht angekommen war.

## §. 15.

Von der Octav zur kleinen Sext ist ein Gang aus dem vollkommenen in das unvollkommene, und, hat, nach unsrer obigen Anmerkung im siebenden Hauptstücke dieses Theils §. 17, so viel natürliches \*\*) an sich, daß man ihn nicht bloß auf zwei Bedingungen einschränken darf: nemlich, wenn etwa die Unter-Stimme schrittweise steigt, und die Ober-Stimme auf eben die Art fällt; sodann, wenn die Ober-Stimme eine Quint hinauf, die untere aber eine Secunde abwärts tritt. Dieses ist lange nicht genug.

## §. 16.

Man kan ja aus der Octav in die kleine Sext noch füglich auf viele andre Arten gelangen. Zum ersten, wenn die Grund-Stimme ruhet, und die obere eine grosse Terz fällt. Zweitens, wenn die Ober-Stimme ruhet, und die untere eine grosse Terz steigt. Drittens, wenn die Unter-Stimme eine Quart, und die obere einen halben Ton steigt. Viertens, wenn die Ober-Stimme eine Quart, und die untere einen halben Ton fällt. Zu geschweigen, was noch bey der Gegenbewegung vorkommen mag, da dieses alles nur in gerader und Seiten-Bewegung geschehen kan. Das Ruhen bey der Seiten Bewegung verstehen wir jedoch nicht vom Pausiren; sondern von dem Aushalten in einem Klange, von der Fortsetzung desselben, ohne unten oder oben auszuweichen.

## §. 17.

Zur grossen Sext wußte man auch vormahls nur rechtmäßiger Weise auf zweierley Art aus der Octave zu kommen. Erstlich, wenn die Ober-Stimme ordentlich, das ist, schrittweise, herunter tritt, und die untere auch so hinauf steigt. Fürs andre, wenn die Ober-Stimme eine Quint hinauf springet, die untere hergegen in die Secunde abwärts gehet. Und das ist ein schlechter Vorrath.

## §. 18.

Es wird hiebey nicht einmahl erinnert, welches doch nöthig ist, daß es halbe, kleine, und grosse Schritte, nemlich, halbe, kleine und grosse Secunden oder Tone gibt. Wir wollen nur so viel sagen, daß es in beiden erwehnten Fällen kein anderer Schritt, keine andre Secunde thun kan, als der halbe Ton, falls eine grosse Sext daraus werden soll.

## §. 19.

Ob es nun gleich eine fast unmdgliche, oder doch sehr weitläufige Sache ist, alle und jede Gänge, dadurch man aus dem einen Intervall, harmonischer Weise, in das andre kommen kan, so zu verzeichnen, daß gar nichts daran fehle; wird es doch niemand loben, wenn der Sache zu wenig geschieht, und die Lehrbegierigen zu enge eingeschräncket werden. Solches begibt sich aber handgreifflich, wenn man ihnen zum Ausbruch nur zweyen Wege zeigt, da deren sechs und mehr vorhanden sind: wie wir bey der kleinen Sext gesehen haben.

## §. 20.

Ein ieder kan demnach aus der Octav sehr bequom auch in die grosse Sext kommen, ohne daß er sich allein nach den §. 17 vorgeschriebenen zweyen Wegen richten dürffe, nemlich: wenn er erstlich die Unterstimme ruhen; die obere aber eine kleine Terz fallen läßt. Zum andern, wenn ers umgekehrt anbringt. Und drittens, wenn die Ober-Stimme einen ganzen Schritt; die untere hergegen eine Quart steigt. Anderer Vorfälle nicht zu gedenken.

## Cccc 2

## §. 21.

\*) Res est profunda Musica atque flexilis  
Invenit & semper novum volentibus  
Considerare. *Eupolis Comicus, teste Athenaeo, Dipnosoph. L. XIV. c. 10.*

\*\*) Dieses Natürliche gründet sich auf den ersten Eindruck eines Dinges, welcher macht, daß man die Wirkung des andern kaum empfindet.

## §. 21.

Ich weiß zwar wol, daß bey den Seiten-Bewegungen wenig Unheil zu befürchten ist; aber man muß sie doch eben so wenig, als die geraden und Gegen-Bewegungen bey dieser Sache aus der Acht lassen. Fünf Wege geben mehr Wahl, als drey.

## §. 22.

Schließlich ist weiter nichts übrig, als aus der einen Octav in die andre zu gehen, und da weiß schon ein ieder, daß diese Consonanzien, in sofern sie eine Harmonie von unterschiedenen Klängen machen sollen, niemahls ordentlicher Weise fortgesetzt werden können. Mit doppelt besetzten Bässen oder Bassetten, in starken viestimmigen Sachen, ist es ein anders: denn in jenen läßt man öftt mit gutem Fuge eine Mittel-Partey oder Braccio mit der Grund-Stimme, zur Verstärkung, lauter Octaven machen; in diesen aber, nemlich in viestimmigen Sachen, haben sie bey der Gegenbewegung gute Erlaubniß.

## §. 23.

Uiberhaupt sind die meisten Regeln von der Consonanzien-Folge so beschaffen, daß man sich in einer Vollstimmigkeit, sonderlich bey Mittel-Parteyen, nicht allzugenau daran binden kan; sondern sie nur vornehmlich in wenig Stimmen, in einigen Schreibarten, und bey gewissen Umständen, wo leicht eine Aenderung zu treffen ist, gelten lassen muß. Ja, auch in biciniis gibt es nicht selten solche Fälle, die nothwendig erfordern, daß man sich einige Freiheit nehme.

## §. 24.

Und also sind wir durch alle Consonanzien gegangen; haben die mangelhaften und überflüssigen nicht vergessen; die nöthige Vorsicht bey ihrem Gebrauch gutgeheissen; die unnöthige abgefondert; die Unmaasse der Gebote und Verbote bemercket; den Mangel hie und da ersetzt, und einige Bedingungen vorgeschlagen, nach welchen ein billiger Unterschied zu machen seyn wird. Nun weiter!

## Neuntes Haupt-Stück.

### Vom unharmonischen Dveerstande.

\* \* \* \*

## §. 1.

**B**ey' voriger Abhandlung vom Gebrauch und von der Folge einer ieden Consonanz wird man bemercket haben, daß zum öfftern der relationis nonharmonicae, als einer Ursache vieler Verbote bey gewissen Gängen, erwehnet worden. Sollte nun der über diesem Capitel stehende teutsche Ausdruck einem oder andern in die Dveere kommen; so kan man bey den lateinischen Wörtern bleiben: welche doch, meines Erachtens, die Sache kaum so deutlich benennen, auch dabey etwas unrdmisch klingen.

## §. 2.

Weil inzwischen bloß die Consonanzien in ihrer Folge, nicht aber die Dissonanzien hieran Theil nehmen, so wird nöthig seyn, ehe wir zu den letztern schreiten, etwas weniges von dieser Sache beizubringen. Nicht darum, als sey eben so viel daran gelegen; sondern weil gemeinlich mehr Schwierigkeit daraus gemacht wird, als nöthig ist.

## §. 3.

Die Beschreibung solcher falschen Relation wird sonst so gegeben: daß sie sich äußere, wenn Mi gegen Fa in ungewöhnlichen Intervallen dveer gegen einander über stehen. Wir setzen, als etwas nothwendiges, hinzu, daß solches in zweo verschiedenen Stimmen geschehen müsse. Denn daß die Beschreibung sonst gar nicht verständlich seyn könne, wird ein ieder bald mercken können, es sey ihm das Ding bekannt, oder nicht.

## §. 4.

Statt einer kleinen Erläuterung will ich ferner sagen: daß besagtes Dveer gegen einander über so viel bedeute, als wenn z. E. in der einen Stimme ein Klang gewesen, der sich zu dem, in einer andern Stimme unmittelbar folgenden gar nicht reimen wolle. Alles aber, was sich auf diese Weise nicht zusammen schicken würde, Mi gegen Fa zu nennen, das wäre sehr dunkel geredet.

## §. 5.

Wir wollen also sehen, ob die Sache deutlicher zu geben sey, und sehen desfalls zum Grunde, daß ein unharmonischer Dveerstand zween solche Klänge, in zwo verschiedenen Stimmen, gleich nach einander hören lasse, die man sonst nicht, ohne ungemeinen Mislaut, zusammen bringen kan.

## §. 6.

Hieraus folget, daß zween Klänge, die ich sonst wol vereinbaren, unter oder über einander zusammen setzen kan, einen unharmonischen Dveerstand zu machen noch nicht ungeschickt genug sind. Denn, was in diesem Verstande leidlich klinget, wenns zusammen oder zu gleicher Zeit genommen wird, kan nach einander und in der Folge schwerlich übel lauten. Und wiederum, was nach einander dissonirt, das kan zusammen nicht gut klingen. Die so genannten ungewöhnlichen Intervalle brauchen auch einer eigenen Erklärung; womit wir uns aber hier nicht aufhalten wollen.

## §. 7.

Aus obigem Grund: Satz kan z. E. c und cis, wenn jenes in der einen Stimme gehöret worden, und dieses in der andern Stimme unmittelbar darauf folget, die beste Wirkung nicht thun, weil man c und  $\sharp c$  selten gern zusammen in einer Bindung hören lästet. Wol aber c und b d: Denn diese und ihres gleichen lassen sich gut auflösen; die andern nicht so leicht, weil beede Stimmen austreten und von einander weichen müssen; da es sonst mit einer bestellet werden kan.

## §. 8.

Ob ich nun gleich in einer einzigen Stimme nicht selten unmittelbar vom c aufs  $\sharp c$  hinauf und wiederum vom  $\sharp c$  aufs c zurück gehen kan, ich meine in der Melodie; so lästet sich doch solche Folge und dergleichen in zwo Stimmen, bey oberwehntem Dveerstande, nicht wol anbringen. Weil inzwischen noch niemand eine Haupt-Ursache hievon gegeben hat, so wird mir vergeblich seyn, die folgende anzuzeigen, welche sehr erweislich scheint.

## §. 9.

Wenn ich in einer Ober-Melodie durch ein Paar halbe Töne gehe, so bleibet doch die Grund-Stimme entweder unverrückt, oder ist so beschaffen, daß sie zu beiden Klängen dienen kan. Geschiehet aber dieselbe Folge in zwo verschiedenen Stimmen, so wird der Grund verändert, und dem Gehör das durch ein Unwille erwecket. Das wäre, deucht mich, die Haupt-Ursache. Eine Neben-Ursache soll noch folgen: man kan ja beede gelten lassen.

## §. 10.

Eben diese Frage: warum zween auf einander folgende unter sich dissonirende Klänge nicht sowol in zwo verschiedenen Stimmen, als in einer einzigen zugelassen sind; beantwortet ein edler und scharfsinniger Scotländer \*) also: Daß die Grade in einer einzigen Stimme, nehmlich die Stufen der melodischen Leiter, durch die aus ihren Gängen entstehende einfache harmonische Terzen, Quinten zc. vermittelt und angenehm werden; dahingegen in zwo verschiedenen Stimmen diese übel-klingende Folge in keine solche Ordnung und Reihe zu bringen stehet, auch solchen Falls die springende Dissonanzien meistens unerträglich im Singen sind, als die Grade oder Secunden-Stufen.

## §. 11.

Laßt uns dieses mit wenigen auslegen! wenn ich singe: a h  $\bar{c}$ , so höre ich eine kleine Terz, und kehre mich an die beiden Secunden\*\*), a h, und h c, nichts. Es harmonirt nach einander. Singe ich weiter: a h  $\bar{c}$   $\bar{a}$ , so macht sowol das  $\bar{c}$ , als das c, eine Consonanz zum a; und das a klingt mir da, als eine Quint zu der Ton-Art D; das  $\bar{a}$  hergegen nicht rückwärts, als eine Quart zum a. Ueber diesen Wolklang vergesse ich gleichsam, daß c gegen  $\bar{c}$ ,  $\bar{c}$  gegen d in der zusammen gesetzten Harmonie dissoniren. In der Reihe und Ordnung der Stufen merckt man es keines weges. Singe ich hinunter:  $\bar{a}$   $\bar{c}$  b a g f e d, so klingt alles wol; singe ich aber  $\bar{a}$  e, allein im Sprunge, so geht es schon schwerer her, und man merckt den Mislaut der kleinen Septime deutlicher. Doch nicht so deutlich, als im Zusammenschlage zweer Stimmen. Man kan dieses mit der grossen und kleinen Quart, mit der verkleinerten und grossen Sept, mit der None, mit den überflüssigen und mangelhaften Intervallen gleichfalls versuchen. Es wird allenthalben richtig eintreffen.

D d d d

## §. 12.

\*) Alexander Malcolm in seinem Treatise of Musick, Edinburg, 1721. 8vo. p. 228. woselst er auch p. 229 meinen Grund: Satz von der Melodie behauptet, daß nehmlich ein jedes harmonisches Intervall von einer gewissen Anzahl der melodischen Grade zusammengesetzet, und folglich darin, als in seinen Elementen, auflöslich ist. Siehe die Vorrede zum einem Kern melodischer Wissenschaft.

\*\*) Es ist auch merckwürdig, daß ich in keinem alten Vorfasser einen unharmonischen Dveerstand antrefte, der aus der Secunde bestehet.

## §. 12.

## Böse Verhältnisse.

Daher ist es wol eine unstreitige Wahrheit, daß man solche dürre Sätze, wie hier neben verzeichnet stehen, und ihres gleichen, in den äussersten Stimmen absonderlich, und wo derselben nur zwey oder drey sind, anzubringen billig Bedencken tragen sollte. Es sind ihrer noch ein halb Duzend von dieser Art, die sich durch die Verfehlung der Klänge ziemlich vermehren lassen.



= (und umgekehrt, da die letzten Noten die ersten werden.)

## §. 13.

Eine andre Verwandniß hat es mit solchen Intervallen, deren Enden oder termini gar wol zusammen, oder gerade über ein ander stehen, und auf einmahl anschlagen können, ob sie schon an und für sich selbst dissoniren, wenn sie nur gehöriger Maassen vorbereitet und aufgelsbet werden: als da sind die grosse Quart, die verkleinerte Septime, die übermäßige Quint u. Alle diese werden in Bindungen und Rückungen mit Fug gebraucht, und machen die Übereinstimmung desto angenehmer, je klüglicher man mit ihnen umgehet.

## §. 14.

Was demnach oben §. 6 vom leidlichen Klange und guter Vereinbarung gesaget worden, ist nicht so zu verstehen, als wollte man wirkliche Dissonanzien an und für sich selbst wolklingend heissen; sondern es wird damit nur angedeutet, daß sothane Dissonanzien gar wol in gleichem Anschlage vorkommen können, und den Wolklang vergrößern, wenn sie zwischen den Consonanzien in der Mitte stehen.

## §. 15.

Wir wollen fürs erste die grosse Quart ansehen, von welcher bekannt ist, und auch in folgenden gelehret werden soll, daß man zu derselben so gar springend kommen könne; ohne daß sie einer Vorbereitung bedürffe, oder, daß sie weder mit ihrem obersten noch untersten Ende vorher liegen müsse, wie andre Dissonanzien. Kan ich denn solches füglich in einem einzigen Anschlage bewerkstelligen; so mag ich es ja nach einander, in zwey verschiedenen Stimmen, auch wol thun, und zwar ohne das geringste Bedencken, ohne Besorge einen unerträglichen unharmonischen Quere-Stand hervorzubringen.

## §. 16.

Es gibt nicht nur erträgliche, sondern gar vortreffliche unharmonische Quere-Stände. Die ersten machen den grösssten, die unleidlichen den mittelmäßigen, und die vortrefflichen den kleinsten Hauffen. Wer sie alle vermeiden wollte, der würde wahrlich nicht viel gutes ausrichten. Wer sie aber indessen auch alle, ohne Unterschied, gebrauchen wollte, dem wüßte ich nicht zu rathen, wenn seine Sätze bisweilen wunderlich unter einander gingen. Wir haben Proben genug davon bey solchen Componisten, die keine andre Grund-Sätze, als ihre Willen kennen, und mathematische Wahrheiten leugnen. Nicht mit Worten; sondern mit Noten-Wercken. Die andre für Narren halten, und selbst die grösssten sind.

## §. 17.

Also ist es sehr unbillig, wenn man nebenstehende Gänge keines weges gestatten will; da sie doch, wo nicht unter die vortrefflichen, wenigstens unter die leidlichen Quere-Stände gehören.



## §. 18.

Was die kleine Quint betrifft, die bey dieser Gelegenheit als eine Dissonanz angesehen wird, so hat dieselbe noch einen viel wolklingendem Gebrauch und grössern Beifall in der Harmonie, als alle Quart, sie mögen groß oder klein seyn: weil sie, als eine nur verminderte Consonanz, von der Natur der rechten reinen Quint viel an sich nimmt, und auch ohne die geringste Bindung oder Rückung vorkommen, ja, sehr oft selbst zu einer Auflösung der eigentlichen Dissonanzien dienen kan.

§. 19.

Weil nun solches tag: täglich im Zusammenschlage geschieht, wie vielmehr muß es im Nachschlage unverwerflich seyn. Dabey bemerken wir denn abermahl eine noch grössere Unbilligkeit, als bey dem vorhergehenden Exempel, wenn die nebenstehende Gänge, wegen eingebildeter falschen Relation, furgum verworffen werden.



§. 20.

Mit der übermäßigen Quint mögte es mehr Schwierigkeit seyn, weil ich auf dieselbe mit guter Manier nicht springend gerathen kan; sondern nothwendig erst derjenige Klang vorhergehen muß, der durch die Rückung ordentlicher Weise das Intervall der übermäßigen Quint hervorbringe, und sich hernach fein bald durch die Sext auflöse, wie wir im sechsten Capitel §. 25 gesehen haben. Dem ungeachtet fällt doch dieses fremde Intervall sehr oft, mit einem einzigen Anschlage, nicht übel in die Ohren: Darinnenhero es auch im Nachschlage, da es zertheilet wird, nicht wol verboten werden, noch einen unerträglichen unharmonischen Oveerstand verursachen kan, wie ein ieder aus dem Exempel urtheilen mag.



§. 21.

Selbst die kleine Quart muß unschuldiger Weise Anlaß zu einer unharmonischen Relation geben. Die übermäßige Quint sowol, als diese kleine Quart, halte ich deswegen beide für unschuldig, weil mir kein Merckmah in den Wercken unsrer nächsten Vorfahren aufgestossen ist, daraus ich hätte schliessen können, daß diese Intervalle von einem einzigen unter ihnen in den letzten 50 Jahren wären gebraucht, oder auch nur erkannt worden. Weil sie nun nicht wußten, wozu sie gut waren, so verwies man dieselbe, ohne Verhdt, ins Elend des Oveerstandes.

§. 22.

Ob nun zwar erwehnte, ungewöhnliche Intervalle auch bey uns nicht gar häufig erscheinen; so können sie doch, absonderlich in schönen Rückungen und Bindungen, ihr Recht gnugsam behaupten. Wenn wir weiter unten von den Quartern eigentlich handeln, und den Gebrauch ihrer drey Gattungen vor Augen legen werden, so wollen wir zugleich ein Paar Exempel anbringen, darin die übermäßige Quint der verkleinerten Quart Gesellschaft leisten soll. Denn gleich und gleich gesellet sich gern.

§. 23.

Diejenigen nun, welche noch diesen Tag bey der kleinen oder verkleinerten Quart (denn diese Nahmen gelten hier einerley) eine falsche Oveer-Verhältniß suchen, müssen ohne Zweifel ihre Bindung und Lösung, kurz, ihren gangen Gebrauch in der Harmonie niemahls bemerckt, vielweniger selbst ins Werk gesetzt haben. Dennoch schreiben sie es für unharmonisch aus, wenn man ein Paar kleine Terzjen nach einander setzt, es sey im Auf- oder Niedersteigen, durch reine halbe Grade, und daraus diese nebenstehende Gänge macht. Ich glaube nicht, daß Diogenes mit seiner Leuchte hierin was unerlaubtes finden dürfte.



§. 24.

Wenn ichs recht erwege, daß die letzt-angeführte Gänge zwey kleine Terzjen enthalten, die durch halbe Stufen, in gerader Bewegung steigen und fallen, welches eine Sache ist, die auch von unsern schärfesten Contrapunct-Richtern selbst für gut gehalten \*) worden: so muß ich schließen, daß sie sich vergessen, und bey der Lehre des Oveerstandes wörtlich widersprochen †) haben;

DD dd 2

ben;

\*) S. das fünfte Hauptstück dieses Theils, wo Bernhards und Pringsens Beifall wegen der kleinen Terzjen §. 3 angeführt wird: der letztere gibt ihn im Satyr. Componisten cap. 16 §. 16. Des ersten Werk ist ungedruckt, doch geschrieben in vielen Händen. Er handelt davon cap. 6 §. 4.  
†) Prinz L. c. c. 17 §. 2.

ben; sintemahl dieser Terzian-Gang von keinem Menschen gebraucht werden dürfte, der sich vor dem unharmonischen Popanz fürchten wollte. Ich mögte wol sehen, wie eine förmliche Cadenz in dreien Stimmen bestellet werden könnte, ohne dergleichen Sätze zu gebrauchen.

## §. 25.

Das ärgste ist, die Sache wird nirgend recht erläutert oder aus einander gelegt; sondern zusammen in einen Topf gethan. Denn ob man gleich von erträglichen Querverständen redet, zeigt doch niemand an, welches dieselben sind. Und auch dabey erfordert das Alterthum eine Vollstimmigkeit und Menge der Concordanzien, zur Bedeckung der daraus entstehenden Verdrießlichkeit. Es sey denn, daß eine traurige Gemüths-Bewegung ausgedrückt werden sollte. Die wird mir einer schön durch zwo kleine Terzian vorstellig machen! Unten mehr hievon.

## §. 26.

Ferner trifft auch die verkleinerte Septime das Unglück, daß ihrenthalben bey dieser Materie eines und anders in die vermeinte Querver kömmt. Nun ist gleichwol bekannt, daß diese bewegliche Dissonanz viel zu unserm Vergnügen in der melodischen Ges.-Kunst beitrage, und daß sie auch solcherwegen ein viel größeres Vorrecht habe, als die gewöhnliche Sept, welche meist allezeit vorseher daliegen, oder sich so zu reden erst anmelden lassen, und warten muß, ehe sie vorgelassen wird; dahingegen die verkleinerte Sept unangemeldet hereintreten darff, als ob sie den güldnen Schlüssel hätte.

## §. 27.

Dem allen ungeachtet will man doch wolbesagte verkleinerte Sept noch auf andre Art verkleinern, und sie zur Wurzel eines unerlaubten Querverstandes machen, wenn nebenstehende Sätze mit Unfug verworffen werden. Wir berufen uns aber auf den Ausspruch aller unpartheyischen Ohren, und unterwerffen uns gerne denen, die das musicalische Recht verstehen.



## §. 28.

Die ehemaligen harmonischen Befehlgeber sind dennoch, wie wir oben mit wenigen gesagt, so gnädig, daß sie zwischen einem leidlichen und unleidlichen Querverstande einen Unterschied zulassen; sie setzen aber diese Erlaubniß dergestalt auf Schrauben, daß man wenig oder gar nichts dadurch gebessert ist. Die Bedingungen lauten also:

- 1) Soll es in vielsinnigen Sachen nur frey stehen, leidliche unharmonische Querverstände anzu bringen; doch nicht in den äußersten Stimmen.
- 2) Soll es so viel als möglich lieber gar vermieden werden. (Kluge Bedingung!)
- 3) Wenn eine traurige Leidenschaft dadurch ausgedrückt wird, mag es hingehen.
- 4) Nur im Chromatischen Geschlechte \*) der Klang-Folge.

## §. 29.

Bev solchen vier Umständen, deren dritter noch drey andre unter sich hat, daß ihrer sieben herauskommen, ist doch keine größere Gunst zu hoffen, als daß mans lieber gar bleiben lasse. Wenn dieses das beste ist, warum dem so viele Complimenten gemacht? ist es aber nicht das beste, warum wird uns ein Verbot gegeben? Ich glaube nicht, daß jemand mit der mangelhaften Quert, mit der übermäßigen Secund, ja gar mit dem kleinen halben Ton: c\* c, d\* d, e\* e, x. und dergleichen Intervallen ein Triumph-Lied oder einen Rigaudon, in lauter unharmonischen Querverständen, zieren wird; wozu dienet denn die Vorschrift der Traurigkeit?

## §. 30.

Bring redet hiebey von einem süßen, annehmlichen, verliebten und andächtigen Trauren. Wer solches erregen will, muß gewislich wol andre Künste gebrauchen, als die aus Einführung oder Verhütung unharmonischer Querverstände entspringen. So wollte ich auch wol fragen, was das Chromatische Geschlecht bey dem §. 12 angeführten Exempel und einigen folgenden unleidlichen Querverständen gut macht, da die Klang-Folge solches Geschlechts weder in kleinen noch großen

\*) Es ist von den dreien Klang-Geschlechtern bereits in der Organisten-Probe so viel geredet und gelehrt worden, als zu wissen genug seyn mag. Doch will ich die ganze Sache in wenig Worten fassen: Alle überflüssige und mangelhafte melodische Intervalle, wozu zwey nach einander folgende Klänge gehören, sind dem unharmonischen; die erhöhten und erniedrigten dem chromatischen; die übrigen aber dem diatonischen Geschlechte eigen. Nach einander folgende Klänge schließen zusammenschlagende aus.

fen Tertzien besizet? Wir brauchen beständiglich Chromatische Klänge und Gänge, bald tweniger bald mehr; aber nie das ganze Geschlecht, ohne Vermischung mit dem diatonischen und enharmonischen. Werden nun die Chromatischen Gänge gebilliget, so hören die meisten Fehler der Oveerstände auf: denn ausser diesen Gängen dürfen sie sich wenig melden.

§. 31.

Ohne Ursache, heist es, soll ein Incipient nicht leichtlich relationem non harmonicam sezen. Ich aber sage so: Weder die Anfänger noch Vollender, weder die Lehrlinge noch die Meister sollen die geringste Note ohne gute Ursache sezen. Denn alle Ursachen sind nicht gut. Worin nun die guten Ursachen bestehen, das muß ausgemacht werden; sonst hilft unser Lehren nichts. Ohne Ursache wird kein geschreuter Componist Diffonanzien sezen. So lange nur ein musicalisches Gehör nicht verlehet, sondern vernünftiger Weise ergetet wird, (welches unsre erste und letzte gute Ursache seyn muß); so lange ist nichts zu tadeln noch zu verwerffen; ob es gleich was fremdes und ungewöhnliches wäre. Desto besser; wenns nicht wieder die gesunde Vernunft läuft. Und also wird der obige Satz \*) befestiget: Was zusammen stehen kan, ist auch nach einander unverbotten. Dazu sagen Ohr und Verstand ein förmliches Ja.

§. 32.

Es gibt inzwischen, wie §. 16 erwehnet worden, unter den unharmonischen Oveerständen etliche, welche vortrefflich heißen können. Wenn Prinz von einer schicklich und wol angebrachten relatione non-harmonica, die eine traurige Gemüths-Bewegung ausdrucken soll, mit Recht saget, daß sie höchlich zu loben sey, ein trauriges Stück trefflich ziere, und die aufmerckamen Gemüther gleichsam zwingt zc. so verstehet er hiedurch die excellenten †) Oveerstände, und redet wie ein rechter musicalischer Prinz, dem Broffard und einige andre beistimmen. Wir wollen diese Dinge auch nur zu solchen zärtlichen, beweglichen und betrübten Ausdrücken gebrauchen; sonst zu nichts.

§. 33.

Was aber das für vortreffliche relationes sind, und welche eigentlich diesen Ehrentitel verdienen, davon hat weder Prinz, noch Broffard, noch Bernhardi, noch Werkmeister, noch irgend ein anderer, daß ich wüßte, sich das geringste entfallen lassen. Sie singen fast alle einerley Lied: ieder variirt es nur ein wenig nach seinem Sinn.

§. 34.

Ich denke immer, man könne fast alle relationes excellentisiren, und dürffe schier keine einzi-ge davon ausschliessen, wenn das Ding nur bey seinem rechten Zipffel ergriffen würde. Gewisse Vorschriften darüber zu geben, das läßt sich so leicht nicht thun: angesehen der Fälle so viel und mancherley sind, oder noch seyn werden, daß sie schwerlich alle verzeichnet oder gesehlet werden mögen. Doch wollen wir unten einen kleinen Versuch damit thun, und die Bahn brechen.

§. 35.

Der beste Rath ist hier: Man seze sich diejenige Gemüths-Bewegung, welche ausgedrückt werden soll, recht tieff und fest ins Herz; folge sodann seinem Triebe und übe sich täglich darin; frage auch die Todten, und ersehe aus den besten Wercken der Lebendigen, wie mit dergleichen Oveerständen umzugehen sey; so wird sich bald weisen, was leidlich, was unleidlich, was vortrefflich sey. Der Verstand, die Ohren, und die Gemüths-Neigung müssen hier den Ausschlag geben; die Lehre von dem Verhalt der Klänge und alle andre Oveer-Regeln in der Welt kommen sonst dabey zu kurz.

§. 36.

Ein neuer Französischer Tonkünstler \*\*, der die bösen, unharmonischen Verhältnisse auch so gar in einer einzelnen Stimme suchet, und doch der vortrefflichen so wenig, als der leidlichen, gedendet, schreibt, es sey unmöglich, mit zwo Stimmen in falsche relationes zu fallen, wenn man nur ein vollkommener Meister der Modulation ††) ist. Diese Bedingung

E e e

scheit

\*) §. 6 dieses Capitels.

†) Les excellentes fausses relations sont pour les expressions tristes, tendres, affectueuses &c. Broffard p. 112 Diß. de Mus.

\*\*\*) Rameau dans son Traité de l'Harmonie Liv. III chap. 37

††) Das Wort Modulation hat, ausser der alten, bey den neuern nicht weniger, als vier Bedeutungen: 1) Im Modo oder in der Ton-Art bleiben. 2) Aus demselben heraus, und füglich wieder hineingehen. 3) Eine Melodie figurlich, zierlich und nachdrücklich sezen. 4) Ein ich weiß nicht was angenehmes und anständiges seinem Satze beilegen. Die alte Bedeutung gehet eigentlich

scheinet gewiß nicht geringe zu seyn, man verstehe nun unter dem wichtigen Worte, *Modulation*, was man wolle. Falls das jene *scai quoi* dadurch andeuten soll, ist es desto beträchtlicher: denn das kan zwar eine lange und fleißige Übung bisweilen geben; eine angebohrne Eigenschafft aber oft, natürlicher Weise, ohne Mühe mittheilen. Die Frankosen nennen es: *le beau chant*; davon unser angeführter Verfasser, eignem Geständniß nach, keine einzige Regel zu geben weiß, und es auch für fast unmöglich hält, daß es jemand anders in der Welt thun könne.

## §. 37.

Leztlich weiß keiner selbst die unleidliche Relation anders zu beschreiben, als daß sie sey ein Satz, der wieder die Natur derjenigen Gemüths-Bewegung läufft, welche ausgedruckt werden soll, und dem Gehör Verdruß erweckt. Da kommen wir einander näher. Denn es läufft doch alles wiederum auf das Ohr hinaus, wenn es nehmlich mit der gesunden Vernunft im Bunde stehet.

## §. 38.

Was dem Gehör gefällt, ist gut; so lange der Verstand nicht wieder spricht. Was dem Gehör aber nicht anstehet, ist ausdrücklich und ohne Einwendung böse; wenns noch so verständig wäre. Ohne Vernunft kan in der Music wenig gutes seyn; aber ohne den Beifall der Ohren noch weniger.

## §. 39.

## Unleidliche Dveerstände.

Damit wir jedoch ein Paar andre Beispiele unleidlicher Dveerstände denjenigen beifügen, die oben §. 12 befindlich sind; so will ich mit Fleiß die gröbsten aussuchen, und fragen: ob denn jemand in der Welt solch Zeug wol mit Bedacht hinschreiben könne? Es kan nicht wol in eines Menschen Herz kommen, wofern solches nicht von dem auferstehenden Einsinn besessen ist. Was aber das No. 5 in der Oberstimme vorkommende Intervall der übermäßigen Secunde betrifft, so hat solches eben nichts ungeheures an sich; wenn man es allein betrachtet und in der Melodie gebraucht, da sich in gewissen Fällen überaus wol schickt und singen läßt. Aber weil es hier zur Harmonie dienen soll, und doch keine macht; sondern den Misclaut nur verstärket durch die Octave im Basse; so ist der Satz deswegen verwerflich, und nicht so sehr wegen des Dveerstandes. Denn *b* und *\* c* können gar wol über einander stehen; aber nicht so wol *b* und *h*, *be* und *e &c*.

## §. 40.

Das letztere niebliche Wislein No. 7 findet sich in der Niedtischen Handleitung\*); und ich setze es nur deswegen her, weil es das nicht ist, wofür es ausgegeben wird; wie man denn oft gewisse Sätze mit Unrecht für unharmonische Dveerstände ansieht, deren übele Einrichtung aus ganz andern Quellen herrühret. In einer einzelnen Stimme kan keine unharmonische Relation Platz haben, indem eine iede Sache, die sich auf was anders beziehen soll (welches *relatio* heißt) nicht vor sich allein betrachtet oder mit ihren eigenen Gliedern zusammengehalten werden kan, sondern wenigstens einen verschiedenen Gegenstand, ausser und neben sich, haben muß. Und dieser Gegenstand kan hier nicht in den Theilen einer einzigen Stimme, sondern er muß in verschiednen Stimmen bestehen.

## §. 41.

nur auf die Art und Weise, oder die Manier, womit ein Sängler oder Instrumentalist die vorgeschriebene Melodie herausbringt.

\*) Fried. Erb. Niedts musicalischer Handleitung zweiter Theil, zweite Auflage p. 80.

§. 41.

Es lassen sich auch dergleichen Dinge in einer einzigen Stimme, mittelst gebrochener Accords, viel leichter und ungehinderter, zumahl bey liegendem Grund-Klange, der nicht verrückt wird, ohne sonderliche Beisorge falscher Relation anbringen, als in zwey verschiedenen Stimmen, ohne Vermittelung und bey nothwendiger Verrückung des Grundes. Aber darum sind sie kein Haar besser, und es hätten dennoch diese Harffen-Sprünge †) grosse Ursache zu Hause zu bleiben. Warum? Darum, daß sie der auszudrückenden Gemüths-Bewegung, die hier nicht anders, als ernsthaft seyn kan, mit ihrer Ländeley äusserst zuwieder sind. Man wird einwenden: Wir wollen sie langsam herausbringen. Ich erwiedere aber, wenn das geschieht, so verlieren alle gebrochene Sachen ihr eigentliches Wesen und ihre ganze Natur, die in lauter Bewegungen besteht, und die Hurligkeit immer zum Zweck hat. Also sind No. 5 und 7 nicht sowol, und letzteres gar nicht, wegen einiger falschen Relation; sondern aus den angeführten andern Ursachen verwerflich. Noch mehr!

§. 42.

Ein solcher gebrochener Accord hat das völlige Ansehen, daß er im Grunde vierstimmig und also in diesem Verstande viel schlimmer sey, als alle unharmonische Oveerstände: weil derselbe Satz, wenn er als vierstimmig betrachtet wird, die unleidlichsten Dissonanzien, e-be, gleichsam auf einmahl anschlägt; diese aber, nehmlich die falschen Relationes, solches nur fein langsam nach einander thun. Ich sage gleichsam: denn von allen Accorden, die zum Bierath gebrochen werden, setzt man natürlicher Weise voraus, daß sie eigentlich und von Rechts wegen zusammen anschlagen sollten, und daß sie nur zur Luft getrennet werden. Man sehe nun den Satz No. 7 als vierstimmig und zusammenschlagend an, oder als einstimmig und nach einander, so kan doch auf keimerley Weise ein Oveerstand daraus gemacht werden.

§. 43.

Vortreffliche Oveerstände.

So wunderbarlich als es nun, bey gewissen Umständen, auch scheinen mag, z. E. f und ♯ f, g und ♯ g oder dergleichen in einen harmonischen Oveerstand zu setzen; so artig läßt es sich doch bey andern Umständen ins Werk richten: wenn es etwa auf die nebenstehende Art geschieht, bey Ausdruckung eines sehnlichen Verlangens, oder einer andern zärtlichen Regung. Bierwol die Mittelstimmen hier nicht un dienlich seyn dürften, zumahl bey dem ersten Satze. In beiden thut die Zeitmaasse und Accentuirung der Noten ein grosses zur Sache, nachdem die letztgenannte auf keinen anstößigen Klang fällt, sondern nur auf richtige Tone.



§. 44.

Viele vertauschen das excelliren mit dem excediren, gehen weiter, bringen e und e, samt ihres gleichen nicht etwa in die Oveere, sondern dreist in die Länge, in gerader Linie, unter und über einander zusammen: welches abermahl mehr, als ein unharmonischer Oveerstand ist, und mir in der That ein wenig gar zu galant scheint. Man sehe das Exempel nur an. Hier schagen e und e zwar nicht von Anfang zusammen; aber sie halten mit einander aus: denn das e liegt und klinget noch, wenn das e im Bass dazu kömmt.



§. 45.

Wir sind Säge von grossen Meistern bekannt, die es noch härter treiben, und die ich, aus

E e e 2

†) So nenne ich das bisigen Arpeggio hier, mit Erlaubniß derer, die es besser vertauschen können.

guten Ursachen, hier nicht anführen mag. Sie sind, wo nicht erbärmlich schön, wenigstens an Vermessenheit vortrefflich genug. Vielleicht bekommen wir im folgenden Capitel Gelegenheit, eins und anders vom Mißbrauche der Dissonanzien zu erwähnen.

§. 46.

Wiewol auch nicht zu leugnen, daß der Gebrauch dieser Contrasten oder Klang-Zwisten oftmahls sehr außerordentliche Wirkung thut. Sie müssen aber, am rechten Ort, mit Nachdruck, dem Affect und Umstande gemäß, angebracht werden.

§. 47.

Ich habe bey solchem Klang-Zwist gemercket, daß die Zuhörer, welche einen guten Geschmack hatten, ganz zusammen gefahren sind, und empfindlichen Ohren ein Grausen angekommen ist: da der eine mit leiser Stimme zum andern gefaget hat: das klingt verteußelt; der andere aber mit der Antwort nicht faul gewesen, sondern alsobald erwiedert hat: Ja, freilich, es soll auch verteußelt seyn. Denn die Symphonie stellte etwas höllisches vor.

§. 48.

Hier gilt der Sprach-Lehrer Macht-Wort: Daß die im Reden oder Schreiben nicht sündigen, welche es wissentlich und weislich thun. Man kan zur Ergeßlichkeit die sogenannte Musique du Diable hiebey nachschlagen, welche zu Paris 1711 gedruckt worden. Dasselbst findet sich von der 53sten bis zur 56sten Seite etwas, das bey dieser Gelegenheit angewandt werden mag.

## Zehntes Haupt-Stück.

### Vonden Dissonanzien überhaupt.

\* \* \* \* \*

§. 1.

**I**n mit wol angebrachten Dissonanzien geschmückter Contrapunct oder musicalischer Aufsatz ist aller Ehren werth, und bekömmt durch solche Intervalle, wenn ihre Schärffe wol gemäßiget wird, desto größern Nachdruck: zumahl bey verständigen Zuhörern. Wo sich aber die Mißklänge gar zu häufig und auf eine gezwungene Weise einstellen, da benehmen sie der Melodie und Harmonie ihre natürliche Anmuth, und bringen viel Verwirrung zu Wege.

§. 2.

Derowegen ist es hochnöthig zu wissen, auf welche Art diese harten Zusammenstimmungen am besten angebracht, und klüglich gehandhabet werden mögen. Was sonst ihre Beschreibung und Maasfähige Verhältniß betrifft, davon ist schon anderswo zur Gnüge gehandelt worden. Hier wollen wir nur ihren Gebrauch und Mißbrauch untersuchen.

§. 3.

Die Dissonanzien sind gleichsam das Salz, Gewürz oder Condimentum der Harmonie, so wie die Consonanzien als Fleisch und Fisch angesehen werden können. Auf diese kömmt es doch immer mehr, als auf jene an, und die wahre Annehmlichkeit muß unfehlbar von dem Wollaut her rühren. Ein ieder weiß, was von versalznen Gerichten zu halten sey, sowol, als was ein ungesalznes für Beifall verdienet. Es gibt Speisen, die z. E. etwas Säure, auch einige, die gar keine oder nur wenig erfordern. Diese sind nicht die schlechtesten: ja, oft die gesundesten. Daher ist hierin mit sonderbarer Behutsamkeit zu verfahren. Die Dissonanzien allein geben keinen Geschmack; sie reizen ihn nur: und das muß nicht zu viel oder zu stark geschehen.

§. 4.

Der rechte Gebrauch nun ist dreierley: denn, es kommen Dissonanzien vor, erstlich, in hurtiger Fortschreitung der Stimmen, gleichsam unvermerckter Weise; fürs andre, im Durchgange einer einkigen Stimme; und drittens in Rückungen. Das erste nennet man, mit seinem Kunst-Worte *celerem progressum*, wozu mehr als eine Stimme gehöret; das andre, *transitum*, der in einer einkigen Stimme Statt findet, doch in Ansehung des Basses oder einer andern Stimme; das dritte, *Syncopacionem*.

§. 5.

Der ersten Art sind die so genannte Wechsel-Noten, *Note cambiate* von den Welschen genannt:

namt: der zweiten die Durchgehende, darauf kein Anschlag fällt; und der dritten die gebundene oder gerückte. Daß auch bisweilen Dissonanzien im Sprunge vorkommen, solches geschieht außerordentlicher Weise. Die durchgehende können alsdenn durchspringende heißen.

§. 6.

Diejenigen Verfasser harmonischer Lehrsätze, welche der verwechselten Noten gar nicht gedenken, machen nur zwei Classen vom Gebrauche der Dissonanzien. Es ist aber viel richtiger und deutlicher, daß man dem Durchgange eine eigene Stelle gönnet, als mit welchem weder die Verwechslung noch die Bindung das geringste zu schaffen hat.

§. 7.

Dem was die durchgehende Noten oder Klänge betrifft, so ist zwischen ihnen und den verwechselten ein grosser Unterschied. Jene kommen nur in einer Stimme zur Zeit vor, sie sey unten oder oben, doch in Vergleichung mit den andern; diese aber müssen allemahl zwei Stimmen haben, die sich beide bewegen, und den Wechsel-Klang ausmachen. Jene, nemlich die durchgehende oder durchspringende, finden sich nur im Anschlage\*) der Zeitmaasse ein, oder wo kein Accent ist; diese aber, die Wechsel-Noten, trifft man im Niederschlage an, oder wo sich sonst ein Accent meldet. Jene sind unkräftiger, und rühren gar nicht stark; diese aber dringen tiefer ins Gehör. Bey jenen vernimmt man den Mislaut zuletzt; bey diesen zuerst.

§. 8.

Die sogenannte cambirte oder Wechsel-Noten bestehen demnach hierin: Wenn eine Dissonanz, ohne Vorbereitung, schrittweise, an Statt einer Consonanz, im Niederschlage oder mit einem Accent bey hurtiger Fortschreitung vorkommt: welches umgekehrt oder vertauschet ist, da nemlich die Consonanz sich findet, wo die Dissonanz seyn sollte, und diese hergegen den Ort einnimmt, welchen jene haben müßte.

§. 9.

Im General: Was ist es von sonderbarem Nutzen, diese verwechselten Klänge wol zu kennen. Denn man muß gemeinlich dasjenige zu einer solchen dissonirend-anhebenden Note greiffen, was eigentlich zu der nächst-folgenden gehöret. Welches wol zu merken stehet.

§. 10.

Es hat aber diese Vertauschung nur, wie gesagt, in einer hurtigen Fortschreitung der Stimmen Platz; nicht aber in langen Noten, noch auch bey einem Sprunge auf die Consonanz, wie etwa bey einem Sprunge auf die Dissonanz, in tranſitu. Sie geschiehet also in Schritten, und bey diesen wird man die Verwechslung fast mehr im Absteigen, als im Aufsteigen antreffen, welches zu ihrer Erkenntniß viel, die Betrachtung aber des folgenden Musters ein mehreres beitragen kan. Die Wechsel-Klänge wollen wir über den Noten in der Oberstimme mit einem Sternlein, im Bass aber unter den Noten mit eben dergleichen (\*) bezeichnen. Die durchgehende sollen durch ein Kreuzlein bemercket, und die Intervalle, zu mehrer Deutlichkeit, über den Bass-Noten mit Ziffern angedeutet werden.



ff ff

§. 11.

\*) Thesis & Arsis, Nieder- und Aufschlag, haben in der Music zweyerley Bedeutung. Thesis kömmt von *thesis*, pono, und bemercket einen Satz, An- oder Niederschlag in der Zeitmaasse: daher man auch gewisse accentuirte Noten anschlagende heisset. Arsis entspringt von *arsis*, tollo, in dubio relinquo, und bedeutet eine Aufhebung, Wegnehmung u. wovon die durchgehende Klänge ihren Nahmen haben. Dieses ist die richtige Erklärung. Im doppelten Contrapunct aber findet sich noch eine andre Bedeutung, die auf der Stimme Erhöb- oder Erniedrigung zielt, welche doch durch die Gegenbewegung, oder durch das Roverkle besser ausgedruckt werden, als durch *arsis* & *thesis*, die eigentlich nur auf die Zeit gehen, und nicht auf den Ort.



## §. 11.

Hier sind acht verwechselte, und acht durchgehende Klänge, von welchen der letzte, mit dem (†) bemerkte springend ist. Ein ieder wird hieraus leicht ersehen, wie es mit diesen beeden Arten des Gebrauchs der Dissonanzien beschaffen ist, wenn sie theils als vertauschte, theils als durchlauffende oder durchspringende Noten vorkommen.

## §. 12.

Die dritte Weise nun ist die Rückung, davon in folgenden Haupt-Stücken Exempel genug anzutreffen seyn werden. Die allgemeine Regel dabey pfelet so zu lauten: **Daß eine jede Dissonanz, die solcher Gestalt rückend angebracht wird, vorher gegründet seyn, oder gut liegen müsse, ehe sie angebracht wird.**

## §. 13.

Weil aber dieses Liegen nur von einem Ende des Mislaufs zu verstehen ist, so scheint es unrecht, oder wenigstens undeutlich gesagt zu seyn, daß die ganze Dissonanz, welche doch allemahl aus zweien Enden bestehet, vorher gegründet werden und liegen müsse. Der eine Klang, das eine Ende desjenigen Intervalls, welches man dissonirend anbringen will, darff nur vorher liegen, es sey oben, oder unten, nach Erfordern und Beschaffenheit desselben Klanges. Wiewol es weniger von der Grundstimme, als von dem obersten Ende zu verstehen ist. Und da haben sie auch alle, die Dissonanzien nemlich, ihre Ausnahmen Liegen, wie wir bey besonderer Untersuchung einer ieden finden werden.

## §. 14.

Eigentlich und überhaupt zu reden, sind der Dissonanzien im Grunde eben so viel, als der Consonanzien, wenn man sie als Intervalle betrachtet, nemlich vier. Der Einklang ist zwar, wie gesagt worden, eine mehr als vollkommene \*) Consonanz; aber kein Intervall. Daher kommen nur in die Rechnung der wohlklingenden Intervalle, diese vier: **Ters, Quint, Sext und Octav.** In die Zahl der Dissonanzien setzen wir die **Secund, Quart, Septime und None.** Denn ob die letztere gleich für eine nur um acht Ton erhöhte Secund angesehen würde, da sie doch im Gebrauch, wovon wir hier handeln, ganz was anders bedeutet, so könnte man diesen Falls auch von der Octave sagen, sie sey nur ein erhöhter Unison; welches eben so wenig angehet.

## §. 15.

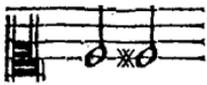
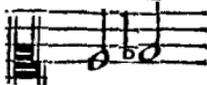
\*) Die Sprachlehrer mögen ihr Kunstwort, plusquamperfectum, welches ihnen hier und anderswo abgeborget wird, verantworten.

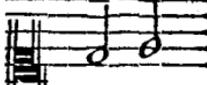
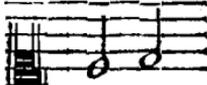
§. 15.

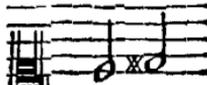
Dissonanzen-Tabelle.

Diese vier Geschlechter der Dissonanzen haben ein jedes für sich, 3 Satzungen, wie aus nebenstehender Tabelle \*) zu ersehen: so daß in allen ihrer zwölf herauskommen, wenn wir die Nebentheilungen der Secunden nicht mit zählen. Wobey zu merken stehet, daß es mit den vier Consonanzen eben also bewandt ist, die sich auch in zwölf Satzungen theilen. Kleine, grosse und übermäßige Terz, Quint, Sext und Octave \*\*) zusammen 24, so viel als der Tonsarten sind: welches keine unangenehme Betrachtung abgibt.

Secunden.

1) halber Ton. { der kleine.    
 { der grosse. 

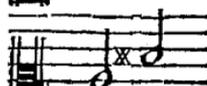
2) gangener Ton. { der kleine.    
 { der grosse. 

3) übermäßiger Ton. 

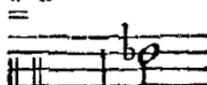
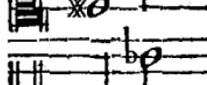
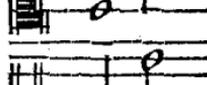
§. 16.

Wir dürfen also hier unsere Ordnung der Quinten halber nicht unterbrechen: denn obzwar der tyrannische Gebrauch nicht nur die übermäßige, sondern auch die kleine Quinten mit unter die Dissonanzen gestellet hat, weil sie weder im Schluß noch im Anfange, wie andre Quinten, vorkommen, und bisweilen, als ob es wirkliche Dissonanzen wären, einer scheinbaren Auflösung gebrauchen; so haben wir doch, was hiervon zu halten, absonderlich in Ansehen der kleinen Quint, anderswo bereits gehöriger maassen erörtert, und werden uns mit einer Wiederholung desto weniger Mühe machen, je sorgfältiger wir schon gewesen sind, den Gebrauch dieser Quinten in demjenigen Haupt-Stücke, welches eigentlich von Quinten handelt, und das sechste in diesem Theile ist, gebührend zu untersuchen.

Quarten.

4) kleine Quart.    
 5) gewöhnliche Quart.    
 6) übermäßige Quart. 

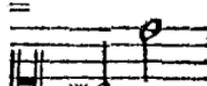
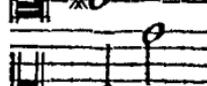
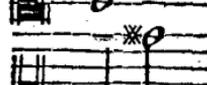
Septimen.

7) verkleinerte Septime.    
 8) kleine Septime.    
 9) grosse Septime. 

§. 17.

Wenn auch von keinem einzelnen Klange der Wol- oder Ueberlaut gesagt werden mag, indem sowol zu einer Consonanz, als Dissonanz zweien Klänge gehören; so ist es Unrecht und ein nichtiges Vorzugeben, wenn man viel von einem Consonanz schwachen, und ausmachen will, ob der unterste oder oberste Klang den Mislaut verursache: indem es ja handgreiflich ist, daß sie beide das ihrige dazu beitragen müssen, und zwar in gleicher Maasse.

Nonen.

10) kleine None.    
 11) gewöhnliche None.    
 12) übermäßige None. 

FFFf 2

§. 18.

\*) Es sollten zwar in der vorigen und dieser Tabelle die beiden Klänge über einander, und also auf zehn Linien gesetzt seyn, die das Intervall ausmachen; allein, um den Raum zu sparen, hat man sie neben einander gesetzt. Man wird es doch wol verstehen.

\*\*) Ich bringe hier zu guter Letzt noch einmahl dreierley Octaven mit in die Rechnung; habe aber im achten Hauptstücke dargethan, daß es ein ungegründetes und unnatürliches Wesen sey; wovon ich hiemit Abschied nehme.

## §. 18.

Wir haben oben, im achten und neunten Capitel versprochen, von dem Mißbrauch der Dissonanzen ein Paar Erinnerungen hier zu geben. Solches kan nun wol nicht besser geschehen, als wenn wir etwa ein halb Duzend Exempel dazu aussuchen.

## §. 19.

Hier sind sie. Doch begeben wir uns dieses mahl gänzlich dabey eines entscheidenden Ausspruchs, und lassen einem ieden die Wahl, ob er dergleichen fleißig nachahmen, oder behutsamer darin verfahren wolle. Mich deucht, das letzte wäre wol das beste.

## §. 20.

Das erste soll seyn eine Verwandlung des c mit dem b in ein d mit dem ♯, durch einen Gang oder Sprung aus der verkleinerten Septime in die grosse Terz: sodann eine unbereitete kleine Septime, die mittelst eines abermahligten Sprunges in die grosse Quart geräth und darin ruhet.

## §. 21.

Das zweite Exempel enthält eine vermeinte übermäßige Octave, und ist doch nichts anders, als eine Secunde; die aber so unvermerckt durchschleicht, daß sie einer blossen zufälligen Manier ähnlicher siehet, als einem sonderbaren Vorsatze. Grossen Schaden darff niemand daraus befürchten, wenn sie gleich zweimahl vorkäme, wie hier zu sehen ist: denn es ist ein durchgehender kleiner halber Ton.

## §. 22.

Das dritte Beispiel ist ein Contrast dreier oder vier auf einander folgenden streitigen Mißklänge: nemlich eine anfangende verminderte Terz, darauf eine gebrechliche Secunde, oder vermeinte Octave, eine verkleinerte Septime und ein Paar Quartan in der Reihe; doch im Recitative. Daher auch der Gang aus der verkleinerten Septime in die grosse Quart, so vorher gehret wird, dem Styl gemäsiß ist.

## §. 23.

Das vierte Kunststück ist eine unbereitete None, von einer so genannten mangelhaften Octav begleitet, die sich in eine gute kleine Sext auflöset.



§. 24.

Zum fünften finden wir einen siebenfachen Contrast und Dissonanzen; Zwist, nemlich dreier Septimen, deren zwei falsch oder vermindert sind, die durch eine mangelhafte Octave und durch eine kleine Note, zu ihrer Zeit gleichsam vermittelt werden, und worauf endlich eine kleine Quinte samt der gewöhnlichen Quarte folget, die sich in die kleine Terz auflöset, da man zuletzt Land sieht.



§. 25.

Ein Intervall, das man die mangelhafte Octave nennet, soll hier den Schluß machen. Und ob es gleich ein sehr gedrechliches Ding ist, kan es doch das springen nicht lassen. Es währet nicht lange.



§. 26.

Wenn jemand die beiden prethafften Octaven, die kleine und übermäßige Quinten, die mangelhafte und ausschweifende Sexten, die verminderte und gar zu große Terzen, alle zu den Dissonanzen zehlen, sodann die fünf Secunden, die drey Quarten, (der vierten ungeheuren nicht zu gedenken) die drey Septimen und die drey Nonen dazu thun wollte; so hätte er eine ansehnliche Reihe Mißlänge, nemlich 22 bis 23, und behielte nur etwa 6 oder 7 Consonanzen übrig. Das wäre eine herrliche Sache für manchen affectirten Sonderling, von dem man sagen kan, er sey: non parcus aceti. *Hor. Sat. 2. L. 1.*

§. 27.

Ob ich nun gleich die Dissonanzen eben für keine kostbare Würze oder arabische Specerey (denn die gehöret zur Modulatorie, zu den Manieren im Singen und Spielen) auszugeben, und das mit einer Bescheidenheit bey den angehenden Componisten zu erwecken gedenke; so wollte ich doch wol, daß man auch mit dem Salze und Eßig fein bedächtlich in der musicalischen Küche verführe: da ich denn finde, daß der letztgenannte, er werde von Wein oder Bier, von Früchten oder Blumen bereitet, seiner Säure ungeachtet, doch allemahl die Natur desjenigen Wesens behält, davon er durch die Gährung oder corruption seinen Ursprung genommen hat. Warum sollten es auch nicht diejenigen sonderbaren Intervalle thun, die von Consonanzen herrühren?

§. 28.

Ich hätte bald Lust eine nähere Vergleichung anzustellen, und zu sagen: Die kleine Quinte  
Eg 99  
sey

\*) Man pfleget wol mit einem oder andern Ende der Quart einzufallen; aber dieselbe doch durch die Terz alsdenn zu lösen. Hier geschieht es nicht.

sey wie ein angenehmer Eider-Eßig von Aepffeln gemacht; die übermäßige von weißem Bier; die mangelhafte Sert von unreifem Trauben-Safft; die übermäßige von Rhein-Wein; die vers kleinerte Tertz von Rosen; die gar zu grosse von rothen Graves-Wein ꝛc. Aber es mögte mir verdacht werden. Wiewol man auch zu meiner Entschuldigung anführen könnte, daß unter dem Wilde des Italiänischen Eßigs \*) bey den grösssten Dichtern Schertz- und Stichel-Reden, *italica dicacitas*, *saes italici* verstanden werden, und also die Vergleichung ihren guten, unverwerflichen Grund habe, auch nur in so weit neu sey, daß man sie auf die scharffen oder herben Dissonanzien, wenn weder Maass noch Ziel darin gehalten wird, mit Wahrheit zu deuten sich die Freiheit nimmt. Es mögte sich desto besser schicken, weil eben auch welsche Ausschweifungen zu dergleichen Dingen den meisten Anlaß geben.

§. 29.

Einem Gemüth, das an der Wahrheit einen Geschmack hat, und eine neue erfindet, ist solches lieber, als alle sinnliche Luste. Man hält sich nur oft ein wenig zu lange dabey auf.

## Elftes Haupt-Stück.

Von den Secunden ins besondere.

\* \* \* \* \*

§. 1.

Whe wir hiemit zum Werke schreiten, wird dreierley zu erinnern nöthig seyn. Erstlich, daß man sich die Freiheit ausbittet, das Wort Auflösung, *resolurio*, nicht allemahl auf das genaueste zu nehmen: absonderlich, wenn von außerordentlichen Gängen und Sätzen die Rede seyn wird. Wovon weiter unten ein mehreres zu sagen ist.

§. 2.

Zum andern: Daß alle Bindungen gewisser maassen Rückungen sind; dahingegen alle Rückungen keine förmliche Bindungen seyn können. Jene, nemlich die Bindungen darff man nicht wieder den Auf- und Niederschlag der Zeitmaasse anbringen, und erfordern nothwendig Dissonanzien; diese aber, die Rückungen, kan man in jedem Tact-Gliede, wenn die Absicht und Umstände es gut heißen, nicht nur mit Dissonanzien, sondern auch mit Consonanzien bewerkstelligen.

§. 3.

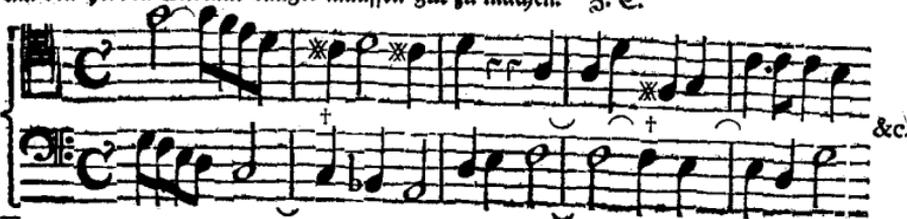
Drittens: Wenn hier von Auflösungen die Rede seyn wird, so verstehe man allemahl, daß eine Bindung vorgehet, sie sey nun ordentlich oder außerordentlich. Ist es eine außerordentliche Bindung, so stehet leicht zu ermessen, daß sich auch die so genannte Auflösung zu derselben reimen, und ebenfals was außerordentliches haben müsse. Das sind die Vorbereitungs-Puncte.

§. 4.

Was nun den Gebrauch der Bindungen und Auflösungen der Secunden ins besondere betrifft, finden wir derselben, so viel der heutige Gebrauch annoch aufweist, etwa neun an der Zahl: wovon eine dem kleinen halben Ton gehdret, als etwas außerordentliches; sechs aber dem grossen halben und den beiden ganzen Tönen, so wie zwo dem übermäßigen Ton zufallen.

§. 5.

Die erste Auflösung der Secund, nemlich des kleinen halben Tons, dessen unterstes Ende allemahl vorherliegen muß, geschieht sowol durch die grosse, als kleine Tertz, da beede Stimmen von einander zu treten genöthiget werden, und ein zwiefaches Del zu diesem scharffen Eßig giesen, um den herben Mislaut einiger maassen gut zu machen. Z. E.



\*) *Italo perfusus aceto. Hor. Sat. 7. l. 1.*  
*Mordaci lotus aceto. Perf. Sat. 5.*  
*Ecquid habet is homo asemi in pectore. Plautus.*

§. 6.

Es muß ein absonderlicher Affect oder ein starker Ausdruck regieren, wenn diese allerkleinste Secunde ihre beste Wirkung haben soll: denn, ordentlicher Weise, sollten sonst c und  $\sharp c$ , f und  $\sharp f$  nicht zusammen stehen. Ein Tagewerk davon zu machen, wäre eben nicht rathsam; doch darff man diesen Contrast deswegen nicht gänglich verwerffen, wie fast alle Verfasser musis calischer Lehren bisher gethan haben, absonderlich die Frankosen, welche dessen gar nicht, oder nur auf das ärgste gedencken, und damit gnugsam zu verstehen geben, daß ihnen der Gebrauch dieses Intervalls entweder nicht recht bekannt, oder auch nicht anständig sey.

§. 7.

Andrer zu geschweigen, weil sie doch schier alle von dieser Secunde stillschweigen, so schreibt Broffard ausdrücklich von dem kleinen halben Ton folgendes: A l'égard de l' Harmonie, on ne doit jamais se servir de la Seconde diminuée. D. i. man soll sich niemahls der verminderten Secunde in der Harmonie †) bedienen. Deutlicher kan ein Ding nicht verboten werden. Und doch ist es unbillig, solches so gar schlechterdings zu thun.

§. 8.

Nun folgen die sechs Wege, welche dem grossen halben Ton und den beiden ganzen, so wol kleinen, als grossen, gemein sind. Es geschiehet also die zwote Auslösung, und zwar erst des grossen halben Tons, durch die grosse oder kleine Terz im Bass allein, welcher vorher liegen, und hernach einen ganzen oder halben Grad hinunter treten muß, um die auslösende Terz hervorzubringen. 3. E.



§. 9.

Es ist merkwürdig, daß sich zwar sowol grosse, als kleine ganze Töne, ohne Unterscheid durch grosse oder kleine Terzten auflösen lassen; aber der grosse halbe Ton hat darin was eignes, daß er sich nimmer, ordentlicher Weise, durch eine grosse Terz, sondern iederzeit durch eine kleine entbinden läßt. Ausserordentlicher Weise könnte es auf folgenden Schlag endlich wol geschehen:



§. 10.

Der dritte Gebrauch, welchen die Secunden haben, geschiehet durch eine Terz, klein oder groß

Eg gg 2

†) Hieraus ist zu schliessen, daß man sich dieses verkleinerten Intervalls in der Melodie ohne alles Bedencken gebrauchen könne. Wir wollen eben dergleichen Vergünstigung bey der übermäßigen Secunde hoffen.

\*) 1. 2. 5. und 6.) sind grosse halbe Töne; 7) ist ein kleiner Ton; 3 und 4) aber sind grosse. Beiläufig zu erinnern, soll es in der kleinen Gen. D. Schuls p. 116 nota 1, so heissen; daß cis-d, dis-e, fis-g, gis-a und h-c grosse halbe Töne se.

groß, in der Ober-Stimme, bey liegendem Basse, wenn die Quart und Sept Gesellschaft leisten, und zwar die letztere in ihrer völligen Größe: wozu gemeinlich eine Vierstimmigkeit, wo nicht ausdrücklich, doch virtualiter oder der innerlichen Kraft nach, erfordert wird. §. E.



Weil aber hiebey keine eigentliche Bindung ist, wir mögten denn die gebundene Bass-Noten dafür annehmen, so kan man diese Harmonie und ihren Contrast wol nicht mit zu den rechten Aufbungen zehlen. Und daher nenne ich es auch nur den dritten Gebrauch der Secunde, welche dabey immer in einem grossen Ton bestehet.

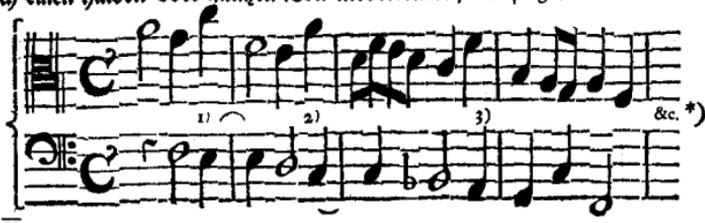
§. II.

Der vierte Secunden-Gebrauch kömmt dem dritten ziemlich gleich: denn er vergüet den Mislaut ebenfalls durch die Terzien in der Ober-Stimme allein; da sich die untere ganz stille hält, und jene allein machen läßt. Aber es werden disfalls, weder im Grunde, noch im Ausdruck, die beiden Dissonanzen der Quart und grossen Septime nothwendig zusammen, vielweniger vier besondere Stimmen erfordert, sondern nur zwey; obwol die Quart sich selten von der Secunde trennen mag. Wie sie denn auch hiebey, melodischer Weise, anzutreffen ist; doch ohne die Septime. Es ist inzwischen dieses kein blosser Organisten-Griff; sondern ein zierlich-singens des Wesen, und ganz anderer Natur, als der so genannte Point d'Orgue. §. E.



§. 12.

So weit reicht die Vermittelung wol klingender Terzien bey dem Mislaut der gewöhnlichen Secunden: welche fünftens durch die grosse oder kleine Sext aufgelöset werden, wenn sich beide Stimmen bewegen, die obere nemlich durch einen Sprung in die Quart hinauf; die untere hingegen durch einen halben oder ganzen Ton niedwärts, wie folget.



§. 13.

Die sechste Aufbung der Secund befrdert man durch die kleine Quint: wenn nemlich die

† 1) Durch die grosse Terz. 2) durch die kleine.

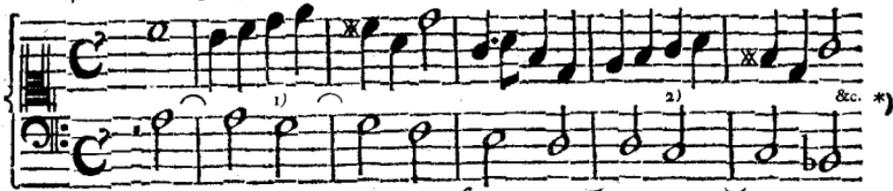
\*) 1 und 2) sind kleine Sexten; 3) ist eine grosse.

Ober-Stimme eine kleine Terz hinauf springt, indem die untere einen halben Ton zurück tritt, wie hier zu sehen.



§. 14.

Hier klingt nun in der That die kleine Quint besser, als die volle; doch kan man es mit dieser auch also verrichten, daß die Oberstimme, nach geschehener Bindung, schrittweise aufwärts, der Bass aber einen ganzen Ton unter sich tritt, und die Ton-Art verändert. z. E.



§. 15.

So viel tragen die Quinten dazu bey. Die stehende Auflösung der Secund kan die grosse Quart, mittelst einer Gegenbewegung, schrittweise verrichten: solche gute Dienste leistet uns der bey den Alten so sehr verhasste Triton.



§. 16.

Die sechste und siebende dieser Auflösungen gehören schon mit unter die Figuren oder ausserordentlichen Sätze, und werden durch die Anticipation oder Voraussnahme vertheidiget: da nemlich die Ober-Stimme billig so lange warten sollte, bis der Bass dem anstößigen Klange ausweichen wäre, damit sie alsdenn die Quinten und grosse Quart nur im Durchgange, und nicht im Anschlage, hören ließe; weil sie aber das nicht thut, sondern diese Intervall gleichsam vorausnimmt, da sie hernach kommen sollte, so entsteht daraus etwas figürliches in obigen dreien Exempeln, die sonst ordentlicher Weise so aussehen würden, wie hier folget, und zu desto grösserer Deutlichkeit beigefüget worden sind, damit das ordentliche oder gewöhnliche von dem ausserordentlichen oder ungewöhnlichen wol unterschieden werden möge.

Das §. 13 befindliche Muster, ohne Figur.



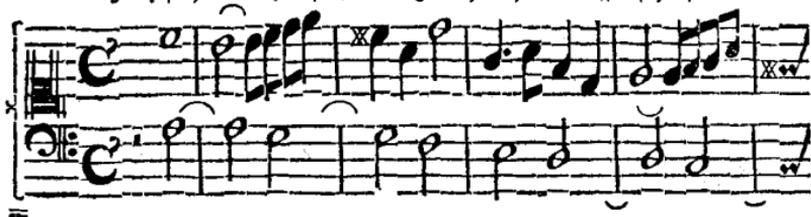
Hh hh

Das

1) †) Durch die kleine Quint springend. 2) Durch eben dieselbe gehend. Man nehme bey No. 1) statt d ein dis, und bey No. 2) statt f ein fis, so werden diese volle Quinten gewislich lauten.

\*\*) Hier sind No. 1 & 2 volle Quinten, und der Gang sähe einem Noten-Wechsel nicht unähnlich: wenn nur jemand die Diapenten zur Dissonanz machen könnte: bis dahin muß es doch eine rechte Bindung und Lösung bleiben.

Das §. 14. stehende Exempel, wie es gewöhnlicher Maassen seyn sollte.



Das §. 15 angeführte Beispiel im Grundriß.



§. 17.

Hiedurch wird verhoffentlich die Figur der Vorausnahm gnugsam erkläret worden seyn, daß wir also fernerhin nicht nöthig haben werden, dieserhalben etwas zu erinnern: derowegen es auch hier so umständlich hat geschehen müssen. Nun weiter!

§. 18.

Die achte Auflösung der Secund, wenn sie nemlich übermäßig †) groß ist, wird auf folgende Art, durch Terzhen, in der ausweichenden Unterstimme bewerkstelliget, und die Figur eine Verzögerung, retardatio, genennet: welche das Gegenspiel von der Vorausnahm, oder Anticipationis, hält.



§. 19.

Endlich hat die Secund, und zwar ins besondere diese übermäßige, ihre neunte Auflösung durch die Terz in der Oberstimme, so wie die vorhergehende in der Unterstimme. Daß also die Terzhen das meiste zur Vergütung dieses Mislauts beitragen, nemlich sechsmahl in neun: viernahl bey den gewöhnlichen, und zweimahl bey den ungewöhnlichen Secunden. Da ist ein Exempel der letzten Auflösung!



&c.

§. 20.

Wobey zu merken, daß die Terzhen hier allemahl groß seyn müssen, weil sich keine übermäßige Secund durch eine kleine Terz auflösen läßt. Die letzte Figur ist eine Verzögerung. Was aber diese Figuren oder außerordentliche Fälle anlanget, absonderlich die obiae Vorausnahm

†) Daß die übermäßige Secunde in der Melodie sowohl steigend, als fallend dienen könne, ist noch, meines Wissens, von niemand gestritten worden. Wir werden solches zum Vortheil der Nonnen an gehörigem Orte anzuwenden wissen.

nahm und lest gedachte Verzögerung, so machen sie fast bey allen Bindungen das sondersbarste aus: indem die Wirkung einer Dissonanz eigentlich nichts anders ist, als entweder eine anticipatio oder retardatio, d. i. eine zierliche Vorrausnahme des Durchganges, oder geschickte Zurückhaltung der Consonanz, welches denn von den meisten der folgenden Bindungen zu verstehen ist. Wiewol wir auch daselbst noch andre Figuren antreffen werden, die gehöriger Maassen bemercket werden sollen.

## Zwölftes Haupt-Stück.

### Von den Quarten.

\* \* \* \* \*

§. 1.

**S**ächst den Secunden haben wir die Quarten zu betrachten, welche auch sehr oft mit jenen Gesellschaft machen. Wenn man die verkleinerte Quart und die grosse, wie billig ist, mit zehlet, so kommen wenigstens vierzehn bis 15 Wege vor, durch welche diese Dissonanz ihre Sache gut macht: auf neuerley Art thut es die gewöhnliche Quart; zur verkleinerten finden sich ein oder zween\*), und zur grossen vier Ausflüchte: deren etliche auch wieder unter sich verschieden sind.

§. 2.

Der ungeheuren Quart haben wir schon im ersten Theil dieses Wercks, bey Erwägung der Intervalle nach der Grösse und Gestalt, ihren Bescheid ertheilet. Derowegen wird nicht nöthig seyn, daß derselben ferner gedacht werde.

§. 3.

Die ordentliche Quart hat indessen unlängst einen neuen Anwalt an einem berühmten Französischen Tonmeister, dessen wir bereits oft gedacht haben, auf solche Weise gefunden, daß er seinen ehemaligen, vielleicht unbekanntem, Vorgänger, dem Andreas Papius †) von Gent, ziemlich nachartet: wobey er auch, wie dieser mit schlechten Ruhm gethan hat, den braven Jarlin nicht unangetastet läßt.

§. 4.

Das folgende Exempel wird weisen, auf welche Art die Quart eine Consonanz seyn soll. Und ob man gleich die ersten beiden Anschläge und auch den letzten hingehen lassen mögte; ist doch der dritte schwerlich zu entschuldigen: der saubern Quinten im siebenden Tact zu geschweigen. Und das in einem Bicinio.



Allein es macht dieser Verfasser eben solche Anschläge mit der Secunde, ohne daß deswegen eine Consonanz daraus werden will. Man besehes: Hh hh 2 Es

\*) Die verkleinerte Quart wird zwar, wie wir sehen werden, auf zweierley Art gelöst; weil aber deren gemeinste eben so beschaffen ist, wie die Entbindung der ordentlichen Quart, so hat jederman Freiheit, dieselbe mitzuzehlen oder nicht.

†) Ich habe dessen rare Schrift de Consonantiis seu pro Diatessaron libri duo, Antwerp. ex officina Christoph. Plantini, 1581. 8. durch Vorschub eines Freundes erhalten, und solche in etlichen Bogen, die noch im MS. liegen, untersucht; aber sehr leicht befunden. Der ehemalige Cantor in Minden, Gibelius, hat mit eigener Hand vorn ins Exemplar ein Gedicht geschrieben, das sich so anfängt: de mortuis nil nisi bene; aber, Pappgen, deine liebe Quarte klinger unserm Ohr zu harte. Was Jarlin dem Pape für Unverstand aufrückt, haben wir III Orch. p. 500 bemerckt; er hat ihn aber noch besser in die Schule geführt p. 103 seiner Supplementi, wo er ihn nennet non molto modesto scrittore &c. ihm auch weist, daß er gar nichts von der Composition wisse. Das 2. Capitel im ersten Papischen Buche ist gerade wieder Jarlin gericht, welches diesem zur Verantwortung Anlaß gegeben.



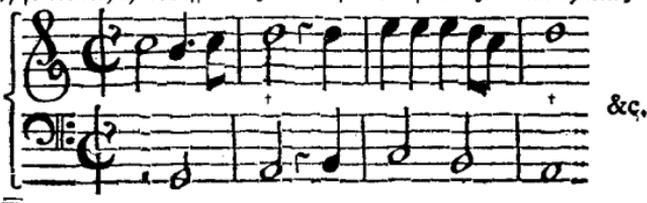
Es soll ein Türkischer Gärtner-Tanz seyn, bey dem sich diese Quartan und Secunden wie Consonanzen aufführen wollen. Vielleicht gilt hier die Regel: Ländlich, sittlich.

§. 5.

Ich würde nun zwar selber kein Bedenken tragen, einen gebrochenen Dreiklang, darin die vermeinte Quart eigentlich und im Grunde nichts anders, als die wahre Quint der Tonart bedeuten kan, folgender Gestalt, doch ohne Accent, anzubringen:



Aber, wenn mir die Quart-Advocaten ein gültiges Zeugniß bringen, daß folgende Sätze wol zusammenstimmen, so will ich ihre Dissonanzen alle für Consonanzen annehmen; ehender nicht,



§. 6.

Doch genug hievon! Wir schreiten zu unsern Bindungen, und finden, daß die gewöhnliche Quart, wenn sie gebunden worden ist, sich durch die Terz, sowol grosse als kleine, nach Beschaffenheit der Modulation, zum ersten, also löse:

I.  
Resolutio Quartæ  
per tertiam.



No. 1.) ist eine Lösung durch die kleine, No. 2.) durch die grosse Terz. Und das sind lauter retardationes oder Verzögerungen, ohne welche es so stehen würde:

Sine figura.



§. 7.

Etwas fremder klingt es, wenn, mittelst einer wolbedachten Freiheit, diese Auflösung durch einen Sprung geschieht. z. E.

per sal- tum.

§. 8.

Die zwote und dritte Auflösungen der Quart verrichten ihres gleichen, nehmlich andre Quarten: bisweilen ist die Figur in der Ober: bisweilen auch in der Unterstimme, wie die folgende Muster ausweisen. Es kan sowol die ordentliche, als grosse Quart dazu dienen. Im ersten Fall findet sich die Vorausnahm oben No. 1); im andern unten: No. 2.)

II. & III. per Quar- tam, & Trito- num.

§. 9.

Wie nun im 6ten §. die Figur der Verzögerung mit einem unfigürlichen Exempel erläusert worden; so wollen wir auch mit der Vorausnahm alhier eben dergleichen thun: aus welchen beiden Beispielen man leicht von den übrigen Sätzen, wo diese Figuren Statt finden, schliessen kan, ohne daß wir ferner nöthig hätten, ein mehrers hievon anzuführen.

sine fi- gura.

§. 10.

IV. Resolutio Quartæ per Quintam diminutam.

§. 11.

Ohne Figur läßt sich zwar sonst die vierte Auflösung der Quart, durch die kleine Quint verrichten, wie wir so eben im letzten Exempel No. 1) gesehen haben. Allein man kan diese Entbin- dung noch auf eine andre und figür- liche Art bewerkstelligen, da nehmlich der Bass, an Statt seiner rechten Zeit zu erwarten, bis die Oberstimme in die Terz getreten, einen Sprung unter sich thut, und dadurch eine kleine Quint hervorbringt: wobey die Mittelstimme nichts verdirbt.

Wer dergleichen Gänge etwas verdeckter anbringen will, darff nur eine kleine Zwischen-Note im Bass dazu gebrauchen; welche aber die Figur der Anticipation so wenig aufhebet, daß sie solche vielmehr vergrößert. z. E.

## §. 12.

Die fünfte Auflösung der Quart wird oft durch eine oblige Quint angesetzt; jedoch nicht in zweistimmigen Sachen, auch nicht gar gerne in einem Trio: zumahl wo die äussersten Parteien Theil daran nehmen, weil es sonst sehr quintenhafft klinget, wenn der Bass eine grosse Terz und der Sopran einen ganzen Ton in gerader Bewegung herunter treten: ingleichen, wenn jener eine kleine Terz, und dieser einen halben Ton dazu braucht. Man kan sich auch hiebey des obigen, im Capitel von den Secunden §. 10. erwähnten Satzes erinnern, da die Quart als eine Alt- oder Mittelstimme, bey liegendem Bass, zweymahl in die Quint tritt, und einen besondern Gebrauch hat.

V. Resolutio  
Quartz per  
Quintam ple-  
nam.

## §. 13.

Man hat aber noch einen andern nicht so sehr betretenen Weg, die Quart mittelst der folgenden Quint wolklingend zu machen, etwa auf nebenstehende Weise, dabey der Zierath das beste thun muß. Denn die Rückung ist in so weit uneigentlich\*) weil die Lösung nicht nach der Gewohnheit durch eine Consonanz unterwärts, sondern oberwärts erfolget.

## §. 14.

Die sechste Befreiung der gebundenen Quart wircket die grosse oder kleine Sext aus. Dieses kan auf zweierley Art geschehen. Die gewöhnlichste ist, wenn die Oberstimme einen Grad steigt, und die untere einen fällt, er sey nun ganz oder halb No. 1); die weniger gewöhnliche, wenn beide Stimmen fallen, die obere einen halben oder ganzen Grad, die untere eine Quart No. 2).

VI. Resolutio  
Quartz per  
Sextam mino-  
rem & majo-  
rem.

## §. 15.

\*) Syncopatio catachrestica heisset eine solche außerordentliche Rückung, wenn eine Dissonanz ungewöhnlicher Weise aufgelöst wird: und das kan von verschiedenen figurlichen Sängen gesagt werden, obgleich am meisten von den Quartan. Das Griechische Wort, κατὰ γένεσιν, heisset sonst ein Mißbrauch, wovon besagte Syncopation ihren Nahmen hat.

Es ist allemahl besser, wenn bey der gleichen Sätzen eine Mittel- oder die dritte Stimme zugegen ist: maassen die Quart sonst in zwostimmigen Sachen, auf diese Weise, durchgehends etwas leer klingen; wenn nicht entweder die Secunde, wie im vorigen Exempel, No. 1), oder die Quint, (wie No. 2) und im nebenstehenden, die Lücke füllet.

§. 15.

Die siebende Auflösung der Quart wird durch die Septime verrichtet, und zwar mittelst einer verwechselten Note, welche hier an statt der Figur dienet, und durch eine nachschlagende Sext gut wird. Man nennet diese Figur sonst *transitum irregularem*, einen nicht regelmäßigen Durchgang. Die Grund-Stimme springet hiebey eine Quart in die Höhe, die Oberstimme aber tritt schrittweise herunter. z. E.

§. 16. VII. Resolutio Quartæ per Septimam.

unfigürlich:

§. 17. Auf eine andre Art pfelet man die Sept hiebey auch folgender gestalt zu vergüthen, wenn sie zur Lösung der Quart behülfflich ist. Doch bringen wir dieses und das vorgehende nicht gern in zwostimmigen Sätzen an. Es folget diesmahl keine Sext auf die Septime, sondern eine Terz, bey einem Bass, der in die Quint herunter fällt. Wenn es noch so deutlich beschrieben würde, könnte es doch, ohne Exempel, schwerlich verstanden werden. Da ist es!

alio modo.

§. 18. Es ist noch mit der Quart nicht alle. Sie beweiset ihre mislautende Eigenschafft häufiger, als andre Dissonanzen; wiewol man ihr auch das zustehen muß, daß sie sich viel bequemer, als ihre Gefellinnen, auflösen läßt. Zum Beweise dessen nimmt sie auch achtens mit der Octave zu ihrer Entbindung vorlieb, da der Bass in die Terz hinauf, die Oberstimme aber Gradweise herunter tritt. Welches doch nur bey gewissen Umständen, vielleicht aus gar zu grosser Vorsichtigkeit, gut geheissen werden will. Im Recitative gibt es noch andre Fälle und Freyheiten, als diese.

VIII. Resolutio Quartæ per Octavam.

## §. 19.

Noch eine, nemlich die neunte Auflösung der Quart ist übrig, da sie sich gar durch die Nase heraus zu helfen weiß. Das geschieht mittelst verwechelter Noten, erst in der Oberstimme, hernach im Bass. Die vorige achte Auflösung aber hat eine Figur zum Grunde, welche Heterolepsis genannt wird, und wovon im sechsten Capitel dieses Theils, welches die Quinten behandelt, §. 24 Nachricht gegeben ist. Nachstehendes Exempel kan auch wol bey etwas langsamer Zeitmaasse gebraucht werden, wenn nemlich, Statt der Achtel, Viertel vorkommen.

IX. Resolutio  
Quartæ per  
Nonam.

## §. 20.

Weil wir nun vorhin die 3 Figuren, der Anticipationis, Retardationis und des Transitus irregularis durch unsigürliche Beispiele begreiflich gemacht haben; so wird nicht undienlich seyn, diese vierte Figur, Meterolepsin, ebenfalls auf solche Weise, nach Maasgebung beider vorhergehenden Exempel, zu erläutern. Es würden demnach sothane Sätze im Grunde die folgende Gestalt gewinnen.



Die dritte Note des Basses im zweiten Tact stand oben §. 18 in der Mittel-Partie, und war also vertauschet. Das ist die Bedeutung der vorhabenden Figur.

## §. 21.

So viele Auswege kennet die eigentliche Quart, ob sich gleich alle ihre Auflösungen, oder wie man sie sonst nennen will, auf drey bis vier ordentliche Gänge beziehen, die aber ohne Figur keine so gute Figur machen, und lange nicht die Wirkung thun, als mit derselben. Wenn nur ein Componist weiß, wie dergleichen Freiheiten zu rechtfertigen sind, und was sie für Grund haben, wenn er sie setzt, so sind dieselbe schon gnugsam entschuldiget.

## §. 22.

Was die kleine Quart betrifft, so hat dieselbe zwar nur zween Wege vor sich, da sie jedes mahl durch die Terz aufgelsset wird: Doch darff eben der dritten Stimme Beistand nicht zugegen seyn, wie bey einigen Fällen der vorgehenden Bindungen, sondern es können zwo Stimmen die Sache schon allein verrichten. Werden mehr erfordert, so geben die Terz und Sext alle Vollstimmigkeit nebst der Octave.

## §. 23.

Indessen ist der Gebrauch dieser kleinen Quart sowol, als der übermäßigen Quint, auch in der Melodie von gutem Nutzen, und ich achte es der Mühe werth, solchen in einigen kurzen Sätzen beiläuffig vor Augen zu legen, weil es in der Harmonie selbst vieles hiehergehbriges er-

leichtert, und auch, meines Wissens, noch ein unberührter Punct ist. Warum ich aber die übermäßige Quint hier der kleinen Quart zur Seite setze, soll bald erhellen.

**Gebrauch der übermäßigen Quint und grossen Quart in einer Melodie.**



Wegen der bald folgenden Abhandlung von der grossen Quart, hat man hier vorher in der Melodie nur eine kleine Probe geben wollen, wie sie daselbst zu gebrauchen und nebst der übermäßigen Quint singbar zu machen sey; damit ihre Natur desto besser daraus ersehen, und die Anwendung in der Zusammenstimmung desto füglicher eingerichtet werden möge: weil nach unsern Grund-Sätzen nichts in der Harmonie ist, das nicht in der Melodie seine Wurzeln habe.

§. 24.

**Gebrauch der übermäßigen Quint aufwärts, und der kleinen Quart unterwärts in der Melodie.**



§. 25.

In der Harmonie ist die Auflösung der kleinen Quart insonderheit ein zierlicher Aufschub; dadurch der gemeine Accord etwas zurück gehalten wird, damit er hernach desto angenehmer falle, wenn man etwas darauf gewartet oder gehoffet hat. Dieser Aufschub nun geschieht auf zweierley Art. Einmahl im Basse; das andremahl in der Oberstimme, wie das folgende Exempel aufweist. Die Zögerung in der Unterstimme No. 1) ist nicht so gemein, als die andern, No. 2) und No. 3) welche mit der gewöhnlichsten Quart-Auflösung überein kommen.



§. 26.

Weil nun die kleinen Quarten, wenn man sie umkehret, zu übermäßigen Quinten werden, so sind diese alhier mit ins Spiel gerathen, um in folgenden Exempeln zu zeigen, wie es damit zu halten sey.

**Gebrauch der kleinen Quart und übermäßigen Quint; der ersten in der Melodie aufwärts, und beeder in der Harmonie, samt ihrer Verkehrung.**

grave.

Verkehrung der Ober-Stimme zur untern.

§. 27.

Es gehöret zwar die Materie von der Verkehrung der Stimmen hieher eigentlich nicht, sondern an einen andern Ort, wo ausführlicher davon gehandelt werden soll. Allein, da es mit diesen beiden Intervallen so sonderlich beschaffen ist, daß die kleine Quart just in der Verkehrung zur übermäßigen Quint, und diese hinwiederum zur kleinen Quart wird, so habe es der Mühe werth geachtet, bey Gelegenheit der letztern, solcher Seltenheit hie kürzlich zu erwehnen: die noch nie bemercket worden ist.

§. 28.

Von der grossen Quart ist etwas mehr zu sagen. Es weis dieselbe auf viererley Art aus den Banden zu kommen. Und zwar erstlich durch die Sexten, wozu sie auf verschiedene Weise vorbereitet werden kan.

1.) Da die Grund-Stimme beliegen bleibet, und die obere einen Schritt, aus der Terz in die grosse Quart hinauftritt, wornächst sie beide eine Gegenbewegung, ohne Sprünge, anstellen. 3. E.

1. Resol. Tritoni per Sext. min.

2.) Da die Ober-Stimme lieget, und durch den Zurücktritt des Basses die grosse Quart hervorbringt, deren Auslösung sodann der vorigen gleich ist, man nehme die grosse, oder kleine Sept dazu.

alio modo per Sext. maj.

3.) Bey liegendem Basse, wenn die Oberstimme eine kleine Sext herunter springet, und die grosse Quart macht, mit deren Auslösung es seine gewiesene Wege hat. Wir reden hier nur von der Vorbereitung des Tritons, auf deren Verschiedenheit vieles ankommt.

per saltum.

4.) Wenn keine von beeden Stimmen zuvor lieget; sondern dieselbe zugleich, in gerader Bewegung, doch mit einer gewissen Manier,

zur Verhütung verdächtiger Quinten, herunter treten: die obere etwan durch eine kleine Terz, die untere sodann einen Ton. Wiewol es auch auf andre Weise geschehen kan.



§. 29.

So viel Vorbereitungs-Weisen sind mir eingefallen; was aber noch ferner bey der Auflösung selbst durch die Sexten sonderlich scheint, ist dieses, daß gewisse Zwischen-Noten \*) auf viererley Art dabey angebracht werden können, ehe besagte Auflösung vöblig zum Stande kömmt. Wie folgende Vorstellung zeigen wird, deren Erklärung unten zu finden ist.



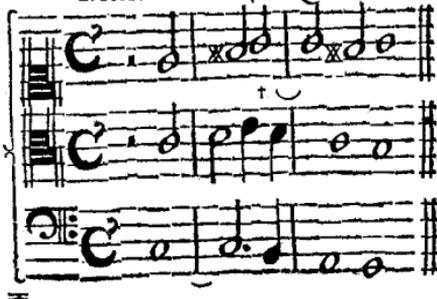
§. 30.

So viel von der ersten Auflösung der grossen Quart durch die Sexten. Die zweite geschieht durch die Quint in einem solchen Satz, der wenigstens dreistimmig seyn muß, und ist eine ziemlich fremde Verzögerung der Grund-Stimme, die aber gut wirket.

§. 31.

Wir wollen sie beschreiben. Nachdem die grosse Quart ordentlich gebunden worden, verweilet der Bass noch ein Viertel auf seinem Klange, indeß die Ober-Stimme einen halben Ton steigt, und mit jenem eine Quint macht, die durch eine Terz vermittelt wird, und den gewöhnlichen Accord oder Dreiklang zu Wege bringt. Das Exempel, so hieneben stehet, wirds deutlicher machen.

2. Resol. Triton. per Quintam.



RRFF 2

§. 32.

\*) Es ist bereits erinnert worden, daß man sie interjectiones nennet und vermöge des Durchganges billiget.

1) No. 1) Interjectio Sextæ majoris. No. 2) Tertiz majoris & Quintæ. No. 3) Secundæ superfluz & Tertiz majoris. No. 4) Quintæ superfluz & Sextæ majoris.

§. 32.

3. per Tertiam, gradatim.

Die dritte Auflösung der grossen Quart verrichtet die Terz, da nemlich, nach der Bindung im Bass, ein Schritt hinauf geschieht, wodurch aus dem Triton eine grosse Terz wird, und sodann steigen beide Hauptstimmen noch weiter in gerader Bewegung, dadurch sie eine abermahlige Terz hervorbringen. Die Figur ist eine Heterolepsis, da der Alt alhie des Basses Stelle vertritt und einen Tausch trifft.

§. 33.

Saluatim. †

Man löset auch wol die grosse Quart mit einem Sprunge, durch Gegenbewegung in die Terz auf; doch ist diese Vertauschung der Stimmen weniger gewöhnlich, als die vorhergehende, und erfordert auch in einem Quatuor gewisse Absichten, um deren willen es angehen kan. Wir könnnten sie inzwischen gar wol mit zehlen; aber sie soll dieses mahl nur zur Zugabe dienen. Hier wird der Discant mit dem Bass vertauscht.

§. 34.

4. per Octavam.

Die vierte und letzte Auflösung der grossen Quart macht man in vierstimmigen Sachen durch die Octav, theils bey springendem Bass und gehender Oberstimme, theils bey springender Oberstimme und gehendem Bass. Im ersten Fall springet der Bass eine Quart herunter, und die Oberstimme gehet einen halben Ton hinauf. Im andern Fall springet die Oberstimme eine kleine Quart in die Höhe, und der Bass fällt einen ganzen Ton. Dort wird der Tenor mit dem Bass; hier der Discant mit dem Tenor vertauscht: so dass immer die Harmonie ihre Bälligkeit behauptet.

# Dreizehntes Haupt = Stück.

## Von den Septimen.

\* \* \* \* \*

### §. 1.

Man hat grosse und kleine, auch verkleinerte, einfolglich dreierley Septimen, wie im zehnten Capitel dieses Theils §. 15 gezeigt worden. Die verminderten und kleinen finden sich bey den kleinen Ton-Arten; die grossen hergegen bey den grossen Modis ein, wovon die Beispiele hier zeugen werden.

### §. 2.

Ehe wir aber weiter gehen, müssen ein Paar Gebräuche der Septimen, Ordnung halber, angemerket werden, ob sie gleich weder mit Bindungen noch Löfungen diesen Falls zu thun haben, eben so wenig, als derjenige Gang, den wir schon im elfften Haupt-Stück dieses Theils, bey Gelegenheit der Secunden, §. 10, wegen der grossen Septime angeführt; und also hier zu wiederholen nicht nöthig haben.

### §. 3.

Der eine Gebrauch bestehet in der bekannten Harmonie, da sich die Quint mit der Septime vereiniget. Wobey die letztere, nach Beschaffenheit der Ton-Art, gross oder klein, auch wol vermindert und mangelhaft seyn kan. Der zweite Gebrauch aber ist eine durchspringende oder durchgehende Dissonanz. Das Exempel wird No. 1 sowol die kleine als verkleinerte Sept, bey No. 2 die grosse mit der Quint vergesellschaftet; No. 3 aber eine durchspringende, und No. 4 eine durchgehende vor Augen legen.

### §. 4.

Sonst löset sich die Sept, sie sey gross oder klein, hauptsächlich auf neunerley Art, nemlich: durch die Tert, kleine Quart, gewöhnliche Quart, grosse Quart, kleine Quint, volle Quint, Sext, Sept und Octave. Von der verminderten Sept aber haben wir sechs Wege verzeichnet, die unten vorkommen sollen.

### §. 5.

Dass hier von neun, von vier bis fünf, und vorhin bey jedem Capitel, so wie im folgenden, von einer gewissen Anzahl der Auflöfungen oder Wege, so die Dissonanzen brauchen, geredet wird, hat nicht die Meinung, als ob dadurch andre Gänge, sie seyn bereits erfunden, oder noch zu erfinden, ausgeschlossen werden sollten. Wer ihrer mehr weiß, der setze sie getrost hinzu. Ich behalte mir es selber auch vor. Denn es kan einem unmöglich alles auf einmahl in die Gedanken kommen.

### §. 6.

Die erste Art demnach, wo sich die gebundene Sept, sowol durch die kleine, als grosse Tert löset, hat diese Umstände und Eigenschaften, dass dabei die Ober-Stimme rücken muss; dass

der Bass oder die Unter-Stimme eine Quart hinauf, und eine Quint herunterspringt, welches auch umgekehrt werden kan, nemlich erst eine Quint herunter und hernach eine Quart hinauf; in dem die Ober-Stimme schrittweise fällt: wie nachstehendes Exempel deutlicher ausweist.

I. Resol.  
Sepr. per  
Tert.

## §. 7.

Die erste Sept ist hier groß, die andre klein. Beide Terzien sind dabey groß. Die dritte und vierte Septimen sind klein. Die dritte Terz auch; aber die vierte ist groß. Bey den ersten zwey Septimen springet der Bass so: Quart hinauf, kleine Quint herunter, und wiederum Quart hinauf. Bey den andern aber folgender Gestalt: Quint herunter, Quart hinauf, und abermahl Quint herunter. Auf diese Weise kan man alle folgende Muster untersuchen, ohne das es nöthig seyn wird, es bey jedem aufs neue zu erinnern, oder der Länge nach herzusetzen.

## §. 8.

Fürs andre scheint auch die Sept sich der kleinen Quart zu bedienen, um von ihrer Bindung loszukommen. Wiewol es im Grunde eine Figur ist, nemlich der ausserordentliche Durchgang, *transitus irregularis*; dabey die Noten verwechselt werden, welche man, wie bewußt, *Note cambiate* nennet.

## II. Resol. Sepr. per b4

## §. 9.

Drittens kömmt die gewöhnliche Quart der grossen Sept fast auf eben solche Weise zu statten, da nemlich die durchgehende Note, so wie sie vorhin beschleuniget worden, hier etwas aufgehalten wird und später eintritt, als sie billig sollte. In beiden Fällen springt der Bass eine Terz aufwärts: dort sowol, als hier eine grosse; doch kan es auch fallend durch eine kleine Sept geschehen, wenn jemand die gerade Bewegung wehlen mögte.

## III per 4.

## §. 10.

Eigentlich und ohne Figur würde die Oberstimme so stehen müssen, wie hieneben zu sehen:

§. 11.

Die vierte Art, womit sich die Sept her-  
auswickelt, bringt die grosse Quart zu Wege.  
Und ob wol das Verfahren nichts anders, als  
die Zertheilung \*) der Grund-Note in sich hält;  
so kan doch diese Figur, auch bey ziemlich lang-  
samer Zeitmaasse, füglich angebracht werden, und  
eine gute Wirkung thun. Man mag auch die  
fünfte Bass-Note gar weglassen, und aus der  
vierten einen halben Schlag machen; doch muß  
sodann die Mittel-Partie geändert werden.

IV. per 4,

§. 12.

Eigentlich würde dieser Bass, ohne Figur,  
so aussehen:

§. 13.

Fünftens tritt auch die gebundene Sept  
gar geschicklich aus, durch eine Gegenbewegung  
in die kleine Quint: welches dieser zum Vortheil  
gereicht, weil es nicht figurlich, sondern ganz  
natürlich damit zugehet, wie hier zu sehen ist.  
Es kan auch ohne Beistand der dritten Stim-  
me verrichtet werden.

V. per b5.

§. 14.

Es weicht ferner, zum sechsten, die Sept  
oft sehr artig in die vöbliche Quint aus, und  
zwar auf zweierley Art. Einmahl wenn sich die  
Oberstimme der untern schrittweise, mittelst der  
Gegenbewegung, nähert: wie im nebenstehen-  
den Satz zu sehen. Hier ist es die kleine Sep-  
time.

VI per 5. motu contrario.

§. 15.

Das andremahl geschieht diese Auswei-  
chung der grossen Septime in die gewöhnliche  
Quint, wenn die Unterstimme in ihrem Klange  
aushält, und die obere, mittelst einer Seiten-  
bewegung, in die Terz herunter springet. Letz-  
tern Falls ist es eine Auslassung oder Ver-  
schweigung derjenigen Note, welche die ordent-  
liche Auflösung durch die Sept bestellen sollte.  
Diese Figur ist oben Ellipsis genannt, und er-  
kläret worden. Ohne dieselbe würde der Gang  
in der Oberstimme folgende Gestalt gewinnen.

motu obliquo.

proprie.

\*) Diminutio notæ fundamentalis,  
vulgo: Variation im Bass.

## §. 16.

Die allergewöhnlichste und siebende Auflösung der Sept wird, bekamter maassen, durch die Sexten bewerkstelliget, und bedarff keiner andern Erläuterung, als welche nebenstehendes Beispiel gibt. Unter diesen 6 Resolutionen geschehen die 1. 3. 4. und 6 durch die grosse; die 2 und 5 hergegen durch die kleine Sext.

## VII. Ref. vulgar. per Sextas maj. &amp; min.

## §. 17.

Etwas ungewöhnlicher mögte es manchem vorkommen, wenn diese Auflösung nicht durch die ordentliche Sexten, sondern durch die übermäßige zu wege gebracht wird, woben die Septimen allemahl groß sind: wie das Muster alhier ausweiset.

## per Sext. superfl.

## §. 18.

Fürs achte nimmt sich auch die eine Sept in gebundenen Fällen bisweilen der andern an, so daß auf gewisse Weise diese Dissonanz als denn durch ihres gleichen gelbset wird. Der Bass nimmt dabey mehr voraus, und schreitet eher fort, als er sollte. Oben ist schon der anticipirenden Figur Erwähnung geschehen. Das nebengesetzte Exempel wird alles deutlicher machen. Die Septimen sind klein.

## VIII. Refol. Sept. per 7.

## §. 19.

Endlich schließet bey den gewöhnlichen Septimen und ihrer Ausweichung die neunte, so aber zweifach ist, diesesmahl den Reihen, da sie zur Octave\*) ihre Zuflucht nimmt. Bey der ersten Manier ist die Oberstimme gebunden, und gehet mit dem Bass in gerader Bewegung herunter zur Freiheit; doch so, daß die Unterstimme eine Terz, die obere hergegen nur einen Ton fällt. In zwostimmigen Sätzen würde es Octavenmäßig kahl klingen. Je mehr Stimmen, je besser. Darum habe ich hier lieber 5 als 4 genommen.

## VIII. per 8. motu recto.

§. 20.

Bei der zweiten Art, wenn die Sept in die Octave gehet, ist die Unterstimme gebunden, und hält mit der obern eine Gegenbewegung, da diese erst eine kleine Terz hinauf, und jene hier nächst einen Ton herabtritt. Mit vier, ja mit drey Stimmen kan es diesfalls wol bestellet werden. z. E.

motu contr.



§. 21.

Nun kommen wir zur verkleinerten Sept. Es nimmt dieselbe wenigstens sechs Auswege, theils eigentliche, theils figurliche. Der eigentlichen sind drey; der figurlichen eben so viel. Wir wollen sie alle in ein Exempel bringen, das erstlich die gewöhnlichsten; hernach, mit einer kleinen Veränderung, die seltenern Gänge aufweisen soll.

§. 22.

Die natürlichste Auflösung der mangelhaften Sept wird in einer Seitenbewegung durch die kleine Sext befördert, nachdem vorher das oberste Ende dieser Dissonanz ordentlich gebunden worden, wie die Stellen, so mit a, c und d bezeichnet sind, vor Augen legen. Zum andern gehet es auch ohne Bindung an, und zwar durch die Quint in einer Gegenbewegung, wenn der Bass einen halben Ton fällt, und wieder so viel steigt; da hingegen die Oberstimme eben so steigt und fällt. Der Buchstabe b wird es deutlicher machen. Zum dritten, wenn das unterste Ende der Dissonanz vorher gebunden ist, und sich durch die Gegenbewegung in die Quint löset, die Oberstimme fallend, die untere steigend, beede einen halben Ton. (lic. e.)



## §. 23.

Figürlich aber rettet sich die verkleinerte Sept, wenn sie ohne Bindung mit einem Gegensprünge erscheint, nicht selten durch die grosse Terz, welches eine heterolepsis oder Verwechslung der Stimmen ist, da der Tenor mit dem Bass und der Alt mit dem Discant vertauschet wird No. 1. Zum andern, nach einer Bindung in der Ober-Stimme erfolgt die figürliche Lösung der mangelhaften Sept, durch die grosse Quart, da Unter- und Oberstimmen gegen einander springen: jene eine kleine Quint hinaus; diese eine mangelhafte Sept herunter, mittelst Verwechslung des Soprans und Basses No. 2. Drittens vertauscht man auch den Discant mit dem Tenor, nach gebundener Ober-Stimme, ebenfalls in Gegensprüngen durch eine grosse Sept, da der Discant eine verkleinerte Sept fällt, und der Bass eine kleine Terz steigt No. 3.

Two systems of musical notation. The first system, labeled 'No. 1', shows four staves: three for voices (Soprano, Alto, Tenor) and one for figured bass. The second system, labeled 'No. 2', also shows four staves with similar instrumentation. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

A single system of musical notation labeled 'No. 3', consisting of four staves: three for voices and one for figured bass. The notation is similar to the previous systems, showing complex rhythmic patterns and melodic lines.

## Bierzehntes Hauptstück.

### Von den Nonen.

\* \* \* \* \*

#### §. 1.

**D**iese Dissonanz ist die letzte, die wir zu untersuchen haben, und daher wollen wir einige Erinnerungen mit anhängen, von denjenigen Intervallen, die eine jede Dissonanz insgemein bey der Vollstimmigkeit zu begleiten pflegen. Ob die None gleich, dem Verhalt nach, nur eine erhöhte Secunde ist, und darum in der mathematischen Rechnung keinen besondern Platz findet; so hat sie doch, in ihren Bindungen und Lösungen, davon hier gehandelt wird, ganz andre Eigen-

Eigen-

Eigenschaften, als die Secunde, und muß öftlig von derselben unterschieden werden. Ich bin hierin mit Heintzen in seiner Anweisung p. 96, 97 völlig einerley Sinnes\*).

§. 2.

Wir wissen schon, daß es kleine, große und übermäßige Nonen gibt. Der kleinen Nonen Gebrauch erstreckt sich nicht sehr weit, und ihre Bindung, sowol als Lösung, hat mit der grossen Gemeinschaft: daher wir sie, nach Gelegenheit, unter einander mengen werden. Mit der grossen None aber findet man durchgehends mehr zu schaffen. Und was von der übermäßigen zu halten sey, wollen wir keines weges hier vergessen; ob es gleich mit Vorsatz in der kleinen General-Baß-Schule geschehen zu seynscheinet. Ihr Gebrauch hat seit der Zeit ein wenig mehr Kräfte gewonnen, als man daselbst p. 211 vermeinet hat.

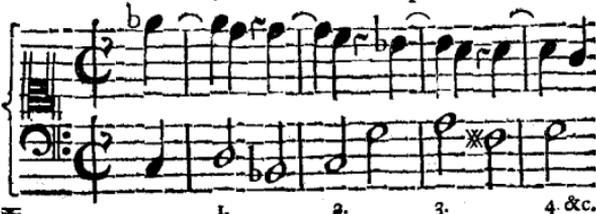
§. 3.

Die Quart, kleine und volle Quint, die Sext, Sept, Octave helfen der None aus: ja es thuns auch bisweilen eine andre None selbst und die Decime, welche letztere alsdenn, und bey Gelegenheit der Contrapuncte, mit der Terz nicht vermischt werden muß. Weil indessen die Lösung der None durch die Octav, so zu reden, die alltägliche und natürlichste ist, auch der kleinen Gebrauch sich dabey am meisten äußert, so soll sie vorangehen, die andern aber werden in obiger Ordnung folgen.

§. 4.

Es läßt sich also beides die kleine und große None am gebräuchlichsten, mittelst der Seiten-Bewegung, durch die Octave auflösen, wenn ihr oberstes Ende gebunden ist, der Baß einen Grad steigt, und die Ober-Stimme darauf einen ganzen oder halben Schritt herunter tritt. Die Quint und Terz begleiten diesen Accord, welcher dahero nichts anders ist, als eine retardatio oder Aufhaltung des gemeinen Dreiklanges, oder vielmehr nur der blossen Octave, die dazu gehöret, als ein Füllstein. 1 und 3 sind kleine; 2 und 4 große Nonen.

I. Resol. nonæ usitatisima per 8.



1. 2. 3. 4 &c.

§. 5.

II. per 4.

Zum andern, wenn sich die None, und zwar ins besondere die große, durch die Quart heraushilft, geschieht solches mittelst eines außerordentlichen Durchganges, davon schon gnugsam Erwehnung gethan worden, und wobey der Baß eine Quint hinauf springet; die Ober-Stimme hergegen schrittweise herunter tritt, wie im nebenstehenden Satz zu ersehen.



M m m m 2

§. 6.

\*) voy. le Traité de l'Harmonie par Mr. Rameau p. 28, 78, wo auch die Quart von der Undecime unterschieden werden will. So weit bin ich noch nicht gekommen. Siehe auch die kl. G. B. Schule p. 210.

§. 6.

III. per b5.

Drittens findet die None einen Ausweg mittelst der kleinen Quint, dabey die Stimmen eine gerade Bewegung halten, wenn nehmlich die obere einen Ton, die untere aber eine kleine Quint abwärts fällt. Es ist eine Vorausnahme, (anticipatio) weil der Bass mit seinem Sprunge ehender kömmt, als er ordentlicher Weise thun sollte. 3. E.

&amp;c.

§. 7.

Diese Sätze können zwar auch in zwostimmigen Sachen Dienste thun, und haben eben nicht allemahl nöthig, mit vieren versehen zu seyn. Doch gibt eine Vollstimmigkeit immer mehr Gelegenheit zu geschickten Rückungen, wie hier mit der grossen Sept, im zweeten Tact, zwischen dem Sopran und Tenor; hernach zwischen diesem und dem Bass mit der verkleinerten Sept eben daselbst; sodann ferner zwischen dem Sopran und Alt mit der Secund; und endlich zwischen dem Alt und Bass mit der None, beides im dritten Tact. Das sind, wenn wir die Hauptbindung mit zehlen, ihrer fünf in 3 Tacten: welches zu einer Probe fernerer Untersuchung angeführet wird.

§. 8.

Viertens fällt zu betrachten vor, daß die None, wenn sie ihre Auflösung mittelst einer vollen Quint anstellet, solches auf zweierley Weise verrichten könne. Einmahl wenn der Bass eine Quart hinaufspringet, und die Ober-Stimme einen Ton herunter tritt. Das andremahl wenn beide Stimmen Terzien-weise gegen einander springen. Alsdenn ist die Figur eine Uiberhüpfung \*) der ordentlichen Ebse-Note. Das Exempel A & B werdens deutlicher machen.

IV. per 5.

§. 9.

Fünffstens ist die Sept, groß oder klein, der None auch gerne behülflich, sich von der Bindung zu befreien, wenn nehmlich der Bass eine Terz hinaufspringet, und die Ober-Stimme, wie gewöhnlich, einen Ton herunter tritt. Ich sage, wie gewöhnlich: denn dieses Heruntertreten der Ober-Stimme wird in allen übrigen Auflösungen der None unumgänglich erfordert, und die Figur ist alhie eine Vorausnahm im Bass. Nur das einzige Beispiel, wo die None aufwärts in die Decime steigt, welches im siedenden Gebrauch derselben vor kömmt, muß von obgedachter Unumgänglichkeit ausgeschlossen werden.

V. per 6.

§. 10.

\*) Ellipsis in parte acuta. Durch Auslassung der Zwischen-Note e.

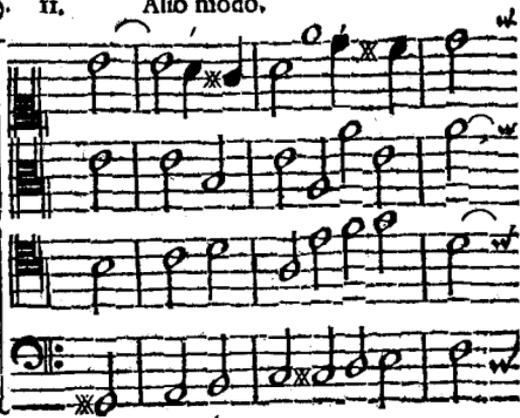
§. 10. VI. per 7. vel quasi.

Die sechste Art, wenn die Note so gar eine Sept zum Bestande ruft, gehdret eigentlich zur zwoten Gattung der obigen vierten Aufsbung (Lit. B.). Nur daß alhier ein dissonirender Durchgang in beiden Stimmen den Unterschied macht: welschen Durchgang aber die Hurtigkeit, die Vollstimmigkeit, und die darauf folgende reine Quint, die alles gut macht, sattsam entschuldigen.



§. 11. Alio modo.

Eine andere, und vielleicht etwas bessere Weise, da die None deutlicher, und mittelst einer anschlagenden oder accentuirten Note, die keinen ordentlichen Durchgang macht, sondern vielmehr eine Verwechslung mit ihrer Nachbarin trifft, in die Sept gehet, und so vieler Entschuldigung nicht bendthiget ist, gibt nebenstehender Satz zu erkennen. Wenn die zwote Note im Discant ein Viertel, und die dritte ein halber Schlag wäre, so siele die Figur der Zgerung hier weg, in so weit sie die Octav betrifft; die aber alsdenn doch eine neue Sept zu wege bringen würde.



§. 12. VII. per 10. l. tertiam compositam.

Zum siebenden, da die None in die Decime\*) gehet, findet sie einen gedoppelten Weg vor sich. Einmahl in gerader Bewegung mit beiden Stimmen (A). Das andremahl in der Seiten-Bewegung (B). Die erste Ausweichung, da der Bass eine Terz, die Ober-Stimme aber, wie gebräuchlich, einen Ton fällt, gründet sich auf eine Vorausnahm im Bass. Die andre gehdrt zu den uneigentlichen Fällen, deren wir bereits eben einen solchen, im Capitel von der Quart, bey der fünften Aufsbung, angeführet haben.

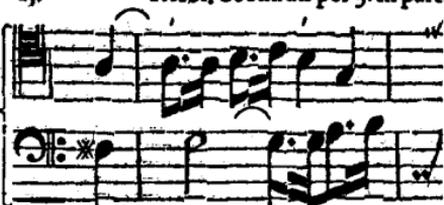


\*) Obgleich die Benennung der Decime bey einigen keinen Eingang finden will; so erwegen sie doch nicht, daß es nöthig sey, die um eine Octav erhöhte Terz oft also zu unterscheiden, wenn von ihren benachbarten Intervallen und vom Contrapunct gehandelt wird.

§. 13.

Resol. Secundæ per 3. in parte acuta.

Denjenigen, die sothanes Verfahren mit der None für etwas fremdes halten, und darum mißbilligen mögten, dienet zur Nachricht, daß man ehmahls mit der Secunde eben also zu Werke gegangen sey, welche auch, bey etlichen der gründlichsten Contrapunctisten †) auf obige Arten, sowol durch den Einklang, als durch die Terz, geborgen wird. Ob das erste zu billigen, oder in welchem Fall es nachzuahmen sehe, lassen wir billig unentschieden. Das letzte könnte doch sehr füglich also verrichtet werden: um so mehr, da sich die Secunda also löset, wenn sie die Sept und Quart bey sich hat.



VIII. Resol. Nonæ per Nonam alteram.

§. 14.  
Der Begriff, welchen sich ein Unerfahner (dem wir doch zu Liebe arbeiten) davon machen würde, wenn man ihm sagte, daß die eine None der andern bisweilen ausschelffen, und zur Lösung dienen müsse, würde wol undeutlich seyn, wenn ihn das Exempel nicht erläuterte. Indessen nimmt ein solcher Satz hier die achte und letzte Stelle ein, zur Entschuldigung wessen man nur die Anzicipation der Grund-Stimme beibringen darf,



so wird es richtig seyn. In vielstimmigen Sachen, wie denn hier vorzüglich ein Satz von sechsen dazu erkohren worden, lauten dergleichen Contrasten nicht uneben.

§. 15.

Wer übrigens mit der None recht wol umzugehen lernen will, der nehme nur getroßt des Corelli Werke, so alt und verlegen sie auch manchem Neuling scheinen mögen, vor die Hand. Es hat wahrlich dieser Fürst aller Tonkünstler in der None etwas gesucht und gefunden, welches weder vor noch nach ihm keiner gethan hat; er sey auch wer er wolle.

§. 16.

Die übermäßige None hat man bisher nur deswegen nicht für voll erkennen wollen; weil sie sich, wie einige meinen, natürlicher Weise in keine Consonanz auflösen läßt. Ohne nun zu untersuchen, was hier natürlich oder unnatürlich seyn kan, so stehet doch fest: daß so lange in der Melodie, als in der harmonischen Quelle, bey gewissen Ausdrückungen (nicht in Triumph- oder Purims-Liedern) eben eine übermäßige Secunda, ohne die geringste Grillenfängerey, auf und niederdwärts gebraucht werden kan; so lange mag ich gar wol die übermäßige None in der Harmonie durch die Octave, als den natürlichsten Weg, oder auch durch die Terz auflösen. Wenn sie nur gut angebracht wird, und alles mit solcher Bescheidenheit geschieht, daß der Mißbrauch keinen Raum findet.

§. 17.

Die None behält hiebey stets ihr merkwürdiges Abzeichen auf dreierley Art, nemlich in der Höhe, in der Bindung und in der Auflösung, von der Secunda, und zwar eben durch die Lösung am meisten, wie bereits zur Gnüge im Capitel von den Secunden, und in gegenwärtigem Haupt-Stücke gezeigt worden. Es bedarff auch dabey weder Gespöttes noch Zwanges. Eine Secunde, die um eine Octave oder mehr erhöht ist, gleichet zwar der None in etwas; aber keine None gleichet der Secunde. Ein gewisser Fantast sagte, der König von Frankreich sähe ihm gleich

†) Als Johann Cbelle und Barlin, ein Paar gültige Zeugen.

gleich, und wollte oder sollte doch sagen: er sähe dem Könige etwas gleich. Der mathematische Verhalt gibt hier keinen Ausschlag: er gilt nichts in diesem Stücke.

§. 18.

Weil es denn nun mit der übermäßigen None bisher so still gewesen ist, als mit einem Cardinal, dem der Mund noch nicht geöffnet worden; so wird wol ein melodischer Pabst erfordert, der solches bey diesem Intervall verrichte. Bis zu seiner Erhebung wollen wir *sub spe rati* so viel sagen, daß die besagte None vier Auswege wisse. Erstlich durch die Gegenbewegung, da die Ober-Stimme einen ganzen Ton fällt, und die untere einen halben steigt, so, daß zwar eine Octave herauskommt, doch mit genauer Noth (A. Zum andern sucht sich unsre Dissonanz zu retten durch die gerade Bewegung, da die Ober-Stimme einen halben Ton, die untere hergegen eine mangelhafte Terz fällt, die denn zusammen den Semiditon machen (B). Diese beiden Gänge sind in Wahrheit nicht die natürlichsten; doch ist der letzte dem ersten darum vorzuziehen, weil der Bass sich besser singen läßt. Sie brauchen indeß beide eine gute Bedeckung, wie das Exempel weist.

§. 19.

Gezwungener Gebrauch der übermäßigen None.

§. 20.

Drittens befreiet sich die übermäßige None, in gerader Bewegung, da die Ober-Stimme eine übermäßige Secund, und der Bass eine kleine Terz fällt, welches den Semiditon in der Harmonie hervorbringt, und dabey Gelegenheit gibt, die kleine None zu binden, und durch die kleine Sext ordentlich zu lösen.

§. 21.

Viertens geschieht solches durch eine Seitenbewegung, da der Bass in seinem Ton bleibt und aushält; die Ober-Stimme hergegen, durch die in der Melodie gebräuchliche übermäßige Secund, ganz deutlich und natürlich (wenn wir die Umstände der Worte betrachten) in die Octave schreitet. Und diese Weise ist, meines unmaßgeblichen Erachtens, die allerbeste und ungezwungen

zwungenste, zumahl da sie auch keiner sonderlichen Bedeckung von andern Stimmen bedarff, sondern auf ihren eignen Füßen stehet, nemlich auf dem §. 16 angeführten melodischen Grunde. Daher wir auch das Beispiel dieser beiden letzten Aufsbungen nur zwostimmig in einer halben Arie con unisoni vorstellig machen wollen, wie folget.

§. 22.

adagio.

Ungezwungener Gebrauch der übermäßigen Note.

§. 23.

Wir bitten uns nunmehr die Freiheit aus, zum Beschluß dieser Dissonanzien-Materie noch einige nothwendige Erinnerungen ihrenthalben, und wegen der Gesellschaft, so sie gerne haben mögen, beizubringen: damit nicht ein eigenes Hauptstück daraus werden dürffe.

§. 24.

Erstlich dienet zu wissen, daß der mishellige Klang \*) nur in einer, nicht aber in zwei oder mehr Stimmen anschlagen müsse. Dafern es recht und ordentlich zugehen soll.

§. 25.

Zweitens, daß die löse-Note †), ungeachtet ihres Wollauts, wenn sie ein großes Intervall, d. i. eine große Terz oder eine große Sext, ausmacht, nur in einer einzigen Stimme vernommen werden müsse. Ist es aber eine kleine Terz oder kleine Sext, darin die Aufsbung ordentlicher Weise geschieheth, so kan sie gar füglich verdoppelt, oder in mehr als einer Stimme angebracht werden.

§. 26.

Drittens hat unter den dreien vornehmsten Dissonanzien, Secund, Quart und Sept, die

\*) terminus acutus intervalli dissoni.

†) Nota vel sonus resolvens.

Die letztere darin was besonders, daß sie am meisten allein, d. i. ohne den Beistand ihrer Mitdissonanzen gebraucht wird; da sich hergegen diese, nemlich die Secund und Quart, nicht so leicht mit den Consonanzen zur Gesellschaft einlassen, als die Sept. Jedoch thut es die Quart mehr, als die Secund: denn diese nimmt kein Intervall lieber zu sich, als die Quart. Daher ist nöthig, mit wenigen zu berichten, was sich für Consonanzen am besten zu ihnen schicken.

## §. 27.

So leiden nun, viertens, die Secund und Quart gerne die Sept neben sich, und weil sich die erste auf vielerley Art, nemlich durch die ordentliche Hauptwege der Terz, der kleinen Quint, der Sept u. zu lösen weiß, hat sie, die Secund, das Vorrecht und die Ausnahm von obiger ersten Anmerkung oder Erinnerung, daß sie, bey liegender Grundstimme, wol zweifach oder doppelt gesetzt werden mag.

## §. 28.

Solches aber kan man, fünftens, mit der rickenden Quarte in der Vollstimmigkeit nicht so leicht ins Werk stellen, als mit der Secunde: indem dieselbe Quart nur einen einzigen ordentlichen Hauptweg durch die Sept, obgleich sonst einen Hauffen Neben-Wege hat, das durch sie sich löset. Daß inzwischen einige Seker die Secund, bey häufigen Stimmen, wol drey bis viermahl in Anschlag bringen, gibt, meines wenigen Ermessens, die beste Harmonie nicht; und mögte man lieber dafür, auch nur in einem fünfstimmigen Satze, die Verdoppelung der Sept oder Octave wehlen; weil ja diese letztere bey weitem nicht so hart ins Gehör fallen, als die Secunden.

## §. 29.

Ausser der Sept leidet die Secund auch wol eine Quint neben sich, zur Gefährtin; aber alsdenn bleibet die Sept gemeinlich zu Hause. Woraus erhellet, daß die Secund alle Consonanzen, zur Zeit, vertragen kan; nur die einkige Terz nicht gern. Mit den übrigen Dissonanzen, der Quart und Sept, macht sie, wie erwehnet worden, nicht die geringste Schwierigkeit sich zu vereinbaren, und läßt sie oft alle beide zu. Doch hat die Secunde mehr Gefallen an der Quart, denn an der Sept.

## §. 30.

Was die Octave anlanget, so ist unverbotten, dieselbe bey dem Secunden-Accord, so wie bey allen andern Sätzen, mitzunehmen, im Fall die Vielheit der Stimmen solches erfordert. Wo mir recht ist, nehmen einige Contrapunctisten den Nonen-Accord von der Octaven-Begleitung aus; man siehet aber nicht, warum sie solches bey vielstimmigen Sachen thun sollten: so lange in einem Duet oder Trio nur derjenige Klang, worin die None unmittelbar treten muß, in der Neben-Stimme vermieden wird. Und so weit reichte unsre sechste Erinnerung.

## §. 31.

Die siebende mag seyn, daß von dem Fall, da Sept, Quart und Secund, bey liegendem oder aushaltendem Basse, ohne eigentliche vorhergegangene Bindung zusammen anschlagen, und sich hernach in die Octav, Quint und Terz hinaufziehen, zwar in der zweiten Eröffnung des Orchesters, sowol von Sing- als Spiel-Sachen, schon einige Exempel angeführt worden sind; weil aber noch immer ein Tag den andern lehret, so haben sich seit der Zeit sehr viele artige Muster von weilschen, ächten Sing-Stücken angegeben, darin dieser Accord etwas mehr als ein gemeiner Organisten-Griff \*) sagen will.

## §. 32.

Achtens bemerken wir, daß die Quart in diesem Stücke einerley Natur mit der Secund hat, indem sie auch alle Consonanzen, ausgenommen die †) Terz, bey sich leiden kan, wenn es ordentlicher Weise zugehen soll, wovon hier nur die Rede ist, und von den Bindungen der Dissonanzen, nicht von ungebundenen Sept-Accorden \*\*). Denn derjenige Klang, dahin, natürlicher Weise, bey einer Bindung die Zuflucht genommen werden soll, muß nicht gegenwärtig, sondern zukünftig seyn. Das ist, er muß nicht zugleich mit anschlagen; sondern folgen. Man

Do oo

nimmt

\*) voy. Rameau l. c. p. 288, ingl. Heinichen p. 392. 948.

†) Wir haben zwar in der H. S. B. Schule p. 224 drey Quart-Accorde, denen die Terze beivohnet, vorgestellt, aber auch dabei erinnert, daß sie ziemlich selten und ausserordentlich sind. Auch ist die Quart daselbst nicht gebunden.

\*\*\*) Accords de la petite Sixte werden sie von den Franzosen genennet, und haben nur beiläufig mit der Quart eine Gemeinschaft.

nimmt also die Quint und Quart, oder die Sext und Quart zusammen, wobey die Octave allemahl Sitz und Stimme behauptet.

## §. 33.

Neuntens ist die Sext hierin von der Secund und Quart unterschieden, daß sie die Octav, Quint und Terz, als eine Begleitung zuläßt, ja bisweilen alle drey zusammen annimmt. Nur die Sext muß warten oder passen, weil sie dasjenige Intervall ist, welches der Septime ordentlicher Weise zur Ausflucht dienet. Und wenn sich hernach die Sext durch die Quart löset, so können zwar die Octave und Terz, als Gespielinnen, Fuß halten; aber denn schickt sich die Quint nicht mehr dabey.

## §. 34.

Zum zehnten stehet zu mercken, daß die None eigentlich drey Consonanzien, nemlich die Sext, Quint und Terz, gerne zur Gesellschaft haben mag; jedoch nur ein Paar derselben zur Zeit. Sie, die None, ist die einzige Dissonanz, ja, das einzige Intervall in der Sequenz-Kunst, welches sich mit der Octav, in sofern wir sie beide\*) genau nehmen, bey wenig Stimmen nicht gut vertragen kan, eben darum, weil die Lösung der gebundenen None, ordentlicher Weise, in der Octave zu suchen ist. Was nun aber zur Lösung dienen soll, das muß von Natur an der Bindung kein Theil haben. Auf welche Art gleichwol auch diese Erinnerung einzuschräncken und zu verstehen sey, solches ist bereits oben §. 30 gelehret worden.

## §. 35.

Wenn erstens die Sext und Quint, gleich einer Bindung, vorkommen, haben sie die Terz zur Gefährtin, und machen mit dem Bass vier besondre Stimmen aus, ohne Verdoppelung irgend eines Klanges. Will einer fünf haben, so verdoppele sich der Grund-Klang und bringe die Octave hervor; will er sechs haben, so mag die Sext, nicht aber die Quint, zwiefach erscheinen, aus der Ursache, weil die Quint in diesem Fall gleichsam eine Dissonanz vorstellet, und hernunter treten muß, welches die Sexte nicht thun darff, wie bereits oben, im sechsten Capitel dieses Theils §§. 17 und 18, erwiesen worden ist.

## §. 36.

Ein mehrers hievon, nemlich von denjenigen Intervallen, die den Dissonanzien zur Begleitung dienen, wird man gehöriger Orten in Heinrichens Werk antreffen. Wozu denn auch die kleine General-Bass-Schule dienen kan.

## §. 37.

Diejenigen Bindungen nun, samt ihren ordentlichen und außerordentlichen oder nur vermeinten Auflösungen der Dissonanzien, so in diesen fünf letztern Haupt-Stücken angeführet worden, sowol, als ihre Gesellschaft und Zubehör, müssen nothwendig vorher wol eingesehen, gefasset und reiflich erwogen werden, ehe man ein Stück auszuarbeiten vor sich nimmt. Keiner will sich heut zu Tage solcher Wege bedienen, die gar zu gemein und betreten sind. Jederman bemühet sich vielmehr, allerhand neue Ausweichungen zu erfinden: es ist auch solches nicht zu tabeln.

## §. 38.

Aber man muß nichts unnatürliches, gezwungenes und gleichsam bey den Haaren herzugezogenes mit unterlauffen lassen: wie nur gar zu oft von den neuern Componisten, absonderlich in Ansehung der Dissonanzien geschieht. Solche nichtige Erfindungen mögen weder die Music noch ihre Beflissene empör bringen. Verbotene Wege sind allemahl abgeschmackt. Was zu sehr ausgedünstelt wird, verliert sein wahres Wesen.

## §. 39.

Nicht nur unsre arbeitssame Lands-Leute stoßen hierin gar oft an; sondern auch einige Frankmänner selbst (der ausschweifenden Welschen zu geschweigen) beginnen aniso solche krumme Spuren zu suchen, die sie gewiß zum Tempel der Pedanterey führen werden, wenn sie nicht bey Zeiten umkehren, und die ihren Vorfahren so sehr beliebten Steige der Natur und edlen Einfalt wandeln. Wir mögen so viel neues, und unsrer Meinung nach, wunderwürdiges erfinden, als wir immer wollen, so muß doch alles, es sey zum Gebrauch oder zur blossen Lust bestimmt, auf ordentlichen und natürlichen Gründen beruhen.

## §. 40.

Vielleicht sind in dieser unsrer Abhandlung einige sonderbar-vermeinte Auflösungen, die vornehmlich bey heftigen Gemüths-Bewegungen Nutzen schaffen sollen, und deren man mit der Zeit

\*) Octava & Nona stricte sic dicta.

immer mehr absondelt, vorbeyle gelassen worden: vielleicht dürfte es auch scheinen, als ob die übermäßigen und verminderten Intervalle nicht gnugsam von den gewöhnlichen abgefondert wären: vielleicht hätte auch der figurliche Gebrauch bey den Dissonanzien wol ein eigenes Hauptstück verdienet, um ihn desto merklicher von dem allgemeinen zu unterscheiden. Allein wir müssen unsern Nachfolgern auch ihr Theil lassen, welchen sie nun, da die Bahn gebrochen, desto leichter beitragen können. Hier ist nur eine Anzeige des Weges zur Vollkommenheit; nicht die Vollkommenheit selbst.

## Fünfzehntes Hauptstück.

### Von der Nachahmung.

\* \* \* \* \*

#### §. 1.

**S**at nun einer mit Fleiß abgenommen, wie mit Consonanzien und Dissonanzien umzugehen sey, und weiß dabey, nach Anleitung des zweiten Theils dieses Wercks, wie er eine untadelhafte und feine Melodie machen soll: der kan alsdenn seine Gedanken auf gute harmonische Sätze richten, und die Hand an vollstimmige Sachen legen.

#### §. 2.

Solche Arbeit aber muß er niemahls, ohne sonderbare Absicht, angreifen, welche Absicht vornemlich dahin zu lencken stehet, daß eine Stimme die andre gleichsam Gesprächsweise unterhalte, Fragen aufwerffe, Antworten gebe, verschiedener Meinung sey, Beifall erhalte, sich verembare, Widerspruch annehme u. s. w.

#### §. 3.

Denn, gleichwie eine Unterredung, da zu allen Vorträgen blosserdinge Ja oder Nein gesaget, und keine Untersuchung vorgenommen, keine Behauptung angebracht, keine Gegenrede verspüret, kein kleiner freundlicher Streit erregt, ja, gar keine Mühe genommen wird, es einander nach oder auch zuvorthun, gar bald schläfrig macht, und schlechte Freude erwecket: also erfordert auch eine iede Harmonie, wenn sie gleich nur aus zwo Stimmen bestünde, eben solche Erörterung, Einwürffe, Beisprüche und Lustgefechte in den Klängen, die man durch kein bessers Mittel, als durch die so genannte Nachahmung, welche mit ihrem Kunstworte, Imitatio, vel potius Aemulatio vocum heisset, vorstellig machen kan.

#### §. 4.

Diese Nachahmung nun hat in der Music dreyerley zu bedeuten. Denn erstlich finden wir Gelegenheit, dergleichen Übung mit allerhand natürlichen Dingen und Gemüths-Neigungen \*) anzustellen, worin schier das grössste Hülfsmittel der Erfindung bestehet, wie an seinem Orte gesaget worden ist. Fürs andre wird diejenige Bemühung verstanden, so man sich gibt, dieses oder jenen Meisters und Ton-Künstlers Arbeit †) nachzumachen: welches eine ganz gute Sache ist, so lange kein förmlicher Musicalischer Raub dabey mit unterläufft. Drittens bemercket man durch die Nachahmung denjenigen angenehmen Wettstreit \*\*), welchen verschiedene Stimmen über gewisse Formelgen, Sänge oder kurze Sätze mit aller Freiheit unter einander führen.

#### §. 5.

Und von dieser letztern Art der Nachahmung soll hier vorzüglich gehandelt werden; doch ohne die beiden andern gänzlich auszuschließen. Es ist also unsre Nachahmung dieses Ortes nichts anders, denn die Bestrebung einer oder mehr Folge-Stimmen, demjenigen melodischen Satz, welcher vorher gehöret worden, auf das beqvemste, und ohne Einschränkung der Intervalle und des richtigen Wiederenschlages, einiger maassen ähnlich zu werden.

#### §. 6.

Da sonst eine rechte Fuge ihre geweisete Wege hat, daß sie auf gewisse Art eben dieselben

Do o o 2

In

\*) Imitantur res naturales & animi motus. Evocat in Phryngos animi conamina Phryni.

†) Imitatio hujus silivae Auctoris. Jetache d'imiter le grand Lully, non en Copiste servile, mais en prennant, comme lui, la belle & simple Nature pour modele. So schreibt Rameau, Preface des Ind. Galant. Er heißt auch Jean Batiste wie Lully, und ich wünsche, daß nozzen und ozen übereinstimmen mögen.

\*\*\*) Imitationem moduli vel subjecti cujusdam.

Intervalle, dieselbe Ton-Art, Geltung der Klänge und andre Umstände, wenigstens bey der ersten Beantwortung in acht nehmen muß, wovon weiter unten gehandelt werden soll; so bedienet sich hergegen die freie Nachahmung des Vorraths, die Intervalle zu verändern, nach dem es beliebig ist, und an solchem Orte anzufangen, wo sich am besten schicken will.

## §. 7.

Es bindet sich ferner die bloße Nachahmung an keinen besondern Widerschlag des Haupt-Satzes; verlängert, verkürzt, und verwandelt vielmehr den Unterwurff nach dem eigenen Gesallen des Setzers. Doch so, daß die Aehnlichkeit nicht aufgehoben werde. Oftt folget die eine nachgehende Stimme der andern als im Circul- oder Kreis-Gefange, durch eben dieselbigen Klänge, oder durch Octaven nach: oft gang; oft halb; oft weniger; oft nur in einer; oft in mehr Stimmen. Und ist doch kein rechter Widerschlag: denn das canonische Wesen in der Octav und im Unison hat keine eigentliche Repercussion; es ist keine Risposta, keine Beantwortung, sondern eine solche gezwungene Nachfolge dabey zu finden, da die andre Stimme eben dasselbe, in eben demjenigen Klänge, oder in einem gleichmäßigen nachlinget, was die erste vorher gesungen hat. Jederman wird begreifen, daß hierin kein Widerschlag seyn könne. Ein anders ist, wenn man im Kreis-Gefange\*) Nachfolgen in der Quint oder Quart antriff: als denn kan es eine Beantwortung heißen.

## §. 8.

Von dieser Circul-mäßigen und gebundenen Nachfolge, wie dieselbe auch so gar in einer Bewegungs-vollen Melodie, gang vom Anfange bis zum Ende, ohne den geringsten Abbruch des Haupt-Wesens, ja vielmehr mit dessen größstem Vortheil und Wohlstande geschehen könne, wird folgendes Beispiel eines bekannten Langes kein unebenes Zeugniß ablegen, und nicht unwürdig seyn, einen kleinen Raum, zur Erläuterung dessen, was gesagt worden, einzunehmen.

## Probe einer genauen Canonischen Nachahmung.

Violino.

Violoncello.

\*) Es wird hierunter verstanden der Canon, d. i. Fuga perpetua, oder in consecuzana.

§. 9.

Die freie Nachahmung hergegen kehret sich an kein mi, fa, an keine Ton-Art, an keinen Sprengel; an keine abgemessene Gleichheit der Sprünge, noch sonst an andre Regeln, die dahin gehören. Wiewol sie sich dennoch, nach allen Ausweichungen, wieder in die rechte Gleichheit lenken lassen, und zum Ziel legen muß.

§. 10.

Die Nachahmung, sagt ein für mich allzuteuffinniger Franzmann †), könne wol in einer einzelnen Stimme (d. i. in einer Monodie) Statt haben; die Fuge aber müsse ihren Satz in allen Parteien nacheinander hören lassen, und darin bestehe ihr Unterschied. Ob man was armseligers, zur Errichtung eines Unterschiedes, sagen und denken möge, will ich jedem Leser zu beurtheilen anheimstellen, der da weiß, daß der förmliche Unterschied zwischen einer Fuge und Nachahmung nicht in solchen Nebendingen, sondern hauptsächlich in dem Widerschlage bestehe.

§. 11.

Es muß also die Nachahmung mit der Wiederholung nicht vermischet werden, welches obiger Schriftsteller gethan hat. Jene erfordert wenigstens zwei Stimmen; diese mag es wol mit einer einzigen bestellen. Es kan von einem individuo schwerlich gesagt werden, daß es sich selbst nachahme; wol aber, daß eben dieselbe Person ihr voriges Thun auf eine oder andre Art wiederhole. Alle Wiederholung ist keine Nachahmung; aber alle Nachahmung ist gewisser Maassen eine Wiederholung. Wenn ich nun in einem zwostimmigen freien Gesange etwas nachahmte, und bald darauf in einer ordentlichen zwostimmigen Fuge (denn die gibt es auch) den Haupt-Satz fein richtig nacheinander hören liesse, wer würd mir, aus obigem seichten Grunde, sagen oder unterscheiden können, welches die Fuge oder die Nachahmung sey? Ich spreche, aus obigem Grunde: denn es sind schon andre, daraus mans wissen kan \*).

§. 12.

Wer demnach die Nachahmung in einer einzeln Stimme behaupten wolte, da doch nur bloße Wiederholungen vorkommen, der könnte auch eben so leicht eine Fuge zum Solo, oder ein Solo zur Fuge machen, welches was neues wäre. Alle Fugen sind regelmäßige Nachahmungen; die aber alsdenn mehr Gleichheit, als Aehnlichkeit haben.

§. 13.

Wir sind gemüßiget worden, uns bey diesem Vortrage ein wenig aufzuhalten, aus der Ursache, weil nichts in der ganzen Setz-Kunst größern harmonischen Nutzen hat, als eben die Nachahmung. Niemand kan einen artigen, auch nur zwostimmigen Satz machen, der nicht vorher einen gründlichen Unterricht, und einem deutlichen Begriff davon hat, damit er die Imitation wol anzuwenden wisse. Grillen nützen niemand.

Ppp

§. 14.

†) L'on distingue la Fugue de l'imitation en ce que celle ci peut n'avoir lieu que dans une seule partie-au lieu que la Fugue doit etre entendue alternativement dans chaque partie. Ram. Tr. de l'Harm. p. 163.

\*) vid. §. §. 6 & 7 huj. cap.

## §. 14.

So groß aber auch nun der Nutzen ist; so wenig Kunst braucht doch die Sache: und eben deswegen wünsche ich stets, daß die Leute ihre unnützen Künste sparten, solche nehmlich, womit sie alles nur schwer und verwirret machen, nichts recht aus einander legen oder unterscheiden, sondern die Andropel, statt der Bande, zerschneiden. Man darff nur der Natur folgen; darauf doch so sehr gepochet und so wenig geachtet wird: Man darff nur ohne Zwang verfahren; doch niemahls ohne Absicht auf eine oder andre Nachahmung. Diese scheint allerdings unentbehrlich: es komme eine Arie, eine Ouvertür, eine Cantate, eine Symphonie, oder sonst was zu setzen vor.

## §. 15.

Selbst im Recitativo, wer sollte es bedenken? hat die Nachahmung viel zu sagen. Wenn sich z. E. zwischen zwei und mehr Personen eine gewisse Aehnlichkeit der Gedanken †) an verschiedenen Stellen des wörtlichen Vortrages findet: so schickt es sich sehr wol; eben diese Aehnlichkeit mittelst der Klänge darzulegen. Aber in einer einzigen Stimme kan solches keine Nachahmung heißen; sondern es ist nur eine bisweilen versetzte Wiederholung. Denn alle Gleichförmigkeit erfordert wenigstens den Dualem.

## §. 16.

Inzwischen haben die Franzosen eine andre Art der Nachahmung in ihren Recitativen. Wenn nehmlich die Singstimme vom Donner, Ungestüm und von der Verwirrung handelt, so erhebt sich alsofort im Bass ein Wesen, Poltern und Rollen; dadurch zwar jene Ausdrückungen ziemlich vorgestellet oder nachgeahmet werden; doch nur den Worten, nicht dem Gesange und Gedanken nach.

## §. 17.

Wiederum machen einige Gallier so wenig Staat von der Nachahmung in dem allerbesten Verstande, daß ich fast, zum Nutzen des gemeinen melodischen Wesens, gezwungen bin, den offizin Ehren gedachten berühmten Verfasser des harmonischen Tractats †) selbst redend hiebey einzuführen, und zugleich darzuthun, daß er die Nachahmung mit der Wiederholung ohne alle Gnade vermischet. Ich frage aber einen Schüler, was das sey, wenn David im ersten Vers des achten Psalms, und wiederum im zehnten Vers singet: Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen? Er wird sagen: es sey eine Wiederholung. Wenn aber David, eben der David, im 98 Psalm spricht: Er sieget mit seiner Rechten und mit seinem heiligen Arm &c. Esaias aber dagegen im 52 Cap. v. 10 schreibt: der Herr hat offenbaret seinen heiligen Arm vor den Augen aller Heiden &c. so wird mein vernünftiger Schüler gestehen: Es sey eine Nachahmung.

## §. 18.

Im Register des mehr erwähnten Tractats weisen die Worte: Imitation. Ce que c'est qu' Imitation, auf obangeführte Stelle, und zugleich auf p. 332; alwo ein merckwürdiger Spruch ††) stehet, den ich hier verteutschen will: Die Nachahmung, heißt es daselbst, hat nichts besonders, welches eine Aufmerksamkeit verdiente; sie bestehet nur NB. in der willkührlichen Wiederholung eines gewissen Stückleins der Melodie, es sey in welcher Stimme es wolle, ohne Beobachtung andrer Regeln.

## §. 19.

Das heißt cavalierisch von einer Sache geredet, die fast alle Schönheit der Harmonie ausmacht. Die Nachahmung ist aller Fugen Ursprung, und verdient weit mehr Untersuchung, als die Fugen selbst, weil sie weit mehr gutes stiftet, nicht so unbiegsam ist, und fast allenthalben zu Hause gehdret. Sie nimmt aber ihre Regeln bloß aus dem guten Geschmack her, den manscher nicht kenneet.

## §. 20.

†) S'il se trouve une conformité des sentimens dans plusieurs endroits des paroles, c'est pour lorsqu'il est à propos de faire rencontrer la même conformité dans le chant dont on se sert pour les exprimer: ce que nous appellons Imitation. Ram. l. c. p. 163. Hierwieder habe ich nichts einzuwenden.

\*†) Zeinichen nennet diesen Tractat gelehrt und speculativ. Von dem ersten Prädicator hat sich meiner Einfalt noch nichts offenbaren wollen; von dem andern aber habe mehr als zu viel angetroffen.

††) L'imitation n'a rien de particuliere (soll heißen particulier: mit Erlaubniß, daß der Deutsche einen Frankmann in seiner Muttersprache ausbessert) qui merite attention; elle consiste seulement à faire repeter à son gré, & dans telle partie que l'on veut, une certaine suite de chant, sans autre regularité.

§. 20.

Was nun die Arien betrifft, so haben sie heutiges Tages, nachdem die Oden ziemlich aus der Mode gekommen, fast alle einen gewissen Unterwurf oder kurzen Haupt-Satz, (Thema, Subjectum) darin, so viel möglich, schon der ganze Inhalt, Affect und Zweck des Gesanges stecken muß: wie bey der melodischen Lehre dargethan worden ist. Dieser Haupt-Satz wird entweder im Bass, oder in den Instrumenten, die eine Singstimme begleiten, und ihre Ankunft verkünden, bisweilen auch in der Singstimme allein, als wie etwa gewisse, merckwürdige Text-Worte, die ausgearbeitet oder erklärt werden sollen, vorangestellt, und durch die folgende Melodie, wenns auch nur eine zwostimmige ist, bald hie bald da nachgeahmet und angebracht: welches dem Gehör so angenehm fällt, daß nichts darüber erdacht werden mag.

§. 21.

Exempel! Exempel! wird man rufen. Wolan! wir wollen aus einem schönen Oratorio des berühmten und gelehrten Francesco Gasparini einige Proben hersehen, und denen, die fernerer Aufmerksamkeit fähig sind, Gelegenheit dazu geben.

So hebt der Haupt-Satz in den begleitenden Instrumenten an:

Aria.



§. 22.

Diesen Haupt-Satz ahmet hiernächst die Sing-Stimme folgendergestalt, doch zu gelegener Zeit, auf solche Weise nach:



§. 23.

Ein wenig weiter hin stellen die Instrumente samt dem Basse wiederum in einem Zwischenspiele, da die Stimme pausiret, die nächste geschickte und verfeßte Nachahmung des Haupt-Satzes an:



§. 24.

Und endlich, nachdem auch im letzten Theile der Arie sothane imitationes hin und wieder mit Verstande angebracht worden, nimmt die Singstimme unter andern, auf nachstehende Weise, dergleichen noch einmahl, samt den Instrumenten vor:



## §. 25.

Die Duvertüren, sowol im ersten, als andern Theile, haben ihre größste Schönheit befragter Nachahmung zu danken, da es immer eine Stimme der andern gleich zu machen sucht; absonderlich die obere und untere, doch ohne Vergessung der mittlern. Ja, es ist oftmahls das ganze allegro, oder der zweite Absatz einer Duvertür nichts anders, als eine ungebundene oder Schein-Fuge, d. i. eine Nachahmung, welche gemeinlich eine bessere Wirkung in den Ohren thut, als alle regelmässige Wechsel-Gesänge, zumahl wenn diese ihren rechten Meister nicht antreffen. Ich meine die Fugen, weil sie immer mit ihrem Führer und Gefährten, als mit der Frage und Antwort abwechseln.

## Nachahmung im ersten Theil eine Duvertür.



## Nachahmung im andern Theil einer Duvertür.

Stefani.



## §. 26.

In einer Sonate treffen wir ne benstehendes an, und fast in allen guten Sonaten finden sich dergleichen, ohne daß es mancher bemercket. Gegenwärtiges stehet noch dazu in einer sogenannten Allemande, Violino solo. Daher führe ich meinen Beweis, daß einer zuvor die imitation untersuchen, kennen und brauchen lernen müsse, ehe er auch nur anfangt, einen Bass zur Oberstimme zu setzen.

Masciti.



## §. 27

In Cantaten gibt es hin und wieder ausnehmende Sätze, die man mit dem Arioso, auch wol Obligato, und bisweilen gar mit dem Allabreve betitelt, diese müssen fast nothwendig der Nachahmung zu Gebote stehen, und darin die natürliche (nicht eben künstliche) Geschicklichkeit des Setzers bezeugen. Von solchen hervorragenden Sätzen haben die Cavaten ihren Ursprung, die gemeinlich nachdenkliche Sprüche oder Gedanken enthalten, und von den Arien unterschieden sind.



§. 28.

Duetto.

In rechten, auf weisliche Art ausgearbeiteten Duetten sind die Nachahmungen so häufig anzutreffen, als vornehmlich die Fügelein in den Motetten \*) waren, und noch sind an Ort und Stelle, wo man es nicht besser weiß, oder kein geschmackteres Gericht vorzusetzen hat. Ich will nur, um den Raum zu sparen, ein ganz kurzes Muster anführen.

§. 29.

Sinfonia.

In einer Symphonie, in Concerten, Serenaten u. s. w. ist der Nachahmungs-Gebrauch zehnmal größer, als der ordentlichen Fugen ihr. Ja, was führen wir mehr an? Es können die allerbesten und künstlichsten Fugen selbst dieser obliegenden Nachahmung, die ihrer aller Mutter ist, auf keinerlei Art und Weise entbehren, wenn sie was nutzen sollen: indem zwischen den eingeführten Haupt-Sätzen allemahl etwas nachahmendes mit guter Manier eingestreuet werden muß, welches nicht nur zur Abwechselung und Veränderung der langweiligen Wechsel-Leier, sondern vornehmlich zur Verbesserung der Harmonie dienet, und dem gescheuten Seher sehr wol zu statten kömmt; maassen er durch dergleichen Beihülffe viele ungebahnte Wege eben machen, und Gelegenheit finden kan, seine verpflichtete Formelgen zu rechter Zeit, d. i. unvermuthlich wieder anzubringen.

Serenata.

Wir wollen von einer Symphonie ein Eckgen; aus einer Serenata eine kleine Probe; den Haupt-Satz einer Fuge, und die daraus hergenommene Erfindung des nachahmenden Zwischenspiels hier neben anfügen, damit ein ieder unsre Meinung desto besser begreiffe.

Thema Fuge.

Haupt-Satz einer Fuge, und die daraus hergenommene Erfindung des nachahmenden Zwischenspiels hier neben anfügen, damit ein ieder unsre Meinung desto besser begreiffe.

Imitatio.

Haupt-Satz einer Fuge, und die daraus hergenommene Erfindung des nachahmenden Zwischenspiels hier neben anfügen, damit ein ieder unsre Meinung desto besser begreiffe.

§. 30.

Ich habe noch schöne Overtüren-Sätze und Nachahmungen hinter der Hand von Mr. Rameau, aus seinem Baler: *Les Indes galantes*, voller victoires, chaines, triomphez, fuyez, accourez &c. vornehmlich aber volez über hundertmal; es verbietet mirs aber die Enge des Raums, sie herzusetzen. Indessen sind die Sachen dieses berühmten Verfassers, wegen der gesündesten Nachahmungen, jedem aufs beste anzupreisen.

29 99

§. 31.

\*) Es ist mir neulich das Laboravi clamans aus dem 69 Ps. in vier Fügelein hinter, über, unter, und in einander aufgestossen, mit den sehr unbequemen Worten: 1) Ich habe mich müde geschrieben. 2) Mein Hals ist heiß. 3) Das Gesicht vergeht mir (bey allen diesen dreien Vorträgen singt sich in Wahrheit blutübel) und 4) Daß ich so lange harren muß &c.

## §. 31.

Wer nun sagen wollte, daß die Lehre von der Nachahmung, welche fast alles zur geschickten Aus- und Durchführung beiträgt, keiner Aufmerksamkeit werth sey, der würde sich billig verdächtig machen. Man sehe die musicalischen Werke heutiger Welt, sie mögen seyn, welcher Gattung sie wollen, die Lang-Music gar nicht ausgenommen, nur mit rechten Augen an, es wird sich deren keines finden lassen, darin die Nachahmung nicht mehr, oder weniger herrsche.

## §. 32.

Selbst bey den einfältigsten Kirchen-Gesängen kan ein Organist, im Vorspielen, der Nachahmungen unmdglich müßig gehen, wenn er anders was gefälliges vorbringen will. Mich deucht, das verlohne sich gar wol der Mühe, wo nicht durch Regeln, doch durch Anzeigen und Beispiele zu weisen und zu lehren, wie dergleichen allgemeine und unentbehrliche Haupt-Reizungen des Gehörs am beqvemsten angebracht, und auf das natürlichste bewerkstelliget werden mögen.

## §. 33.

Wir mag es genug seyn, die allerersten Fußstapffen dieses amoch unbetretenen Pfades angewiesen zu haben. Vielleicht macht sich jemand darüber, und läßt solchen Fuß-Steig bis zu einer Heer-Strasse erweitern. Uns soll nichts lieber seyn, als dergleichen löbliches Unternehmen zu besördern; ob mir gleich mancher Ritterdienst bey dieser Arbeit versaget, ja kein einziger geleistet worden ist: auch nicht auf Begehren und um die Gebühr, bey aufgestossener Leibes-Schwachheit.

## Sechszehntes Haupt = Stück.

### Von Zweistimmigen Sachen.

\* \* \* \* \*

## §. 1.

**S**eil alles, was harmonisch ist und heisset, sich nothwendig der Nachahmung unterwerffen muß, wenn es Art haben soll, so musse deren Abhandlung billig vorangehen, ehe auch nur mit einem zweistimmigen Satz unsrer eignen Arbeit einen Versuch zu machen rathsam befunden worden.

## §. 2.

Ein zweistimmiger Satz, mit seinem Kunst-Nahmen *Bicinium*, ist demnach der erste Schritt zur Vollstimmigkeit: denn das heisset schon eine Symphonie oder Zusammenfügung der Klänge, wenn zwei ungleiche Stimmen sich zu einem angenehmen Wollaut mit einander vereinbaren \*). Das *Bicinium* ist gleichsam die Landwehre und Vorschanze der Harmonie, wodurch ihr Rahm und ihre Würde geschüzet und vertheidiget werden. Bald erstrecken sich ihre Gränzen weiter, und kommen ihr drey, vier und mehr Stimmen zu Hülffe †). Unter allen Musicalien machen doch die zweistimmigen den grössesten Hauffen.

## §. 3.

Anlangend nun die Verfertigung eines solchen zweistimmigen Satzes, so ist einem Anfänger nicht besser zu rathen, als daß er erstlich eine Uübung anstelle und versuche, wie ein geschickter Bass zu einer bereits von jemand anders gemachten Ober-Stimme zu setzen sey. Meines wenigsten Erachtens muß hievon der Anfang gemacht werden, bevor man selber zwei verschiedene Stimmen aus eigener Erfindung zu Papier bringen will.

## §. 4.

Dieser Vorschlag kan so ausgeführet werden, daß man sich wehle, was nur etwa zum ersten auf-

\*) *Symphonia est duarum vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus. Censorin. de accent.* welches Werk von dem de Die natali unterschieden ist.

†) *Duarum itaque vocum, velut praesidio, nomen dignitatemque Musica tutata est atque defendit: mox fines ulterius etiam protulit, & trium, quatuor pluriumque sonorum potita. Eryc. Putem. Musathe-na p. 19.*

auffstößt, es sey alt oder neu, Choral-oder Figural ic. und dasjenige, was im vorigen Hauptstücke erinnert worden, dabey nicht aus den Augen setze. Es wird sich finden, daß auch ziemlich-gewiegte Jünger weit vom Ziel schiessen, wenn das gewehlte oder vorgegebene Stück einen tüchtigen Meister hat, dessen Bass dazu ihnen unbekannt ist und seyn muß.

Wenn ich z. E. eine Gigue nähme, und setzte zu der Oberstimme den hierneben befindlichen ganz guten Bass A); ginge hernach auf eben solche Art mit dem Ueberrest des ersten Theils zu Werke; machte dann ferner, im zweiten Theil, zu der (Lic. B) befindlichen, und aus der Mitte herausgenommenen, Modulation auch die darunter gesetzte, untadeliche Grundstimme: so könnte man zu mir sagen:

§. 5.

Das Unrecht ist vermieden; Doch dir kein Lob beschieden \*).

Es fehlet hier aber an dem Haupt-Wesen. Was ist das? Es ist die Nachahmung, ohne welche alles hülfern klinget. Denn man findet leicht eine Terz oder Sext, die sich zu der Ober-Stimme schicket; aber das macht die Sache nicht aus. Es muß eine gewisse Absicht in allen Dingen herrschen, die auf etwas mehreres, als die bloße Nothwendigkeit gerichtet ist. Und wenn man die vorhabende Exempel nur recht betrachtet, so fließet die Nachahmung ganz natürlich aus der Melodie selbst, und kan folgender Gestalt angestellet werden (C, D).

§. 6.

§. 7.  
Solcher Exempel bediene man sich; setze sie so viel und so lange, bis eine Fertigkeit in diesem Stücke zu wege gebracht werde. Wobey es sich von selbst schon versteht, daß einer, der Lust und Nutzen von dieser Übung haben will, die Bässe des Meisters vor seinen eigenen Augen so lange verborgen und verdeckt halten, auch keine Note eher davon ansehen muß, bis er zuvor sein Heil selbst daran versucht habe.

§. 8.  
Dieses sey gesagt, wenn jemand ohne Anführer arbeiten und zu Werke gehen wollte. Hat er aber einen Lehrer und dessen lebendige Stimme bey sich, so ist es desto besser: denn derselbe wird schon wissen, wie hierin zu verfahren sey, nemlich: daß die Ober-Melodie allein ausgezogen, und vom alten Bass gar nichts dabey zum Vorschein gebracht werde. Bey der Zusammenhaltung des neuen und alten Basses muß sich denn bald zeigen, wo es unrecht, wo es gut, und auch wo es besser hätte seyn können.

§. 9.  
Sehr nützlich dürffte es seyn, sich die nöthigem Gründe und Anmerkungen über eins und anders

Q q q q 2

\*) . . . . . Vitavi denique culpam,  
Non laudem merui. Hor. A. P.

ders hiebey schriftlich ertheilen zu lassen. Hat man Gelegenheit dazu, so geräth gewiß der Untersicht desto glücklicher, und die Begriffe bekleben fester, wenn sie von tüchtigen Ursachen unterstützt werden.

## §. 10.

Ob nun zwar, wie gesagt, in allen und jeden Sätzen hauptsächlich auf eine geschickte Nachahmung zu sehen ist, so hat man doch daneben noch viererley zu beobachten. Erstlich: daß es nicht genug sey, eine bloße Melodie vorzunehmen, die weiter nichts sagen will, als daß sie sich singen läßt; sondern daß solche Melodien, solche Worte dazu ausgesuchet werden, die allemahl etwas sonderbares bedeuten, und gewisse Vorstellungen thun, oder Leidenschaftlichen ausdrücken. Sonst würde man die Nachahmungen ohne Absicht anbringen, und zwar einen harmonischen, nicht aber einen beweglichen Nutzen von dergleichen Kunst-Übungen haben.

## §. 11.

Fürs andre darff nicht der geringste Zwang bey den Nachahmungen mit unterlauffen, weil solches sehr schulfüchsig herauskommen, und viel besser seyn würde, einen ganz schlechten, ehrbarn Bass allen gekünstelten und gar zu weit geholten Imitationen vorzuziehen: zumahl wenn sich diese gar schlecht zu der Sache, die vorgestellt werden soll, schicken oder reimen. Als wenn z. E. von fröhlichem Gesange die Rede wäre, und man liesse die Melodie dabey durch halbe Zone gehen, auch hernach den Bass solches nachahmen, wodurch der Gesang nothwendig mehr kläglich, als freudig werden müste; obgleich die Formelgen sonst gut genug wären.

## §. 12.

Drittens muß eine Unter- oder Grund-Stimme eben sowol ihre gute Melodie und singbaren oder angenehmen Gänge, nach ihrer Art, beobachten, als eine hervorragende Ober-Stimme. Doch werden bey jener, das ist zu sagen, bey den Bässen grössere und weitere Intervalle erfordert, als bey dieser, nehmlich bey der Haupt-Partey, insgemein davon zu reden. Die Ursache ist, daß die Klänge, je tiefer sie sind, je langsamer und träger sie ihre Bewegungen machen, welche bey engen und hurtig aufeinander folgenden Intervallen sich zu sehr verwickeln und verwirren. Daher kömmt, daß unsre geschwinden Bässe heutiges Tages ihre meiste Arbeit in der Höhe vornehmen.

## §. 13.

Viertens bestreibe man sich sonderlich in den Bässen der Abwechselung des Rhythmi oder Klang-Fusses; achme nicht immer und ohne Aufhören einander nach; und mache, obiger Ursachen halber, die tiefen Gänge nicht zu bunt oder zu verbräunt; es wäre denn, daß die Materie, der Inhalt oder der regierende Affect ein solches guthiesse.

## §. 14.

Was die uneigentlichen Melodien der Recitative betrifft, so wird allerdings nöthig seyn, auch hierüber gewisse Kunst-Übungen, nach unsrer Vorschrift, (wenn dieselbe gefällt) anzustellen. Die Recitative sind fast alle lauter Bicinia. Und da muß man lernen oder versuchen, wie etwa die Bässe zu solchen Recitativten am bequemsten einzurichten sind, und was sonst dabey zu bemerken vorfällt: welches nicht wenig ist. Es hat ungemeynen Nutzen, und verdient wol, mit Fleiß und Muffe getrieben zu werden: um so mehr, da diese Schreib-Art heutiges Tages von den meisten flüchtigen Componisten sehr kalfsinnig gehandhabet wird. An Nachahmung der natürlichen Rede, und am rechten Zusammenhange der Worte fehlet es fast immer: auch bey grossen Capellmeistern.

## §. 15.

Ist dieses geschehen, so gehe man weiter, und bestrebe sich, zu einem Bass (welcher gemeinlich durch sein Vorspiel bey den Arien die grössste Anleitung zum Nachahmen gibt) eine geschickte Ober-Stimme zu erfinden. Da wird es schon etwas härter halten. Man macht es aber hiebey eben wie vorhin, nehmlich, mittelst der Wahl eines oder andern bereits von tüchtigen Meistern gefertigten Stück, und hält die Ober-Stimme so lange für ein Geheimniß, bis man eine zu dem blossen Bass selbst erfundene Melodie mit jener zusammenhalten kan. Bey ausgezogenen Parteien in Kirchen-Sachen findet sich die bequemste Gelegenheit dazu, und man darff endlich wol die über dem General-Bass stehende Ziffern anfangs zu Wegweisern gebrauchen. Sind Worte dabey, so müssen sie besonders abgeschrieben, und wol erwogen werden.

## §. 16.

Ob es zwar ein umgekehrtes Wesen zu seyn scheint, wenn jemand die Grund-Stimme eines Liedes erst ganz hinsetzen, und hernach eine zierliche, singende Melodie darüber verfertigen wollte; so ist doch solches nicht nur zur Übung sehr nützlich, sondern zum Theil in gewissen Fällen, absonderlich

lich bey den so genannten obligaten Bässen, fugirten Sätzen, und andern Umständen sehr oft unumgänglich nöthig. Wer sich fleißig übet, ungezwungener Weise Ober-Stimmen zu einem vorher-erwehlten Bass zu machen, der wird bald finden, was für Vortheil daraus zu schöpfen sey, und wie man sich dadurch der Harmonie viel leichter bemessern könne, als sonst.

§. 17.

Der Anfang muß dazu auf vorbeschriebene Weise gemacht werden. Aber die Sache braucht eine solche Einrichtung, daß nicht eben ein ieder mercke, welche Stimme zuerst oder zuletzt ans Licht gekommen sey. Das behält der Setzer für sich, und läßt den Zuhörer dieser halben immer im Zweifel.

§. 18.

Es ließe z. E. jemand sich die folgende Worte zur Vorschrift gefallen, weil sie nicht nur lehrreich, sondern auch zur Nachahmung in Sachen, Wörtern und Klängen beqvem sind, ja, weil sie selbst ein Bild vorstellen, das die Natur imitiret.

La Favella ben intendo,  
Vago fior, del tuo cader.  
A la fin da te comprendo,  
Che s'envola ogni Piacer.

Deutsch: Ich kan eure Sprach', ihr Reden,  
Wenn ihr abfällt, wol verstehn.  
Denn, so wie ihr müßt verwelcken,  
Wird all irdsche Lust vergehn.

§. 19.

Die von einem guten Meister darüber bereits fertigete Ariette, mit ein Paar Reprisen, gäbe dem fürs erste ihren blossen Bass dazu her, der sein Vorspiel auf folgende Weise verrichtete, nach dessen Endigung aber, ohne sonderliche Auszierungen, fortginge:

Arietta.

§. 20.

Nun bemerkte zwar unser Quidam den Ort, wo der Asteriscus befindlich ist, und urtheilte, daß daselbst die Singstimme mit einer Nachahmung eintreten, auch sodann weiter bis an das Wiederholungs-Zeichen füglich fortgesetzt werden könne. Z. E.

§. 21.

Er verfehlte aber derselben Nachahmung bey der zwoten Reprise, und drückte sich, an statt der Imitation, auf die hiernächst-folgende Weise aus, (No. 1). Das wäre nun schon gut; wem es nicht, bey der Gegenhaltung des Originals, besser befunden würde, die Nachahmung also fortzusetzen, wie No. 2 ausweist.

No. 1.

La Favella ben intendo, vago fior del &c.

No. 2.

La Favella ben iarendo vago fior del

## §. 22.

Ubrigens mögten die Ausdrücke: cader und s'envola, freilich Gelegenheit zur Wörter-Imitation geben. Befände man nun, daß der neue Versuch etwa so ausfiel, wie No. 3 und 4 anzeigen: so wäre wol eben nichts unrechtes daran; stünde es aber in der Urschrift anders, nemlich wie No. 5 und 6, so würde leicht zu entscheiden seyn, welches das beste wäre.

No. 3.

del tuo ca - der.

No. 4.

tuo ca - der &c.

No. 5.

del tuo cader. ;;

sobr:

No. 6.

tuo ca - der. &c.

## §. 23.

Anlangend das Wort, s'envola, so würde es schwerlich ein venetianischer Teutscher, vielweniger ein allamodischer Welscher, am allerwenigsten ein Frankmann, ohne lauffende, drehende, sich windende und rollende Figuren von etlichen Tacten, vorbestreichen lassen; ja, sie würden es noch wol aus der Flucht zurück rufen, und vielmahl wiederholen. Allein eben in solchen und vielen dergleichen Dingen handelt man gerade, wo nicht wieder die Natur, doch wieder den Wohlstand: indem es unwahrscheinlich, und sehr abgeschmackt oder gezwungen herauskömmt, eine schnelle Verfliegung mit langen, gekünstelten, mühsamen Noten-Kräuselgen vorstellig zu machen.

## §. 24.

Um in dieser Lehr-Art fortzufahren, nehme man ferner einen ausgezogenen, blossen Rectativ-Baß vor, schreibe die dazu gehörigen Worte besonders, und setze denn eine geschickte Oberr-Stimme zu dem vorgeschriebenen Baß. Die Verdeutschung folgender italienischen Zeilen wäre etwa diese: In betrübter Einsamkeit beweine ich allemahl meinen Geliebten, der mich doch nicht höret; und in dem größesten Herzeleid ist mir auch nicht ein einziger Hoffnungs-Stral übrig geblieben. Zu diesen Worten, und über den aufgegebenen Baß, setze einer ♪ C. folgende Sing-Stimme:

Verfuch.

io mesta e sola piango sempre il mio ben, che non m'alcolta, e nella doglia mia ne pur mi resta un balen di speranza.

§. 25.

Dieser Satz würde in einigen Neben-Dingen zwar bedenklich fallen; doch sollten es wol zehn andre Anfänger kaum so gut treffen. Was aber die Haupt-Sache, nemlich die Nachahmung, anlangt, so scheint kaum einmahl daran gedacht zu seyn: maassen die Betrübniß, die Einsamkeit, der Schmerz, der Hoffnungs-Strahl hier gar zu gleichgültig abgefertiget worden. Daher hielte ich es immer mit dem folgenden Original, welches auch fremdere Fälle und Gänge führet, die dem Recitativo fast das beste Leben geben.

Lotti.

io mesta e sola piango sempre il mio ben che non m'alcolta. e nella doglia mia ne pur mi resta un balen di speranza.

§. 26.

Mesta, sola, doglia, balen sind hier beträchtliche Wörter, deren erstes und anders sehr schön mit der betrübten und einsamen Monotonie, das dritte aber mit den dissonirenden Gängen und Zustimmungen, so wie das letztere durch die unvermuthete Erhebung ausgedrückt und glücklich nachgeahmet werden.

§. 27.

Die Proben, so wir von zweistimmigen Sachen bey dieser Gelegenheit geben, sind nur klein. Wenn man sie aber in den folgenden Haupt-Stücken noch kleiner machen wollte, würde doch ein gar zu großer Raum dazu erfordert werden, da sich die Stimmen ie länger ie mehr häuffen. Daher es niemand verlangen kan, daß wir diese Lehr-Art auf eben demselben Fuß, und mit einerley Umständen, ausführlich fortsetzen sollten, indem durch den Anwachs der Viestimmigkeit auch die Capitel nur gar zu sehr anwachsen würden.

§. 28.

Doch mu; ich mit wenigen noch einer hieher gehörigen Kunst-Ubung gedenken. Es soll die.

dieselbe darin bestehen, daß man einen obligaten oder gebundenen Bass von einer bereits-verfertigten Arie vor sich nehme, und versuche, eine geschickte Melodie darüber zu machen. Es müssen aber lauter Meister-Stücke seyn; ein Meister muß sie ausfuchen und vorschreiben; ein Meister muß auch den Versuch beurtheilen, und mit Anmerkungen versehen. Die Selbst-Lehrer sind sehr dünne gesät. Doch wo sich einer findet, ist ihm unverboden, sein eigener Meister zu seyn. Ein jeder kan aus obigen Beispielen schon abnehmen, was er für einen Weg einzuschlagen habe: besvorab, wenn wir ihm noch immer den Leitfaden in die Hand geben; doch ohne alle Weitläufigkeit.

## §. 29.

Wer aber recht fleißig seyn will, der lasse sich weder an den vorhergehenden, noch an den künftigen Wegweisern begnügen; sondern gehe vöblig durch alle Gattungen der Melodien, so viel er deren nur antreffen kan, auf die angezeigte Art und Weise: er wird wahrlich eine große Fertigkeit im Sehen erlangen, ehe er noch einmahl nöthig hat, seinen eignen Erfindungen zuzusprechen. Des ungemeinen Vortheils zu geschweigen, welchen man aus solcher nachdenklichen Zergliederung der erlesensten Muster schöpfen kan, um sich in der Ausarbeitungs-Kunst, mit guter Urtheils-Kraft, festzusetzen.

## Siebzehntes Hauptstück.

### Von dreistimmigen Sachen.

\* \* \* \* \*

## §. 1.

Es ist bereits an andern Orten \*) dargethan worden, daß in einem Trio mehr Kunst stecke, als in vielstimmigen Sachen. Jenes erfordert viel mehr Aufsicht, als diese. Und wer mit dreien, ja, mit zween Stimmen gut umzugehen weiß, kan sich alles andern leicht bemessern.

## §. 2.

Die Herren Franzosen selbst geben uns hierin Beifall, wenn sie †) gesehen: Es sey das Trio unter allen am schwersten zu machen, und wolle einen geschickterern Meister haben, als andre harmonische Sätze. Denn es müssen hier alle drey Stimmen, iede für sich, eine feine Melodie führen; und doch dabey, so viel möglich, den Dreiklang behaupten, als ob es nur zufälliger Weise geschähe.

## §. 3.

Ein rechtes Trio ist also das größte Meister-Stück der Harmonie, und wenn man mit dreien Stimmen rein, singbar und vollstimmig verfahren kan, so wird es auch mit 24, dafern die Arbeit keine Scheu macht, glücklich angehen, nach dem Ausspruch jenes \*\*) Gelehrten: daß Dem, der wol mit dreien singt, es auch mit mehrern gut gelingt.

## §. 4.

Wenn mans aber recht erwegen, und ordentlich verfahren will, so finden sich hauptsächlich dreierley Arten von dreistimmigen Sachen oder Triciniis, die alle ihre besondere Vorsichtigkeit erfordern. Die erste Gattung bestehet in einem concertirenden Wesen, etwa zwischen zweien Instrumenten und ihrem Bass, da es die beiden Ober-Stimmen gleichsam mit einander aufnehmen und um die Wette spielen. Der Unterschied dieser Instrumente thut alhier eine besondere Wirkung, wenn nemlich eine Violin und Oboe, eine Flöte und Orgel-Stimme u. den Klang-Streit führen.

## §. 5.

Eine ganz andre Gattung hergegen ist das französische Trio, bey welchem die concertirende und welche Ausarbeitungs-Art nicht so sehr in Betracht kömmt, als eine richtige Harmonie und zierliche Ober-Melodie; es wäre denn, daß man in einer Duvertür etwas nachahmendes oder fugens

\*) Orchest. zwote Eröffn. p. 179. 288. it. G. M. Bononcini Mus. Pract. p. 62.

†) Le Trio est de toutes les pieces la plus difficile, et celle qui demande le plus d'habileté. *Hist. de la Mus. T. II. p. 69.* also ein mehres und lesenswürdiges davon zu finden ist.

\*\*) Christoph. Donaverus, in Ott. Siegr. Harnisch Cantorem St. Blasii Brunsvigae: Credo, tribus bene qui cecinit, bene pluribus ille Noverit harmonico concinnisse sono.

fugemäßiges anbringen wollte, das sich doch größtestheils auf einen gewissen Widerschlag beziehen müßte. Diese Art hat sonst vorzüglich den Nahmen eines Trio. Wenn sie klein sind, und auf welsche Art gerathen, nennet man sie auch wol Trietti.

§. 6.

Zur dritten Gattung rechnen wir billig die eigentlich-so genannten Duette von zwey Singstimmen und ihrem Bass, sie mögen nun auf welsche oder frankösische Weise gesetzt seyn. Vornehmlich aber zehlen wir darunter die wirklichen aus drey Singstimmen bestehenden Arien, wo das Fundament bisweilen ein Basssetgen ist, und mit dem General-Bass übereinkömmt.

§. 7.

Diese, insonderheit die welschen Duette, erfordern weit mehr Künste und Nachsinnen, als ein ganzer Chor von 8 und mehr Stimmen. Es muß hier allezeit ein fugirendes oder nachahmendes Wesen, mit Bindungen, Rückungen und geschickten Auflösungen anzutreffen seyn; ohne, daß der Harmonie darunter etwas merckliches abgebe.

§. 8.

Um nun auch diesfalls die Sache durch Exempel in ein helleres Licht zu stellen, nicht zwar durch Hersezung derselben (welches viel zu weitläuffig fallen würde) sondern nur durch Benennung derjenigen berühmten Leute, in deren Wercken die Exempel häufig zu finden sind, will ich vor andern, was die nach welscher Manier eingerichteten dreistimmigen Instrumental-Sachen betrifft, den weltbekannten Corelli zum tüchtigen Muster vorgeschlagen, niemand aber damit ausgeschloffen haben: maassen sich unter den neuern auch der Kaiserliche Herr Ober-Capellmeister Fur sehr löblich in dieser Schreib-Art hervorgethan hat.

§. 9.

Was die dichten frankösischen Trio, sowol zum Singen, als zum Spielen anlanget, ist noch Pully immer obenan zu setzen. Denn es gibt unter den jüngern Frankmännern, die der Music obliegen, sehr viele, dermaassen verwelste Kränfeler, daß sie zu lauter gezwungenen Sondersingen werden, und keiner Nachahmung werth sind. Der Herr Capellmeister Telemann verdienet solches vielmehr, weil seine Trio, wenn gleich etwas welsches mit eingemischet wird, doch sehr natürlich und altfrankösisch fließen. Man siehet von ihm Sachen dieser Gattung, deren sich wahrlich Pully selbst, zumahl da er auch seine Landes-Art nicht verbar, keines weges zu schämen hätte. Ob jener seine Pariser-Reise zum lernen oder lehren angestellt gehabt, siehet im Zweifel. Ich glaube mehr zum letzten, als ersten Zweck.

§. 10.

Was die Duetten betrifft, so werden gewiß des Steffani Bemühungen in diesem Stück nicht so leicht veralten. Attilio Ariosti, Marcello und Händel (dem man neulich eine marmorne Ehren-Säule in den Londonschen Gärten zu Bauhall aufgerichtet) haben sich auch hierin absonderlich stark erwiesen. Kaiser hat ebenfalls einige gute Proben von solchen Duetten abgelegt\*). Nur ist schade, daß von den Sachen der zweyen erstgenannten, meines Wissens, gar nichts hieher gehdriges, von den Wercken der andern aber nur so wenig gedruckt ist, das uns hiers unter dienen kömte. Ich kan bey gegenwärtiger Gelegenheit nicht umhin, die schöne Arbeit des Marcello, so er in seinen Psalmen angewandt, einem Ieden auf das beste anzupreisen. Es ist davon noch ein einziges Exemplar bey mir in Commission vorhanden.

§. 11.

Wer inzwischen in seiner Lehr-Art mit den dreistimmigen Sachen richtig zu Werke gehen will, der lasse sich die folgende sechs Aufgaben nicht umsonst angezeigt seyn:

- 1) Wie ein Bass zu zweyen Ober-Stimmen zu setzen.
- 2) Wie eine Ober-Stimme zu zweyen Unter-Stimmen zu machen.
- 3) Wie man, in Ansehung beider äußersten Stimmen, mit einer Mittel-Partey verfahren müsse.
- 4) Auf welche Weise ein Bass und eine Mittel-Stimme zur obern eingerichtet werden mögen.
- 5) Eine Mittel- und Ober-Stimme über den Bass zu setzen.
- 6) Wie auch, im Nothfall, eine Ober-Stimme und ein Bass zu der blossen Mittel-Stimme zu finden.

§. 12.

Einmahl vor-allemahl siehet zu erinnern, daß die im vorigen Haupt-Stück beliebte Vers

Esss

fah,

fahrungs-Art auch hier, und fernerhin, beizubehalten nöthig sey. Nämlich: daß man sich ausgedachte Sätze wechlen und vorschreiben lasse; diejenige Stimme oder Stimmen aber, so gemacht werden sollen, in dem Original nicht vorher ansehe, sondern das leere System, wo sie stehen sollen, selbst ausfülle, und hernach eines gegen das andre halte.

## §. 13.

Alles dieses desto leichter zu bewerkstelligen, kan man sich folgender Anmerkungen nach Gelegenheit, bedienen. Zu den dreien ersten Aufgaben erkiesen wir gerne eine Instrumental-Harmonie: weil es diesen Falls, da es keine einzelne Melodie betrifft, mehr Mühe kosten würde, der gleichen Arbeit mit Sing-Arien vorzunehmen.

## §. 14.

Zur allerersten Aufgabe, wie zwei Ober-Stimmen mit einem Basse zu versehen, kan ein gewisser Theil, und zu den beiden andern der Rest eben desselbigen gewählten Stückes genommen werden. So gibt es einen bessern Zusammenhang, und erleichtert den Versuch um ein grosses.

## §. 15.

In einem Trio, wo der Bass auf gewisse Weise mit der Oberstimme gleichsam um den Vorzug streitet, da arbeiten gerne zwei gegen eine. Das ist zu sagen, es halten gemeinlich die beiden Unterstimmen zusammen, und machen der obern ein Gegengewicht, weil diese schon gnugsam herrschet, und dem Basse, durch eine Verdoppelung der Kräfte, sonst nur zu stark würde. Denn, weil die gröbbern Klänge lange so empfindlich nicht in die Ohren bringen, als die feinem, so schickt sich die Verstärkung besser unten als oben. Daß dieses in der Natur Grund habe, wird ieder mann begreifen. *J. E.*



## §. 16.

Wo aber nichts concertirendes nöthig ist, und nur ein ebenträchtiger Gang in der Harmonie erfordert wird, da hat es eine andre Bewandniß. Alldem können sich beide Ober-Stimmen gar wol in ihren Bewegungen vereinbaren: denn sie haben auch mit der untersten keinen Streit. Man siehet in des aus ist angeführten Beispiel zugleich und auf einmahl was dieser Klang-Streit, und was die Vereinbarung der Stimmen zu bedeuten habe.

## §. 17.

Es muß ferner in einem reinen Trio auch die Mittel-Stimme wol bedacht, oder beobachtet werden. Denn ehe dieselbe an der ihr gehdrigen, ziemlichen Melodie Abbruch leiden sollte, mag man lieber dem Dreiklange hie und da etwas wenigens entziehen. Ein guter, ordentlicher, singbarer Gang hat allemahl den Vorzug, und darff sich derselbe nicht immer nach der steifen Vollstimmigkeit richten; sondern es muß sich vielmehr, wenns nicht anders seyn kan, diese gewisser maassen nach jenem bequemen.

## §. 18.

Daher es denn geschiehet, daß eine Octave, wenn sie zur Hand lieget, und einen geschickten Gang darbietet, bessere Dienste thut, als eine gar zu sehr erzwungene Auffuchung des Dreiklanges oder vbligen Accords; sollte auch die Quint selbst darüber Urkauf haben. Damit dieses klarer werde, und man sehen möge, wie die Melodie vor der Harmonie ihre Herrschaft immer behauptet, sehen wir ein kleines Beispiel, auf dreierley Art, daraus ein Nachdenkender leicht grössere Schlüsse ziehen kan.



§. 19.

Im ersten Satz, A, wären die triades unsehlbar gefunden, aber gar zu ängstlich gesucht, und die singende Verbindung, welche der Harmonie das Leben geben sollte, ist nicht dabey vorhanden. Ja, es hat die Mittelstimme, in Ansehung des Basses, eine barmherzige Melodie. Der zweite Satz, B, mögte zur Noth mitgehen, wenn man kurtzum zween volle Accorde haben sollte und müste. Doch ist der letzte Satz, C, der allerbeste; obgleich unter dreien Zusammenstimmungen nur eine ganze trias vorkömmt.

§. 20.

Hiernächst müssen auch Quinten- und Octaven-Gänge, samt andern groben Schmissern der musicalischen Zusammensetzung und Klang-Folgen, vornehmlich in unsern dreistimmigen Sachen mit weit größser Sorgfalt, als in allen andern, vermieden werden. Denn wenn auch gleich die schönste Gegenbewegung dieser Fehler Anwald wäre, würden sie doch alhier den Proceß nothwendig verlieren müssen.

§. 21.

Wenn man sich gleich oft bey einer dreifachen Harmonie mit der Sext gerne auszuhelfen mögte; so ist doch zu merken, daß diesen Falls, und sonst bey den meisten Umständen, die Quint der Sext in einem Trio fast immer vorzuziehen sey: zumahl, wenn mans mit Händen greiffen kan, daß die Sext nur als ein Stichblatt und Noth-Knecht in der Mittelstimme erscheinet. Ein anders wäre es, wenn die Sext daselbst eine eigne Absicht hätte, und was besonders sagen wollte.

§. 22.

Endlich kan zur allgemeinen Grund-Regel bey dieser dreistimmigen Gattung dienen, daß eine Mittelstimme sein sitzsam und ordentlich einhergehen, auch wenig Manieren und Verbrämungen haben müsse. Absonderlich bey solchen Sachen, wo sie nur zur Füllung der Harmonie, nicht aber um hervorzuragen, mitgenommen wird, wie alhier geschiehet.

§. 23.

Eine andre Beschaffenheit hat es mit den concertirenden, oder auch mit gewissen, lauffenden und Bewegungsvollen Mittelstimmen: bey welchem Umstande die Haupt-Melodie gemeiniglich nur mit einer edlen Einfalt versehen ist, und jener gleichsam Erlaubniß gibt, ihre Zertheilungen und diminuciones auf das künstlichste, doch sehr gelinde, anzustellen.

§. 24.

Man findet heutiges Tages solcher ausgearbeiteten, bunten und krausen Instrumental-Mittelstimmen, auch wol bey Sing-Sachen, nicht wenig, welche durch und durch, auf eine gebrochene Art, mit geschwinden Noten daher rauschen, und wenn sie auf Alt- oder Tenor-Geigen, Viole da braccio, sein rein und sanffte gestrichen werden, dem Gesange zu einer zierlichen Begleitung, ja, bisweilen zu einer nachdrücklichen Vorstellung dienen: falls die Gedanken und Worte des Vortrages damit übereinkommen.

§. 25.

Diese arbeitende Mittelstimmen erfordern sonst ihren Meister, und sind so leicht nicht zu machen, als anzuhören, wenn sie fließend seyn, und rechte Art haben sollen. Eben darunt stehet es desto mehr zu bewundern, daß sich so gar die Opern-Componisten so viel Mühe nehmen, und sich damit abgeben: wiewol mir nur Chellert und Conti anho einfallen, die es gethan haben.

## §. 26.

Wer sich aber, bey vielen Stimmen, zwingen wollte, den Alt- und Tenor-Geigen sümliche Haupt-Melodien beizulegen, der würde, ausser obigen und wenig andern Fällen, wieder die Natur der Harmonie handeln. Ich sage vom Zwange: denn wenns ungefehr geräth, daß die Mittelstimmen nach ihrer Art gut singen, so ist es wol und löblich gethan. Sonst wird dadurch den übrigen vornehmern Stimmen so viel Nachdruck weggenommen, daß ihrer keine was eigentliches und auserlesenes behält, welches unverständlich seyn und zuletzt verdrießlich anzuhören fallen muß. So viel zur Erläuterung der drey ersten obigen Aufgaben.

## §. 27.

Zur vierten Aufgabe, wie nehmlich ein Bass und eine Mittelstimme zur vorgeschriebenen Haupt- und Oberstimme erfunden werden mögen, damit man auch lerne, zwo Stimmen zu einer dritten zu setzen, da bisher nur die dritte zu zwo aufgegebenen gesucht worden ist, mögte vielleicht ein welsches Duett, Soprano, Contralto e Continuo, dienlich seyn; wenn vorher, zur Erleichterung solcher Arbeit, folgende Hülfss-Mittel angenommen worden.

## §. 28.

Der Ort, da die zwote Stimme eintritt, (worauf vieles ankömmt) wird sich in den meisten guten Auffätzen dieser Art schwerlich eher finden lassen, als nach geendigtem Wort-Verstande, bey der Cadenz, oder kurz vor derselben. Denn in diesen Duetten fangen die Stimmen nicht (oder doch nicht gern) zugleich an. Im folgenden Prob-Stücke sind ein Paar solcherorter und Stellen bemercket, und mit Sternlein unter dem Bass bezeichnet worden.

## §. 29.

Eine hievon ganz unterschiedene Natur haben diejenigen Sing-Duetten, welche von kleinen Fragen und noch kleinern Antworten Gesprächs-Weise zusammen gesetzt sind. Diese kommen bey unsern Zeiten häufig in die Mode, lassen sich auch gar angenehm hören, und haben grosse Deutlichkeit. Wenn nur der Sache nicht zu viel geschähe. Die eine Stimme singt zum Exempel: Ach! redet ihr Lippen, antwortet! So fragt die andre: Und was? &c. Zu dieser Art wird zwar weniger Kunst erfordert, als zu jener; doch kömmt sie dem Verstande viel natürlicher vor. Und eben darum ist mancher seichter Contrapunctist froh, wenn er mit seinen Duetten so leicht davon kommen kan.

## §. 30.

Hat man nun bey einem concertirenden Duett den Haupt-Satz in beiden Stimmen durchgeführt, alsdenn, und noch wol vorher, kan man denselben mit aller Freiheit näher zusammenbringen; davon nach Belieben abbrechen was, und wo man will, aufhören und wieder einfallen, wie mans am bequemsten und artigsten erachtet. Von dergleichen Annäherung &c. befehle man im folgenden Exempel die mit einem Kreuzlein bezeichneten Stellen. Hier ist alles ausserordentlich und desto schwerer, wenns gleichwol dabey eine gewisse gute Ordnung halten soll; denn ausserordentlich muß nicht unordentlich seyn. Die Absätze oder kleinen Schlüsse und Cadenzen müssen hier gleichsam zu Wegweiserin dienen: denn bey denselben findet der Einfall des Haupt-Satzes gemeinlich eine gute Gelegenheit.

## §. 31.

Was den Bass betrifft, ob er gleich zur Nachahmung ein wenig vorspielen mag, wie eben das nächste Muster ausweist, kan derselbe doch in dieser Zusammenfügung selten grosse Sprünge machen, noch sich sonderlich hervorthun. Ein Geher, wenn er der Sache so gewachsen ist, daß er zu einem künstlichen Duett noch einen eigenen, gebundenen Bass mit im Rauffe geben kan, wird wenig Nachfolger antreffen. Es gehbret ein unermüdeter Teutscher Kopff dazu; der doch wenig mehr damit ausrichtet, als daß man ihn bewundert.

## §. 32.

Hier bey unsrer vierten Aufgabe, soll der Bass nur ganz einfältig, doch edel einhergehen, und sich mehrentheils, als ein Gefährte und Geleitsmann, nach den Ober-Stimmen richten. Es wird hiebey zweierley anzumercken seyn. Erstlich, daß der Worte Inhalt auf die Eifersucht und Unversöhnlichkeit gehet, wobey gleich die allererste Note des Haupt-Satzes von grossem Nachdruck ist, ingleichen, daß diese Leidenschafften sich am süglichsten durch solche concertirende und nach-eisrende Arbeit vorstellen lassen. Zweitens, daß der Bass dennoch, seiner Gleichgültigkeit ungeachtet im andern, sechsten, siebenden, dreizehnten, vierzehnten, funfzehnten und sechszehten Tact eine solche Gleichförmigkeit spüren läßt, die sich mit einer gewissen Stelle des Haupt-Satzes sehr

sehr wol reimet. Man sehe nur die drey Noten an, worüber der Wogen schwaht steht, so wird es begreiflich seyn.

§. 33.

Kurze Nachahmungen, wechselliebende Rückungen und ungezwungene Bindungen hieren dergleichen Duette vor allen andern Dingen. Steffani war hierin unvergleichlich. Ich habe selbst Sachen von ihm in dieser Schreib-Art auf der Schaubühne gesungen, die wol eine Kirche verdienen. Wer es ihm nachthun kan, darff es für keine Schande halten. Aber es gehören Künstsverständige Zuhörer dazu; andern dient es nicht. Nun folget zur Probe der Anfang eines solchen dreistimmigen Sakes, als das

Muster eines schönen Duetts von Fur,  
nach welscher Art.

L'implacabil gelosia è un furor - - cru-

- do e mortal

- crudo e mortal.

L'implacabil gelosia è un furor - cru-

do e mortal

L' im - placabil gelo-

crudo e mor-

sia è un furor

tal. L' impla- &c'

§. 34.

Ich achte diese Duetten-Art ohne Instrumenten, wenn sie wol ausgeföhret wird, für künstlicher, als wenn man eine starke Begleitung dazusetzt, wie es heutiges Tages sehr gebräuchlich, und doch oft nur all'unifono, oder kaum dreistimmig ist: weil bey jenen Umständen eine tüchtigere Melodie erfordert wird, und man desto weniger Gelegenheit hat, verständige Zuhörer durch als lerhand leere Zwischenspiele aufzuziehen.

§. 35.

Wir müssen demnach bey dergleichen Sachen nicht sowohl auf die Erfüllung des Dreiklanges, der triadis harmonicae, sehen, als darauf, daß die Singstimmen nur artig mit einander streiten, umwechseln und gleichsam eifern: welches besser durch wolberettete und ordentlich-gelbete Dissonanzen geschehen mag, als durch viele matte Consonanzen, die weiter nichts, als eine Harmonie machen.

§. 36.

So hält auch diesen Falls die Mittel-Partey mit dem Bass niemals zusammen, gegen und wieder die Oberstimme: maassen der Bass hier nur zu einer zierlichen und festen Grund-Lage gebraucht wird. Es kehren sich die beiden Singstimmen nicht das geringste an den Bass. Daher führet auch diese Gattung den Nahmen der Duette, obgleich in der That eine dreistimmige Harmonie vorhanden ist: gerade, als ob der Bass, weil er nur auf Instrumenten gespielt wird, bloß zur Zier da wäre.

§. 37.

## §. 37.

Inzwischen muß der Bass auch hiebey deswegen nicht verabsäumt werden, sondern nach seiner Art einen guten, natürlichen Gang führen, denselben zuweilen mit kleinen Pausen, die man Ceuszer nennet, unterbrechen, um dadurch desto mehr Aufmerksamkei zu erregen, und, wie oben §. 32 erwehnet worden, solche Förmeln hin und wieder anbringen, dadurch er gleichwol beweise, daß er mit zum Werke gehdre, kein Fremdling, sondern eine Genosse sey. An etlichen Orten macht der Bass in dieser Schreib-Art eine Tenuca, hält eine Zeitlang in einem Tone aus, und wartet gleichsam auf die Singstimmen, bis sie sich gemächlich aus einander gewickelt haben: zum Zeichen, daß er zu ihrer Beförderung alles mögliche beizutragen verbunden sey.

## §. 38.

Es lassen sich demnach bey dieser Duettens-Gattung die beiden singenden und concertirenden Ober-Stimmen aus dem blossen hingeschriebenen Bass unmdglich so errathen, daß sie mit dem Original einiger maassen übereinkömen. Wer solches fordern wollte, müste kein Nachdenken haben. Den erwehnten Umständen nach kan der Bass alhier gar keine Gelegenheit oder Antetzung dazu an die Hand geben: dieweil er gänglich von ihnen, den Sing-Stimmen, abhänget, und sich nach denselben richten muß. Wenn ich aber jemanden die erste Ober-Stimme eines solchen Duetts hinschreibe, Worte und Anmerkungen dabey füge; so läßt sich gar wol die zweite Sing-Stimme und der Bass dazu erfinden. Der Anführer muß ein wenig Vorschub thun, und mit helfen. Je weniger solches geschieht, je schärffer wird des Lernenden Nachdenken.

## §. 39.

Wo nun kein solches wegstreckendes Wesen im ungeraden und gebrochenen Contrapunct, sondern nur ein gewöhnliches Trio, ohwol singend, im geraden harmonischen Styl vorhanden ist, da kan man gar leicht aus dem blossen Basse abnehmen, wie die Ober-Stimmen beschaffen seyn müssen, wenn sie auch gleich eine und andre kurze Nachahmungen anstellen sollten, die doch, weil die Schreib-Art oben-mäßig ist, nicht viel zu sagen haben können. Träffe man auch nun schon die Sänge des Originals hiebey nicht, so könnte es wol geschehen, daß sie bey ihrer Verschiedenheit auch noch wol etwas besser gerietzen. Die Proben hievon sind vorlängst an Untergebenen gemacht.

## §. 40.

Und also wird hie Zeit und Ort seyn, mit unsrer fünften Aufgabe, wie eine Mittel- und Ober-Stimme über den Bass zu setzen, eine Kunst-Ubung anzustellen. Es werden sich Beispiele genug dazu finden, absonderlich in frantzösischen Sachen, sowol für Sänger als Instrumente. Man treibe es immer mit beiden, und lasse nichts unversucht.

## §. 41.

Wenn es nun hiemit seine Wichtigkeit hat, und man wendet die dabey vorfallende Anmerkungen auf anderweitige Exempel fleißig an, bringet hernach dieselben samt den vorhergehenden zur Vollziehung, so kan endlich auch die sechste Aufgabe eine kleine Beschäftigung an die Hand geben, nemlich, wie im Fall der Noth auch so gar eine Ober-Stimme und ein Bass zu einer vorgeschriebenen Mittel-Partey gefunden werden mögen.

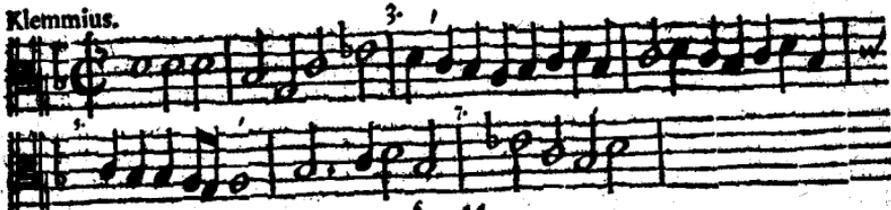
## §. 42.

Es ist dieses zwar eine Sache, dabey mancher den Kopf schütteln dürffte, und die sich auch nur bey gewissen Umständen thun läßt, ohne welche es sehr schwer fallen würde, etwas rechtz herauszubringen. Allein in einem concertirenden, vielmehr in einem fugirenden Saß wird schon ein Nachdenker aus der blossen Mittel-Partey eins und anders von den übrigen schließen, gute Übungen anstellen und sich versprechen können, daß dieselbe nicht sonder Nutzen abgehen werden. Doch darff sich keiner hiebey länger aufhalten, als es eine solche kleine Probe erfordert, die den Verstand schärffet.

## §. 43.

Wer es nicht glauben will, der betrachte nur folgende Zeilen einer Mittel-Partey, und gestehe aufrichtiglich, ob er nicht zum wenigsten daraus schließen könne, an welchem Orte die andern zwey äußersten Stimmen nothwendig eintreten müssen.

Klemmuis.



§. 44.

Hat einer das geringste Nachdenken, so wird er allso bald finden, daß der Bass, und nicht der Discant, im dritten tempore mit der Final-Note den Fugen-Satz anheben; der Discant aber eher nicht einfallen müsse, als in der letzten Helffte der fünften Zeitmaasse, mit der Dominance; und abermahl der Bass nach einer kleinen Pause im andern Theil des stehenden Abschnittes u. s. w.

## Achtzehntes Hauptstück.

### Von gebrochenen Accorden.

\* \* \* \* \*

§. 1.

Da wir weiter gehen, und uns mit vier- bis fünfstimmigen Sachen abgeben, wird nöthig seyn, die wenig berührte Lehre von gebrochenen Accorden, nach der Kunst zu reden, da Syzygiarum Fractione, hier vorzutragen. Die Ursache, warum solches geschieht, ist, weil diese Accorde und ihre Brechungen den meisten Nutzen nicht sowol in mehr- als in zwey-stimmigen Sätzen haben.

§. 2.

Es hat der gelehrte Herr Capellmeister Neidhardt in einem lateinischen Manuscript diese Sache ehmahls, mathematisch und kurz, seinen Zuhörern vorgetragen. Er ist auch, meines Wissens, der einzige, der etwas davon zu Papier gebracht hat. Wir wollen demnach seine Arbeit alhier, mit Erlaubniß, zum Grunde legen; obwol ein ieder, der beiderley Vorträge zusammen hält, bald finden wird, worin der Unterscheid steht, und daß wir ihn nicht ausgeschrieben haben. Doch gebührt ihm billig Dank für gegebene Gelegenheit und Exempel.

§. 3.

Wenn es nun an dem ist, daß bey heutiger melodisch-harmonischer Setzkunst oder Composition, der Deutlichkeit halber, nicht so viele verschiedene Instrument-Stimmen, als vor diesem gebraucht werden, und dennoch der Harmonie ihr Recht geschehen soll: so ist es eingeführt worden, daß man oft in einer einzigen solchen Stimme drey bis vier Klänge, im völligen doch gebrochenen Accord, nach einander hören läßt, woran sonst ihrer vier genug hätten, wenn sie auf einem Schläge gehört würden. Brechen heißt hier, wenn die Klänge einer Zusammenstimmung nicht auf einmahl, sondern nach einander vernommen werden.

§. 4.

Hieraus entspringt zugleich nicht nur ein großer Nuzen in besagten Instrument-Stimmen, sondern eine unendliche Veränderung, ja, so zu reden, eine unerschöpfliche Quelle der Erfindungen. Und das ist der Anlaß oder die Gelegenheit zu diesen Brücken, nebst deren Gebrauch und herrlichen Nutzen, dessen noch sonst niemand in Schriften erwehnet hat, sowol in Solis besagter Instrumente, und in ihrem Bestreben die Singe-Stimmen geschickt zu begleiten, als auch in den Singe-Stimmen selber und besonders; obwol mit gehöriger Bescheidenheit.

§. 5.

Die Beispiele müssen das beste zur Verständlichkeit und Vollziehung unsers Antrages thun. Daher ist nichts besser, als daß wir, ohne fernere Betrachtung, zum Werke schreiten, und mit einem zwey-stimmigen Satze zeigen, wie sich derselbe, auf mancherley Art, in einer einzigen Stimme mit gebrochenen Accorden hören lassen könne. Da ist er!



§. 6.

Wenn ich nun diese beide Stimmen in eine bringen wollte, und zwar durch die Brechung des Accorde über sich, so mügte der Satz etwa so heraus kommen:



§. 7.

Sollten aber die Brüche unterwärts angebracht werden, dürfften sie folgender Gestalt ausfallen:



§. 8.

Diese aus Vierteln entsprungene Achtel, wenn man sie in Sechszehntel zertheilet, geben fast eine Wandel von Veränderungen, oder so genannten Variationen an die Hand. Wir haben aber nur Raum, die Anfangs-Noten einer jeden Veränderung herzusetzen.



§. 9.

Sothane verdoppelte Brechung kan auf eben so vielfältige Art und Weise durch den ganzen Satz hindurch geführt werden. Laßt uns es nur mit der ersten versuchen, so wird mans von der andern desto leichter glauben.



§. 10.

Will man die Lebhaftigkeit vergrößern, so mag obige doppelte Brechung gar vierfach und also, wie hier folget, angestellet werden.



§. 11.

Jeder wird leicht gewahr, daß es sich auch mit der letzten vierfachen Brechung der Accorde ebenfalls auf obige vierzuehnerley Weise thun lasse; welche aber alle der Länge nach herzusetzen, so mühselig, als überflüssig fallen müste.

## §. 12.

Indessen wollen wir untersuchen, wie die Sache mit dreien Stimmen gerathen würde, nach Waasgebung der folgenden schlechten und völlig zusammen schlagenden Harmonie:

## Ordentlicher Satz.

## §. 13.

Es gehöret zwar hieher nicht, sondern zum doppelten Contrapunct, was ich igund sagen will, nemlich: daß wenn aus der Ober-Stimme die untere, aus der mittlern die obere, und aus der untern die mittlere gemacht wird, alsdenn einige besondere Bindungen und Löfungen sich außfern, welche hieherzusetzen mir die Freiheit ausbitte. \*)

## Zufällige Verwechselung der Stimmen.

## §. 14.

Ein solcher dreistimmiger Satz nun, wie er §. 12 beständlich, kan auf fünfzey Art in einander gezogen, und mit gebrochenen Accorden durchgeföhret werden, als

- 1) Da man die beiden untersten Stimmen in eine bringet, und die obere so mitnimmt, wie sie da stehet.
- 2) Da die beiden Ober-Stimmen in eine gebracht werden; die untere aber hergegen so bleibt, wie sie ist.
- 3) Da die Mittel-Stimme nicht geändert wird; die andern beiden jedoch zusammen treten, und nur eine ausmachen.
- 4) Wenn in zwey Stimmen abgewechselt, und in ihnen die dritte mit eingeschlossen wird.
- 5) Wenn sie alle drey, mittelst einer einzigen Stimme, vernommen werden, als worin die Haupt-Sache der gebrochenen Accorde bestehet. Von allen fünf Arten folgen kleine Proben, ohne welche man den Vortrag vielleicht nicht begreifen würde.

\*) Man kan diese kleine Digression als einen Zusatz ansehen, zum ersten Capitel dieses Theils des den Secunden, und zwar zu Ende desselben, wo die übermäßige Secunda mit ihren Bindungen und Löfungen vorkommt.



Diese letzte und fünfte Brechung heisset eigentlich die Darffen-Art, auf Welsch: Arpeggio, und wird stark gebraucht.

§. 15.

Bei einem vierstimmigen Exempel finden wir sechserley Wege, die gebrochene Accorde in den Stimmen abzuwechseln. Die Brüche aber an und für sich selbst sind und bleiben unzerstlich, ja, unendlich. Hier sind die 6 Arten eines vierstimmigen Satzes!

- 1) Bringt man die zwei Ober-Stimmen in eine, daß die zwei untersten unverändert bleiben.
- 2) Drey in zwei, daß nur die untere Stimme so bleibet, wie sie gewesen.
- 3) Alle vier Stimmen in drey gebrochene zu bringen.
- 4) Die drey obersten in eine, und die unterste so wie sie war.
- 5) Alle vier Stimmen in zwei.
- 6) Alle vier in eine.

§. 16.

Nun wollen wir zuvörderst den ordentlichen, ungebrochenen vierstimmigen Satz vor uns nehmen, und hernach sehen, wie derselbe sich obgedachter maassen sechsmahl in den Stimmen zusammen ziehen und mit gebrochenen Accorden durchführen laßt.

Ordentlicher Satz.



## Brechung.

1) &c.

2) &c.

3) &c.

4) &c.

5) &c.

6) &c.

## §. 17.

Mit fünf und mehr Stimmen kan man es auch zwar versuchen; Allein es kömmt ein wenig gezwungen heraus. Es braucht schon mit vieren Mühe, wenn der Natur durch die Kunst nicht zu nahe getreten werden soll.

## §. 18.

Nur diejenigen Harffen-Brüche gehören noch hieher, die ein ieder practischer Künstler, es sey auf dem Clavier, auf der Geige, Laute u. nach seinem Belieben macht, wenn sie zuvor von dem Componisten in Gleichförmigkeit desjenigen Instruments eingerichtet sind, darauf sie heraus gebracht werden sollen. Z. E. bey vierstimmigen Brüchen auf der Violin, dabey der Bass die fünfte Stimme ausmacht, ist weiter nichts zu thun, als die Saiten auszusuchen, die sich zugleich greiffen und anstreichen lassen, und die Noten dazu gerade unter einander zu setzen, wie wir hier aus Noth mit Puncten thun müssen, welche hernach von dem Spieler willkürlich gebrochen werden.

&c.

# Neunzehntes Haupt-Stück.

## Von vier- und fünfstimmigen Sachen.

\* \* \* \* \*

§. 1.

**S** Ein diese beiden Stücke mit vollständigen Exempeln erläutert und ausgeführt werden sollten, so würde ein ganzes Buch daraus werden. Da wir aber dieselbige Materien in ein kleines Hauptstück zu bringen große Ursache haben, so wird es freilich an Vorderschriften, deren doch eine Menge bey uns vorhanden sind, fehlen müssen. Allein, wenn sie gleich alle Raum genug fänden, würden sie doch zu nichts sonderliches dienen.

§. 2.

Unsre Lehr-Art ist so beschaffen, daß bey einer dergleichen practischen Aufgabe oder Vorderschrift, wo etwa z. E. ein Bass zur Ober-Stimme gesetzt werden soll, nicht nur drey Systemas (a \*) oder dreymahl fünf Linien zu ziehen sind, davon eines ausgefüllt wird, das andre aber zur Verbesserung leer bleibt, wol zu verstehen, daß die aufgegebene Ober-Stimme das dritte einnimmt; sondern es müssen ferner über die Ausfüllung solche Anmerkungen gemacht werden, die alsdenn, nach geschehenem Versuch, von umgekehr auffossen. Und das ist unumgänglich im Vorans zu thun.

§. 3.

Was hätte auch einer für Nutzen von seiner eignen Übung, wenn er bereits dasjenige in einem unverbesserlichen Exempel vor sich sehe, welches er doch erst zu machen lernen muß, oder will? Je weniger wir aber der Weitläufigkeit einräumen wollen, je mehr müssen wir uns doch der Deutlichkeit beflissen. Daher denjenigen, die das Verfahren unsrer Lehr-Art aus der Beschreibung nicht recht begreifen, mit einem Muster alhier gedienet werden soll.



- 1 Die Aufgabe wäre nebenstehende Ober-Stimme.
- 2 Noten-Plan zur Ausfüllung des Basses, aus eigner Erfindung.
- 3 Noten-Plan zur Verbesserung solcher Ausfüllung aus dem Original.

Hierndacht folgten denn die Anmerkungen der Fehler, ihrer Ursachen, die Gründe der Verbesserung u. s. w. So viel Stimmen, als einer nun auszufüllen oder hinzusetzen hat, so vielmahl muß er auch den dazugehörigen Noten-Plan verdoppeln. Macht er einen Bass zu zwei Ober-Stimmen, so hat er 4 Systemata nöthig. Soll es ein Bass und eine Mittel-Stimme zur obern werden, so müssen 5 Pläne da seyn. Und so weiter.

§. 4.

Von den dreistimmigen Sachen, darauf zum Theil die vorige Erläuterung siehet, schreiten wir also zu den vier- und fünfstimmigen auf einmahl; geben dazu die benötigte Anweisung, bleiben bey der einmahl erworbenen, auch längst bewahrt-befundenen Lehr-Art, und begnügen uns daran, daß in den vorhergehenden Haupt-Stücken (sowol als hier satzfam gezeigt worden, wie mit den Exempeln in der Ausübung zu verfahren sey.

§. 5.

Über einen vierstimmigen Satz schreibt man indessen *a quatuor*, *a quattro*, *an quatro*, oder nennet ihn schlechweg ein *Quatuor*, als ob das Zahl-Wort ein selbstständiges (Substantivum) wäre. Einige heißen solchen Satz ein *Quatricinium*; wiewol das rechte Kunst-Wort *Tetra-phonium* ist.

z: z: z:

§. 6.

\*) Das Systema bedeutet hier den leeren Noten-Plan der gewöhnlichen 5 Linien, darauf man die Noten schreibt.

## §. 6.

Was nun dieser vierstimmigen Sätze allgemeine Einrichtung betrifft, so muß es ihnen weder an der Quint noch an der Terz in den gewöhnlichen Accorden fehlen, absonderlich hört man sie beide gern bey dem Schluß des Satzes. Es hat sich aber auch hieran, so viel den Schluß anlangt, niemand knechtisch zu binden, indem oft die Terz allein genug ist, die weniger entbehret werden kan, als die Quint. Doch darff jene nicht mehr am Ende groß seyn, wenn sonst die Tonsart weich oder klein gewesen, wie vor Alters gebräuchlich war, und noch im Choralspielen auf der Orgel von einigen beobachtet wird.

## §. 7.

Der Alt läßt sich in einem ordentlichen vierstimmigen Sätze (wo kein concertirendes oder sürgirtes Wesen ist) wol gefallen, bisweilen eine schlechtere Melodie zu führen, als der Tenor etwa hat: weil man gemeinlich für diese Stimme, wegen ihrer männlichen Stärke, mehr Achtung hezget, als für die weichliche Eigenschafft des Alts. Und damit wir den richtigen Weg zur Übung zeigen, ist es am besten auf folgende Weise zu verfahren: Man setze nehmlich

- 1) Zu einer Ober-Stimme und dem Bass die beiden mittlern: wozu 6 Systemata gehören. Das erste und sechste enthalten die Aufgaben; auf das zweite und vierte kömmt die Ausfüllung der beiden Mittel-Stimmen zum Versuch, und das dritte samt dem fünften bleiben so lange leer, bis die Verbesserung aus dem Original, oder in dessen Ermangelung aus des Lehrenden Anmerkungen darauf gesetzt werden.
- 2) Man nehme ferner eine Ober-Stimme allein zur Aufgabe, und erfinde die drey mangelnden. Dazu gehören 7 Noten-Plane.
- 2) Kan sich jemand auch einen verfertigten Bass zur Aufgabe wehlen, und die drey höhern Stimmen zum Versuch dazu setzen. Welches ebenfalls 7 Systemata erfordert.

## §. 8.

Solches kan nun zwar mit allerley Sachen geschehen; um aber die vierstimmige Arbeit nicht gleich bey dem Anfange zu schwer zu machen, darff man nur zuerst einen blossen Choral vor sich nehmen, von demselben die Ober- und Grund-Stimme zur Aufgabe hersetzen, sodann den Alt und Tenor, als zwey Mittel-Stimmen, nur fürs erste in geraden Contrapunct dazu fügen, um die reinen Gänge desto von den unerlaubten zu unterscheiden.

## §. 9.

Diese Übung, wobey die Correctur und Anmerkungen des Anführers das beste, ja mehr als irgend einige Vorschriften thun müssen, kan man so weit treiben, als es beliebig ist, und guten Nutzen davon erwarten. Wir können anfänglich keine bessere Materie dazu nehmen, als eben die auserlesenen Kirchen-Gesänge: sowol ihrer edlen Einfach halber, als auch wegen der beweglichen Gänge, so in einigen derselben anzutreffen sind.

## §. 10.

Damit aber gleichwol eine Abwechselung erfolge, kan ein kleines hurtiges, oder Bewegungsvolles Stückgen, piece ou air de mouvement, wenns auch eine menuetmäßige Ariette wäre, eben falls hierunter Dienste thun, da zu der einzigen Ober-Stimme erst ein geschickter Bass, und hernach zwey Mittel-Parteien gesetzt werden. Es sey nun singend, oder spielend: auch wol beides, in der Gestalt eines Chors, dem das Ritornell folget.

## §. 11.

Hat man sich nun gnugsam beflissen, zu einer Ober-Stimme drey tiefere zu verfertigen, so wird es umzukehren seyn, nehmlich, daß sich zu einer Grund-Stimme drey höhere bequemen. Ein ieder Bass aber dürffte hiezu wol nicht dienen können: zumahl ein solcher, der oft durch Pausen unterbrochen wird, und also in die Zahl derjenigen gehöret, die Bár\*) nicht für Bassi continui erkennen will.

## §. 12.

Deswegen suche man sich etwa eine kleine Symphonie aus, bey welcher der Bass recht ehrsbar einhergehet, so daß er eine gute, ernstschafftete Grund-Stimme abgibt. Darüber verfertige man erstlich die Ober-Stimme in geschickter Melodie, es sey für die Oboen, oder für die Geige u. d. gl. Zur zwoten Partey wehle man etwa ein Oboe mit zertheilten Noten, diminutis notulis, d. i. nach der gemeinen Sprache, mit einer †) Variation, und endlich eine Arm-Violen, violi di braccio, eine Alt- oder Tenor-Geige zur gewöhnlichen Begleitung.

## §. 13.

\*) In seinen musical. Discursen Cap. 23.

†) S. das 17te Haupt-Stück in dieses Theils S. 24.

§. 13.

Weil vielleicht ein ieder diesen Vortrag nicht sogleich deutlich verstehen, und also Anstand nehmen mögte, sich mit sothaner Übung einzulassen; so will ich ein kleines Muster hersetzen, und zeigen, was durch die ernsthaftte Grund-Stimme, durch die geschickte Ober-Melodie, durch die Variation mit dem Oboe u. s. w. gemeinet sey. Wobey man zugleich den bequemen Octaven-Gebrauch\*) in den äussersten Stimmen gleich Anfangs bemerken kan.

§. 14.

Es ist zwar der ordentliche Weg in der harmonischen Setz-Kunst nicht dieser, daß ich erst den Bass, und hernach die Ober-Stimme verfertige. Man treibet vielmehr das Gegenspiel; arbeitet vor allen die Oberstimme aus; nimmt hernach den Bass, und zuletzt die Mittelstimmen vor. Es ist auch dieser Gebrauch ganz gut und natürlich.

§. 15.

Daher mögte mancher auf die Gedanken gerathen, als ob wir die Sache vom unrechten Ende anfangen, und man sich von unsern Vorschriften oder Aufgaben schlechten Nutzen zu versprechen hätte. Dierauf ergethet aber diese vierfache Antwort:

§. 16.

Erfstlich stehet zu erwegen, daß alles, was der Übung zu gefallen (exercitii gratia) geschiet, nicht darum gleich als unnöthig oder unnützlich zu verwerffen sey: weil etwa der daraus zu hoffende Vortheil nicht iederman bey dem ersten Anblick in die Augen fällt.

§. 17.

Zum zweiten wird man in der Arbeit schon finden, daß es sich nicht immer thun laßt, eine Stimme nach der andern so gar ordentlich und nach der erwehnten Reihe hinzusetzen, sondern daß auch im ungekünstelten Contrapunct bald der Bass vorgenommen, bald ein Paar Noten in der Mittelstimme einige in der Ober-Stimme angebracht werden müssen: soll anderst einer ieden Partey ihr Recht geschehen.

§. 18.

Drittens, wenn ich z. E. eine Arie mit dreien Sing-Stimmen machen, und dazu einen verbundenen Bass brauchen will, der entweder ganz durchgehe, oder doch so oft (und vielfältig vorkomme, daß sich die Absicht deutlich merken läßt, so ist wol nichts billiger und nöthiger, als die drey höhern Stimmen auf geziemende Weise nach der untersten einzurichten, einfolglich diese vor den übrigen am ersten festzustellen: es geschehe nun in Gedanken, oder auf dem Papier. Vieler andern Umstände zu geschweigen, da eben dergleichen Verfahren erfordert wird.

§. 19.

Viertens beliebe man nur ein wenig zu erwegen, wie es ungefehr mit der Arbeits-Ordnung beschaffen seyn müsse, wenn es nun damit an ein Fugen-Werck gehen soll. Wird nicht alda unumgänglich nöthig seyn, Ober-Stimmen zu den untersten zu finden, wenn diese das Thema führen, und alles darauf anknüpft? Nicht zu gedenken, wenn der Bass selbst mit dem Fugen-Satz eintritt, und den Trapp führet; wenn verschiedene Subjecte vorhanden sind; wenn auch so gar den Mittel-Parteien zu Liebe sowol Ober-als Unter-Stimmen sich oft ziemlich biegen und krümmen lassen

\*) S. das 17te Cap. dieses Th. S. 17, 18 &c.

lassen müssen; und was' dergleichen mannigfaltige Gelegenheiten mehr sind, bey welchen untre Verfehrungen oder Umkehrungen unausföhllich herhalten müssen. Daß einer demnach schlecht fort kommen würde, der sich nicht vorher hierin etwas umgesehen und fest gesetzt hätte. Dieses mag zur Beantwortung des obigen Einwurfs, und zu einer bessern Belehrung genug seyn.

§. 20.

Nachdem man also die Nothwendigkeit, sowol als den Nutzen, bisheriger Lehr-Art, aus angesugten Ursachen, sattsam abgenommen haben wird; so laßt uns ferner getrost darin fortfahren, und dergleichen Kunstübungen auch in Sing-Sachen fleißig treiben. Hierzu können vornehmlich alle Chöre, von zwey oder vier Text-Zeilen, am bequemsten dienen. Denn jedes vierstimmiges Stück, besonderlich mit Instrumenten, ist schon einiger maassen ein Chor.

§. 21.

Zwar ist es nicht ohne, daß man einen vierstimmigen Satz machen könne, der eben keinen förmlichen Chor darstellen darf: ingleichen, daß auch andrer Seits drey Sing-Stimmen, wenn sie vielfach besetzt werden, einem ziemlichen Chor schon ähnlich sehn mögen, nachdem bey beiden die Einrichtung geräth. Aber ein rechtes Tutti ist doch ein ander Ding, dazu mehr Stärke, Pracht und Majestät erfordert wird, wenns die Umstände leiden.

§. 22.

Ob es nun gleich unmdglich ist, in einem Chor allen und jeden Partem den rechten Nachdruck der Worte beizulegen; so müssen doch wenigstens die äussersten Stimmen, nehmlich die obere und untere, desfalls wol versehen seyn. In Jugen aber kan der Haupt-Satz so eingerichtet werden, daß er allein den Wort-Verstand, samt dem Affect, richtig ausdrücke; die übrigen Stimmen leiden sodann ein grosses Nachsehen, wie leicht zu erachten, weil doch auch jede von ihnen den Haupt-Satz, zur Zeit, hören laßt.

§. 23.

Was die Vollstimmigkeit im Recitativo betrifft, da zwey bis drey, auch wol vier Stimmen zugleich etwas mehr hersagen, als hersingen, so wäre zu wünschen, daß sie lieber gar zu Hause bliebe, oder in einem andern Styl zum Vorschein käme. Das beste ist, wenn uns ein unbarmherziger Dichter, wider Wissen und Willen, damit beschwerlich fallen sollte, daß die Sätze kurz sind, und bald vorüber rauschen.

§. 24.

In Kirchen-Sachen würde meine unvorgreifliche Meinung dahin gehen, daß man dergleichen vierstimmigen Recitativo, der ohne dies wieder die Natur der gemeinen Rede läufft, in ein Art-esp verwandelt. Aber bey Serenaten und Opem würde solche Verwandelung der Mode Gewalt anthun. Mich deucht gleichwol, daß diese Mode mercklich abnimmt.

§. 25.

Die meiste Schwierigkeit dürfte sich bey den Schlüssen finden, welche billig in ieder Stimme die Schreibart in acht nehmen müsten, die sonst dem Recitativo eigen ist. Da es nun vornehmlich mehr nicht, als zweierley Arten dieser Schlüsse gibt; so wird erlaubt seyn, den Alt in einem vierstimmigen Recitativo nach dem nebenstehenden Exempel einzurichten. Wobey zu merken, daß der Sopran und Tenor die gewöhnliche Weise beibehalten, welche sonst diesem Styl gemein ist, und daß der Bass auch nicht aus der Art schlägt. Eine fünfte Stimme, wenn die zum Ueberflus dazu kommen sollte, würde noch mehr Freiheit haben. Fürs erste kan man deswegen ohne Sorge seyn.



\* \* \* \* \*

§. 26.

Die stärkste Zusammen-Stimmung, so man heutiges Tages bey vielfacher Besetzung insgemein braucht, und womit es auch endlich gunstfam allenthalben bestellet werden kan, besetzt in fünf besondern Stimmen. Man nennet solches a quinque, oder mit dem Griechischen Kunst-Worte, ein Pentaphonium.

§. 27.

## §. 27.

Denn obgleich in Kirchen-Sachen, bey zwey- und mehr - chrigen Stücken, vormahls nicht nur 8 oder 12, sondern wol gar 24 so genannte Recl-Stimmen angetroffen wurden, wie insonderheit wegen solcher vielfachen Harmonie der berühmte Rosenmüller, und der arbeitsame Theile, zu ihren Zeiten sehr glücklich gewesen sind: so ist doch, die Wahrheit zu gestehen, ein solches mühseliges \*) Gewebe mehr zu bewundern, als daß es die Zuhörer, durch den angewandten Fleiß sonderlich rühren oder bewegen sollte.

## §. 28.

Man vernimmt dabey eine angenehme, süßelnde, obllige und reiche Uibereinstimmung; aber oftmahls scheint sich die Melodie, wo nicht ganz und gar, doch sehr merklich darunter zu verlieren. Die auf solche Weise durch einander klingende und doch zusammenlautende Saiten werden mit den durch einander gehenden Elementen, im letzten Haupt-Stücke des Buches der Weisheit sehr weislich verglichen.

## §. 29.

Es ist hiemit auf gewisse Art fast eben so bewandt, als mit einem Gespräche. Wo ihrer viele reden, da höret niemand was deutliches. So auch, wo ein Hauffen Melodien in und unter einander geflochten sind, da vernimmt man keine einzige recht.

## §. 30.

Weil inzwischen das verständliche und lautere Wesen bey einer ieden Music vor allen andern Dingen beobachtet werden muß, und die mitten aus der Kunst hervorragende Deutlichkeit das einzige Mittel ist, die Herzen und den Verstand der Zuhörer zu rühren, einfolglich ihre Seelen selbst zu bewegen, als welches der wahre Zweck aller musicalischen Arbeit seyn muß: so kan man leicht erachten, daß diese Absicht durch eine übermäßige Vollstimmigkeit schwerlich erhalten, ja, vielmehr wol gar gehindert werden könne.

## §. 31.

Indessen müssen wir aus diesen Anmerkungen keinen Schild der Unwissenheit machen. Ihrer viele thun solches, die sich nicht gern über dritthalb Stimmen versteinen, und noch Mühe genug haben, dieselbe ins reine und feine zu bringen.

## §. 32.

Einige Sezer stehen in den Gedanken, weil es etwa die geschickten Italiener und andre tüchtige Meister, aus wolanständiger Freiheit, also machen, um ihren schönen Haupt-Melodien durch die Mannigfaltigkeit der vielen Neben-Stimmen nichts zu benehmen, stehe es ihnen auch gar wol an, sein kable, leere Sätze hinzuschreiben, und dieselbe nur drey bis viermahl zu verdoppeln, das mit es in der Partitur oder auf dem Papier prächtig in die Augen falle. Da ist denn nun erstlich eine schlechte Harmonie, und fürs andre eine noch schlechtere Melodie zu finden. Wenn diese nur noch gut wäre, könnte man endlich mit jener in die Gelegenheit sehen.

## §. 33.

Mein Rath ist also, ein Besessener der Ton- und Sez-Kunst folge nicht dergleichen leichtfertigen Harmonienmachern. Man bestrebe sich vielmehr ernstlich, wo nicht mit 6 oder mehr, doch wenigstens mit 5 Stimmen rein zu arbeiten; sollte es auch oftmahls nur zur Übung und zur Erlangung größerer Fertigkeit in der Harmonie geschehen: denn die muß einer so besitzen, daß er mit ihr, ohne grosses Bedencken, schalten und walten könne, weil er sonst zu sehr von höhern Dingen abgezogen wird.

## §. 34.

Wer es versuchen will, der lasse seine Absicht auf die natürlichste Austheilung oder Verlesung der Intervalle gerichtet seyn, da bekannt, daß Secunden und Tertzien gern oben, Quinten und Sexten lieber unten, Quarten und Septimen in der Mitte, Octaven aber allenthalben seyn mögen: welche Austheilung, die ihren Grund in der Weite und Enge hat, doch nicht ohne Ansehn ist, auch so wenig seyn kan, als unumgänglich die Abwechslung erfordert wird.

## §. 35.

Die Ordnung und Reihe, worin man solche Übungen anstellen könnte, wird in folgenden Stücken bestehen:

1) Einen Alt und Tenor zu zweyen Discanten und einem Bass zu setzen.

Op pp

2)

\*) Ueibele ließ 1708 einen Catalogum von 51 starcken Kirchenstücken drucken, die er mit Recht nannte: Studio ac labore indefesso, multaque patientia elaboratum ac editum Opus.

- 2) Zween Discante zu den dreien Unter-Stimmen.
- 3) Drey Mittel-Stimmen zu den beiden äussersten.
- 4) Drey Ober-Stimmen zu den beiden tiefern.

## §. 36.

Die erste dieser Aufgaben kan in frantzösischen Duvertüren, welche gemeinlich fünfstimmig sind, süglich bewerkstelliget werden, zumahl wenn man, wie gewöhnlich, die besonders ausgeschriebene Stimme vor sich hat, beide Discante unter einander hinschreibt, zum Alt zwey Zeilen, und zum Tenor eben so viel zur Ausfüllung und Correctur leer läßt, und den Bass beifüget. Da denn aus einigen wenigen Tacten erhellen wird, wie weit der Versuch gelungen sey. Denn man braucht dazu keine ganze Duvertür.

## §. 37.

Haben wir es denn genug damit getrieben, auch verschiedener Verfasser Arbeit dabey zu Mustern gebraucht, um die besten daraus zu wehlen; so ist es Zeit weiter zu gehen, und die zweite Aufgabe vorzunehmen, nemlich wie auch ein Paar Ober-Stimmen zu dreien tiefern gemacht werden mögen. Und da muß ganz andre Anstalt vorgekehret werden.

## §. 38.

Bey der vorigen Probe, in Duvertüren haben die Mittel-Parteien wol einen kleinen Zwang leiden können, ohne daß dadurch ein sonderlicher Fehler wäre verursacht worden. Allein bey der gegenwärtigen Aufgabe ist es hergegen so bestellet, daß die beiden Discante, insonderheit der erste, obere und herrschende, nichts weniger als gezwungen seyn wollen; sondern auf das artigste einhergehen und ihre Melodie wol führen müssen.

## §. 39.

Ein fugirter Schluß-Chor aus irgend einem guten Oratorio, wie der sattelfeste Kaiserl. Ober-Capellmeister, Herr Fux, deren verschiedene gemacht hat, könnte hißbey die besten Dienste leisten. Denn, wo keine Fugen sind, dürfte jemand die rechten Gänge der Ober-Stimmen schwerlich treffen.

## §. 40.

Mich dünkt aber, wenn ich einem z. E. die nächstfolgenden Zeilen vorschreibe, und damit zeige, wie die drey Unter-Stimmen auf einander folgen, so dürfte leicht zu errathen seyn, an welchem Orte die beiden Ober-Stimmen ihren verschiedenen Eintritt halten sollten. Denn darauf kommt bey solchen Sachen das meiste an. Mit den übrigen läßt sich eher rathen. Und weins auch nicht allemahl so getroffen wird, wie es in der Vorschriß steht; kan es doch wol gut seyn.

Cantiam le glorie del Dio d'Abramo cantiam

Cantiam le glorie del Dio d'Abramo cantiam - cantiam

Cantiam le glorie ael Dio d'A- &c.  
cantiam le &c.

§. 41.

Hieraus fließet zugleich eine unvermerkte Vorbereitung zur Fugen-Arbeit, die man nicht geringe schätzen darff. Wir lesen von Lully, daß er in seinen Fugen und Chören nichts, als die bloßen Eintritte der Stimmen, da sie das Thema anheben sollten, hingeschrieben: das übrige aber durch seine Untergebene ausfüllen lassen: wodurch sie ohne Zweifel so viel gelernt haben, daß sie hernach selbst diese Eintritte finden können. Man thue desgleichen.

§. 42.

In diesen und dergleichen Sätzen liebet gemeinlich der zweite Sopran des Altres Gesellschaft, wenn er sich mit seinem Obmann, dem ersten Discant, nicht füglich vergleichen kan; der Tenor hergegen hält es solchen Falls gerne mit dem Cantu primo, und der Bass bleibt vor sich, wenn alle fünf Stimmen zusammen gehen. Sonst kan die Ordnung wol anders seyn, da sich denn der Bass nach den übrigen zu richten hat, auch mit dem Tenor, wie im obigen Exempel zu sehen, nicht selten Gemeinschaft sucht, wenn sie allein seyn, und es sich schicken will.

§. 43.

So bald demnach der zweite Sopran eingetreten ist, kan er hier mit dem Alt gar füglich das cantiam führen, und auch mit ihm stille stehen; wieder zugleich anfangen und fortfahren, (das nennen wir Gesellschaft halten), bis er endlich mit dem ersten Sopran einen Vergleich zu treffen Gelegenheit findet. Hergegen verbindet sich die oberste Stimme vorher mit dem Tenor am bequemsten, setzt aber gegen das Ende von ihm ab, und hält sich zu ihres gleichen. Diese Illianzen und Entzungen, wenn ich so reden darff, muß man untersuchen und nachmachen.

§. 44.

Die Verdoppelung der grossen Terz kan und darff nicht allemahl in vier, vielweniger in fünfstimmigen Sachen vermieden werden: denn, je mehr Stimmen, je mehr Fröhlichkeit in solchen Dingen †). Insonderheit will es fast das Ansehen gewinnen, als ob diejenigen grossen Terzen, deren oberstes Ende ein b vor der Note führt, durch die Verdoppelung bey weitem nicht so scharff in die Ohren fallen, als die andern, deren oberstes Ende ein \* vor der Note hat. Die Ursachen sind ganz gewiß \*) mathematisch, und man findet in der trefflichsten Männer Arbeit, daß diese Ausnahme und Anmerkung vollkommen richtig sey. Ja, man wird von der ersten Art verdoppelter Terzen auch wol in dreistimmigen Sätzen hundert Beispiele antreffen, ehe ein einziges von der andern Art auffößet.

Py py 2

§. 45.

†) Der Miserischen musikal. Bibliothek vierter Theil will auf der 53 Seite die Verdoppelung der grossen Terzen bey der übermäßigen Sext in der H. G. B. Schule unbilligen, und lieber die Quart antauchen. Ich bin selber kein Freund davon, und habe eben deswegen den daselbst vorkommenden Accord auf zweierley Art, sowohl mit der Terz als Quart, anführen wollen, damit einer die Wahl habe. Daß aber auch so gar die Verdoppelung der kleinen Terzen in einem vier- oder fünfstimmigen Sätzen, Sätze nicht Statt finden sollte, wäre etwas unbarmherziges.

\*) Ein Zusatz unten ist nicht so merklich, als ein Zusatz oben; ob die Waage gleich einerley bleibt.

## §. 45.

Wir gehen also weiter, und schlagen einen Versuch vor, die dritte Aufgabe bey fünfstimmigen Sachen ins Werk zu setzen, nehmlich, da man bey den vorgeschriebenen beiden äussersten Stimmen, z. E. Bass und Discant, dreien mittlern ein recht Geschick zu geben beflissen ist. Fürs erste und zum Anfange nehme man nur einen geraden Contrapunct zum Muster oder zur Vorchrift: damit wegen des nachahmenden Wesens keine Schwierigkeit entstehe.

## §. 46.

Zwar könnte es hier wol mit einem Choral-Gesange bestellet werden, wie ich denn abermahl sehr ernstlich die gewöhnlichen Kirchen-Lieder, doch mit kluger Wahl, zur besondern Übung erpfohlen haben will. Allein damit doch auch eine Abwechselung die Arbeit erleichtere und belebe, mag gar wol eine vollstimmige Arie dazu erwehlet werden, wo die singende Melodie vier Instrumente und den Bass zur beständigen doch gelinden Begleitung hat. Das Vorspiel einer Arie allein ist hier genug zur Probe, da die Singstimme pausiret: denn sonst, und hernach bey ihrem Eintritt, wird die Harmonie sechsfach; es wäre denn, daß eines von den Instrumenten mit ihr (der Sing-Stimmen) im Einklange ginge.

## §. 47.

In frantzösischen Wercken trifft man solche fünfstimmige Sätze mehr an, als in italienischen und teutschen. Doch bey den letztern entlediget man sich solcher Arbeit in Kirchen-Stücken nicht gänglich. Damit ein ieder desto klärer sehe und begreiffe, wie es hiemit gemeinet sey, will ich ein Sätzen zur Probe hersetzen, und einem gewiegten Lehrmeister rathen, wem er nicht bald dergleichen Exempel bey andern vorfindet, selber eines zu verfertigen, das zum Muster dienen könne.

Stromenti.

Diese drey Stimmen werden zu machen seyn; es müssen aber 6 Systemata, statt drey gezogen werden.

## §. 48.

Wer diese Übung weiter fortsetzen will, kan mit Hinzufügung eines Violoncellis gute Veränderung machen, und mit solchem Instrumente die Grund-Noten zertheilen oder variiren. Allein es muß alsdenn die Sing-Stimme nicht mit dem ersten Obve über einen Leisten geschlagen, sondern jede Partey für sich ausgearbeitet werden; sonst kan es kein pentaphonium heißen, indem ein schlechter Bass und ein variirter nur einen ausmachen.

## §. 49.

Wir wollen doch auch von diesem Vorschlage ein kleines Muster, zu mehrer Deutlichkeit, einschalten, und zwar einen Satz, der mitten aus einer Arie genommen ist: damit man sehe, wie die Nachahmung gerathen sey. Doch soll das Subject oben angezeset, und der Eintritt derjenigen Stimmen mit einem Punct angezeigt werden, die man auszufüllen haben wird. Ich zweifle nicht

nicht, man wird mich verstehen, daß ich hier nur Gleichnisse gebe, und nicht eben diese oder jene Arie, sondern alle und jede, die auf solche Weise eingerichtet sind, zur Aufgabe anpreis. Es werden viele dergleichen zu finden, oder doch zu machen seyn, welches des Lehrmeisters Geschafft ist, wenn man einen guten haben kan.



Subjectum.

Diese drey sind zu machen.

nel mia Amore costante farò costante farò, Benche sempre crudel meco &c.

§. 50.

Hiernächst wäre die vierte in der Ordnung folgende Aufgabe vorzunehmen: nemlich, wie zu beiden Unter-Stimmen, drey Ober-Stimmen zu setzen sind. Nun ist zwar davon bereits in vorhergehendem Exempel ein kleines Probstücklein zufälliger Weise gegeben worden; aber dieselbe Aufgabe verdienet dennoch wol, daß sie ins besondere gehandelt werde.

§. 51.

Diese Kunst-Übung, so wie sie hier gewonnen wird, kan nicht in allerhand Stücken Platz finden, auch bisweilen nicht einmahl in solchen Fällen, wo nur eine bloße Vollstimmigkeit und Füllung der Accorde, ohne die geringste Nachahmung erfordert wird. Man muß also die Sachen zur Probe wol aussuchen, oder selbst verfertigen.

§. 52.

Am besten ist's, eine Sing-Stimme mit ihrem Bass zum Grunde zu legen, wie zuvor, und darüber die drey verlangten Ober-Parteien zu bauen. Doch eben nicht in einer flüchtigen oder nachahmenden Weise; sondern in solchem geraden Contrapunct, der weiter keine Schwierigkeit mache. Dieses wird deswegen erinnert, damit niemand denke, die singende Stimme verliere solcher Gestalt ihr Vorrecht: sie ist und bleibt allemahl, so lange keine andre Sänger dabey sind, die Haupt-Stimme, man setze sie unten, oder oben. Daher eignet sich auch die einzige Sing-Stimme allemahl die beste Melodie zu.

§. 53.

Weil es aber der Singe-Stimme, so wie der Instrumenten, vielerley gibt, kan das hohe nicht iederzeit eine Ober-Stimme heißen. Und also ist zwischen Haupt- und Ober-Stimme ein großer Unterschied zu machen. Jene kan auch in der Tiefe seyn; diese aber in der Höhe nur eine Begleiterin oder Gespielin vorstellen. Hierauf nun folget das Exempel, und nach demselben wird man ein Paar Anmerkungen finden, die das Haupt-Stück schließen.

1. Die Ausfüllung dieser dreien so  
2. genannten Oberstimmen hat nur den  
3. begleitenden Accord und die förmlichen Gänge zum Zweck.

No, no, no, la Speme è morta, e risorta

Solche Oberstimmen sind nichts anders, als Mittelstimmen.

§. 54.

Man sehe hiebey die zweite Stimme nicht zu tief, damit die dritte Raum behalte. Die Arms Geige muß nicht unter dem Bass gehen ꝛ. Ausser diesem wird wenig übrig seyn, das zur Erleichterung gegenwärtiger fünfstimmiger Arbeit dienen könnte, und nicht schon hin und wieder zur Gemüthe erinnert worden wäre. Die Vorfälle sind so mancherley, daß es sehr schwer, wo nicht unmöglich scheint, etwas nähers, ohne Erfahrung, Versuch und Handanlegung, hiers über zum voraus beizubringen; so gerne ich es auch thun wollte. Alle Regeln fließen aus der Praxi. Und keine Praxi siehet der andern gleich. Die Anmerkungen eines Lehrers werden hier allerdings erfordert, mit lebendiger Stimme und fließender Feder.

§. 55.

Wer aber inzwischen mit vieren oder fünfen rein setzen kan, dem wird es nur eine Mühe seyn, und keine Kunst, mit 6, 7, 8 oder mehr besondern, eignen Stimmen seine Melodien zu vieren, und seine Harmonie zu stärken. Je weniger Stimmen man braucht, je genauer muß alles beobachtet werden. Und so umgekehrt. Diese Regel fehlet nicht: sollten auch alle andre ihre Ausnahm haben.

## Zwanzigstes Haupt-Stück.

### Von einfachen Fugen.

\* \* \* \* \*

§. 1.

Je Fuge ist ein künstliches Sing- oder Spiel-Stück, aber beides zugleich, mit verschiedenen Stimmen, wo oder mehr, da die eine der andern in gewissen Schritten nachtheilt, und eben denselben Haupt-Satz wiedererschlagend ausführet.

§. 2.

Solche Kunst-Stücke werden darum Fugen genennet, weil eine Stimme vor der andern gleichsam wegflehet, und auf solcher Flucht, welche Lateinisch fuga heisset, so lange auf eine angenehme Art verfolgt wird, bis sie sich endlich freundlich begegnen und vergleichen.

§. 3.

Es gibt gebundene und freie Fugen. Gebundene sind, wenn sich der Seher daran bindet, daß alle Noten vom Anfange des Unterrurffs oder Fugen-Satzes, welches man Thema nennet, bis zum Ende desselben, ohne Ausnahm, nachgesungen oder nachgespielt werden sollen. Das geschieht bisweilen mit, am meisten aber ohne Widerschlag. Das ganze harmonische Kunst-Stück ist dabey lauter Thema, und das Thema macht den ganzen Gesang aus. Und das sind die Canones, Kreis- und Circul-Melodien, Fughe legate, in consequenza ꝛ.

§. 4.

## §. 4.

Freie oder ungebundene Fugen aber sind zwar ihres Namens halber nicht so gänzlich ohne Einschränkung, als etwa die blossen Nachahmungen oder imitationes; sondern so beschaffen, daß nur eine gewisse Clausul, von gehörigen Stimmen, in ihrer Ordnung nachgefangen werden darf, und also vieles dazwischen kömmt. Diese Fughe sciolte, oder ungebundene Fugen sind wiederum dreierley: einfache, vielfache, und Gegen-Fugen.

## §. 5.

Was einfache Fugen sind, ist leicht zu erkennen, nemlich: wenn nur ein Subjectum, ein Hauptsatz, ein Thema, ohne Verkehrung, oder andre Kunstgriffe, regelmäßig im Widerschlage durchs und ausgeführt wird. Vielfache Fugen sind, wo mehr Subjecta, zwey, drey bis vier, doch ebenfalls ohne Verkehrung vorkommen.

## §. 6.

Gegen-Fugen aber haben zwar nur einen einzigen Unterwurf; doch wird derselbe auf vielfältige Art gehandhabet, umgekehrt und gedrehet. Diese letztern Kunst-Stücke gehören eigentlich zum doppelten Contrapunct; die mittlere Art zu den Doppel-Fugen, die ersten aber, nemlich die einfachen, sind und bleiben die vornehmsten, gebräuchlichsten und leidlichsten, aus welchen hernach alle andre entspringen.

## §. 7.

Wir wollen dieser ganzen Fugen-Lehre vier Hauptstücke widmen. In diesem, als dem ersten, nehmen wir die einfachen Wechsel-Gesänge vor; im nächsten ein und zwanzigsten gilt es den Circul- oder Kreis-Melodien. Das zwey und zwanzigste Capitel wird den doppelten Contrapunct, und das drey und zwanzigste die Doppel-Fugen erklären.

## §. 8.

Eine jede Fuge hat so zu reden zweyen Haupt-Kämpfer, welche die Sache mit einander ausmachen müssen. Der eine heißt Dux, der andre Comes. Es sind aber weder Herzoge noch Grafen. Der anhebende Satz ist der Führer, auf italienisch la Guida; derselbe muß, wenn die Fuge recht ordentlich und der Ton-Art gemäß seyn soll, entweder im Endigungs- oder im herrschenden Klange, d. i. in der Quint anheben. Andre Intervalle, als diese beiden vollkommenen, Octave und Quint, werden sonst nicht dazu gebraucht, es wäre denn außerordentlich, in der Mitte eines Stückes oder Zusammensatzes, nachdem man schon das ordentliche Wesen vernommen und genugsam gefasset hat. Wiewol dieses außerordentliche Verfahren oft mehr Befallen erwecken kan, als das gar zu ordentliche.

## §. 9.

Den Anführer, oder Duxem, begleitet sein Gefährte, oder Comes. Doch geschiehet diese Nachfolge oder Begleitung in unterschiedlichen Klängen, um dadurch eine gewisse Racheiferung, eine emulationem oder einen Lust-Streit auszudrücken, als worin fast der ganze Unterschied zwischen dem Führer und Gefährten bestehet. Hat nun jener in seinem Satze den herrschenden Klang zur Anfangs-Note; so nimmt dieser den Endigungs-Ton dazu: und umgekehrt.

## §. 10.

Im Französischen Reponse, im Italienischen Risposta, bedeuten eigentlich eine Antwort. So wird in Fugen und fugirten Sachen derjenige Nachsatz figurlich genennet, welcher auf dem Vorfatz folget, und denselben gleichsam beantwortet. Auf lateinisch heißet es repercussio, auf Teutsch der Widerschlag.

## §. 11.

Daß aber die nur antwortende Stimme, oder ein antwortender Chor in einem blossen Gespräch, eigentlich eine Risposta heisse, wie im Waltherschen Wörter-Buche stehet, habe vorher nie gehöret: glaube auch, daß die erwähnte figurliche Bedeutung dieses Wortes in der Ton-Kunst weit größern Gebrauch habe, als die vorgegebene eigentliche. Daher jene denn wol einer weitern Erläuterung, als diese, bedarf.

## §. 12.

Brossard setzet ausdrücklich Risposta, und andre Ausdrückungen, unter den Titel Fuga; gibt aber von der Repercussion keinen deutlichen, sondern einen viel zu weitläuffigen und allgemeynen Begriff. Reponse und Risposta hat er nirgend absonderlich angeführt, vielweniger erläutere; vermischet hingegen Reditta, Riplica, Conseguenza, Imitatione &c. mit einander, ob er wol hinzusetzet, es sey unter diesen Worten, absonderlich unter Fugan und Imitationen, ein

Unterschied. Man glaubt es ihm gerne zu. Rameau braucht das Wort Reponse \*) in dem Verstande, darin wir es nehmen, zweimahl.

## §. 13.

Wenn man also weiß, mit welchen Klängen ein Thema oder Fugen-Satz anfangen könne; so wird auch nöthig seyn zu sagen, wie dessen Schluß oder Absatz ungefehr beschaffen seyn möge. Ja, man muß sich auch um das Mittel bekümmern, wie gewiesen werden soll.

## §. 14.

Wegen des Abbrechens eines Vorsatzes ist nun eben nicht die beste Weise, daß im Endigungs-Klange, wenn damit angefangen worden, auch das Thema geschlossen werde, und eine förmliche Cadenz im Haupt-Ton erscheine. Zwar geschieht solches nicht selten mit gutem Beifall, wenn ein rechter Meister der Vollstimmigkeit darüber kommt, der so zu reden, aus nichts etwas machen kan. Aber dieses Verfahren schließt dennoch keine solche Verschiedenheit oder Abwechslung ein, als wenn Schluß- und Anfangs-Klänge ungleich sind.

## §. 15.

Das allerbeste ist, wenn der Fugen-Satz so eingerichtet wird, daß man die förmlichen Schlüsse lieber gar dabey vermeidet, und die Schranken desselben so zu setzen weiß, damit kein recht-eigentlicher Absatz erfolge: maassen die Ruhestellen in Fugen und Contrapuncten gar nicht zu Haupte gehören; sondern solche Fremdlinge sind, daß sie sich schwerlich eher melden, noch in eigner Gestalt sehen lassen dürfen, als bis die ganze Jagt zu Ende läuft. Ich nehme mit Fleiß ein Gleichniß vom Jagen: weil dasselbe auch wenig vom Ruhen oder Stillhalten weiß. Mein geehrter Freund, Walthers, sagt, die Fuge habe den Nahmen a fugando, weil eine Stimme die andre gleichsam jaget.

## §. 16.

Wir wollen die Sache wegen der förmlichen, oder uneigentlichen Schlüsse mit einem Beispiel erläutern: da denn, wo das Sternlein über der Note stehet, zwar ein kleiner Einschnitt, etwa wie ein Comma; aber nichts weniger vorhanden ist, als ein Punct, förmlicher und eigentlicher Einhalt.

## Fugen-Satz ohne förmlichen Schluß.



Diese Art vermiedener Schlüsse müssen mit den sogenannten Cadenze Sfugate nicht vermischt werden. Jene geschehen willkürlich und vorbedächtlich in der einzeln Melodie; die andern herzu bequemen mit einigem Kunstzwange und fast nothwendig, bey völliger Harmonie. Die ersten dienen zur bequemern, aufgehaltenen Fortführung des künftigen Gewebes; die letztern nur zur Ausdehnung, Erweiterung und Verlängerung des alsdenn gegenwärtigen.

## §. 17.

In den ordentlichen und gewöhnlichen Fugen heben demnach, erwehnter maassen die Führer und Geführten das Thema, einer in der Quint, der andre in der Octav an; oder umgekehrt. Ein anders aber ist, wenn diese Ordnung unterbrochen, und der Satz mit Fleiß und Kunst so zugestuet wird, daß, nach dem ersten regelmäßigen Wiederschlage, der Geführte hernach auch in andern Klängen anfangen, und doch mit dem Führer einstimmen kan.

## §. 18.

Hiebey pfleget man sich mehrentheils auf drey Wege zu beziehen: durch die Octave, durch die erhöhte Tert, und durch die erhöhte Quint; mit ihren Kunstnahmen: all' ottava, alla decima, alla dodecima. Welches eigentlich eine aus dem doppelten Contrapunct entlehnte Erfindung ist, eben so wol, als die einfachen Fugen in der Unter-Octave, Unter-Quint und Unter-Quart; in hypodiapason, hypodiapente, hypodiatessaron.

## §. 19.

Es gibt auch Fugen, darin der Geführte dem Führer in einem dissonirenden Klange nachfol-

folget, nemlich, in der Secund, Sept oder Quart. Es sind dieses jedoch lauter ausserordentliche Vorfälle; welche man aber unangezeigt nicht lassen muß, indem sie von sonderbarem Nutzen seyn können.

§. 20.

Wie lang etwa der so genannte Führer bey einer Fuge an Tacten seyn möge, ist einiger maasssen willkürlich, und wird davon zum Beschluß dieses Haupt-Stücks etwas vorkommen. Doch insgemein hält man dafür, daß, je ehender und geschwinder ein Gefährte seinem Führer folge, je besser sich die Fuge ausnehme. Man findet oft die vortrefflichsten Ausarbeitungen über die wesnigsten Noten, oder kürzesten Fugen-Sätze: fast so, wie bisweilen die besten Predigten auf drey oder vier Text-Worte gemacht werden können.

§. 21.

Wer sollte wol denken, daß diese acht kurze Noten so fruchtbar wären, einen Contrapunct von mehr, als einem ganzen Bogen, ohne sonderbare Ausdehnung, ganz natürlich hervorzubringen? Und dennoch hat solches der künstliche, und in dieser Gattung besonders glückliche Bach iederman vor Augen gelegt: ja, noch dazu den Satz hin und wieder rücklings eingeführt.



§. 22.

Wir kehren uns bey heutiger harmonischen Seh-Kunst zwar nicht mehr an die alten Gebote, da die Fugen, gleich den Zonen, in Haupt- und Neben-Arten, in authentas & plagales getheilet wurden, deren erste mit steigenden, die andre mit fallenden Sätzen versehen seyn mußten. Aber unsre Vorfahren wollten gerne, daß man bey dem Steigen die Quint, nicht die Quart, in Betracht ziehen sollte, wenn der Führer im Endigungs-Klange anhebt. Und das ist auch eine gute, gültige Anmerkung, die wir billig in Theilung der Octave so wenig aus den Augen setzen müssen, als unfehlbar eine grosse Ungewißheit der Zon-Art entstehen würde, wenn man sich gar nicht nach solcher Vorschrift richten wollte.

§. 23.

Der schwache Sprung in die Quart des Haupt-Tons, aus dem Endigungs-Klange aufwärts, debilis ille saltus, wie er ehmahls mit Recht hieß, zumahl wenn er gleich im Anfange eines Fugen-Satzes oder Führers erscheint, hinterläßt immer einen Zweifel, daß man nicht alsobald wissen kan, aus welcher Zon-Art gespielt oder gesungen werde; welches doch ein grosses zur Lieblich- und Deutlichkeit einer Melodie beiträgt, wie an seinem Orte gemeldet worden ist. Und wenn auch dieser Sprung umgekehret wird, d. i. wenn er gleich in die Quinte untermwärts vorbömmt, hat er doch eben dieselbe Wirkung. Ein Exempel wird die Sache klarer machen.



§. 24.

Wenn einer nun diesen Fugen-Führer in seinen Anfangs-Noten betrachtet, wird er schier nicht sagen können, ob er aus dem E oder aus dem H gehe? Daran ist der bloße Fall in die Unter-Quinte Schuld, welche dem Klange nach nichts anders ist, als die Quart des Haupt-Tons, in sofern die Anfangs-Note auch zum Final dienen soll.

§. 25.

Man siehet zwar aus der Folge, doch nicht aus der Bezeichnung des Noten-Plans, daß die Zon-Art H ist. Es weisen solches auch einem geübten Seher die wesentlichen Klänge oder chorde essentielles derselben Zon-Art, welche sich gleich doppelt und dreifach hören lassen, nemlich h, d, fis; und also den Ausschlag geben.

§. 26.

Indessen macht doch die Quarta Modi den Zweifel, weil sie gleich im Anfange, ohne Vermittelung vor den andern wesentlichen Klängen eintritt, und daher die Ohren, welchen die Folge noch unbekannt ist, alsobald auf die Zon-Art E führet, in welcher auch der Wiederschlag oder Gefährte füglich nachfolgen könnte, ob solches gleich im Fis bessere Art hat: und zwar sowol wegen besagter wesentlichen Klänge, als auch wegen des Absages oder Schlusses, bey dem der Nachsatz

U a a a

mit

mit dem *fi* h geschicklich folgen kan: welches ihm mit dem *e* a zu thun nicht erlaubt wäre, weil sodann die Gränzen, darin ein solcher Fugen-Satz billig bleiben muß, überschritten würden.

§. 27.

Ungeachtet aber des erwähnten Zweifels wegen der Ton-Art, welcher bey erster Anührung dieses Thematiss erregt wird, ja, ungeachtet der Satz im Endigungs-Ton anhebet und schließt; gibt er doch sonderbare Gelegenheit zur glücklichen Ausführung, und hat ihn Händel auf eine unvers besserliche Weise durchgearbeitet. Die Fuge ist in seinen gedruckten Kupffer-Wercken befindlich. So gewiß ist es, daß keine Regel ohne Ausnahm bleiben kan.

§. 28.

Der Sprung in die Terz des Haupt-Tons ist allemahl gut, und eben darum viel besser, als der Quarten-Fall, weil die Terz zur Dreistimmigkeit gehöret. Diese Ursache gibt einen solchen allgemeinen Grund in der Music an die Hand, daß es scheinet, man könne alles andre auf demselben bauen, und daß die harmonische Trias wol zu einem tiefern Untersage melodischer und harmonischer Lehren dienen könnte; wenn nur das zusammengefehte Wesen zur Unität oder Einheit gebracht werden mögte. Wir gehen dergleichen Betrachtungen ein wenig zu starck in die Mess- und Zahl-Künste hinein: derowegen ich lieber einen practischen Grund-Satz wehle; dem theoretischen unversänglich; welchen ich jedoch alsobald annehmen will, im Fall er zulänglich demonstrirt werden sollte, wie versprochen worden.

§. 29.

Der Anfang und das Ende eines Fugen-Satzes machen wol die meiste Schwierigkeit im Wiedererschlage; doch hat auch das Mittel sein Theil daran, wie aus folgenden Beispielen leicht abzunehmen seyn wird. Und eben deswegen verdient die Sache, daß wir nicht so eifertig darüber hinfahren, sondern sie auf das beste aus einander legen.

§. 30.

Es können auch Themata Dienste thun, die ihren ganzen Bezirk nicht weiter, als auf eine Terz erstrecken. Da diese nun, im Wiedererschlage, die Octave nicht erreichen, oder die gewöhnlichen Schranken erfüllen; muß man sich solches eben so wenig irren lassen, als wenn gewisse Vorsätze ihren Sprengel bis auf die Sext, welche hernach zur Sept wird, ausdehnen, da es denn einem Gefährten schier unmöglich fällt, sich mit dem Nachsatz in der Octave zu halten: wie davon ein Beispiel aus einem bekannten Kirchen-Liede No. 1 weiter unten zu sehen ist. Es läßt sich wol anders machen und einschräncken; aber mit guter Manier nicht.

§. 31.

Daß die Quart in die Quint, so wie diese in jene verändert werde, wenn der Wiedererschlag richtig seyn soll, stehet fest: es geschehe nun steigend oder fallend, durch Schritte oder Sprünge. Aber die Terz mag in keine Quart, noch in ein anderes Intervall, bey dem Nachsatze verändert werden; sondern muß eine Terz bleiben.



§. 32.

Man gibt eine Regel: wenn der Dux eine Secunde steigt, daß der Comes den Wiedererschlag durch die Terz verrichten müsse. Diese Vorschrift ist halb gut. Ich will sie erläutern; und zwar mit dem Zufaze, daß ihr Inhalt nur richtig sey, wenn der Führer in der Quint des weichen Haupt-Tons anhebet; nicht aber, wenn es in der Endigungs-Note einer harten oder weichen Ton-Art geschieht. Dort ist diese Secunde nur ein halber; hier ein ganzer Ton. Hebt das Thema in der Endigungs-Note einer weichen Ton-Art an, und steigt auf folgende Weise nur eine Secunde, so muß der Nachsatz viel eher einen halben Grad, als eine Terz wehlen.

§. 33.

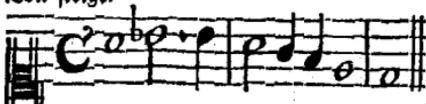
Das Steigen überhaupt entscheidet nichts, wenn hernach noch mehr Noten ebenfalls höher steigen. Es muß nur bloß davon verstanden werden, wenn die Melodie alsobald, nachdem sie in

die Secunde hinaufgetreten, wieder herunter fällt. Aus Mangel dieses Unterschieds, und deswegen, den die weiche oder harte Ton-Art erfordert, welche noch von niemand in ordentlichen, besondern Lehrlässen angemerkt worden sind, verursacht eine solche Regel mehr Verwirrung, als Erleichterung. Ich habe es wol erfahren. Es sind solcher Vorschriften eine ziemliche Anzahl.

§. 34.

Man wird es mir Dank wissen, wie ich hoffe, wenn ich dieses durch Beispiele bewähre.

1) Fugen-Satz in weicher Ton-Art, wo der Führer in der Quint anfängt und einen halben Ton steigt.



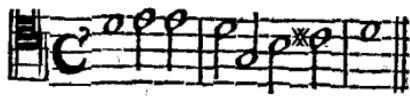
ad 1) Widerschlag dieses Satzes, durch die kleine Terz; und so weit hat die obige Regel recht.



2) Harte Ton-Art, da der Vorsatz in der Final-Note anhebt, und einen ganzen Ton steigt.



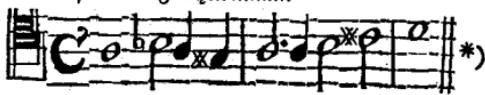
ad 2) Nachsatz des eben so bestellte Gefährten. Da gilt die Regel nicht.



3) Weiche Ton-Art, da der Dux im End-Klange anfängt, und einen Ton steigt.



ad 3) Antwort des Comitis, da er den halben Ton, statt des ganzen nimmt.



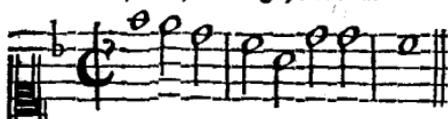
Hiebey kommt der grosse halbe Ton sehr in Betracht.

§. 35.

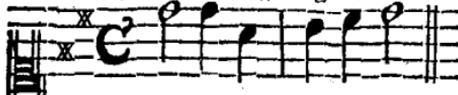
Es mag nun der Führer in dem herrschenden Klange einer Ton-Art, d. i. in deren Quinte, oder im End- und Haupt-Ton anheben; er mag dabey auf- oder niederwärts gehen und springen; so richtet sich doch immer der Gefährte nach ihm, und trifft einen ordentlichen, reinen Widerschlag, so wie er mit der Ton-Art am schönsten übereinkommen mag. Die Beispiele werden es erläutern:

Sätze des Anführers.

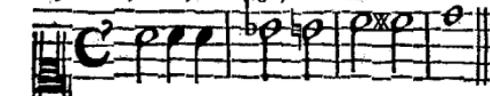
No. 1. Durch eine heruntergehende Quart.



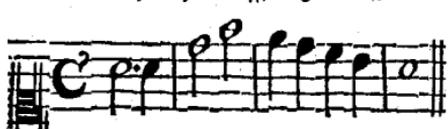
No. 2 Durch eine herunterspringende Quart.



No. 3 Durch die hinaufgehende Quart.



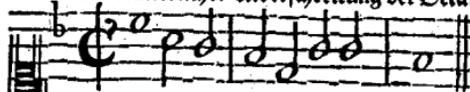
No. 4 Durch die hinaufspringende Quart.



§. 36.

Widerschläge des Gefährten.

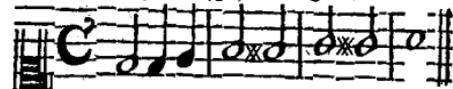
1 Durch eine heruntergehende Quint mit unvermeidlicher Überschreitung der Octav.



2 Durch eine herunterspringende Quint.



3 Durch die hinaufgehende Quint.



4 Durch die hinaufspringende Quint.

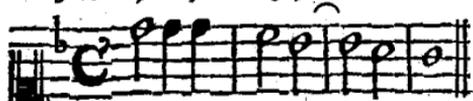


U a a a a 2

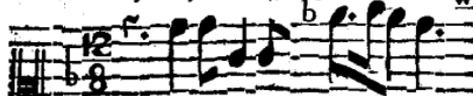
No. 5.

\*) Soll es die eigentliche Dorische Ton-Art seyn, so hat das h, anstatt das b, seinen Gebrauch.

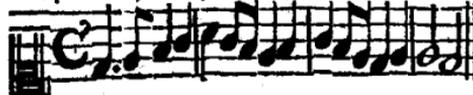
No. 5 Durch die heruntergehende Quint.



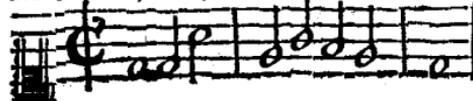
No. 6 Durch die herunterspringende Quint.



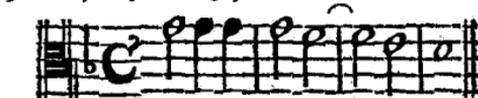
No. 7 Durch eine hinaufgehende Quint.



No. 8 Durch eine hinauf springende Quint.



5 Durch die heruntergehende Quart.



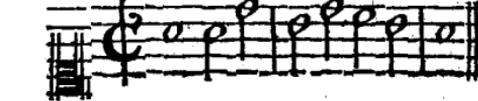
6 Durch eine herunterspringende Quart.



7 Durch eine hinaufgehende Quart.



8 Durch eine hinauf springende Quart.



## §. 37.

Da siehet man deutlich und in allen Fällen, daß aus der Quart die Quint, und aus der Quint die Quart, in den ordentlichen Widerschlägen, werden muß. Das fünfte Exempel weist noch über dies, daß aus der fallenden Secunde bey dem Gefährten der fortgesetzte Einklang entstehe. Und das siebende Thema zeigt in seinem Nachsage nicht nur, daß die Schritte sich halten lassen, sondern daß ebenfalls daselbst die fallende Secunde zum Unifono werden müsse: es hebe der Führer im herrschenden oder Endigungs-Klange an.

## §. 38.

Findet sich nun in den gar zu ordentlichen Widerschlägen, z. E. wie alhier No. 7 und 8, etwas lahmes in der Melodie, so muß man damit, der Ordnung zu Gefallen, das erstemahl bey einer regelmäßigen Fuge vorlieb nehmen; aber der Setzer hat hernach freie Macht, die Folge so einzurichten, daß sie natürlicher klingen und klingen.

No. 7.

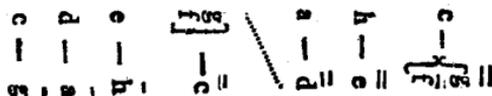


No. 8.



## §. 39.

Was nun die weitere Ausführung der Modulation betrifft, und welcher Gestalt die Klänge einander bey dem Widerschlage antworten müssen, darüber pfeiget man sich der untenstehenden Leiter bey Anfängern zu bedienen, als woraus zum Exempel abzunehmen ist, daß an dem Ort, wo der Dux c hören läßt, da müsse der Comes g oder f, nachdem es die Umstände erfordern, angeben; oder, wenn in jenem d vorkommt, müsse dieser a haben; wenn aber der Führer die Klänge f oder g berührt, daß ihm alsdenn der Gefährte mit dem c antworte u. s. w.



§. 40.

Man hat jedoch in gewissen Fällen eine Freiheit und Ausnahm, wenn nehmlich der Dux einen basirenden Sprung durch die Quint herunter thut, wie im folgenden Beispiel zu sehen: als wo eben wegen dieses Umstandes das d dem g antworten muß, welches sonst obiger Leiter entgegen läuft, da es nicht d, sondern c, thun würde.



§. 41.

Damit man aber recht eigentlich verstehe, wie mit solcher Stellung der Octaven verfahren werden müsse: so setze man erstlich den oblligen vierstimmigen Accord des erweiterten Modi, er sey welcher er wolle, auf diese Weise über einander, zur Richtschnur des Führers:



Nun sollte diejenige Octave, welche sich der Gefährte zum Sprengel erkieset, mit der Terz und Quint gleichermaassen dagegen gesetzt werden, nehmlich a. c. e. Weil aber auf solche Art, der guten repercuSSION und Ton-Art zuwieder, das e dem a antworten müste, so nimmt man statt e, als der Quinte vom a, die Quarte desselben Grund-Tons, nehmlich d. Also:



§. 42.

Hierauf fülle ich die leeren, und mit Punkten bemerkte Stellen beider Octaven aus, und setze sie gegen einander über, so finde ich daran eine Richtschnur des Wiederschlages, folgender Gestalt:



§. 43.

Bis hieher haben wir nur unsre Vorstellungen im diatonischen Geschlechte beibringen wollen: indem doch dasselbige den Grund der Sache darleget. Wer aber alles genauer untersuchen, weiter zum chromatischen Geschlecht gehen, und jede Ton-Art ins besondere, nach ihren zwölff Intervallen, grosse und kleine Terz in eine Reihe gebracht, zu Werke setzen und betrachten will, dem kan folgende Tabelle darunter gute Dienste leisten. Da denn zu mercken siehet, daß an allen übrigen Stellen die einander-antwortende Klänge durch den Strich, an den zweifertigen aber, wegen des zwischenkommenden halben Tons, nur durch die Punkte angedeutet werden.



## §. 45.

Es hat die Meinung hiemit nicht, als ob diese Tabelle in allen Fällen, die schier unendlich sind; gerecht seyn müsse: weil, alles daher gehofften Vortheils und möglichsten Nachdenkens ungeachtet, dennoch viele Schwierigkeiten bey den Widerschlägen vermacht bleiben. Sie sind aber am leichtesten zu heben, wenn auf eine reine, mit der vorgesezten Ton-Art wol übereinstimmende Vergleichung des Führens und Geführten gesehen wird. Alle Vorschriften sind gut; die Urtheils-Kraft des Setzers muß doch immer das meiste thun.

## §. 46.

Niemand fährt besser dabey, als ein solcher, der die Umstände und Erfordernisse einer guten Melodie wol inne hat, und in der Vollständigkeit ein Meister ist, daß er mit der Harmonie nach Gefallen spielen könne. Denn ich muß freilich gestehen, daß diese bey Fugen, und andern dergleichen Kunst-Stücken fast mehr Dienste thue, als jene. Wer indessen noch so weit nicht gekommen ist, indem eine große Erfahrung dazu gehöret, und die Arbeit bewährter Contrapunctisten zu untersuchen Lust und Gelegenheit hat, dem wird obige Tabelle zum Leit-Faden dienen können.

## §. 47.

Die allgemeine und in dreien Gliedern bestehende Fugen-Regel ist diese: Man soll die Gränzen der Ton-Art nicht überschreiten, weder unten noch oben; mit dem Geführten nicht in einem dem Modo zuwiderlauffenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle bey der Verlegung so gleich und ähnlich machen, als nur mit guter Art geschehen kan. Das erste Glied ist das wichtigste, doch leidet es seine Ausnahm. Das zweite ist das nöthwendigste bey ordentlichen Fugen, nicht bey außerordentlichen; und das dritte muß am meisten nachgeben. Es verdienet auch die Natur der Ton-Art allemahl mehr Achtung, als das übrige.

## §. 48.

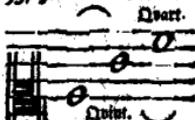
Wenn man nun die Ton-Art, wie gemeinlich geschieht, genau in die Gränzen einer Octave einschließt, so hat es folgende Verwandniß damit. Dastern der Führer im Sprengel einer Quint bleibet, und weder höher noch tiefer gehet; so muß auch der Geführte in seinem Umfange die Quarte keines wegés überschreiten. Und umgekehrt. Da denn Quint und Quart in solchem Vorstände die Octave erfüllen. Das ist die Meinung des ersten Gliedes obiger Regel. Dehnt sich aber die Melodie des Vorsages weiter aus, so kan der Nachsatz unmdglich die Schranken der Octave beobachten. Das lehret die gesunde Vernunft.

## §. 49.

In Choral-Gesängen wollen es einige mit dem dritten Gliede der gegebenen Regel so genau nehmen, daß sie auch so gar kein Intervall zulassen; welches nicht richtig mit denen im Anführer befindlichen übereinstimme, und fangen dahero mit dem Geführten lieber in einem fremden Klange an, damit sie durch dieses klein-vermeinte Uebel ein größeres, nemlich die Überschreitung der Ton-Gränzen vermeiden.

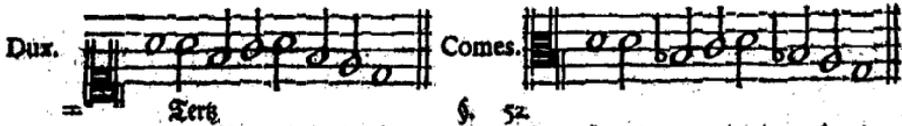
## §. 50.

Es ist auch nicht bey allen Fugen-Sätzen mdglich, die Intervalle im Vor- und Nachsatze gleich zu machen; im Widerschlage mit dem gehörigen Klange anzufangen; und dabey die Gränzen der Octave nicht zu überschreiten. Wenn das Thema nur den Bezirk einer Quarte hat, so gehet es wehrentheils an; doch nicht allemahl. Denn ob es gleich mit den Gränzen und dem Eintritt wol bestellet wird, fehlt es doch an der Aehnlichkeit der Intervallen. S. §. 55, §. 62. Die Ursache ist, daß jede Ton-Art in diesem Fall, bey der Octaven-Theilung, eine Quart oben und eine Quint unten hat, welches ungleiche Intervalle sind, und auch nöthwendig ungleiche Gänge oder Sprünge machen müssen. s. E.



## §. 51.

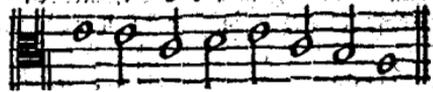
Wer nun die Dorische Ton-Art, oder das weiche D wehlen, und aus dem ersten Absatze des bekantten Kirchen-Gesanges: Mater unfer x. eine Fuge machen, dabey aber sowol die Aehnlichkeit der Intervalle, als den richtigen Anfangs-Klang im Widerschlage beobachten wollte, der würde dem wichtigsten Stücke zu nahe treten, und die Gränzen der Ton-Art unerblicklicher Weise überschreiten müssen.



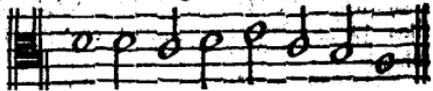
Tert

§. 52

Will er aber dieses, wie billig ist, vermeiden, so muß er entweder in einem fremden Klang (Sie sind hier alle fremd, ausser dem Endigungs- und herrschenden Klang) seinen Gefährten also eintreten lassen, daß dieselben Intervalle, als Tertzen, ganze und halbe Töne, beibehalten werden. Und das taugt eben so wenig.



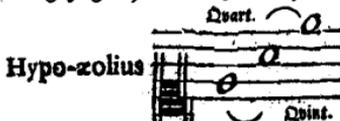
Oder aber, er muß das Intervall der stinkenden Tert in eine Secunde verändern, so behält er die beiden Haupt-Eigenschaften des Widerschlages, und bricht nur der dritten, als geringsten, nehmlich der genauen Ähnlichkeit seiner Intervalle, etwas wenigens an einem einzigen Ort ab. Dieses Mittel mögt ich lieber erwehlen, und hoffe, die meisten Componisten werden mit mir eints seyn; wodaus denn die Befräftigung meiner Sache erfolgt.



Secund.

§. 54

Bei einigen Kirchen-Liedern, die auf das genaueste nach den alten Modis gesetzt sind, muß man den Unterschied zwischen der selbstständigen und geborgten Ton-Art, zwischen den Haupt- und Neben-Modis, inter modum authenticum & plagalem, nöthwendig mit zu Rathe ziehen: welches die einzige Gelegenheit seyn mag, wobey dieser Unterschied, heutiges Tages, noch Statt findet. Und da wird die sogenannte geborgte Ton-Art auf solche Weise eingerichtet, daß die Quint oben, und die Quart unten stehet, wie wir das Gegenspiel §. 50 in einer selbstständigen Ton-Art angezeigt haben. z. E. bey dem Hypo-äolide:



nicht so:



§. 55.

Aus Mangel dieses Theilungs-Unterschieds wissen viele Organisten nicht, wie sie z. E. bey dem Choral: Christus der uns selig macht u. den Widerschlag anstellen sollen. Vom Vorspielen will ich ich nichts sagen. Am Ende hat dieser Gesang freilich die Zeichen der phrygischen Ton-Art; aber im Lauf der Melodie ist er so stark mit dem äolischen Neben-Modo versehen, daß billig die meisten Klänge dem Ton seinen Rahmen geben. Nun ist das h siebenmahl; das a aber dreizehnmahl darin; ja, es wird gar eine förmliche Cadenz im letztern gemacht, und fast immer in selbigem modulirt, als in quarta modi. Wobey jedoch nicht zu leugnen stehet, daß drey Cadenzen, so wie sie denn auch sind, im h vorkommen. Daher kan man, bey dem Widerschlage, gar wol nach der hypo-äolischen Art verfahren. Doch wäre es eben, bey igtigen Zeiten, keine Sünde, wenn gleich die repercussio also gerieth.



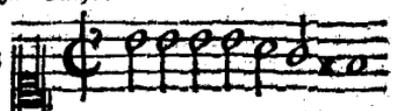
Aber die guten Alten waren nicht nur dem h feind; sondern dem darauf solcher Gestalt folgenden noch grämer, und nahmen für das erste lieber ein a. Die Ursachen sollten seyn: weil h keine reine Quint bey ihnen hatte; und also auch kein fis in der phrygischen Ton-Art vorkommen dürfte.

§. 56.

Wenn nun einige Organisten das erste Glied dieses Chorals fugiren wollen oder sollen, so sprechen sie: Der Führer langt im e an, welches auch die Endigungs-Note ist; da muß der Gefährte im herrschenden Klang (worunter sie immer die Quint verstehen, ob es auch wol nach der alten Moden-Lehre die Quart seyn kan) nehmlich im h nachfolgen. Und wenn endlich die Richtigkeit der Intervalle beobachtet wird, stehet das Ding so zu Buche:

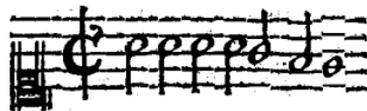


Widerschlag



§. 57.

Weil aber bey dieser Einrichtung der Gefährte in einem solchen Klange aufhöret, der überall aus der vorhabenden Ton:Art verbannet ist, nehmlich im fis; maassen die Ordnung so aussiehet, f g a b c d e, dabey die halben Tone im ersten und fünften Grade liegen, es mag eine Haupt- oder Neben-Ton:Art seyn, auch die Octave nicht erfüllet wird, welches doch sehr süglich geschehen kan; siehet ein ieder schon, daß es hier am Erkenntniß der Ton:Art fehle: denn dieselbe weist bald an, wie, mit Beibehaltung aller Ähnlichkeit in den Intervallen, dennoch in einem Ton-gemässen Klange angefangen, und im e als der Final: Note geschlossen werden möge. & C.



§. 58.

Und auf diese oder dergleichen Weise muß man bey andern Choral-Melodien, die eine gewisse Ton:Art nach aller Lehre führen, zu Werke gehen, wenn Fugen daraus werden sollen. Soll und muß ja irgend ein Intervall vertauscht werden, so hat man vor allen Dingen dahin zu sehen, daß es keinen halben Ton treffe, weil solcher dem Gehör am empfindlichsten fällt.

§. 59.

Es siehet ferner bey dem Fugen-Wesen zu erinnern: daß auch wol zwö bis drey Stimmen, auf canonische Art nach einander, ohne Wiederschlag, alle im Endigungs-Klange, oder alle in der Quint anheben mögen. Man muß sich zwar im Anfange an die repercussion und ihre Ordnung binden, doch darff solches bey Fortsetzung der Arbeit nicht immer geschehen. Dieser Unterschied ist zu merken.

§. 60.

So ist es auch eben nichts strafbares, wenn man bisweilen zu rechter Zeit den Umfang der Ton:Art, ambitum modi, ein wenig aus den Augen setzet, und gleichsam verabsämnet: als welches auch die allerschärfesten alten Contrapunctisten, Orlando und seines Gelichters, mit gutem Wohlbedacht gethan, und für keine Sünde gehalten haben. Allein mein Rath bey diesen Freiheiten würde seyn, daß man sich ihrer nicht gerne, ohne Ursache, gleich im Anfange bedient, ehe noch das Thema gewöhnlicher Weise durchgeföhret worden. In der Mitte aber, und bey Fortsetzung der Arbeit, darff sich niemand das geringste Bedenken darüber machen: denn es gibt eine artige Abwechslung; großen Anlaß zur geschickten Ausarbeitung, und gute Melodien. (C. §. 38.)

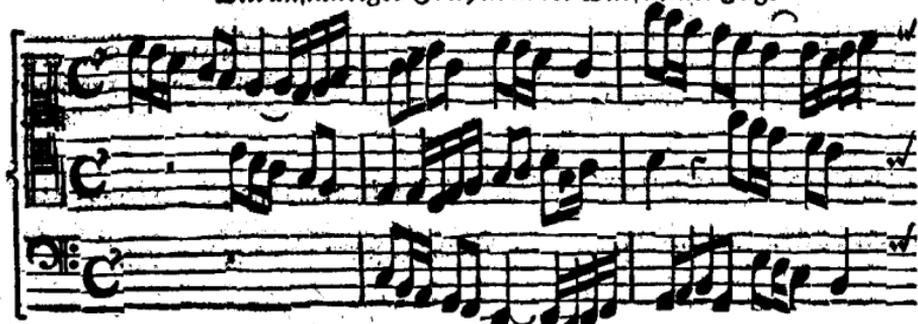
§. 61.

Von dem ersten dieser Freiheits-Puncte mag folgendes eine Probe abgeben, und wird es desto besser herauskommen, wenn die eine Stimme fein bald und kurz auf die andre eintritt:

Gewöhnliche Weise den Gefährten beym Anfange einer Fuge einzuföhren.



Mit anständiger Freiheit in der Mitte einer Fuge.



## §. 62.

Von oberwehnter zwoiten Erlaubniß, wegen Ueberschreitung der Ton-Schranken oder ihrer Einkürzung, findet man die Vorfälle noch häufiger gebilliget, als von der ersten. Etwa auf diese Art:



## §. 63.

Die gewöhnliche, regelmäßige Weise des Wiederschlages nennet man *consoziationem Modorum*, die Befellung der Ton-Arten, weil ich durch Veränderung eines oder andern Intervalls, da nemlich in obigen beiden Exempeln aus der Secund eine Tertz wird (wie die Zahlen 2 und 3 beiläufig anzeigen) die Ungleichheit vereinbare: bey welcher Zusammenfügung die Vertauschung eines grossen Intervalls lange so merklich nicht ist, als eines kleinen, wie bereits §. 58 berührt worden.

## §. 64.

Die Freiheiten aber, so man sich hiebey nimmt, gehören ad *æquationem Modorum*, weil ich die eine Ton-Art, so viel die Intervalle betrifft, gerade auf eben dem Fuß behandle, als die andre. Woraus denn folget, daß sie beede, in Ansehung solcher Intervalle, gänzlich verglichen bleiben, und keine Ungleichheit darin aufweisen, die zu vereinbaren wäre.

## §. 65.

Noch ein Kunst-Wort, nächst obigen zweien, ist hiebey zu betrachten, und zwar um desto mehr, weil in den bisherigen musicalischen Wörter-Büchern alle drey annoch fehlen. Es heisset *Conciliatio Modorum*, da man ein Thema, dessen Schluß etwas außerordentliches hat, durch einen kleinen Zusatz in die rechte Gleise bringet, und gleichsam mit dem anhebenden Nachsatz versehen. Wir werden weiter unten Beispiele hievon antreffen.

## §. 66.

Bisher haben wir mit ordentlichen Fugensätzen zu thun gehabt, nemlich mit solchen, die in der Quint oder Octav des Haupt-Tons anheben, und die oben §. 44 Dvinten-Fugen genannt worden sind. Weil es aber, bey gänzlichlicher Durchführung eines Chorals auf Fugen-Art, viele Vorfälle gibt, wo die Sätze ganz außerordentlich anfangen, so wird auch hiebey verschiedenes zu erinnern seyn: bevorab da die meiste Absicht unsers Unterrichts auf die Kirchen-Music zielt, deren Verbesserung die vornehmste Pflicht eines jeden Tonkünstlers seyn muß.

## §. 67.

Wenn demnach ein Thema in der Secund anhebet, und das Vorhaben auf die Endigungs-Note gerichtet ist: so folget der Gefährte auch in einer Secund des versetzten Modi. Zielt aber der Dux nicht auf die Endigungs-Note, sondern auf den herrschenden Klang; so folget ihm der Comes nicht in der besagten Secund, sondern in dem Endigungs-Klange der versetzten Ton-Art.

## §. 68.

Z. E. mein Modus wäre G dur, und der Fugensatz singe im a, als in der Secund, an; herte aber im g, als in der Endigungs-Note, auf: so wäre der versetzte Modus natürlicher Weise D dur, und der Nachsatz singe im e an, als in der Secund derselben versetzten Ton-Art.

Exempel von anfängender Secund, da man zum Haupt-Ton gehet.

Secunda

Finalis

§. 69.

Neiget sich hergegen die Melodie des anführenden Fugensatzes zum d, als zur Quint herunters, so tritt der nachfolgende Geführte nicht mit der Secunde ein; sondern mit eben dem Quintens Klange des Haupt-Tons, welche alsdenn dasselbe d ist, darin jener aufhöret.

Von anfängender Secund, da man zur Quint gehet.

a) Secunda Chorda Modi G duri.

b) Quinta ejaIdem Modi. Allwo die Beibehaltung des halben Tones dem Widerschlage eine sonderbare Aehnlichkeit gibt, die durch Bögen angezeigt wird. †† Note cambiata.

c) Eintritt der vierten Stimme durch die Sept.

d) Unvermutheter Eintritt der Oberstimme durch die kleine Quint.

§. 70.

Fängt ein Fugensatz in der Terz, oder auch in der Sext seines Haupt-Tons an, so erfolgt der Niederschlag in eben dem Intervall seines versetzten Modi, dafern die Melodie sich nach dem Schluß-Klange wendet; gehet sie aber zur Quinte, so hat es zwar nicht mit der Sext, aber mit der Terz eine andre Verwandniß: maassen sich dieselbe sodann bey der versetzten Ton-Art in die Secunde verändert, welche im vierten der folgenden Exempel mit 2 bezeichnet ist. Z. B. meine Ton-Art sollte G mol seyn.

## I. Exempel von der anfangenden Terz, zum Haupt-Ton.

## II. Von der anfangenden Sext, zur Quinte.

## III. Von der anfangenden Sext, zum Haupt-Ton.

§. 71.

In allen diesen macht es keine Aenderung. Aber wenn es gehet

## IV. Von der anfangenden Terz zur Quinte, da wendet sich:

§. 72.

Was ferner die anfangende Quart in dergleichen außerordentlichen Fugensätzen betrifft, so wird sie in der Beschreibung durch ein gleichmäßiges Intervall von dem Geführten beantwortet; und als der herrschende Klang, oder die Quint angesehen; sie mag sich nun die dominantem oder die finalen chordam zum Zweck des Thematis wählen. Die nächsten Exempel werden es erläutern. Hier will ich nur beiläufig bitten, daß ein Fugens Liebhaber und Kenner bemerken wolle, welche fremde Gelegenheit dergleichen außerordentliche Sätze zu den Eintritten der andern Stimmen geben, als worin wahrlich die grössste Schönheit aller Wechsel-Gesänge bestehet. Das vierte

Weis

\*) Hier kan die dritte Stimme mit der None eintreten, welches eben nicht täglich geschieht.

†) Hier kan die dritte Stimme auch ziemlich unvermuthet einfallen. ††) Eintritt durch die Sext.

Beispiel der obigen, wenn es noch einen halben Tact ad conciliationem fortgesetzt wird, gibt auch artigen Anlaß dazu.

§. 73.  
Von der anfangenden Quart zum Haupt-Ton.

Ein anders, zur Quint \*).

Die Zahlen 1) und 2) über dem Tenor im ersten, und über dem Alt im zweiten Tact deuten an, daß dem Unifono des Führers durch die Secunde des Geführten geantwortet wird, um den Quartensprung aufwärts wol zu bilden.

§. 74.

In der Septime des Haupt-Tons einen Fugensatz anzufangen, das ist schon etwas fremdes, und wenn bey solchem Vorfall auf die Endigungs-Note gezelet wird, so folget der Comes in eben demselben Intervall, das ist zu sagen in der Septime des versetzten Modi. Neiget sich aber der Führer zur Quint, so muß der Geführte nicht in einem gleichmäßigen Intervall, sondern in der Ton-Art anfangen.

§. 75.

Ich setze den Fall, mein Modus wäre B dur; der Fugensatz finge im a, nemlich in der Septime des Haupt-Tons an, und die Melodie ginge des Weges zum Final-Klange. Alsdenn müste der Geführte eben auch in der Septime seiner versetzten Ton-Art, d. i. im c, die Nachfolge anstellen.

Exempel, von anfangender Septime, zum Schluß-Ton.

\*) Ich könnte alle diese Exempel aus Kirchen-Liedern nehmen; allein mancher mögte meinen, es ließe sich mit andern Sachen nicht thun. Deswegen habe ich die Beispiele nach verschiedenen heutigen Schreib-Arten eingerichtet.

## §. 76.

Lenkt sich aber die Melodie des Führers unterwärts zum herrschenden Klange der Quint, vom *a* zum *f*, so gehets beim Geführten ganz anders zu. Oberwärts zur Quint bleibt es im Comite, wie beim vorigen Exempel; doch werden die folgende Intervalle verändert. Es würde zu weitläufig fallen, alles herzusetzen. Indessen hebt der Wiedererschlag in der Terz des Haupt-Tons an, wenn der Anschlag das Thema in der Quint endiget:

## Exempel anfangender Septime, zur Quint.

## §. 77.

Es kan dieser Fugensatz kurz hinter einander hergeführt werden, welches beiläufig gewiesen, und zugleich bemercket wird, daß solches nur nicht im Anfange eines Stückes geschehen müsse. *a. E.*

Und da thun die Wechselfnoten, *note cambiate*, schöne Dienste, wie 1) bey der Septime, und 2) bey der Secund zu sehen ist, da an beiden Stellen die Dissonanz vorgehet, und die Consonanz nachfolget; welches sonst umgekehrt seyn müste.

## §. 78.

Bisher haben wir von den außerordentlichen Anfangs-Klängen eines Fugen-Satzes, der nicht nach gewöhnlicher Weise eingerichtet ist, verschiedenes beigebracht; nun wird es auch Zeit seyn, etwas von den außerordentlichen Schlüssen eines solchen Themas in die Secund, Quart, Quint, Sext und Septime zu erwehnen. Zumahl, weil es noch eine unberührte Materie ist, das von meines Wissens niemand geschrieben hat.

## §. 79.

Was die in der Secund aufhörende Sätze dieser Art betrifft, so dürfen wir nicht weit dars nach suchen, oder was eigenes dazu erfinden; sondern nur unsre Choral-Bücher, und in denselben *a. E.* das bekannte Abendlied: *Werde munter mein Gemüthe* &c. aufschlagen, dessen erster Absatz

7) Ich bemercke abermahl nur beiläufig den Eintritt des Basses durch die Sext und kleine Quint.

faß in der Secunde des Haupt-Tons seine Ruhestelle nimmt, und welches ich vor andern wehle, weil verschiedene Gesänge dieselbe Melodie führen, wie wir denn aus dem vollständigen Lüneburgischen Gesang-Buche deren etliche zwanzig bekannt sind. Wenn nun ein solcher Abfaß zum Vorwurff einer außerordentlichen Fuge aufgegeben werden sollte, müste der Gefährte dem Führer folgender Gestalt, Note für Note antworten, und sich hernach mit der Ton-Art wiederum vergleichen lassen: weil er gleichsam mit ihr in etwas zerfallen war.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests, including a trill-like figure. The middle and bottom staves provide a harmonic accompaniment with longer note values. A 'Conciliatio.' label is placed at the end of the system.

The second system of the musical score consists of four staves. It continues the melodic and harmonic development from the first system. A 'conciliatio.' label is placed below the third staff, and an '&c.' label is at the end of the system.

§. 80.

Eben in unserm Choral-Buche werden auch Sätze genug aufftoffen, die sich in der Terz endigen. Nur ein Beispiel aus vielen zu erwehlen, nehme man den Buß-Psaln: Aus tiefer Noth u. und verfertige zum ersten Abschnitt seiner Melodie einen Wieberschlag; so wird erhellen, daß sich die Terz am Ende nicht so leicht, als die Secunde, mit dem Haupt-Ton vereinbaren lasse, welches sonst wieder die gemeine Meinung zu lauffen scheint.

The third system of the musical score consists of two staves. It shows a melodic line with a trill-like figure and a corresponding harmonic accompaniment.

Dbb dd 2

§. 81.

†) Hier endiget sich der Haupt-Satz in der Secund seiner Ton-Art.

\*) Die weitere Ausführung ist in der wollklingenden Fingersprache zu finden.

††) Hier endiget sich das Thema in der Terz des Haupt-Tons.

## §. 81.

Ein Thema, das in der Quart seines Haupt-Tons aufhöret, kömmt bey dem Schlusse des Comitis zur Final-Note, und braucht also, wenn Führer und Gefährte alle beide in einer harten oder weichen Ton-Art bleiben, keiner weitern Erläuterung, als dieses folgenden Exempels:

## §. 82.

Allein, in alten Choral-Leidern, die sich z. E. nach der Dorischen Ton-Art richten, wo die Quarta Modi nicht weicher Natur ist (wie im Aeolischen Gesange); sondern die grosse Terz zur Vollstimmigkeit erfordert, da hat es die Bewandniß, wie mit dem Psalm: Durch Adams Fall &c. und zwar im fünften Absatze seiner Melodie, welche, ob sie gleich das weiche D zum Grund-Ton hat, doch daselbst im harten G einen Schluß macht, und den Gefährten nöthiget, die Beantwortung durch die Septime, oder im harten C zu bewerkstelligen.

Fugensatz in weicher Ton-Art, der in harter Quart aufhöret.

## §. 83.

Hier hat es die Quarta Modi mit ihrer grossen Terz zu thun; da sie hergegen im vorigen Exem-

\*) Hier aber in der Quart der weichen Ton-Art.

Exempel die kleine brauchte, und also weich war, wie der Haupt-Ton ist. Igo hat sie aber den harten Accord; obgleich die Ton-Art selbst weich ist. Die Eintritte des Alts und Tenors kan sich ein Liebhaber merken.

§. 85.

Bey der schliessenden Quint mögte sich mancher wundern, warum wir dieselbe einer Unordnung beschuldigen, indem alle ordentliche Fugensätze in der Quint aufhören können, sowol, als in der Octav, oder Final-Note. Aber es geschieht eben dieses Aufhören auf sehr verschiedene Art, wovon in den Wörterbüchern Unterricht zu holen ist, sub vocibus: Cadenza, Clausula. Hier nehmen wir nur die so genannte tenoristrende Cadenz vor uns, welche zwar nichts unordentliches an sich hat; doch in Fugen, bey der Beantwortung des Hauptsatzes, bisweilen ausserordentliche Schwierigkeit verursacht.

§. 86.

Man darff inzwischen nur bey der gewöhnlichen Versetzung der Intervalle richtig bleiben; und sich nichts daran kehren, wenn gleich der Comes in einem fremden Klange aufhöret. Denn es kömmt hier auf den Vergleich der Ton-Arten wiederum das meiste an. Folgendes Beispiel wird es weisen.

Fugensatz mit tenoristrender Cadenz.

§. 87.

Im achten Tact dieses Exempels gehet der Alt in den fremden Klang e ein wenig zur Ruhe; vergleicht sich aber im neunten alsobald wieder mit der rechten Ton-Art, und die dritte Stimme tritt bey eine rückenden Note ein. Damit ist alles verßhnet. Ob nun gleich, wenn mans genau nehmen wollte, die Risposta also seyn kömte, oder müste;

so gibt es doch keine solche gute Bindungen und Rückungen, welche, so zu reden, die Seele der Fugen sind: zu geschweigen, daß auf diese Weise der halbe Ton des Führers bey dem Gefährten gar nicht mit in den Anschlag kömmt, der doch ein wesentliches Stück des Widerschlages ist, und fast so viel zu bedeuten hat, als die Ton-Art selbst. Denn es läßt sich mit einem solchen halben Ton nicht umgehen, als mit andern größern Intervallen, die dem Gehör nicht so empfindlich sind, wie bereits erinnert worden.

§. 88.

Bey den Sexten, wenn ein Fugensatz darin schliessen sollte, braucht es so viel Mühe nicht zum Vertrage. Man würde schwerlich denken, daß hievon eine Menge wolausgearbeiteter Proben vorhanden wären, wenn nicht die alten Contrapunctisten so viel Fleiß daran gewandt hätten. Denn sie pflegten von dem lieben ur, re, mi, fa, sol, la, welches ein Thema ist, das in der Sezt endet, einen Canto fermo zu machen, und ihn auf das herrlichste zu schmücken.

Eee ee

§. 89.

## §. 89.

Wir wollen, nach unsrer Art, ein Paar kleine Beispiele geben. Das erste derselben geräch springend, das andre gehend in die Sext; beide drücken eine Bestremdung oder Verwunderung nicht uneben aus; doch das erste am meisten. Die Ausarbeitung soll den Liebhabern überlassen werden. Man zeigt ihnen nur den Weg.

## Fugensatz in die springende Sext.

Musical score for 'Fugensatz in die springende Sext.' The score is written for two staves, likely representing two voices. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a time signature of 6/8. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with an asterisk (\*). The piece concludes with a double bar line and the initials 'a.c.' at the bottom right.

## in die gehende Sext.

Musical score for 'in die gehende Sext.' The score is written for two staves, likely representing two voices. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a time signature of 6/8. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with an asterisk (\*). The piece concludes with a double bar line and the initials 'a.c.' at the bottom right.

## §. 90.

Mit einer schließenden Septime mögte es etwas mehr zu sagen haben, weil der Anfang der zwoiten sowol, als der dritten Stimme, wenn diese bey der letzten Note des Cornicis zugleich ein treten soll, selbst nicht regelmäßig seyn kan. Man muß daher dem Gefährten sowol, als dem Führer einen Zusatz geben, und sie, mittelst desselben, auf einen solchen Klang lencken, der sich zur Ton-Art schicket: wie davon oben, bey anderer Gelegenheit, absonderlich §. 65, etwas erwehnet worden ist. Ein solcher doppelter Zusatz, in zwoen auf einander folgenden Stimmen, macht eine Kluft, oder einen leeren Raum, der eben nicht viel artiges an sich hat. Denn die Näherung gehet der Absonderung oder Trennung, in den meisten Dingen, so die Ton-Kunst betreffen, vornehmlich in Fugenwerken, weit vor. Wir müssen aber doch auch hievon ein Exempel geben: damit nichts unberühret bleibe, was den Wechselgesängen behülfflich seyn, und die Aufmerksamkeit der Zuhörer vermehren könne.

## Fugensatz, der in der Septime aufhöret.

## §. 91.

Musical score for 'Fugensatz, der in der Septime aufhöret.' The score is written for two staves, likely representing two voices. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a time signature of 6/8. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A specific note in the top staff is labeled 'Zusatz'. The piece concludes with a double bar line and the initials 'a.c.' at the bottom right.

The image shows a musical score for a fugue, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A 'Zusatz' (addition) is indicated on the second staff. The score concludes with a double bar line and a '\*' symbol.

## §. 92.

Wenn nun, bey dem Eintritt der vierten Stimme, kein abermahligler leerer Platz bleiben soll, welches wirklich zu viel wäre, so muß derselbe Eintritt nicht wie die vorigen, im Niederschlage des Tacts, sondern im Aufschlage geschehen, wie das Sternlein anzeigt. Es läßt sich auch, bey der am letzten nachfolgende Stimme solche Freiheit endlich wol gebrauchen, doch nicht gerne im Anfange, bey der zwoten oder dritten.

## §. 93.

Dergleichen Dinge werden manchem etwas neu und fremd scheinen, weil sie noch wenig oder zum Theil gar nicht eingeführet und vorgetragen sind. Aber ich kan aus langer Erfahrung fest versichern, daß solche Fugensätze, die dergestalt außerordentlich anfangen und aufhören, vielmehr Veränderung an die Hand geben, und den Ohren lange nicht so eckelhaft vorkommen, als andre Themata, welche ihre eingige und beständige Abwechselung gar zu ordentlich in der Quint und Octave suchen.

## §. 94.

Was noch weiter hiebey zu betrachten vorfallen mögte, wird sich in sieben Anmerkungen fassen lassen, deren erste diese seyn soll. Weil ein Fugensatz sehr oft wiederholet wird, soll derselbe nicht nur feine, liebliche Gänge und Führungen der Melodie, sondern auch, so viel möglich, unterschiedliche harmonische Figuren und Rückungen haben oder zulassen, damit er, bey so öfterem Niederschlage, dem Gehör nicht verdriesslich falle. Hierzu ist nun nicht viel buntes oder tankmäßiges nöthig, sondern nur ein melodisches, natürliches Wesen, welches mit seiner edlen und singbaren Einfachheit insgemein die besten Fugen abgibt; dahingegen es in den gezwungenen und gekünstelten Sätzen an nichts so sehr, als an der Melodie zu gebrechen pfelet.

## §. 95.

Zweitens, wenn man einen Wechsel-Gesang mit vier oder mehr Stimmen nur einiger maassen ausführen will, müssen zum wenigsten ein Paar Duzend gewöhnliche Tacte dazu angewandt werden, wenn das Thema zween bis drey lang ist. Es wäre denn, daß eine gar träge Zeitmaasse dazu erwehlet würde: in welchem Fall es auch wol mit wenigern zu bestellen ist, zumahl wo Fuge auf Fuge folget. Alles mit Bedacht, nachdem es die Umstände, die Worte, die Instrumente, die Stimmen, die Gelegenheit und die Art des Haupt-Satzes leiden wollen. Man kan unmdglich alles vorschreiben, und wer Nutzen von einer Lehr-Art haben will, sie sey so ausführlich, als man nur wünschen kan, der muß allgemeine Wahrheiten auf besondre anwenden können.

## §. 96.

Zum dritten ist es merkwürdig, daß man gegen hundert Fugen, die das rempus binarium, oder diejenige Zeitmaasse führen, welche zween Theile hat, kaum fünf von guten Meistern antrifft, die eine ungerade Mensur haben. Unter den geraden Abtheilungen kommen noch bisweilen der Zwölfs- und Sechs-Achtel-Tact zumVorschein; absonderlich in fugirten Claven; Drey-Viertel aber und Drey-Achtel selten. Welches ein Zeichen ist, daß die Fugen überhaupt, ob sie gleich munter und frisch seyn mögen, dennoch sowol im Styl, als Tact, die leichte, hüppfende und choraische Bewegung nicht lieben; sondern bey aller Lebhaftigkeit und Kunst einen gewissen Ernst erfordern, welcher endlich auch wol in ungeraden Tact-Arten zu beobachten stünde, und wovon die sechste Fu-

ge in der so genannten Finger-Sprache eine Probe gibt. Wer sich die Mühe nimmt, guter Contrapunctisten Arbeit zu untersuchen, wird diese Anmerkung wahr, und das Abzeichen der Fugen richtig befinden.

## §. 97.

So dürfen auch, viertens, alle Fugen eben nicht gänzlich ausgeführt werden, wenn deren verschiebene und viele kurz auf einander folgen, wie in der Motetischen Schreib-Art zu geschehen pfleget. Vielweniger darff man sich an den Gebrauch einiger Organisten binden, die das Thema erst, ohne die geringste Verblümung, fein ehrbar und viermahl durchs ganze Clavier in lauter Consonanzen und Lämmer-Terzien hören lassen; hernach wieder mit dem Gefährten eben so bescheidenlich von oben anfangen; immer einerley Leier treiben; nichts nachahmendes oder rückendes dazwischen bringen; sondern nur stets den blossen Accord, als ob es ein General-Baß wäre, dazu greiffen.

## §. 98.

Das liebe Thema ist bey so gestalten Sachen allzeit oben oder unten; in der Mitte, bey einer Vollstimmigkeit, soll es noch der erste entdeckt haben. So bald der Comes im Alt abgefertiget worden, wird kein Augenblick versäumt, gleich darauf den Ducem im Tenor anzuheben, und rein auszuspielen, damit ja Cadenz auf Cadenz richtig erfolge, und iedermañ vorher wisse, was er zu erwarten habe. Da es doch viel artiger klinget, wenn, nach erster Anhdung des Gefährten, einige Bindungen dazwischen kommen, und der Tenor mit dem Führer unermuthet eintritt. Und wenn dieser also ein wenig verzögert worden, kan hergegen der Baß, oder die vierte Stimme ein wenig vor der Zeit einfallen, wo es sich schickt: damit es nicht so abgeredet und ängstlich ordentlich scheine. Wir haben zwar oben erwehnet, daß die öftere Absonderung oder Trennung in Fugen nicht viel gutes wircke; aber eine hange Zusammenfügung ist noch ärger, und muß von einer geschickten Annäherung sehr wol unterschieden werden.

## §. 99.

Man soll vielmehr, zum fünften, dahin trachten, daß das Thema so eingerichtet werde, zumahl, wenn es nach eigner Willführ erfunden wird, damit es sich zum Eintritt des Gefährten eher bequeme, als bis es ganz zu Ende gehet. Denn, gleichwie es sehr armselig lautet, wenn die nachahmende Stimme just so lange verziehen muß, bis der vorhergehenden nichts mehr zu sagen übrig bleibt; so thut eine gegenseitige Einrichtung bey den öftern Wiederholungen unversgleichliche Dienste, und bringt ein ganz anders Gewebe heraus: weil es die den Fugen sonst sehr abgehende Veränderung ungemein befördert.

## §. 100.

Ie näher sich demnach, bey der zwoten oder dritten Durchführung, die Stimmen, so zu reden, auf den Fersen folgen, oder gar ins Gefüge kommen, es sey nun durch die gewöhnlichen, vorgesezten Intervalle, oder auf canonische Art durch den Einklang und Octave\*), und ie unermutheter diese Überraschung, bald oben, bald in der Mitte, bald unten vernommen wird, ohne sich an die Reihe zu binden, ie angenehmer wird ein solcher Wechsel-Gefang zu hören seyn. Man mögte gleichsam in Gedanken zum Thematē sagen: Siehe! bist du schon wieder da; das dachte ich nicht; an diesem Orte hätte ich dich wol nicht gesucht!

## §. 101.

Die sechste Anmerkung ist folgende. Zum allererstenmahl, damit der Fugen-Saß desto deutlicher begriffen werde, insonderheit wenn eine sbrmliche Cadenz dabey seyn soll und muß, läßt man denselben gern allein, vom Anfange bis zum Ende, oder nahe dabey, ganz rein aushören; hernach aber wird auf das geschickteste zum Comite modulirt, und ehe der Dux mit der dritten Stimme eintritt, ein kurzes Zwischenpiel geführt, damit Gelegenheit gegeben werde, den vertiesten Haupt-Saß mit guter Art, und als obs von ungefehr geschehe, einzuführen.

## §. 102.

Darauf mag sich der Gefährte im Baße, oder in der vierten Stimme, sie sey an welchem Orte sie wolle, vor der anberahnten Zeit, im Fall es thunlich, hören lassen, und hat nicht nöthig, die Endigung des verfesten Anführers abzuwarten; dafern sonst die Umstände der Harmonie den freien Eintritt vergönnen. Ist nun die erste Folge auf diese Weise vollbracht, alsdenn kan ein Übergang, eine transitio, vorgenommen werden, nemlich eine solche zierliche Vereinarung des folgenden mit dem vorigen, daran eigentlich der Haupt-Saß keinen Theil hat, indeß die erste oder

Obers

\*) S. den §. 6: dieses Capitel.

Ober-Stimme ein wenig pausiret, und gleichsam Luft schöpffet, damit sie bald darauf, bey fortgesetzter Vollstimmigkeit, mit der Antwort wieder eintrete, d. i. sie ergreiffet nunmehr den Gefährten, falls sie vorher den Führer gehabt hat; und umgekehrt.

§. 103.

Bev solcher Gelegenheit mögen sich denn die Sätze allmählig nähern, wenn sie darnach eingerichtet sind. Die Wiederholung der förmlichen Schlüsse aber muß alsdenn aufs beste verhütet werden; es wäre denn, daß eine besondre Veranlassung zur Zierde dadurch gegeben würde. Es darff also, ohne dergleichen zufällige Ursache, kein Fugensatz, wenn er einmahl rein hindurch geführt worden, abermahl oder allemahl in seiner völligen Gestalt vom Anfange bis zum Ende erscheinen.

§. 104.

Bev dreistimmigen Fugen läßt es gar fein, wenn das Thema, nachdem es die beiden äußersten Stimmen schon gehabt haben, unvermuthet mitten eintritt, entweder im Alt oder Tenor, ohne daß sich jene deswegen im geringsten irren machen, noch ihre vorhabenden melodischen Gänge, Bindungen oder Rückungen unterbrechen lassen. Dieses muß all'improvisito, wie ein Uibersall geschehen: nächst welchem fast die größte Kunst der Fugen in Vermeidung der Cadengen, und in verkürzter Anbringung der Wechsel-Sätze bestehet; das erste heißen die Welschen: Cadenze sfugate, und die Ausdrückung schickt sich sehr wol zu den Fugen; das andre pflege ich approplationem thematum zu nennen. Findet man nun diese drey Stücke in einer Fuge nicht, nehme sich den unerwarteten Eintritt bey Bindungen und Rückungen, die Entwißung förmlicher Schlüsse, und die Annäherung der Sätze zu ihrer Zeit, so darff ein ieder nur sicherlich gedencken, daß es nur eine Noten-Kleckerey, und der Fugenmacher nicht weit her sey.

§. 105.

Noch ein kleiner, doch nicht auszusetzender Kunstgriff ist die woleingetheilte Abwechslung des Haupt-Satzes einer Fuge in ihren verschiedenen Stimmen, und die dazwischen einzuschaltende kurze Schmückungen. Ich sage kurze Zierathen: damit die Nebendinge nicht mehr Achtung gewinnen, als die Sache selbst, um deren willen sie da sind.

§. 106.

Was nun die geschickte Abwechslung betrifft, so verstehen wir dadurch gar nicht den alten, betretenen Weg, gerade von oben nach unten, oder von unten nach oben; (denn viele Fugen fangen auch im Bass oder Tenor sehr süßlich an) sondern wir meinen eine solche Einrichtung und Ausschelung, da das Thema bald diese bald jene Stelle, sie sey hoch oder niedrig, ohne Klang und Reibe einnimmt. Und denn verdient die Fuge mit Recht den Nahmen eines Wechsel-Gesanges.

§. 107.

Ich muß diese siebende Anmerckung deutlicher machen. Wenn man z. E. vier Stimmen hat, so kan die Guida in denselben schon viermahl ihren Ort verändern, und jedesmahl eine ganz andre Folge, ganz andre Harmonien, Bindungen und Rückungen, Eintritte, Ruhestellen und Fortgänge hervorbringen. Rechnen wir nun zu einer ieden Stimme die Einführung des Vorfalles und Widerschlages, so ist klar, daß die Stellen und Folgen acht und vierzigmahl abgewechselt werden können. Kommen endlich noch hiezu die kleinen nothwendigen Zwischenspiele, Füllsteine, Übergänge und Verknüpfungen, samt den verkürzten, unvermutheten Anbringungen der Sätze und ihrer Auszierung, o! so hat man ein sehr weites, geraumes Feld zur sinnreichen Wechsel-Arbeit vor sich, und darff den Abgang der Materialien nicht fürchten.

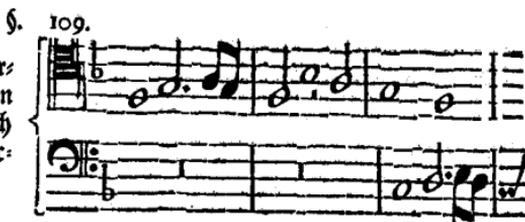
§. 108.

Ich nehme, um die Sache durch ein Beispiel noch mehr zu erläutern, folgenden Hauptsatz im Capell-Styl oder allabreve, mit der förmlichen Cadenz: und lasse denselben Anschlag zum erstenmahl rein aushören:

ff ff

§. 109.

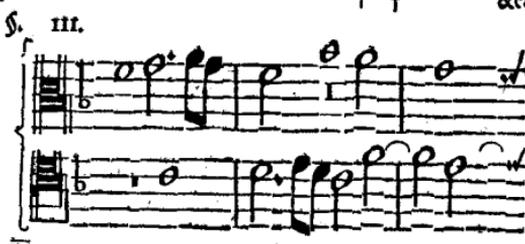
Nach fernerer Durchführung wird hernach solches Thema an verschiedenen Orten näher an einander zu bringen seyn: als erstlich zugleich bey und mit der Cadenz, zween Tacte vor dem Ende; auf diese Weise:



Fürs andre, bey dem Eintritt der Ober-Stimme, drey Tacte vor dem Ende des Widerschlages im Bass, da derselbe seine Cadenz fliehet, und fliehen muß, wenn was rechtes daraus werden soll.



Drittens, in zwey Mittel-Stimmen, vier Tacte vor Endigung des Haupt-Satzes im Alt oder gleich im andern Tact, denn der Haupt-Satz ist nur 6 Tact lang. Man mercke es, die Ober- und Unter-Stimme dürfen hiebey nicht still sitzen, wenn sie sonst gute Gelegenheit fortzufahren haben.



Diese Annäherung hat auch in den äußersten Stimmen sowol, als in der Mitte Stat. Der Satz aber, ob er gleich dazu auf das bequemste eingerichtet ist, nemlich zu solcher Annäherung der Eintritte, kan nicht umgekehrt, oder das unterste zu oberst gebracht werden, wegen der eintretenden Quint, die bey Verwechslung der Stimmen zur Quart wird, mit welcher, wenn sie nicht vorher am obersten Ende gebunden ist, kein Anfang gemacht werden darf. Es ist eigentlich eine Betrachtung, die zum doppelten Contrapunct gehört, doch hier nicht schadet, wo von Einrichtung des Haupt-Satzes die Rede ist.

Man vergesse dabey nicht, daß diejenige Stimme, welche eintreten soll, wo möglich, ein wenig vorher pausiren, und auf das unvermutheste kommen müsse. Durch zuvorliegende Dissonanzien geschiehet solches am besten; wozu deswegen oben mit Fleiß, obzwar nur zufälliger Weise, eine und andre Anleitung gegeben worden, damit nicht ein eigener Artikel-daraus werden mögte. Es soll indessen hier unten noch ein Exempel sowol im Tenor, als im Bass folgen, wo diese beide Stimmen mittelst einer Dissonanz eintreten: die erste dieser Stellen ist mit dem Sternlein bemerkt. Die andre führet eine Weischrift.

Viertens kan auch unser vorhabendes Thema in dreien Stimmen ganz kurz hinter einander eingeführet werden; da es vorhin nur in zweyen gesehen ist. Zugleich sehen wir dabey noch eine Probe vermiedener Cadenz im Sopran. Weil diese Vermeidung auf vielerley Weise ins Werk gerichtet werden kan, so wolte ich rathen, man sollte sich die vornehmsten Arten aus den besten und am Ende des Haupt-Stückes zu ernennenden Verfassern sammeln, und zu Mustern stellen. Hier ist das Exempel!

§. 114.

†) Cadenzasfuggita.

cad. sfug.

Die vierte Stimme tritt  
alhie durch die Quart ein

§. 115.

Weil wir iho von der Ausführung handeln, da vörhin eigentlich nur von dem Anfange und Ende eines Fugensatzes geredet worden, so dürfte wol manchem damit gedienet seyn, wenn ihm der Weg gebahnet und Anlaß gegeben würde, obiges Thema, als ein Beispiel, zur Übung auszuarbeiten. Denn obzwar das vornehmste bey den Fugen auf die Einrichtung des Führers und seines Nachfolgers ankömmt; so verdient doch die Ausarbeitung, daß man auch dabey sein Nachsinnen gebrauche.

§. 116.

Ich will versuchen, ob eine kleine Beschreibung hierunter helfen, und in so weit ein Licht anzünden könne, daß man dergleichen mehr, aus den Wercken berühmter Künstler abfasse, und seine Übung darnach anstelle. Eine Handleitung kan es schon abgeben; und wer ihr folget, wird den Nutzen bald spüren.

§. 117.

Obgleich das Thema im Endigungs-Klange anfängt und aufhört, hindert ihm doch solches so wenig an guter Ausführung, als es dem §. 23 dieses Capitels befindlichen Satze gethan hat. Und wir wehlen es darum nur desto lieber. Man könnte denselben Führer, wie er §. 108 stehet, nun zwar gar wol rein aushören lassen; doch aber ist es nicht Unrecht gethan, wenn etwa der Alt schon bey der Note, die vor der letzten hergeheth, seinen Eintritt macht. Bey dem Tenor geheth solches nicht wol an, und ist desto mehr zu verhüten, ie edelhafter die gar zu grosse Aehnlichkeit herauskommen würde, wenn die Stimmen auf das genaueste in einerley Distanz hinter einander herschleuterten.

§. 118.

Hiernächst nehme man in acht, daß bey dem Eintritt des Tenors, der sodann um einen Tact später, nach geendigtem Gefährten, erfolget, die Ober-Stimme ein Dissonanz zur ersten Eintritts-Note beärgten Tenors treffe und aushalte, welches hieselbst die Quarte der Ton-Art, nemlich b seyn kan. Ein gleiches ist denn auch bey dem Eintritte des Basses zu bemercken. Derselbe aber verweile nur nicht so lange, als sein Vorgänger, der Tenor; sondern melde sich auf eben die Weise an, wie der Alt gethan hat, nemlich bey derjenigen Note des Tenor-Satzes, die vor der letzten hergeheth, in nota penultima thematis. Und also findet sich eine geschickte Um- oder Abwechselung hiebey ein. S. das Ex. §. 109.

§. 119.

Ist nun der Bass ein und ein Paar Tacte fortgeführt, so mag man die Ober-Stimme etwas pausiren lassen; die übrigen aber indessen auf das bequemste, mit geschickten Gängen und Rückungen, so lange weiter fortleiten, bis der Bass das Thema zu Ende gebracht hat: alsdenn kan, bey Berührung der letzten Note desselben, die Ober-Stimme wiederum den Haupt-Satz, oder vielmehr dessen Widerschlag, in der Quint anheben, und der Alt im dritten Tact, nachdem er vorher einen pausiret hat, mit der Endigungs-Note, d. i. mit dem f, nachfolgen; diesem aber der Tenor durch den herrschenden Klang, c, nach ebenfalls vorhergegangener kleinen Pause, und mit derjenigen Annäherung, die §. 114 angedeutet worden ist.

## §. 120.

Hat der Tenor also zum andernmahl, und zwar iso im comite, bis an die letzte Note seinen Nach-Satz geführet, so dann, und nicht wol eher, kan der Bass, nachdem er 6 oder 7 Tacte pausiret haben wird, mit dem Vorsatz einfallen, wie am besagten Orte gleichfalls gewiesen ist: das bey der Sopran bis etwa auf die Helffte des Themas fortgesetzt werden, und hernach 4 oder 5 Tacte stillschweigen mag; damit er, bey ersöhener Gelegenheit, das Subjectum zum drittenmahl, und zwar in der Endigungs-Note, ergreiffe. Ferner kan es der Tenor wieder in der Quint nehmien, ohne dass er pausire, oder sonst seinen Gang unterbreche; dahingegen der Bass dabey wol ein Paar tempora, d. i. 4 Tacte feiren mag.

## §. 121.

Sobald der Tenor das d vor dem Ende berühret, lasse man den Führer im Alt, (wenn diese Stimme vorher eine ganz kleine Pause gemacht hat) und gleich darauf im Basse den Gefährten bey der zwoiten Alt-Note des Satzes hören, indessen der Discant ein Paar Tacte schweiget. Nach deren Verfließung nehme derselbe Discant das Thema zum viertenmahl in der Quint, oder auch in der Octave, wie sichs am besten schickt (ich wehlete das erste). Worauf endlich der Bass zuletzt, doch ohne fernere Unterbrechung, im Endigungs-Klange folgen, und mit einem kleinen Zierath der Schluß gemacht werden kan.

## §. 122.

Diese beschriebene Durchführung ist eine von den kürzesten und einfältigsten, die man haben kan, weil sie sich nur etwa auf 30 tempora oder 60 Tacte im allabreve erstreckt, und wenig oder gar keine Ausschmückungen hat, mit welchen allemahl in Fugen sehr sparsam umgegangen werden muß, so daß sie nur zum blossen Übergange, zur transition dienen. Der Satz kommt darin funfzehnmahl vor, welches mit der Zeitmaasse und ihrer Zahl eine gute Verhältnis weiset. Führer und Gefährte sind, ieder zweimahl, abgewechselter Weise im Sopran; im Alt ist der Gefährte nur einmahl zum Anfange; hernach der Führer dreimahl, zu verschiedenen unterbrochenen Zeiten; der Tenor hat den Führer einmahl, und den Gefährten zweimahl; der Bass aber hat sie beide, mit gehbriger Umwechselung, zweimahl. Und das wäre so die schriftliche Zergliederung einer kurzen Fuge.

## §. 123.

Von der Länge des Haupt-Satzes etwas zu erwöhnen, so kan man im ernsthaftten Kirchen-Styl wol vier und mehr bis 6 Tacte, nach Allabreve-Art, dazu nehmen; aber nach heutiger und gebräuchlicherer Weise, wo der langsame Vier-Viertel Tact herrschet, und zwar mit besserer Melodie, als Fleiß und Müh, nicht gern über zween bis 3 Tacte. In ungeraden und kurzen Abmessungen der Zeit hat es eine andre Bewandniß. Uiberhaupt läßt sich disfalls nichts festes oder unumstößliches vorschreiben: maassen die Worte und andre Umstände bisweilen darnach beschaffen seyn können, daß sie ein etwas längeres Thema erfordern. So will sich auch hiebey der liebe Eigensinn eines Setzers nicht gern einschräncken lassen. Alles was ich disfalls rathe und für gut ausgeben kan, ist dieses: Lieber zu kurz, als zu lang. S. den 21 §. dieses Hauptstücks.

## §. 124.

Vor Zeiten war es eine Regel, daß man erst, wenn die Fuge mit Singestimmen und Instrumenten gesetzt werden solte, den Hauptsatz mit seinem Widerschlage in jenen allein durchführte, und nachgehends mit der Instrumental-Begleitung auch besonders ein kleines Zwischen-Spiel das her machte, welches sich auf das Thema beziehen mußte. Das war gleichsam ein Ritornell. Doch nahm sich der Capell-Styl und das Allabreve hievon aus, als welche Schreib-Art immer mit Instrumenten und Singestimmen zugleich angefangen, fortgesetzt und geendiget wurde.

## §. 125.

Nachhero ist ein anderer Gebrauch eingeführet worden, der fast mehr Beifall gefunden hat. Da läßt man nehmlich zwö oder drey Stimmen, nachdem das Stück stark ist, zur Vereitung vorangehen; wenn aber die letzte eintritt, fallen ihr zugleich alle Instrumente auf einmahl zu, bey denen das erste und oberste (es sey nun eine Violin oder was anders) nicht mit dem Sopran im Unison gehen, sondern eine eigne Melodie, so wie sie denn auch Melodie heißen mag, führen, und réel, wie mans nennet, gesetzt werden muß. Die zuletzt eintretende Sing-Stimme sey nun der Bass oder der Discant (denn eine von den beiden äußersten ist doch die beste, obgleich den übrigen kein Verbot auferleget ist) so thut solch Tutti eine sehr gute Wirkung, nicht nur im Anfange, sondern auch gegen das Ende einer Fuge.

## §. 126.

Es wollen einige Contrapunctisten haben, man soll absonderlich den Bass, wenn er den Haupt-Satz zum erstenmahl ergreift, im Endigungs-Klange anheben lassen. Dieses ist nun zwar eine gute natürliche Ordnung, wenn der Sopran vorher in der Quint angefangen hat, und der Stimmen vier sind, auch der Alt und Tenor sich bereits haben hören lassen: ingleichen, wenn 2 Soprane vorhanden sind, und ein Quinde machen: wie ich denn glaube, daß die besagte Ordnung eine Ursache mit gewesen seyn mag, warum die Alten gern 2 Discante gebraucht haben. Allein wenn nur 4 Sing-Stimmen da sind, deren erste im Grund-Ton anfängt, und es soll die Ordnung beibehalten werden, so muß der Bass die Quint wehlen. Wird aber die Ordnung nicht gehalten, so fällt die Regel weg. Gleichwol könnte man sie in so weit gelten lassen, daß wenn der Bass zum allerletzten mahl das Thema führet, sowol, als wenn er allein anfängt, solches im Final-Klange geschehen mögte.

## §. 127.

Vor allen Dingen richte man sein Thema so ein, daß es in der Melodie nicht zu weit um sich greiffe, zu hoch oder zu niedrig gehe, seine Gränzen an einer Quint oder Sext habe, worin Raum genug zu finden, und die Mittel-Parteien desto besser anzubringen Gelegenheit ist. Werden diese Gränzen nicht beobachtet, so entsteht in den Widerschlägen viele Schwierigkeit, zumahl bey Sing-Stimmen. Gilt aber solche Anmerkung in einer jeden Melodie, wie an seinem Orte gelehret worden; wie vielmehr hat sie bey Fugen-Sätzen guten Grund. Keines Sängers Stimme wird sich ordentlicher Weise in gleicher Stärke auf zwei Octaven erstrecken; selten auf Sexten; allemahl aber auf 2 Quinten, neun bis zehn Stufen. Und da gehet man am sichersten. Ich rede darum in diesem Verstande von Quinten, weil eine jede Stimme das Thema wenigstens einmahl als Führer, und einmahl als Geführte haben muß: dazu denn der erwehnte Umfang nöthig ist.

## §. 128.

In Instrument-Sachen findet eine größere Freiheit Platz. Doch gibt es bisweilen im Spielen, noch mehr aber im Gehör einige Verwirrung, wenn die Fugen-Sätze einander zu sehr ins Gehör kommen, bald auf bald nieder springen müssen, einfolglich nicht nur allen Zusammenhang der Melodie, sondern auch die Deutlichkeit verlieren, sich nicht recht ausnehmen, noch absetzen können: vornehmlich auf dem Clavier, alwo ein weiter Umfang des Haupt-Satzes der Vernehmlichkeit grossen Abbruch thut; er mag sonst so künstlich ausgearbeitet seyn, als er will.

## §. 129.

Wir schlagen schließlichs unsern Kunstbessenen die Partituren der wenigen guten Contrapunctisten zu Mustern in der Aueübung vor, deren Arbeit man fleißig nicht nur spielen (denn viele können eine erlernte Fuge gut spielen, und wissen doch kaum, worin sie bestehet) sondern genau durchgehen, untersuchen, und nach obiger Anleitung in eine Zergliederung bringen muß, damit man ihnen die Künste ablerne, solche nachahme und unsre gegebene Grund-Sätze wol anwende. Die mir bekanten grossen Meister in Fugen sind vor andern, Bach, Fur, Händel, J. Krieger, Kühnau, Teille, Telemann, Walther &c. Niemand zu nahe geredet.

## Ein und zwanzigstes Haupt-Stück.

### Von Circel-Gesängen oder Kreis-Fugen, sonst Canones genannt.

\* \* \* \* \*

## §. 1.



Die so genannten Canones heissen wir billig deswegen Circel-Gesänge oder Kreis-Melodien, weil sie gleichsam in die Runde herum gesungen oder gespielt werden. Mit ihrem Kunst-Worte werden sie Fugæ perpetuæ, auch wol infinitæ, d. i. immerwährende und unendliche Fugen, auf Welsh aber Fughe in consequenza, Folge-Fugen betitelt. Wir mögen lieber den einen oder andern obiger teutschen Ausdrücke behalten, weil doch der Nahme Canon diesen Kunst-Stücken nur aus Mißbrauch beigeleget wird.

## §. 2.

Von dieser Sache machen die alten Contrapunctisten in ihren Schrifften zu viel; die jüngern hergegen zu wenig Besens. Dahero wäre wol das sicherste, hiein eine Mittelstrasse zu wehlen. Der Canon ist sonst ein kurzes Sing- oder Kling-Stück, welches verschiedene Stimmen aus einer ein-igen Vorschrift, die oft nur eine Zeile beträgt, nach einander daher machen, und immer von vorne wieder anfangen können.

## §. 3.

Ob ich nun gleich nicht der Meinung bin, daß die Canones oder Kreis-Gesänge an sich selbst von anugsamer Wichtigkeit sind, lange Zeit und Arbeit darauf zu wenden; so will ich doch auch einem Music-Beflissenen nicht abgerathen haben, sich in dieser Compositions-Gattung, um der guten Wirkung willen, gewisser maassen zu üben. Die Wirkung verstehe ich so: weil durch sothane Übung eine grosse Fertigkeit in der Sequ-Kunst überhaupt zu wege gebracht werden kan; wenn man sich nur nicht zu sehr daran gewöhnet, und eine Steifigkeit dadurch zuziehet wie gemeinlich zu geschehen pfeget.

## §. 4.

Wenn wir die besten Verfasser ansehen, die von der Music auf eine gelehrte Art geschriben haben, als nemlich: Zarlino, Penna, Zacconi, Kircherus, Tevo, Bononcini, Artusi, Berardi und andre, so wird kein einziger unter ihnen seyn, der nicht wenigstens ein beträchtliches Hauptstück vom musical-schen Canon hätte mit einfließen lassen. Wir dürfften also nur das wesentlichste aus sothanan Büchern herausziehen und hieher setzen; wenn unser Vorhaben nicht wäre, die Sache ganz anders vorzutragen, als noch von niemand geschehen ist.

## §. 5.

Wir haben sonst diese Materie, obzwar nicht auf eine lehrende, doch auf eine beurtheilende Weise, deutlich genug an einem andern Orte \*) behandelt. Ein ieder kan daraus abnehmen, was davon zu halten und nicht zu halten sey. Hier werden wir hergegen dergestalt damit verfahren, daß die Art und Weise untersucht und gewiesen werde, mittelst welcher die Kreis-Gesänge gemacht werden müssen, auch wie vielerley Gattungen es derselben gibt.

## §. 6.

Der eigentliche Gebrauch und besondere Nuß, welchen dergleichen Kunst-Stücke bey heutiger Music haben, läßt sich sehr geringe ansehen; weil aber doch überhaupt dasjenige Verfahren, womit fast in allen und ieden musicalischen Sätzen etwas nachfolgendes oder nachahmendes, alla consequenza, angebracht wird, von grosser Wichtigkeit ist; so kan auch die canonische Schreib- Art, mittelbarer Weise, eins und anders hiezu beitragen.

## §. 7.

Dannhero thut mancher übel, der sich ohne Ausnahm über dergleichen Arbeit jleret, und ein gängliches ungegründetes Gelpbttte damit treibet, welches unter andern einem ehelichen Thun (ngel) †) bey etwas schmutziger Feder entfahren ist. Es sind gemeinlich Merckzeichen einer Sichtsgelehrsamkeit, wenn man, statt nöthigen und wesentlichen Unterrichts zu geben, oder auch die Sache nur sowol auf der guten, als bößen Seite bescheidentlich vorzustellen, über die Nahmen des Contrapuncts und der Canones alleihand niederträchtige und eckelhaffte Reden vorbringt, wodurch nur den Unverständigen und Music-Hassenden ie länger ie mehr Anlaß zur Geringsachtung gegeben wird.

## §. 8.

Wir finden bey besagtem Verfasser, daß der musicalische Canon mit demjenigen groben Geschlüße, welches eben also genannt wird, in eine Vergleichung kommen, und aus solchem Grunde lächerlich gemacht werden soll; da sie doch beide einerley Ursprung und Ableitung ihres Nahmens haben. Auch was wir sonst so nennen, ꝛ. E. das jus canonicum, oder geistliche Recht, die Canonici oder Domherren ꝛ. kömmt alles von dem Griechischen Worte κανων her, welches eine Richtschnur \*\*) bedeutet, weil nemlich die geistlichen Geseße so viele Regeln, als Abschnitte, erhalten, und denn die Domherren deswegen Canonici genennet werden, weil sie, der Einsetzung nach, sehr ordentlich und regelmäsig haben leben müssen.

## §. 9.

\*) Im ersten Bande der musicalischen Critick, unter dem Titel der canonischen Anatomie p. 235—268.

†) Fried. Erhardt Niede im dritten und letzten Theil seiner Handleitung p. 26—34.

\*\*) Regula, in libra, mensura & aliis. Daher κανωνος, regularis, q. a κανη, quia est calamus quo longitudo examinatur, eine Meß-Ruthe, ein Maasstab.

## §. 9.

Was aber die Canonen auf den Festungen und Wällen betrifft, so kan man leicht errachten, daß sie, um der mechanischen Werkzeuge halber, als Linal, Circel u. d. g. ohne welche sie nicht gemacht werden können, diesen Rahmen erhalten haben. Im Französüchen bedeutet das Wort regle, und im Engländerischen das Wort rule, nicht nur eine Regel, sondern auch ein Linal.

## §. 10.

Barlin †) ist mit denen nicht zufrieden, die unsrer vorhabenden Gattung musicalischer Arbeit den Titel der Canonen beilegen, und will haben, man soll sie Consequenza nennen: schilt auch deswegen gar diejenigen, so nicht mit ihm eins sind, für poco intelligenti, d. i. für Leute vom wenigem Verstande. Nun hat es zwar seine Richtigkeit, daß consequenza sich nicht übel zur Sache schickt, weil doch immer eine Stimme der andern bey den Circel, Liedern nachfolget, deren erste, wie bey den ordentlichen Fugen, Guida, oder die anführende, die andre consequente, d. i. die nachfolgende heißen kan.

## §. 11.

Allein, dem ungeachtet wüßte ich nicht, warum diejenigen, welche das allgemeine Wort Canon gebrauchen, eben für unverständlich gehalten werden sollten, so lange sie wissen, daß dieser Gebrauch aus einem kleinen Irrthum entstanden, da man das Zeichen und die bezeichnete Sache für eins genommen. Denn, wenn eine solche künstliche Noten-Zeile, eine solche unendliche Fuge hingeschrieben wurde, und es beliebte dem Verfasser anzugeigen, an welchem Orte die nachfolgende Stimmen eintreten sollten, so setzte er entweder ein gewisses Merckmahl, als z. E. dieses §., oder schrieb auch statt dessen das Wort Canon über dieselbe Stelle und Stellen, als wollte er sagen, hie ist der Ort, darnach richtet euch in der Auflösung des Rägels. Weil nun viele Leute sothane Überschrift ausgeleget, als sey dadurch der Nahme des Liedes ausgedruckt worden, so ist daher eine Irrung und längst verjahrete Gewohnheit entstanden.

## §. 12.

Diejenige Meinung aber ist gang und gar lächerlich, welche den Nahmen Canon a canendo, vom singen, herführen will. Einige haben das Ding Fuga a Simiglianza, von der Gleichheit, die eine Stimme mit der andern hat, genennet; andre noch anders. Wir wollen bey dem teutschen Kreis-Gefange oder Kreis-Fuge bleiben, und auch bisweilen das Wort Canon mitnehmen, weil es bekannt und gebräuchlich ist.

## §. 13.

Angelo Berardi hat in seinem vornehmsten Werke \*) gar gut von diesen Dingen gehandelt, und zwölff Arten der Kreis-Fugen in die Rechnung gebracht, nemlich folgende, die wir unsern teutschen Lesern erklären müssen.

- 1) Canone all'unifono, al sospiro, d. i. wo die zwote Stimmen der ersten im Unifon nachfolget, und nur um ein Viertel später anhebet.
- 2) Canone all'unifono, doppio mezza Pausa, sopra un Canto fermo, d. i. wo die folgende Stimme, nach eines halben Tacts Pause eintritt, und wobey wir bemerken, daß zu der Zeit Mode gewesen, einen Canto fermo, oder eine gewisse Choralmäßige Melodie festzusetzen, nebst welcher denn zwu andre Stimmen den Kreis-Gefang führten. Dieser Gebrauch ist aber abgekomen, und die wenigsten Canones binden sich iho an einen Canto fermo.
- 3) Canone alla Seconda di sotto, wobey die zwote Stimme nicht im Einklange, sondern einen Ton tiefer ihre Nachfolge anstellet. Und solche Beschaffenheit hat es auch mit den übrigen neun Arten: 4) Alla Terza di sotto. 5) Alla Quarta di sotto. 6) Alla Quarta di sopra, eine Quart höher, u. s. w. 7) Alla Quinta di sopra. 8) Alla Sesta inferiore. 9) Alla Sesta superiore. 10) Alla Settima inferiore und endlich 12) Canone della Diapason inferiore, eine Octave tiefer. Von welchen allen am besagten Orte Exempel über einen feststehenden Gefang, mit beigefügten Regeln, wie sie gemacht werden müssen, anzutreffen sind.

## §. 14.

Ferner gibt es noch eine künstlichere Art dieser Kreis-Fugen, bey welchen die Guida oder Führstimme das erstemahl so gesungen wird, wie sie auf dem Papier stehet, die consequente

†) Institut. harmon. Parte III c. 59.

\*) Documenti armonici L. II c. 17.

oder Folgestimme aber durch eine Gegenbewegung der Intervalle, und durch verdoppelte, auch wol verminderte Geltung der Noten. Das andreinahl wird aus der Consequente die Guida gemacht, und ebenfalls, wie es stehet, vollzogen; hingegen verändert sich die Guida in die Consequente, und bekommen die Noten eine andre Geltung. Der Krebsgängigen und Kägelmäßigen Circels Lieder nicht zu gedencken: Von welchen allen die Beispiele herzusetzen viel zu weitläuffig fallen wüßte. Und weil man leicht erachten kan, daß bey solchen Dingen sehr viel gezwungenes mit untermalffen müsse, so ist gewiß, daß der Klang die Wüßte lange nicht vergütet.

## §. 15.

Es ist hiemit nicht genug, man hat über die vorige noch verschiedene höhere Kunst-Stücke dieser Art erfunden, als z. E. des Berardi Canonem \*) mit 32 Soprani oder Discant-Stimmen, dazu gehört ein ganzes Castraten-Land. Und wer sich dessen verwundern mögte, dem kan man des Kirchers Irngarten †) vorlegen, da 128 Ehre nicht nur mit 312 Stimmen, sondern gar mit 256000, die alle ihre besondere canonische Weise halten, gesungen werden sollen. So sehr haben sich unsre Vorfahren hierin vertieft; gleichwol aber dadurch die Unendlichkeit der Zusammenstimmungen und ihr unerforschliches Wesen einiger maassen an den Tag gelegt.

## §. 16.

Buononcini \*) verfähret kürzer und deutlicher, als alle andre, in seinem Unterricht von den Kreis-Gefängen. Er theilet dieselbe in freie und gebundene, in endliche und unendliche, gibt auch einige Anleitung, wie man es mit ihrer Perfertigung anfangen soll.

## §. 17.

Der nächste Weg, hierin etwas anzurühren, ist dieser: Man erfinne erstlich einen zwostimmigen Satz von 6 bis 8 Tacten, und schreibe ihn so auf, daß die zwote Stimme eben dieselbe Melodie, welche die erste hat, Tact vor Tact, nachmachen könne. Wenn sie solches nun thun soll, z. E. nach Verfließung eines ganzen Tacts, so verstehet sich von selbst, daß der zweite Tact des Führers so eingerichtet werden müsse, damit er zu dem ersten völlig einstimme. Und eben also muß sich der dritte zum zweiten, der vierte zum dritten u. d. reimen; absonderlich aber der letzte zum ersten. Alsdenn ist es Canon ohne Ende, mit zwö Stimmen. Hiebey muß die unterste Stimme allemahl vorher, und die obere hernach gesetzt werden, ein Tact nach dem andern, oder e zween und zween Tacte.

Canone aperto.



## §. 18.

Nächst diesem bringet man beide Stimmen und Zeilen in eine. Bey derjenigen Note aber, oder an dem Orte, wo die Folge-Stimme eintritt, wird ein Merckmahl gemacht, und darüber gesetzt, wie wir so eines als andres hier sehen. Das heißt denn ein geschlossener Canon, so wie der vorige Auffatz ein offener genennet wird.

Canone chiuso.



## §. 19.

Man siehet hier schon aus der ersten Probe, daß gar geschickte Bindungen in diesen Kunst-Stücken (etliche wenige ausgenommen) angebracht werden mögen: und durch solche erhalten sie eben, so wie ein ieder guter Contrapunct, den größtesten Zierath und einen ganz andern Geist.

Doch

\*) l. c. p. 112.

†) Labenthus Musicus in Musurgia Kircheri L. V. p. 403sq.

\*\*) Musico pratico di Gio. Mar. Buononcini, Parte III cap. 12 p. 47sq.

Doch wollen wir auch ein Exempel ohne Dissonanzen hersetzen, so wie die Alltags-Canones gemeinlich beschaffen sind: wobey dem ungeachtet die Lebhaftigkeit nicht fehlet.



§. 20.

Soll der Circel-Gesang aus dreien Stimmen bestehen, so wird es sehr wol herauskommen, und einer Doppel-Fuge in etwas ähnlich sehn, wenn die dritte Stimme ein von den übrigen unterschiedenes Subject führet, mittler weile die beiden andern fein einmüthig hinter einander hergehen. 3. E.



§. 21.

Wenn man nun einen solchen dreistimmigen Canonem in eine einzige Zeile bringet, so werden die Stimmen der Länge nach hingeschrieben, wie sie mit den Zahlen 1. 2. 3. bemerckt sind. Wo die zwote Stimme anhebet, setet man über ihrer ersten Note das Zeichen. §. und wo die dritte eintritt, eben dergleichen. Diese Zeichen nun sind es eigentlich, welche Zarlín und Regola, eine Nichtsch. nur, einen Canon genannt haben will: weil sich die Folge-Stimmen in einem geschlossenen Satz darnach richten müssen.

§. 22.

Es werden auch wol gar die erwehnten Zeichen bey einigen Käsel-Gefängen weggelassen, damit sie noch fester verschlossen seyn mögen. Und da muß ein erfahner Contrapunctist das Geheimniß selber aufzulösen \*) wissen, wenn ihm solches vorgeleget wird, damit er das rechte Fleckgen treffe, und andeute, wo die Folge-Stimmen anheben oder eintreten. In diesem Fall kan man vielen was rechtz aufzurathen geben, und den Satz oft so einrichten, daß auch der beste seine volle Arbeit bey der Auslösung findet, wovon wir zum Beschluß dieses Haupt-Stücks ein Beispiel geben wollen. Es gechiehet dergleichen Prüfung mehrentheils bey Gelegenheit einiger vermeinten Meister-gefallen, denen man etwa auf die Zähne fühlen, und von ihnen erfahren will, wie weit sich ihre Fähigkeit in den harmonischen Künsten erstrecke.

§. 23.

Demn, ungeachtet diese Circel-Lieder aniso nicht mehr, wie vormahls in Kirchen und Schulen viel vorkommen, so kan man doch öftters aus ihnen, und den dabey vernachten Umständen von der harmonischen Wissenschaft eines melodischen Setzers gewissermaassen urtheilen, zumahl, wenn er eine gute reine Melodie mit seiner Kunst zu vereinigen weiß. Die Übung hierin ist gut, und wer Lust dazu hat, den wird sein Fleiß nicht gereuen, falls er nur nicht zu weit gehet, und das singbare Wesen aus den Augen setzet, worüber fast von ie her canonische Klage geführt worden ist.

§. 24.

So geringe aber als auch der Gebrauch dieser Dinge, bey förmlicher Bewerckstellung großer Mustren, manchem scheinen mögte, könnte man doch wol eine gewisse Art erfinden, mittelst welcher sothaner Gebrauch grösser, und zugleich angenehmer würde. Ich will meine Gedanken durch ein deutliches Exempel an den Tag legen: weil ein Nuß daraus zu hoffen stehet.

§. 25.

Wenn ich nehmlich ein Paar geschickte Canones etwa für drey Stimmen so einrichtete, daß

H h h h h

sie

\*) Man nennet die Folgestimmen auch schlechtweg Risolutioni, oder Lösungen.

sie nicht' allein abgewechselt, sondern auch, gleich den ordentlichen Fugen, 'auf verschiedene Art versetzt, und mit einer Veränderung von Solo und Tutti versehen werden könnten. Es stünde wol zu vermuthen, daß dergleichen Erfindung Beifall erhalten würde.

## §. 26.

Man wolle, ich setze den Fall, zum Versuch die folgende, aus dem 122 Psalm genommene Worte, bey Gelegenheit einer Kirch-Weihe anbringen, und mit drey Stimmen auf die vorgeschlagene Art ausführen. Ich freue mich des, das mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen. Und daß unsre Füße werden stehen in deinen Thoren, Jerusalem. So könnte ich daraus zween Canones machen, weil es zween Versicul sind, nemlich der erste und zweite des erwähnten Psalms. Ich könnte auch die beiden Canones durch einander flechten, indem ja der Inhalt beider Verse gar süglich vermischet werden mag.

## §. 27.

Nun gibt mir der erste Versicul mit seinen dreien Gliedern alsobald von selbst drey melodische Absätze an die Hand, nemlich für iede Stimme einen. Und obgleich der zweite Versicul nur zwey Glieder aufweist, sind sie doch so beschaffen, daß eine Wiederholung der letzten Worte des Satzes süglich Stat findet, und dadurch der dritten Stimme Raum gemacht wird.

## §. 28.

Endlich muß ich die Sang-Weise hiebey so einzurichten beflissen seyn, daß die Versetzung gute Art habe, d. i. daß sich die Melodie sowol zur grossen Ton-Art, als zur kleinen schicke. Und also mögte der erste Canon etwa so lauten:

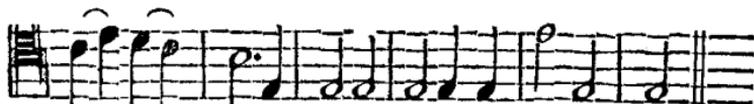


Ich freue mich des, das mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen.

Der zweite aber könnte folgende Gestalt haben:



Und daß unsre Füße werden stehen in deinen Thoren, Je-



rusa-lem, in deinen Thoren, Jerusalem!

Diese beide Kreis-oder Circel-Gesänge könnten denn folgender maassen abgewechselt, versetzt und gehbriger Weise durchgeföhret werden.

## §. 29.

Eine neue Art  
abwechselnde und versetzte Canones auszuarbeiten.

Die Instrumente fallen ein, wo das Tutti stehet; die erste Violine und Oboe mit dem Sopran; die andre Violine und Oboe mit dem Sing-Alt; die beiden Violon mit den zween ersten Tenoren; der Violoncel mit dem dritten Tenor; der Fagott und grosse Violone mit dem Sing-Baß; die Orgel und übrigen Grund-Stimmen mit dem General-Baß. Dieses wird erinnert, daß man den Raum ersparen, und nicht die ganze Partitur herzusetzen nöthig haben möge.

a trè Voci foli.

Ich freue mich deß, das mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen, ich freue

Ich freue mich deß, das mir geredt ist, daß wir werden ins

Ich freue mich deß, das mir ge-

Tutti, a 6. con Str.

Ich freue mich deß, das mir ge-

Ich freue mich deß, das

mich deß, das mir geredt ist, daß wir werde ins Haus des Herrn gehen. Ich freue

Haus des Herrn gehen, ich freue mich deß, das mir geredt ist, daß wir werden ins

redt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen. Ich freue mich deß, das mir ge-

Ich freue mich deß, das mir ge-

con voci ripieni.

redt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen.

mir ge: redt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen.

Solo.  
mich deß, daß mir gereht ist. Und daß unsre Füße  
Haus des Herrn gehen. Ich freue mich deß.

redt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen.

redt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen.

Solo Und daß unsre Füße werden ste: hen in deis  
nen Thoren Je: ru: sa: lem, und daß unsre Füße werden  
nen Thoren Je: ru: sa: lem, in deinen Thoren Je: ru:  
unsre Füße werden ste: hen in deinen Thoren Je: ru: stehen

ste : hen in deinen Thoren Je : ru : sa = lem!  
 sa : lem! und daß unsre Füße werden ste : hen  
 sa : lem, in deinen Thoren Je : ru : sa = lem!

Tutti con Voci ripieni & Strom.

Und daß unsre Füße werden ste : hen in deinen Tho:  
 Und daß unsre Füße werden stehen in deinen Tho:  
 in deinen Thoren Je : ru : sa = lem, und daß unsre Füß:  
 in deinen Thoren Je : ru : sa : lem, in deinen Tho:  
 Und daß unsre Füße werden ste : hen in deinen Tho:  
 Und daß unsre Füße werden ste : hen in deinen Tho:

ren Je ru sa lem, in deinen Thoren Je ru sa lem!

ren Je ru sa lem, in deinen Thoren Je ru sa lem!

se werden ste hen in deinen Thoren Je ru sa lem! *Solo.* Ich

ren Je ru sa lem, und daß unsre Füße werden ste hen.

ren Je ru sa lem, in deinen Thoren Je ru sa lem!

ren Je ru sa lem, in deinen Thoren Je ru sa lem!

## Erste Versetzung.

freue mich daß, das mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn *Solo.*

Ich freue mich daß, das mir geredt *Solo.*

Ich freue mich

gehen. Ich freue mich daß, das mir geredt ist,

ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen. Ich freue mich daß

daß, das mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen.

Tutti, con Voci al ripieno & con Strom.

Ich freue mich deß!

Ich freue mich deß!

Solo.

daß wir werden ins Haus des Herrn gehen. Und daß unsre Füße werden stehen in deinen Thoren

das mir gerebt ist. Und daß unsre Füße

Ich freue mich deß!

Ich freue mich deß!

Zweite Abwechslung.

ru = sa = lem, in deinen Thoren Je = ru = sa = lem, und daß unsre

werden ste = hen in deinen Thoren Je = ru = sa = lem, in deinen

und daß unsre Füße werden ste = hen in deinen

Füße werden ste = hen in deinen Thoren Je = ru = sa = lem,  
 Thoren Je = ru = sa = lem, und daß unsre Füße werden ste = hen  
 = Thoren Je = ru = sa = lem, in deinen Thoren Je = ru = sa = lem!

Tutti come sopra.

Zweite Verſetzung.

in deinen Thoren Je = ru = sa = lem!  
 in deinen Thoren Je = ru = sa = lem!  
 in deinen Thoren Je = ru = sa = lem. Ich freue mich deß, daß  
 in deinen Thoren Je = ru = sa = lem!  
 Und daß unsre Füße werden ste = hen.  
 in deinen Thoren Je = ru = sa = lem!

mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen. Ich freue mich deß, das  
 freue mich deß, das mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen, ich  
 Ich freue mich deß, das mir geredt ist, daß wir

Tutti.

Ich freue mich deß!  
 Ich freue mich deß! Solo.  
 mir geredt ist, daß wir werden ins Haus des Herrn gehen und daß unsre Füße werden stehen in deis  
 freue mich deß, das mir geredt ist. Solo. Und daß  
 werden ins Haus des Herrn gehen. Ich freue mich deß.  
 Ich freue mich deß.  
 Dritte Abwechslung.

nen Thoren Je : ru : sa : lem, in deinen Thoren Je : ru : sa : lem; und  
 unsre Füße werden ste : hen in deinen Thoren Je : ru : sa : lem, in  
 Solo. Und daß unsre Füße werden ste : hen in

Tutti.

und daß unsre Füße  
 und daß unsre Füße  
 daß unsre Füße werden ste : hen in deinen Thoren Je : ru : sa : lem, in deinen Thoren Je  
 deinen Thoren Je : ru : sa : lem, und daß unsre Füße werden ste : hen in deinen Thoren Je  
 deinen Thoren Je : ru : sa : lem, in deinen Thoren Je : ru : sa : lem, und daß unsre Füße  
 Und daß unsre Füße

werden ste = hen in deinen Tho = = = ren Je = ru = sa = lem!

werden ste = hen in deinen Tho = = = ren Je = ru = sa = lem!

ru = sa = lem, in deinen Tho = ren Je = ru = sa = lem, Je = ru = sa = lem!

ru = sa = lem in deinen Tho = ren Je = ru = sa = lem!

ru = sa = lem, in deinen Tho = ren Je = ru = sa = lem, Jerusa = lem!

werden ste = hen, in deinen Tho = ren Je = ru = sa = lem.

§. 30.

Es ist in dieser Erfindung und ihrer Einrichtung noch kein Vorgänger bekannt, es müste denn einer mit mir eben dieselben Gedanken gehabt, und sich noch niemand entdeckt haben: welches schwerlich seyn kan. Daher hat ein etwas umständliches Beispiel die Sache nothwendig erläutern müssen: damit man den rechten Begriff davon bestimme.

§. 31.

Zweierley stünde hiebey noch zu erinnern. Erstlich daß die Tenor-Stimmen sich am besten zu dergleichen Cirkel-Stücken schicken, sowol wegen ihres Nachdrucks, als auch weil sie leichter und häufiger zu haben sind, denn andre. Zweitens, daß es nur gar zu viel Wiederholens geben würde, wenn solche Canones stärker, als mit dreien Stimmen, die den eigentlichen Kunde-Satz führen, ausgearbeitet werden sollten; ja, daß es vielleicht mit zwey Stimmen lieber zu versuchen seyn mögte. So viel sey von dieser neuen Art genug. Man wird daraus hoffentlich nicht ohne Nutzen sehen, wie dergleichen außerordentlich-abwechselnde und verfezte, Kreis-Gesänge oder Fugen mit zwey bis drey Stimmen, in Begleitung eines völligen Chors, ausgeführet werden können.

§. 32.

Um nun auch ein oder anders ordentliches Muster mit vier Stimmen zu geben laßt uns folgende, kleine, französische Sätze betrachten: deren erster zwar in lauter Consonanzen bestehet; aber doch recht was artiges, insonderheit dasjenige, was die Worte in sich halten, nehmlich ein Glocken-Geläute, in einem kurzen Begriff von vier zwey-Viertel-Takten nicht schlimm vorstelllet.



Le Son des Cloches de Vernon est bon, bon, bon, bon.

§. 33.  
Der zweite hier einzurücken würdige Satz ist würdlich ein so genanntes impromptu, welches in einer gewissen Sommer-Gesellschaft bey heissem Wetter, da das Geträncke mit Eis erfrischet war, aufgegeben, und stehenden Fußes nicht nur zu Papier gebracht, sondern auch herum gesungen wurde.

Canon a 4.

Dès que l'Amour nous embarras - - - se,

beuvs du bon vin à la glace, beuvs du bon vin à la glace!

§. 34.  
Damit wir aber endlich auch eines mit fünf Stimmen hersehen, mag folgendes zum Muster dienen. Der Satz ist dabey so eingerichtet, daß er sich dreimahl versetzen läßt, und also gar wol, bey seiner ungewungenen Melodie, darin die Haupt-Sache bestehet, zur Ausarbeitung irgend einer Galanterie dienen könnte.

Canon a 5.

Erste Versetzung.

Zwote Versetzung.

Dritte Versetzung.

§. 35.  
Bisher haben wir mit lauter solchen canonischen Sätzen zu thun gehabt, die im Einklange ihre Stimmfolge anstellen. Es sind auch die gebräuchlichsten. Inzwischen können doch verschiedene Intervalle, ja fast ein jedes, ebenmäßig dazu dienen, wie wir im 13 §. bereits gewiesen, und die Stelle, samt dem Verfasser benennet haben, wo die Beispiele anzutreffen sind. Es geschiehet

\*) Das gefälligste bey diesem Satze ist, daß man, wenn er etliche mahl rum gesungen worden, in dem Accord A dur stille halten kan, nemlich auf den Noten, wo das Final-Zeichen  $\ominus$  stehet, doch mit einem summenden, und sich allmählig verlierenden Ton, nach Art des Geläutes.

het diesen Falls ungleichen Stimmen, als Alt, Tenor zc. ein Genüge, und es klingt einer Fuge ähnlicher.

§. 36.

Ein recht schönes Muster mit drey verschiedenen Stimmen, da die zwote, als der Alt, in hypodiatesaron, in der unterliegenden Quart des Haupt-Tons, die dritte aber, als der Tenor, in hypodiapason, in der Unter-Octav desselben anhebt, finde ich bey einem Engländischen Verfasser, William Bird, welcher Baccalaureus Musicae gewesen ist. Es hat sich die Großbritannishe Nation mit dergleichen Kunst-Stücken von ieder sonderlich hervorgethan.

§. 37.

Die Arbeit des besagten Bird ist mehr als 200 Jahr alt, und kömmt mir doch, in ihrer Art, so unverbesserlich vor, daß zu glauben stehet, es würde manchem Seher schwer fallen, dergleichen heutiges Tages mit so gutem Glück, absonderlich aber mit so guter Melodie zu verfertigen. Hier ist die Probe davon:

Canon à 3 Voci diverse, in Hypodiatesaron & Hypodiapason.

Non nobis Domi - ne non no - bis sed nomini  
tuo sit glori - a, sed nomini tu - o fit glori - a.

§. 38.

Die beigefegten Eintritts-Zeichen des Alts und Tenors, samt der obigen Anzeige, in welchen Intervallen die Stimmen einander folgen, mag gnug seyn, unsern Liebhaber zu rechte zu weisen. Wer aber einen Anwärter prüfen will, wie weit er es in der harmonischen Lbs-Kunst gebracht habe, der schreibe ihm den Satz nur so bloß vor, und lasse so Zeichen als Erklärung weg: alsdenn wird er sich entweder verrathen, oder wol halten.

§. 39.

Dergleichen Canones, wo die zwote Stimme eine Quint\*) oder Quart tiefer, auch wo dieselbe eine Quint oder Quart höher †), als die Guida eintritt, können ferner mit vieren, wie ordentliche Fugen gesetzt, und so eingerichtet werden, wiewol nicht sonder Zwang, daß sie eine Umkehrung\*\*) leiden; wobey man sie doch gemeinlich aus der einen Ton-Art in die andre, wieder setzen Willen, ohne die geringste Artigkeit versehen muß.

§. 40.

Diese Umkehrung ist so zu verstehen, daß der Geführte dem Führer mit entgegen gesetzten Intervallen folge. Wenn nemlich der Führer z. E. eine Quart empor gestiegen ist, daß alsdenn der Geführte, zu seiner Zeit, eine Quart herunterfalle. Und so wird es mit den übrigen Sätzen oder Sprüngen auch gehalten. Das ist eigentlich al Rovercio. S. das folgende Haupt-Stück §. 9.

§. 41.

Sothane canonische Plackerey, wenn sie noch so wol geräth, hat gemeinlich sehr viel gezwungenes an sich, und dienet bloß zur starcken Übung in der Harmonie: wie die hölzerne Voltigir-Pferde einem Schüler in der Reit-Kunst. Geräth die Arbeit aber nicht gut, sondern kömmt einem Sangeslosen Seher unter die Hände, so mögte man sie lieber dem Trions-Rade zuweignen, als Elmsätsche Ohren damit quälen.

§. 42.

Buononcini ††) gibt uns vor andern von dieser saubern Umkehrung ein Muster, das manchem grossen Liebhaber solcher Spiel-Wercke nicht eben so gar unleidlich vorkommen mögte; einem andern

\*) in Hypodiapente. †) in Hyperdiapente vel Hyperdiatesaron. Bey denen in Hypo sängt die Oberstimme an; bey denen in Hyper aber die Grund-Stimme.

\*\*) Al contrario riverfo, overo; Al Rovercio.

††) Musico pratico cap. 12.

dem aber, der sich einen höhern Begriff von einem solchen berühmten Capellmeister machte, gar nicht gefallen dürfte. Hier ist es!

Canone, al Rovercio, a 2.

Musical score for 'Canone, al Rovercio, a 2.' consisting of three staves. The top staff is a vocal line in C major, 2/4 time, starting with a treble clef and a common time signature. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in C major and the bottom staff in C major with a bass clef. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

§. 43.

Nicht nur der Eintritt des Geführten, woraus man sonst ein Geheimniß macht, ist hier deutlich angezeigt; sondern auch die ganze umgekehrte Folge zur Probe in Partitur beigefügt. Das ist freigebig und offenherzig genug.

§. 44.

Eine andre Art, nach welcher eine vierstimmige Circel-Fuge nicht nur den Geführten allein al contrario riverlo †) einführet, sondern sich auch ganz und gar mit allen vieren so umwenden und versehen läßt, daß sie zugleich einerley verkehrten Weg nehmen, veranlaßet uns einige Beispiele davon zu geben, die ein gelehrter Cantor auszuführen beliebet hat, und aus deren bloßen Anfangs-Tacten ein ieder leicht den Wollaut der übrigen beurtheilen mag.

No. 1.

Canon infinitus, a 4, in Hypodiapente.

Adagio.

Musical score for 'Canon infinitus, a 4, in Hypodiapente.' consisting of four staves. The top staff is in C major, 2/4 time, with a treble clef. The second and third staves are in C major, 2/4 time, with a bass clef. The bottom staff is in C major, 2/4 time, with a bass clef. The piece is marked 'Adagio' and concludes with a double bar line and repeat dots.

No. 2.

Idem Canon, in Hyperdiatessaron.

&c.

Musical score for 'Idem Canon, in Hyperdiatessaron.' consisting of four staves. The top staff is in C major, 2/4 time, with a treble clef. The second and third staves are in C major, 2/4 time, with a bass clef. The bottom staff is in C major, 2/4 time, with a bass clef. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

&c.

†) Bey diesem Rovercio eines ordentlichen Canonis mit 4 Stimmen wird der Sopran, in den Bass, der Alt in den Tenor, der Tenor in den Alt, und der Bass in den Sopran gebracht.

§. 45.

Unter das No. 1 befindliche obige Rund-Stücke schreibt der Herr Verfasser also: Wenn dieser Canon ins *A* versetzt wird, nimmt er sich besser aus. Meiner Meinung nach wäre das letztere höchst zu wünschen; wemns nur durch das erste erlanget werden könnte.

§. 46.

Wir wollen aber doch fortfahren und auch sehen, wie es mit der Umkehrung aller vier Stimmen beschaffen ist, ob vielleicht jemand mehr Trostes daraus schöpfen mögte; woran doch sehr zu zweifeln stehet, unangesehen diese Arbeit wol funfzig Jahr jünger ist, als des Buononcini seine. Wenn man gleichwol die Wahrheit sagen will, findet sich alhier im verkehrten noch etwas mehr Melodie, als im unverkehrten. Alles von ungefehr so schön und lieblich.

§. 47.

So viel wird erlaubt seyn hiebey anzumercken, daß unsre Angabe im Haupt-Stücke von der Melodie, bey der dritten Regel (wo ich nicht irre) von der Lieblichkeit, aus diesen und dergleichen Dingen eine ungemeine Stärke und den äußersten Zuwachs erhalten könne. Es hat alles seinen Nutzen. Doch zum Werk!

No. 1. Idem Canon, al contrario riverfo.

allegro.

No. 2.

§. 48.

Es ist sonst ein ziemlicher Vorrath von dergleichen Seltenheiten bey mir vorhanden. Aber sie finden hier keinen Raum. Thun es doch diese kaum.

§. 49.

Der berühmte Bach, dessen ich so wie vormahls \*) , also auch igo, absonderlich wegen seiner Fauffertigkeit in allen Ehren erwehne, hat noch vor einigen Jahren ein solches Kunst-Stück verfertigt und in Kupffer stechen lassen, auch einem grossen Kenner und Künner der Music, einem wirklich hochgelahrten Lehrer der Rechteu, der mit die Ehre gethan hat, mein Zuhörer im meloposaischen Collegio zu seyn, solches zugeschrieben hat. So siehet es aus!

## Canon a 4.

dedicé  
A Monsieur Houdemamm

et  
composé par J. S. Bach.

§. 50.

Das ist eine Rägel-mäßige Kreis-Fuge, auf Welsch: Canone enigmatico, auf Lateinisch Canon enigmaticus; in welchem zwar mehr, als ein Schlüssel, hinten und vorn angeschrieben stehen, und hergegen bey keinem Zeichen .s. .s. zu erkennen ist, in welcher Ordnung die 4 Stimmen eintreten sollen; doch eben darum, weil solches von dem Componisten verschwiegen worden, wird in demselben Sage den Ausführern das Errathen desto schwerer gemacht. Man hat dergleichen Canones, die bey ihrer Kunde mit allen Stimmen einen Ton tiefer eintreten müssen. Ach! welsche Künste!

§. 51.

Weil das obige Rägel nun eben von Leipzig kam den 18 Aug. 1727, wie wir in unsern Lehr-Stunden begriffen waren, so mußte sich ein jedes Mitglied der anwesenden Gesellschaft darüber machen, und die Auflösung suchen und versuchen. Dem es waren, wie ieder siehet, verschlossene Thüren, und ein mit Recht so genannter Canon clausus.

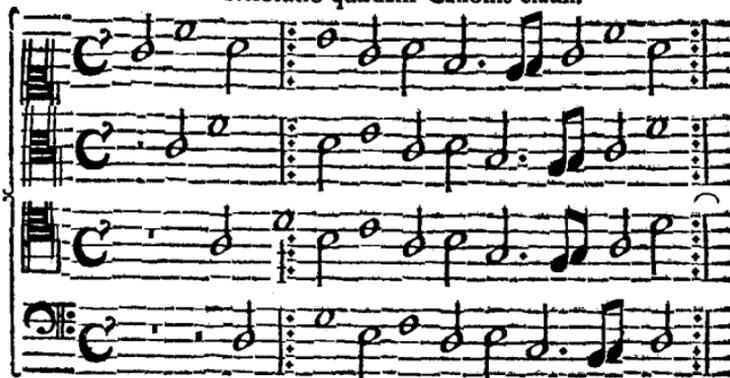
§. 52.

Dem einengerieth diese Auflösung so; dem andern so: bis endlich ihrer zween, deren einer igo den

den besten Organisten: Dienst in Ordnungen besiget, und sich schon mit einem öffentlichen Werk hervorgethan hat; der andre aber zwar zu einem sonderbaren Staats-Mann des Hamburgischen Regiments gediehen, aber leider! in dem besten Lauf seines Glückes und Verdienstes am Kaiserlichen Hofe unlängst verstorben ist, sich folgender maassen vereinbarten, und die Gedanken hegten, daß die Aufgabe, wenn alles mit dem *contrario verso* bestehen sollte (wie sie aus den hinten angehängten, verkehrt bezeichneten Schlüsseln abzunehmen vermeinten) diese folgende Gestalt gewinnen müste.

§. 53.

Resolutio quædam Canonis clausi.



al Roverficio.



§. 54.

Ob und wie weit es nun diese Aufsätze getroffen haben, mag der Herr Verfasser selber am besten urtheilen, und es mir nicht beimessen, wenn etwa sein Sinn nicht errathen wäre: wovon mir sehr grauet. Ich habe niemahls mehr Zeit und Mühe daran gewandt, als zu obiger blossen Abschrift gehdret, und hätte auch jene lieber gar erspart, wenn ich nicht glaubte, es könne die Anführung des Stückleins noch vielleicht manchem zum Unterricht oder Nachsinnen dienen.

§. 55.

Nun ist noch übrig der so genannte Krebs-gängige Canon, Canon cancerizans, welcher sich nicht, wie die vorigen, einen Tact nach dem andern hinschreiben läßt; sondern von dem man erstlich die obllige Helffte zu Papier bringen, und denn darüber oder darunter einen Contrapunct anbringen muß. Wenn das geschehen ist, schreibet man die Noten der Ober-Stimme besonders hin, und hänget die Noten der Unter-Stimme, jedoch von hinten zu, daran, so ist der Krebs gesotten.

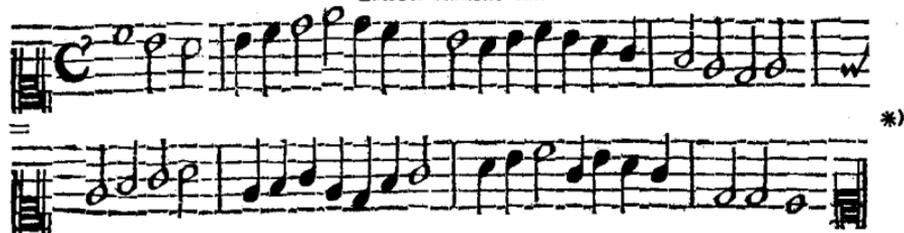
§. 56.

Es wollen sich aber zweierley Dinge hiebey nicht anbringen noch gebrauchen lassen. Dissonanzien dürfen sich nicht melden, nemlich, weder in Rückungen, noch in Bindungen, noch in punctirten Noten. Auch die Zeichen der Erhöhung und Erniedrigung der Klänge, bund  $\sharp$ , müssen zu Hause bleiben; ausgenommen solche, die eigentlich zur Ton-Art gehören.

## §. 57.

Wenn nun dergleichen Krebs-Fuge gesungen werden soll, so fängt der eine die Zeile von hinten, der andre dieselbe von vorn an, bis sie in der Mitte auf einander stossen; da sie alsdenn wieder umkehren, und das vorige Lied aufs neue anstimmen. Dabey auch in acht zu nehmen ist, daß in einem solchen Klange angefangen werden müsse, der mit der Ton-Art übereinkomme, und daß alle Pausen oder Unterbrechungen, nebst andern zufälligen Dingen, Urlaub haben müssen. Zur Probe kan folgendes genug seyn.

## Canon clausus cancrizans.



## §. 58.

Soll dieser geheime Schatz eröffnet werden, so darff man nur zu Rath ziehen, was vorher erümmert worden ist, nemlich: daß beide Stimmen zugleich, die eine von der linken zur rechten, bis auf die Helffte der Zeile getrost fortsinge; doch nicht weiter gehe, sondern alsdenn von neuem eben denselben Gang halte, so lange bis man daran ermüdet: welches ohne Zweifel sehr bald geschehen dürfte, weil die Melodie gar zu tröstlich ist.

## §. 59.

Diese Art von Krebsen kan auch noch auf eine andre Weise zu Markte gebracht werden, wenn man nemlich die Noten in zwey Zeilen bringt, und solcher gestalt gegen einander schreibt, daß zwey Personen, die gerade gegen einander über stehen, die Sätze von einem einzigen Blat, ohne Verkehrung desselben absingen mögen. Herrliche Erfindung! J. E.



## §. 60.

Hieher gehöret wol billig der weise Ausspruch oder Endspruch (epiphonema) des Verfassers des andern Buchs der Maccabäer, dieses Lauts: Hätte ichs lieblich gemacht, das wollte ich gerne; ist's aber zu gering, so hab ich doch gethan, so viel ich vermogt. Denn allzeit Wein oder Wasser trincken, ist nicht lustig; sondern zuweilen Wein, zuweilen Wasser trincken, das ist lustig. Also ist's auch lustig, so man mancherley lieret. Das sey das Ende. So weit dieser Meister. Er muß Hülffe zu solchen nachdencklichen Reden gehabt haben. Allein sollte mans ihm schwerlich zutrauen.

## §. 61.

Um der Sache inzwischen weder zu viel noch zu wenig zu thun, haben wir hier das Vornehmste, so zu dieser Materie gehöret, der Nothdurfft nach mit nehmen und anführen müssen. Nun wird's aber wol Zeit seyn, davon aufzuhören. Wir haben deutlich gewiesen, wie man gar wol gute singbare Kreis-Fugen, nicht nur in weltlichen, sondern auch in geistlichen Harmonien verfertigen könne; und wie hergegen die Melodie bey der alten und neuen Arbeit dieser Art erbärmlich leiden müsse. Das war der Haupt-Zweck.

## §. 62.

Wer alles dieses der Länge nach vortragen, und jeden Artikel mit Beispielen belegen wollte, würde mehr Zeit und Mühe anwenden müssen, als die Sache im Grunde werth ist. Daher brechen wir nunmehr hievon ab, und besorgen schon, daß ein wenig zu viel gethan sey.

\*) Es sollte dieser Satz billig in eine Zeile gebracht worden seyn; es hat aber im Druck nicht angehen können. Zwei

# Zwei und zwanzigstes Haupt-Stück.

## Vom Doppelten Contrapunct.

\* \* \* \* \*

### §. 1.

 Er doppelte Contrapunct, und die von ihm herflammenden Doppel-Fugen gehören nicht nur für solche Componisten, die von Natur eine starke Urtheils-Kraft besitzen, von großem, unermüdeten Nachdenken und Fleiß sind, auch die Kräfte der Harmonie oder Vollstimmigkeit tief einsehen, wie man solches von dem Herrn Zelenka zu Dresden rühmet; sondern es gehören diese Sachen nicht weniger für gewisse, auserlesene Zuhörer, die eine tüchtige Kundschafft melodischer Künste, einen reinen Geschmack an dauerhafter Arbeit, und ein sonst wol eingerichtetes Gehirn haben. Von beiden gibt es sehr wenige.

### §. 2.

Obige Wahrheit gehet deswegen hier voran, damit sich niemand über diese Lehren mache; der nicht die dazu erforderlichen Eigenschaften besizet, oder dieselbe, ehe er Hand anleget, aufs äußerste zu erlangen bemühet ist: weil sonst alles Bestreben vergeblich seyn dürfte. Den Zuhörern wird und kan man dieseßmahl keinen Unterricht geben; sondern nur den Sehern, und harmonischen Künstlern.

### §. 3.

Was einfache Contrapuncte und gewöhnliche Fugen sind, muß ein jeder aus dem ersten und zwanzigsten Haupt-Stücken dieses dritten Theils des vollkommenen Capellmeisters gründlich wissen, der sich mit dem doppelten Contrapunct und mit den Doppel-Fugen abzugeben gedentet; wie solches natürlicher Weise voraus gesetzt wird. Was Doppel-Fugen sind, wird im folgenden Haupt-Stück gelehret werden. Man verstehet aber unter diesem Nahmen nicht allein diejenigen Sätze, welche zwey, drey oder vier Themata durchführen; sondern auch alle andre, die sich auf irgend eine Art mit ihrer Riposta umkehren und verwechseln lassen, ob sie gleich nur einen einzigen Unterwurf aufweisen.

### §. 4.

Weil inzwischen beide Gattungen oder Aeste der Doppel-Fugen, samt ihren verschiedenen Zweigen und Gliedern, unter den Stamm und das Geschlecht des doppelten Contrapuncts gehören, als woraus sie alle, gleichwie aus einer Wurzel entspringen: so ist leicht zu erachten, daß dieser Nahme des doppelten Contrapuncts ein allgemeiner Nahme sey, und daß die Doppel-Fugen nur als besondere Arten desselben betrachtet werden müssen. Welchemnach zuvörderst untersucht werden soll, was es denn mit dem doppelten Contrapunct für Bewandniß habe.

### §. 5.

Ein doppelter Contrapunct ist ein kurzer, harmonischer Satz von zwey \*) Stimmen, deren obere zur untern, und die untere auch zur obern gemacht werden kan, so daß sie dennoch in beiden Fällen sehr wol zusammen klingen; ungeachtet weder ein ordentliches Thema, noch die zur Fuge gehörige Riposta dabey vorhanden ist.

### §. 6.

Zur Erkenntniß und Erlernung sothanan Contrapuncts-Berfertigung sowol, als zum Begriff der aus diesem Stamm hervorwachsende Aeste, dienen hauptsächlich folgende sieben Stücke: maassen ohne dieselbe, und eine vollkommene Wissenschaft vom doppelten Contrapunct, alle Mühe, Doppel-Fugen zu machen, eben so vergeblich ist, als wenn jemand tanzen wollte, der nicht zu gehen wüßte. Diese sieben Dinge aber heißen so: 1.) Motus contrarius. 2.) Evolutio. 3.) Augmentatio. 4.) alla Zoppa. 5.) alla Diritta. 6.) di Salto. 7.) Puntato e di Perfidia. Ob nun zwar noch andre Umstände bey der Sache vorkommen, so sind doch diese die vornehmsten, und zu unserm Zweck hinlänglich. Wir wollen sie erklären.

### §. 7.

Motus contrarius, zu Teutsch, die Gegenbewegung hat in der musicalischen Kunst dreierley Bedeutung, deren erste und gemeinste ist, wenn die Stimmen zugleich gegeneinander

M m m m 2

gehen,

\*) Der eigentliche Contrapunctsatz hat nur zwey Stimmen, welche aber, zur Erfüllung der Harmonie, noch mehr andre Nebenstimmen, so viel man deren verlangt, zulassen.

gehen, woson bereits an einem andern Orte †) gehandelt worden, so, daß die eine fällt; wenn die andre steigt; und umgekehrt. §. 8.

## Motus contrarius communis.



## §. 8.

Die zweite Bedeutung ist: wenn die Stimmen nicht zugleich gehen, sondern eine nach der andern folgen, so daß die steigende Noten der einen Stimme bey der zweiten in fallende; diese hingegen in steigende verändert werden. Solche Bedeutung hat wieder eine Nebeneintheilung in die einfältige oder schlechte Gegenbewegung, wo man auf die halben Zone nicht siehet \*), und in die genaue, da die Intervalle auf das richtigste mit einander übereinkommen müssen, und woson man auch so gar die halben Zone nicht aus der Acht läßt.

## §. 9.

Doch gehet diese Beobachtung der halben Zone nur das diatonische Klang-Geschlecht an. Und das ist es eigentlich, was man al Rovercio nennet, auf Französisch à la Renverse; auf Teutsch: gegeneinander umgekehrt, also daß die steigenden Intervalle zu fallenden, und die fallende zu steigenden werden. Von beiden Arten finden sich hier Beispiele, und können auch in einer Stimme angebracht werden.



## Contrarium simplex.



## Contrarium stricte reversionum.

## §. 10.

Die dritte Bedeutung des Motus contrarii ist, wenn die nachfolgende Stimme ††) die Noten der vorhergehenden gar von hinten anfängt, und solchen motum nennet man auf gut lateinisch: retrogradum; auf Teutsch: rückgängig; auf Welsch: canchezizante; auf Französisch: à Reculons. §. 10.



## Contrarium retrogradum.

## §. 11.

Man kan leicht erachten, daß auch diese dritte Bedeutung verschiedene Theilungen zuläßt und erfordert: indem die rückgängigen Umkehrungen entweder in eben denselben Klängen, wie oben; oder in der Octave; oder auch in andern Intervallen aufgestellt werden mögen. Daß sie aber gleichfalls in einer einzigen Stimme Platz finde; bezeuget folgendes Exempel:



## motus retrogradus.

## §. 12.

Und das sind Umkehrungen der Intervallen, in ihrer Folge und Ordnung. Sie werden mit ihrem allgemeinen Kunstnamen inversiones genennet. Nun weiter.

## §. 13.

†) Im zweiten Hauptstücke dieses Theils.

\*) in contrarium simplex, nulla semitoniorum ratione habita, & in stricte reversionum.

††) Es kan auch in einer und derselben Stimme geschehen, wie wir bald sehen werden.

§. 13.

Die Evolutio ist ein ganz ander Ding, und es wird darunter die Verwechselung oder Verkehrung, nicht der Noten oder Klänge, sondern der Stimmen selbst verstanden, welches die Italiener Riverciamento oder Rivolgimento nennen. Solche Verwechselung nun geschiehet auf dreierley Weise.

§. 14.

Erfstlich, wenn aus der Ober-Stimme die untere wird, und so weiter, nach Maaßgebung der Stimmen, die man vor sich hat. Hoffentlich wird dieser Antrag wol ohne Beispiele zu verstehen seyn; allenfalls, aber sollen weiter unten Proben genugs davon erscheinen.

§. 15.

Die zwoite Bedeutung der Stimmen-Verwechselung ist, wenn der Motus contrarius zugleich mit dazu gezogen wird, so daß nicht nur die Stimmen schlechter Dinge vertauschet, sondern auch die Intervalle in der Gegenbewegung angebracht werden. Und die dritte Weise endlich ist diese, wenn mit allen Stimmen die Verwechselung von hinten angefangen wird. So viel von der Evolutione. Die Exempel sollen zu ihrer Zeit folgen.

§. 16.

Augmentatio, oder die Vermehrung gehet hier auf die Geltung der Noten, und hat nur diese einzige Bedeutung: daß eine Stimme der andern, ohne Veränderung des Satzes oder der Intervalle, in solchen Noten nachfolget, die etwa um die Helffte länger und grösser am äußerlichen Gehalt sind, als die vorhergehenden.

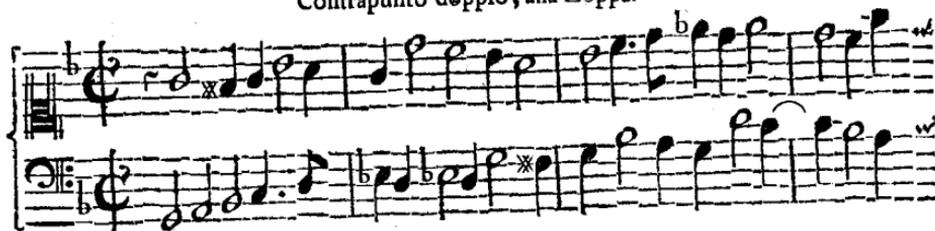
§. 17.

Hierher gehöret auch, natürlicher Weise, die Diminutio, oder Verringerung, als das Gegentheil der Vermehrung, und hat eben die Abthsicht auf die Verkürzung der Geltung in den Noten. Auch hievon wird man am gehörigen Orte Beispiele antreffen.

§. 18.

Wenn Zoppare im Italienschen so viel heisst, als hinken, so ist leicht zu schliessen, daß das Kunstwort: alla Zoppa, einen solchen Contrapunct bedeutet, dessen Noten wieder die ordentliche Zeitmaasse so gerückt werden, daß sie gleichsam hinken oder anstossen: wie solches im so genannten Allabreven-Styl für künstlich gehalten wird. Ein Exempel von einer Zoppata, welche nicht nur einen doppelten Contrapunct, sondern auch eine Doppel-Fuge abgeben kan, will ich hiebeyfügen, um nur bey dieser Gelegenheit zu zeigen, was dergleichen Erfindung für grossen Nutzen schaffen könne; obgleich die Anweisung dazu weiter hin gehöret.

Contrapunto doppio, alla Zoppa.



Fuga doppia sopra l'istesso Soggetto zoppata, col sua Risposta e Cadenza sfuggita.



Wiedererschlag und Umkehrung.

§. 19.

Contrapunto alla Diritta will so viel sagen, daß alle Noten des Gegensatzes gradweise, directe, gradatim, gerades Weges, durch Stufen, auf und niedersteigen, und gar nicht den geringsten Sprung machen müssen. Ob nun der Hauptsatz, zu welchem man dergleichen Gegensatz wehlet und

Non non

und einrichtet, ein Canto fermo, ein feststehender Gesang, d. E. ein Kirchen- oder Choral-Lied oder ein sonst selbst erkohrnes subjectum ist, das gilt gleich. Wenn sich nur diejenige Stimme, welche durch Schritte einhergeheth, mit der andern verwechseln läßt, so ist es allemahl ein gerader Doppel-Contrapunct. Es kan aber auch diese Art einfach, ohne Verwechslung, sehr nützlich gebraucht werden.

## §. 20.

Das Gegentheil des vorigen ist der so genannte Contrapuncto di Salto, wobey der Untersatz so beschaffen seyn muß, daß er keinen einzigen Schritt, sondern lauter Sprünge thut. Und solches ist so leicht nicht zu machen, wie man sichs wol vorstellset: zumahl, wenn was singendes und geschicktes in der Melodie seyn soll. Ich nenne es den Untersatz, nicht des Ortes wegen, weil die Verkehrung auch das unterste zu oberst bringt, sondern nur in Ansehung des feststehenden Gesanges, dem der Vorzug nicht streitig gemacht wird, wenn er gleich unten stehet. Von beiden folgen hier die Muster auf das kürzeste.

## 1 Contrapuncto alla Diritta, sotto un Canto fermo: Wie schön leuchtet ic.

Musical score for '1 Contrapuncto alla Diritta, sotto un Canto fermo: Wie schön leuchtet ic.' The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in C major, 2/4 time, with a fermata over the final note. The lower staff is a basso continuo line in C major, 2/4 time, featuring a 'riverfatto' (trill) on the final note.

2 Contrapuncto di Salto, sopra un Canto fermo: Witten wir im Leben ic.  
Stromenti.

Musical score for '2 Contrapuncto di Salto, sopra un Canto fermo: Witten wir im Leben ic. Stromenti.' The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in C major, 2/4 time, with a fermata over the final note. The lower staff is a basso continuo line in C major, 2/4 time, featuring a 'riverfatto' (trill) on the final note.

Voci.

Voci.

Musical score for 'Voci. Strom. e Bassi.' The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in C major, 2/4 time, with a fermata over the final note. The lower staff is a basso continuo line in C major, 2/4 time, featuring a 'riverfatto' (trill) on the final note.

Strom. e Bassi.

## §. 21.

Der punctirte\*) Contrapunct, Contrapuncto puntato, kan auf vielerley Art gemacht werden, nachdem nemlich die Noten des Gegensatzes nicht nur an verschiedenen Orten, sondern auch bey verschiedener Geltung, mit Puncten versehen sind. Die gewöhnlichsten und besten Gattungen sind inzwischen diese folgende.

## La Minima col punto

Musical score for 'La Minima col punto'. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in C major, 2/4 time, with a fermata over the final note. The lower staff is a basso continuo line in C major, 2/4 time, featuring a 'riverfatto' (trill) on the final note.

## La Semiminima puntata.

Musical score for 'La Semiminima puntata.'. The score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in C major, 2/4 time, with a fermata over the final note. The lower staff is a basso continuo line in C major, 2/4 time, featuring a 'riverfatto' (trill) on the final note.

\*) In punctirten Sachen überhaupt habe ich noch keinen Geher gekannt, der es dem Herrn Capellmeister Graupner darin gleich gethan hätte, sowol was die Lebhaftigkeit, als die Melodie betrifft.

La Semiminima col punto sincopata.



§. 22.

Die vier letzt-erwehnten Arten des doppelten Contrapuncts können absonderlich einem klugen und sinnreichen Organisten und Dirigenten, es sey auf der Orgel, oder in der Capelle, unzählige Dienste leisten: sie werden, samt den folgenden, von etlichen Italienern unter dem allgemeinen Nahmen, Perfidia, begriffen, welches Wort zwar an sich selbst Untreu oder Eruloigkeit heisset; in diesem Theil der melodischen Sez-Kunst aber einen solchen eigensinnigen Vorjatz bedeutet, Krafft dessen der Verfasser sich nicht nur an einen gewissen Unterwurff überhaupt; sondern auch daneben an einen eignen Klang-Fuß solchergestalt bindet, als ob er dem festen Gesange gar keinen Glauben mehr halten, einen ganz andern Weg einschlagen, und ihm gleichsam untreu oder gar absällig werden wollte.

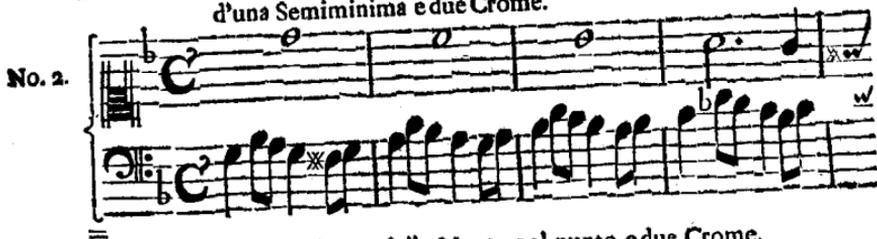
§. 23.

Solchemnach sind die so genannten Contrapuncti perfidiosi fast so mancherley, als die Zahlen und ihre Zusammensetzung, in so weit sie die verschiedene Bewegung des Klanges vorstellen, oder als die Sylbenfüße in der Dichtkunst. Unter andern ist einer merkwürdig, den man zu neuem pfleget: Contrapuncto perfidiato di Tirate, con due Semiminime e quattro Crome. (Ein langer Titel.) Wenn einer nehmlich seinen Sinn darauf setzet, daß er einen Gegen-Satz aus zwey Vierteln und vier Achteln, welche letztere eine Tirata \*) machen, verfertigen will, u. s. w. bis auf drey Sorten.

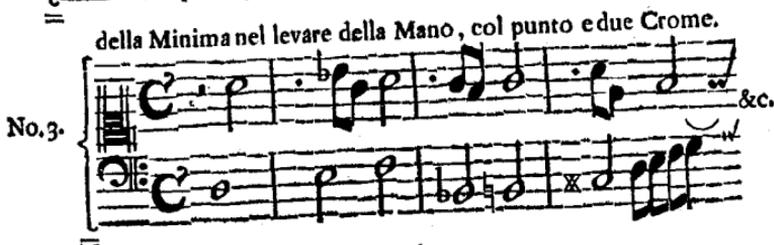
Contrapuncto di Tirate.



d'una Semiminima e due Crome.



della Minima nel levare della Mano, col punto e due Crome.



§. 24.

Man darff nicht denken, daß diese und dergleichen Erfindungen unfruchtbar sind. Mitnichten. Sie nutzen ungemein, nicht nur in geistlichen, sondern auch in weltlichen Sachen, da z. E. No. 1 zur Begleitung in den Violinen, No. 2 zum verbundenen Baß, und No. 3 zu einer Sing-  
 Mann nn 2

\*) Die Bedeutung dieses Wortes wird aus der Modulatoria, nehmlich aus dem dritten Hauptstück des andern Theils dieses Buches bekannt seyn. O lieber Componist, lerne singen!

Sing-Arie trefflich dienen kan, wenn mans mit Verstande angreiffet, und mit Fleiß ausführt.

§. 25.

Man hat auch einen doppelten Contrapunct, der den besondern Nahmen, fugato, d. i. fugenmäßig, führet: weil der Gegensatz eine kurze Clausul vor sich nimmt, und selbige, als obs eine Fuge abgeben sollte, hin und wieder, wo sich nur wol schicken will, in verschiedenen Intervallen, gleichsam widerschlagend anbringet. Es kan unmöglich ohne Exempel, und auch dieses ohne Beschreibung nicht, verstanden werden. Da ist es!

Contrapunto fugato.



§. 26.

Der Contrapunto d' un sol Passo gehöret auch hieher, da man sich einen gewissen Modulum vorsehet, um selbigen zwar beständig, aber eben nicht fugenweise, noch durch Widerschläge, beizubehalten. z. E.



d' un sol Passo.

§. 27.

Fast gleichen Schlages sind die Contrapuncti ostinati, oder pertinaci, die eigensinnigen Contrapuncte, worin man sich zwar zu verbinden pfeget, allemahl in dem Gegensatz etliche gewisse erwählte Noten oder Klänge in eben demselben Ton hören zu lassen; doch mit dem Unterschiede von den übrigen Gattungen, daß iederzeit eine veränderte Geltung der Noten oder ein neuer Rhythmus vernommen werde. Nicht eben so nach der Reihe, wie hier im Exempel: sondern bey guter Gelegenheit.

Contrapunto ostinato,  
augment.



diminuit.

diminut.

augment.

Evolutio.

§. 28.

Wiederum andre Contrapuncte sehet man im sogenannten Saltarello, d. i. auf eine hüpfende, und von dem ernsthaftern Salto oder Sprunge unterschiedene Art, z. B.

Contrapuncto in Saltarello.

§. 29.

Noch andre werden solcher Gestalt und gewisser maassen in der gedritten Bewegung, im tempornario vorgebracht, daß die eine Stimme, nemlich der Punct oder Satz, mit zwey oder vier Vierteln; die andre hergegen, nemlich der Contrapunct oder Widersatz, mit 3, 6 bis 12 Achtern, u. s. w. verfährt. Ich sage gewisser maassen in solchem tempore, oder in solcher gedritten Bewegung; und verstehe darunter gar keinen Tripel oder ungeraden Tact; sondern nur das mouvement desselben, in gerader Zeitmaasse. z. E.

Contrapuncto in tempo ternario.

§. 30.

Dergleichen Erfindungen siehet man öftters an, als wilde Einfälle, die von ungefehr kommen; und weiß nicht, daß sie auf den guten Gründen des doppelten Contrapuncts beruhen. Der Fluß dieser Dinge erstreckt sich fast über das ganze harmonische Wesen.

## §. 31.

Die Contrapunte in sincopazione ed imitatione sind werth, daß sie hier den Reiben schließfen, und so zu verstehen, daß eine Stimme der andern, auf canonische Art im Unison oder auch in der Octave, jedoch mit einer gerückten Bewegung nachfolgen muß, und, wie alle andre, umgekehrt werden kan.

## Contrapunto sincopato.

(Mittelstimme.)

Wobey aber zu merken, daß die Umkehrung entweder in Mittelstimmen, oder doch mit solcher Begleitung vorgenommen werden müsse, daß die Quartan ihre gute Bedeckung bekommen: welches sich beides gar füglich thun läßt. Wiewol es nicht nöthig seyn wird, denjenigen diese Behutsamkeit anzupreisen, die der Quart auch in den äußersten Stimmen einen Wollaut beilegen.

## §. 32.

In etlichen Sätzen dieser Art macht man sich verbindlich kein mi, in andern kein fa, in einigen keine Octave, keine Quint, keine Quart, keine Tertz, keine Dissonanz u. s. w. einzuführen; welches aber allerdings eine Übermaaß der Kunstseley ist: daher wir es billig auf die Seite setzen. Zu viel ist zu viel.

## §. 33.

Bisher sind nun solche Contrapuncte vorgekommen, die sich in ihrer Verkehrung an kein gewisses Anfangs-Intervall binden. Die einzige Grund-Regel, wie man solche Contrapuncte verfertigen soll, ist diese: Man muß kein andres, anschlagendes Intervall in der Harmonie gebrauchen, als die vier, den Unison, die Tertzien, die Sexten, grosse und kleine, samt der Octav. Ursache: die übrigen lassen sich mit keinem Wollange umkehren.

## §. 34.

Wobey zu merken, daß sich der Einklang und die Octave nicht zu oft melden, und daß die Sexten mit den Tertzien klüglich abwechseln müssen. Wer dieses wenige in die Übung zu bringen, und sonst singbar zu setzen weiß, wird schon was ausgerichten können.

## §. 35.

Nunmehr aber kömmt die Reihe an solche Contrapuncte, die nach einem gewissen Intervall benennet werden, und deren drey sind: Nämlich 1) der doppelte Contrapunct all'Octava, 2) der alla Decima, und 3) der alla Dodecima. Was die zu bedeuten haben, wollen wir ist untersuchen; doch vorher berichten, daß in diesem Fall die Decima und Tertia so wenig, als die Dodecima und Quinta mit einander vermischet, oder für einerley gehalten werden müssen: welches wol in andern Schreib-arten angehet; hier aber nicht.

## §. 36.

Den ersten Platz behält also der doppelte Contrapunct all'Octava, welcher deswegen so genannt wird, weil Satz und Gegensatz sowol im rechten Gebrauch, als in der Verkehrung, mit einer Octav eintreten müssen. Will man die Sätze auch mit eben demselben Intervall endigen, so ist es desto regelmäßiger: wiewol, um allen Zwang zu vermeiden, hierin gemeinlich nachgesehen wird.

## §. 37.

Die Regeln zu Verfertigung des Octaven-Contrapuncts sind folgende:

- 1) Soll ein ieder Satz sich in den Schranken einer Octave halten, und solche lieber meiden, d. i. nicht gänzlich erfüllen und berühren, als überschreiten.
- 2) Muß die Quint nicht gebraucht werden, es sey denn, daß die Tertz oder Sext vorhergehe, ingleichen, wenn die Sext darauf folget, auch in der Rückung und im Durchgange; sonst nicht: denn die Quint wird in der Verkehrung zur Quart.
- 3) Alle Dissonanzen, ausser der None, können gebraucht werden.
- 4) Ist die Gegenbewegung, nach ihrer allerersten und einfältigsten Bedeutung, und die

Reims

Reinlichkeit der Harmonie sowol alhier, als allenthalben, ja, hier mehr, als sonst wo, in Acht zu nehmen.

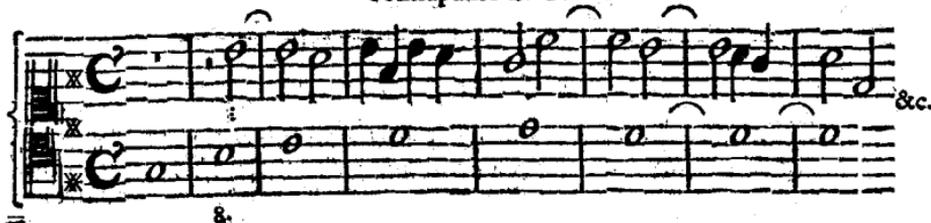
- 5) Die Octav darff nicht oft vorkommen, weil sie in der Verkehrung den Unison hervorbringt, welcher keine Harmonie macht; es wären denn gnugsame Nebenstimmen vorhanden, die da decken und füllen.
- 6) Ist folgende Ordnung zu bemerken, aus welcher mit einem Blick erhellet, wie sich die Intervalle bey der Verkehrung verändern:

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

§. 38.

Nun nehme man *f. E.* einen Choral, als einen festen Gesang, *cantum firmum*, lasse denselben allein in einer Stimme anheben; bringe aber gleich darauf den Gegenatz mittelst einer Octave, durch eine andre Stimme ins Spiel, und falle hernach, bey ersöhener Gelegenheit mit den übrigen, zur Erfüllung der Harmonie ins Tutti ein, etwa auf diese Weise:

Contrapuncto all' Ottava.



§. 39.

Diese Sätze und einige der folgenden sind von mir vollstimmig, etliche Wogen stark ausgeartet worden, und wäre die Anbringung samt der Ausführungs-Art und Verkehrung gut daraus abzunehmen: denn daran liegt oft sehr viel. Der Raum aber läßt unmbglich zu, das ganze Werk hier einzuschalten.

§. 40.

Der Contrapunct alla Decima wird also benennet, weil Satz und Gegenatz zwar bey dem rechten Gebrauch in der Octave \*); bey der Verkehrung aber in der Decime anheben. Was bey dem Octaven-Contrapunct von der Endigung gesagt worden, gilt auch hier. Die Regeln und Exempel aber sind diese:

- 1) Zwo Terzien und zwo Sexten müssen nicht nach einander folgen: weil in der Verwechslung Octaven und Quinten daraus entstehen.
- 2) Man kan weder fügliche Bindungen noch Rückungen anbringen, zumahl wenn die dritte Stimme mit einer von den andern beiden einerley Gänge führen soll: welches gemeinlich Terzienweise zu geschehen pfleget.
- 3) Die Reihe, wie sich die Intervalle, bey der Stimmen Verwechslung verändern, siehet so aus:

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

Nun folgen die Exempel:

Contrapuncto alla decima.



0000 2

Verkehrung.

\*) Gemeinlich in der Octav, ob es auch wol in einem andern Intervall geschehen kan, wenn nur bey der Verwechslung eine Decime daraus wird.

Verkehrung.

Verkehrung.

## §. 41.

Weil es mit der Verfertigung dieses Decimen-Contrapuncts am allerschwersten herzugehen pfleget, will ich doch noch ein Beispiel hersehen, und zugleich zeigen, wie es damit beschaffen sey, wenn die dritte Stimme mit einer von den andern in gleichen Schritten gehet. Warum es aber durchgehends mit den Bindungen hiebey so hart hält, ist leicht daraus zu beurtheilen; daß, nach obiger Zahl-Ordnung der Intervalle, sich keine einzige Dissonanz bey der Verkehrung natürlich lösen kan: man mögte es denn gelten lassen, wenn etwa die Secund in die Terz ausweise, weil hernach in der evolution die None und Octave daraus werden.

Alla Decima con terza Voce.

Verkehrung.

Die dritte Stimme.

## §. 42.

Da kan man nun die beiden springenden Stimmen im rechten Gebrauch unten, hernach aber

\*) Man erinnere sich allemahl, daß verschiedene andre Stimmen hiebey zur Bedeckung dienen müssen.

in der Verkehrung oben anbringen. So kömmt die unterste Stimme in die Mitte; die mittelfte in die Höhe; und die höchste in die Tiefe. Doch dabey der andern unvergessen: 3. E.



Verkehrung.



§. 43.

Der Contrapunct alla Dodecima hat den Nahmen theils daher, daß sein Umfang, nehmlich eines jeden thematis Bezirck, in zwölff Stufen eingeschlossen ist, hauptsächlich aber daher, daß beide Sätze, bey der Verwechslung, in einer Duodecim gegeneinander anheben. Bey dem rechten Gebrauch mag das Intervall eine Octav oder sonst was gewesen seyn, das gilt gleich. Ebenfalls mag man zu eben demselben Untervurff den Contrapunct erniedrigen, oder den Untervurff erhöhen, oder endlich zugleich den Gegensatz um eine Quint tiefer, und den Satz um eine Octav höher anbringen, das gilt auch gleich; wenn nur eine Dodecima d. i. eine Quinta composita daraus wird. Die Regeln sind diese:

- 1) Das Intervall der Quint oder Duodecime soll nicht oft vorkommen, weil bey der Verwechslung der Unifon oder die Octave daraus entstehen, deren Vollstimmigkeit schlecht ist. Doch hat dieses seine Ausnahm. wenn die übrigen Stimmen alles wol ausfüllen.
- 2) Die Sext bleibt sonst gänzlich ausgeschlossen, wo sie nicht in einer Rückung oder durchgehend angebracht wird: denn bey der Verwechslung entstehet eine Septime daraus.
- 3) Können die meisten Dissonanzen in diesem Contrapunct angebracht werden; nur die None nicht, als None; sondern als eine erhöhte Secunde. Die Sept, wenn Octave oder Quint vorhergehen, und eine Stimme still stehet, läßt sich wol gebrauchen; aber sie muß durch die Quint gelstet werden.
- 4) Ist die Ordnung, wie sich nehmlich die Intervalle verändern, so wie sie hier folget, in Acht zu nehmen:

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

§. 44.

Um diese Vorschriften zu erläutern, wollen wir erstlich ein Exempel von wolangebrachten Sexten geben, die sich bey der Verwechslung in guten Septimen darstellen; zum andern ein Beispiel von solchen Sexten, wie sie die Regel nimmt; drittens von Quarten und Secunden; viertens von Septimen, und damit dieses Haupt-Stück schließen.

Contrapuncto alla Dodecima.

Verkehrung

da aus der 7 eine 6 und aus der 6 eine 7 wird.

§. 45.

Hieran ist nichts auszusetzen. Bey dem folgenden Exempel aber, wo die erste Sexte weder durchgehend noch rückend, sondern anschlagend erscheinet, wird sie, bey der Verwechslung, zu einer unleidlichen Dissonanz, und muß also, nach der zweiten Regel, gänzlich in diesem Fall ausgeschlossen bleiben. Die andre Sexte aber ist durchgehend und gut, wo das NB. drunter stehet: das mit der Unterschied erhelle.

Versehung.

(böse.)

(gut.)

§. 46.

Nun folget eine Anleitung, wie man Quarten und Secunden im Duodez: Contrapunct gut binden und lösen A): auch wie sich die Septime dabey gar wol gebrauchen lassen könne B):

A)

Verwechslung.

Versehung.

B)

Verwechslung.

§. 47.

## §. 47.

Alle diese Kunststücke sind vornehmlich dazu erfunden, um einen Canto fermo, oder Choral-Gesang damit auszukürieren. Dähingegen die Doppelfugen einen andern Gebrauch haben, und sich auf dergleichen Cantum planum nicht gründen, sondern ihre eigene themata in ordentlichen Beantwortungen oder Riposte durchführen. In einem Dratorio finden sowol, als auf den Dre-geln beide Statt, und kan ein fleißiger Organist nicht minder, denn ein geistreicher Componist oder Capellmeister, die Lage seines Lebens Materien und Erfindungen daraus schöpffen. Wir gehen indessen weiter.

## Drey und zwanzigstes Haupt=Stück.

## Von Doppel-Fugen.

\* \* \* \* \*

## §. 1.

**I**n Saß, dessen Stimmen sich wol klingend verwechselt lassen, wird in der melodischen Sekst-kunst doppelt genannt. Wo aber ein Saß und Gegensaß ist, das heißt ein Contrapunct; wo ein abgemessenes, richtiges Thema ist, das sich, als ein Wiederhall, oder Wieder-schlag, in diesem oder jenem Intervall hören läßt, das heißt eine Fuge; und wo sich bey einer solchen Fuge die Stimmen verwechseln lassen, das heißt alsdenn eine Doppel-Fuge. Es gibt ihrer zwo Gattungen: deren erste nur mit einem Themate, die andre hergegen mit mehren versehen ist. Von der ersten Gattung wollen wir zuerst reden.

## §. 2.

Die Doppel-Fuge in der Secund, wo die Folgestimme oder Consequenza einen Ton höher oder niedriger anhebet, als ihre Vorgängerin, stehet hier oben an, und wird gemeinlich in der Mitte eines Stückes, nicht gerne zum Anfange desselben gebraucht. In der Verwechslung wird die Secund zur Septime. ♯. E.

## Fuga doppia per la Seconda.

## Rivolgimento.

## §. 3.

Darauf folget die Doppelfuge in der grossen oder kleinen Tert, wo die Folgestimme im besagten Intervall anhebet, wenn es nemlich gegen der Anfangs-Note des Führers gehalten wird. Man nennet diese Fuge sonst auch eine Sexten-Fuge, weil nemlich bey der Verwechslung aus der Tert eine Sext wird. ♯. E.

## III. Th. Drey und zwanzigstes Capitel

Fuga doppia per Ditono ovvero Semiditono.

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with treble clefs and a common time signature (C). The second system also consists of two staves with treble clefs and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns and intervals, with some notes marked with 'tr.' (trills). A section is labeled 'Rivolgimento alla Setta.' (Turning to the Seventh).

Da ist die kleine Terz, welche in der Verwechslung zur grossen Sext wird. Wer es mit der grossen Terz versucht, wird in der Verwechslung die kleine Sext antreffen. Man darff nur die Tonart, a moll, dazu nehmen, und das Exempel darin versehen.

## §. 4.

Wer eine solche Doppelfuge in der Quart, oder in der Quint machen will, der thut am besten, daß er die Risposta durch eine Gegenbewegung, zwoter Bedeutung, anbringer, wie wir im Exempel der doppelten Quintfuge sogleich zeigen wollen. Denn obgleich die Verwechslung der Stimmen schon den wesentlichen Unterschied zwischen der einfachen und der Doppelfuge macht, so thut doch der motus contrarius noch viel dazu, daß es fremd laute, und den gewöhnlichen Quins tenfugen nicht ähnlich werde.

Fuga duplex in Diatessaron.

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with treble clefs and a common time signature (C). The second system consists of two staves with a bass clef and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns and intervals, with some notes marked with 'tr.' (trills).

Evolutio.

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with treble clefs and a common time signature (C). The second system consists of two staves with a bass clef and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns and intervals, with some notes marked with 'tr.' (trills).

## §. 5.

In Diapente.  
per motum contrarium.

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with treble clefs and a common time signature (C). The second system consists of two staves with a bass clef and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns and intervals, with some notes marked with 'tr.' (trills).

Evolutio.

Two staves of music in C major, 2/4 time. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note. A '4' is written above the first measure of the lower staff.

§. 6.

In Hexachordo.  
oder die doppelte Terzgenfuge.

Two staves of music in C major, 2/4 time. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music features a sequence of eighth notes with a fermata over the final note. A '6' is written above the first measure of the lower staff.

Verwechslung.

Two staves of music in C major, 2/4 time. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of a sequence of eighth notes with a fermata over the final note. A '1' is written above the first measure of the lower staff.

§. 7.

In Heptachordo.

Two staves of music in C major, 2/4 time. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music features a sequence of eighth notes with a fermata over the final note. A '7' is written above the first measure of the lower staff. There are asterisks (\*) in the lower staff.

Verkehrung.

Two staves of music in C major, 2/4 time. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music features a sequence of eighth notes with a fermata over the final note. A '9' is written above the first measure of the lower staff. There are asterisks (\*) in the lower staff.

&c.

§. 8.

Was die Doppelfugen dieser Art in der Octave betrifft, so bedienet man sich bey dem *Wies* verschlage des obbesagten *motus contrarii*, weil sonst wegen des sehr gewöhnlichen Intervalls eine nähere Verwandtschaft mit dem *Canone*, auch mit dem *Contrapunct* all'*Ottava* hervorleuchts ten würde. §. B.

In Diapason per motum contrarium.

Two staves of music in C major, 2/4 time. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The lower staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music features a sequence of eighth notes with a fermata over the final note. A '8' is written above the first measure of the lower staff. There are asterisks (\*) in the lower staff. The text 'adag. fr.' is written above the first measure of the upper staff, and 'fr.' is written above the first measure of the lower staff.

&c.

Bets

## Verwechslung der Stimmen.

Und also auch im Unifono, durch die Gegenbewegung.

## Vertauschung.

Nun ist bey diesen Doppelfugen, die nur eigentlich einen Hauptsatz haben, noch eine übrig; nehmlich: die alla Nona, bey welcher einige Contrapunctisten in dem Widerschlage durch die Gegenbewegung verfahren, um dieselbe von der Fuga doppia per la Seconda (§. 2) desto mehr zu unterscheiden; obgleich zum Uebersuß: weil zwischen der Secunde und None, was sowol die Wirkung, als Ausarbeitung betrifft, ein solcher großer Unterschied, daß ein jedes dieser Intervalle einer gar besondern Einrichtung braucht; zumahl in dieser Materie von doppelten Contrapuncten und Fugen. Wir wollen einen Versuch anstellen, ohne die Gegenbewegung zu Hülffe zu nehmen.

## Fuga doppia alla Nona.

## Riversciamento.

## §. II.

Von diesen Dingen lassen sich nun keine andre Regeln geben, als die bereits vorhin bey dem doppelten Contrapunct vorgekommen sind; die aber hier, nach dem Unterschied der Intervalle, angewandt werden müssen. Gleichwie wir nun im vorigen Hauptstücke von solchen Sätzen gehandelt, deren Stimmen die Vertauschung zulassen, in diesem aber bisher diejenigen Fugen untersucht haben, welche, nebst der Verwechslung, einen ordentlichen Widerschlag erfordern; so werden wir

so weiter gehen, und noch andre Kunst-Stücke vornehmen müssen, die nemlich, ausser den beiden obigen Eigenschaften, noch die dritte besitzen, daß sie 2, 3, bis 4 Thematata zugleich aufweisen und durchführen.

§. 12.

Überhaupt thun bey dem ganzen Wesen, wenn man vorher die Grundregeln des doppelten Contrapuncts, als woran alles lieget, wol inne hat, die Exempel in gedruckten oder geschriebenen Sachen die besten Dienste. Insbesondere aber kan man sich, bey der Arbeit mit zwey oder drey Subjecten, wol die folgende Anmerkungen zur Richtschnur setzen.

§. 13.

„Die Quint, als ein zur Verwechslung unbecquemes Intervall, muß mehr als andre vermieden werden; ausser in Rückungen, Bindungen, und geschwinden Durchgängen, zu welchen auch die Wechsel-Noten, oder Note cambiate gehören. Der Unifonus und die Octav dürfen zwar nicht ausgeschlossen; müssen jedoch nur sparsam angebracht werden. Die Terzien und Sexten thun das meiste, nachdem mit ihnen klüglich, und auf eine singbare Art abgewechselt wird.“ Das Hauptwesen kömmt darauf an, daß man seine Fugensätze so emrichte, und sie so lange bearbeite, bis sie geschickt sind, unten, oben und in der Mitte Dienste zu thun. Endlich muß sich, so viel möglich, jedes Thema von dem andern merklich abstecken, und im Gehr deutlich unterscheiden: welches nicht besser, als auf rhythmische Weise, geschehen kan. „

§. 14.

Man wird leicht sehen, daß der Grund dieser fünf Regeln nur eine Wiederholung der vorigen ist. Doch, obgleich alles aus dem doppelten Contrapunct entspringet, sind die nöthigen Zusätze, nach Erfordern der verschiedenen Umstände, hier nicht aus der Acht zu lassen.

§. 15.

Zu Mustern dieser Arbeit der Doppel-Fugen, mit mehr als einem Haupt-Sätze, und zwar, was erstlich die Ausführung mit zweien Subjectis anlanget, will ich von gedruckten Sachen, weil sie viel leichter, als geschriebene, in jedermanns Händen seyn können, die Kubnauischen und Händelischen Werke, auf alle Weise angepriesen haben. Kubnauers Clavier-Ubung, davon zweien Theile vorhanden, und desselben frische Clavier-Früchte sind alle von ihm selbst in schönen Kupfferschriften zu Leipzig nach und nach herausgegeben, und kan man sich daraus, wegen der Doppelfugen mit zwey Subjecten, ingleichen was die durch Gegenbewegung eingeführten Sätze betrifft, besonders aus dem ersten Theile merken No. 4, 15, 57 u. aus dem zweiten Theile No. 12, 32, 51, 69; aus den Früchten aber No. 8, 26, 40, 49 u. als welche alle verdienen, daß man sie fleißig betrachte, und auf das genaueste nachahme.

§. 16.

Wir wollen zu solcher Untersuchung eine kleine Anweisung geben:  
Aus dem ersten Theil der Kubnauischen Clavier-Ubung.

No. 4.

Doppel-Fuge mit 2 Haupt-Sätzen.



§. 17.

Da setzt er erstlich nur einen einzigen Tact zum Grunde, welches ein Anfänger wol zu merken hat, damit er nicht bey seiner Ausflucht zu verschwenderisch verfare. Fürs andre wehlet er einen kleinen Umfang, Sprengel oder Bezirk, nemlich nur die Grängen einer steigenden Terz. Das ist auch ein Vortheil, der zur Verwechslung sowol, als zur Gegenbewegung viel hilft.

§. 18.

Drittens, damit es nicht zu einfältig klinge, braucht er die diminutionem, und macht durch die Fortsetzung des Einklanges aus dreien Noten, mit welchen es zu bestellen wäre, ihrer achte oder neun. Das gibt schon einige Lebhaftigkeit. Viertens sind die Noten des ersten Satzes von einerley Geltung; der Anfang aber mit der kleinen Pause setzt die Gleichförmigkeit artig ab.

## §. 19.

Fünffstens wehlet der Verfasser einen zweiten Satz oder ein Gegen-Thema, das herunterwärts gehet, nachdem das vorige Subject hinauf gestiegen war. Sechstens hat dieses Contra-Thema lauter Noten, die an der Geltung von den vorhergehenden unterschieden sind. Da ist vis rhythmica, die Wirkung der Klang-Füsse sehr merklich.

## §. 20.

Siebendens gehet das erste Thema schrittweise; das andre aber läuft und springet. Achtens sind die Intervalle so beschaffen, und genau dazu ausgefucht, daß sie, nach unsern obigen Grundregeln, alle und ieder zur Vertauschung bequem fallen. Es sind acht anschlagende Klänge vorhanden, die wir mit so viel Zahlen bezeichnet haben und hier durch die Musterung gehen lassen wollen.

## §. 21.

1 und 2 sind Terzien, daraus werden, bey der Verkehrung, Sexten. 3 ist eine Quint, die aber, als nota cambiata, von der Sext gefolget wird, auch den geschwinden Durchgang zum Vortheil hat, und also bey der Verwechslung, davon es zu verstehen, als eine cambirende Quart durch die Terz gut gemacht wird.

## §. 22.

4 ist eine Octave, die in acht Anschlägen gleichwol nur einmahl vorkömmt, und unsre obige Anmerkung §. 13 bekräftiget. 5 und 6 sind Terzien, die zu Sexten werden, und, wie eben das selbst gesagt ist, das meiste zur Sache thun: sie kommen in acht Anschlägen siebenmahl vor.

## §. 23.

7 ist wieder eine solche zu verwechselnde Quint, darauf die Sext im hurtigen Laufe folget: daher sie auch als eine Sext, und bey der Umkehrung als eine Terz angesehen wird. 8 ist eine Sext, und wird, bey der Stimmen-Vertauschung, nach Wunsche zur Terz. Also sind eigentlich sieben Sexten und Terzien hier anzutreffen; aber wir finden nur eine Octave.

## §. 24.

Dergleichen Untersuchung, wenn sie bey allen Exempeln angestellt wird, kan ein ungemeines Licht geben. Doch dürfte es hier zu weitläuffig werden, und die gesetzten Schranken einer bloßen Anzeige gar zu sehr überschreiten, wenn wir fernerhin auf eben die Weise verfahren wollten.

## §. 25.

Warum man aber Clavier-Sachen vor andern hiezu wehlen soll, ist leicht abzunehmen, wenn wir erwegen, daß gleichwol das Clavier, bey aller seiner Unvollkommenheit, unstreitig dasjenige Haupt-Werkzeug ist, welches diese Dinge nicht nur am bequemsten und ordentlichsten in einem kurzen Begriff (concinnè) vorstellen, sondern auch den nächsten Weg zeigen kan, sich so darin zu üben, daß es Art haben möge. Wir fahren demnach in dem Ruhnausischen Werke fort, und betrachten folgendes Beispiel. Nur ist zu beklagen, daß im Druck 3 Zeilen erfordert werden, wo es im Kupffer mit zweyen bestellet ist.

a 2. Soggetti, No. 15.

## §. 26.

Ist es doch nicht anders, als ob diese Stücke recht mit Fleiß zum Unterrichte und zur Anweisung, wie man die Doppelfugen sehen soll, gemacht wären, weil sie gleichsam stufenweise zum weitern Fortgange führen. In dem vorigen Muster war das erste Thema nur einen einkigen Tact lang; hier ist es schon anderthalb. Der Bezirk war dort eine Terz; hier eine Sext. Dort sahen sich steigende und gehende; hier fallende und springende Noten.

§. 27.

Man mercke sich sonderlich die Gegenbewegung, im gemeinsten Verstande genommen \*), welche beide Thematata halten, und die schöne Abwechselung zwischen den Terzien und Sexten; die Seltenheit der Octaven; die verschiedene Geltung der Noten und Klangfüße zc. Summa, wer Nutzen von dieser Anführung haben will, der untersuche allemahl mit Bedacht diese acht Stücke: 1) die Länge des Hauptsatzes. 1) Den Bezirk oder die erendüë, welche wir den Sprengel oder Umfang, lat. ambitum, nennen. 3) Das Leben und die singende Art. 4) Die Gleichförmigkeit der Säge und Gegensäge, ieden für sich. 5) Ihre wiederige Bewegung in gemeiner Deutung. 6) Die verschiedenen rhytmos. 7) Die Gänge, Läufe und Sprünge. 8) Die Intervalle.

§. 28.

Weil aber noch eins übrig ist, nemlich der Eintritt der Subjectorum: so halte für nöthig, daß ein Anfänger sich erstlich selbst prüfe und zusehe, wie ihm solche Eintritte samt der Durchführung etwa gerathen wollen. Kan er nicht fortkommen, so sehe er den Autorem an, mercke den Vortheil, und mache es bey andrer Gelegenheit nach. Ein solches Verfahren hat seinen besondern Nutzen, den man aus gedruckten Sachen dieser Art sehr leicht ziehen kan.

§. 29.

Bev dem folgenden Exempel einer Doppelfuge sind demnach drey besondere Dinge zu bemerken. Erstlich die Eintritte; fürs andre die Wechsel-Noten, und drittens die chromatischen Gänge.

No. 57.

§. 30.

In den chromatischen Gängen des Gegensatzes, ob ihrer gleich nur ein Paar nach einander  
 Arr rr fom

\*) S. das vorhergehende Hauptstück §. 7.

kommen, hat der Verfasser dieses mahl den größten Unterschied gesucht, und auch in der That gefunden. Denn ein solcher Gang fällt scharff ins Gehör, und sticht sich von den andern ganz deutlich ab.

## §. 31.

Die Wechsel-Noten, so alhier mit den Sternlein bemercket worden, sind ein ungemeines Hülfsmittel in Ausführung der Harmonie, und nicht nur eine bloße Vergünstigung, sondern ein rechter Schmuck der Setzkunst. Sie bringen einen geschulten Meister oft über solche Berge, davor zehn andre stuzen, aus Besorge, es sey etwa unrecht, anschlagende Secunden, Quartan und dergleichen zu setzen. Freilich ist es unrecht, an und vor sich selbst; aber nicht, wenn wir die gute Folge ansehen.

## §. 32.

Die im siebenden Tact mit dem Zeichen (§) unter der Bass-Note versehene Quint ist in Absicht auf die Verwechslung bemercket worden: denn sie muß sodann in eine Quart verwandelt werden: doch als nota cambiata.

## §. 33.

Die geschickten mit dem Kreuz (†) versehenen Eintritte, unter denen der Tenor den letzten macht, dienen zu desto größerer Deutlichkeit und zum mercklichen Abtich der Subjecten, sie benehmen zugleich, durch die vorhergehende Pausen, dem Zuhörer das eckelhaftte Wesen, welches sonst aus einer unaufhörlichen Bearbeitung entsethet, dabey kein Absatz ist.

## §. 34.

Aus dem zweiten Theil der Ruhnauschen Clavier-Ubung haben wir ferner zum Muster erföhren die Doppel-Fuge No. 12.

## a 2. Soggetti.

soggetto 1.

## Sogg. 2.

&c.

§ 35.

Hier tritt das Gegen-*Thema* erst im siebenden Tact ein, welches viel besser ist, als wenns eher geschähe. Es unterscheidet sich durch vier chromatische Tritte sehr deutlich, und fängt nicht zugleich mit dem ersten Subject an, hret auch nicht zugleich mit demselben auf, welches sehr ge-scheut ist.

§. 36.

Ein ieder Eintritt hat seine vorhergehende Pause, die ein nöthiges Aufmercken verursacht. Der Eintritt des Alts im elfften Tact ist überaus glücklich und unvermutheter Weise veranlasset.

§. 37.

Die Abwechselung der Terzien und Sexten kan nie besser getroffen werden, als eben hier gesehen ist. Wer Lust hat, thue desgleichen. Die Anweisung wuste ich nicht deutlicher zu machen. Ja, ich wollte wol *viva voce* ein eignes Collegium melo-criticum auf diesem Fuß anstellen. Das wäre recht was neues und nütliches. Die schönsten Materien von der Welt hätte ich dazu, auch, wo ich nicht sehr irre, einige Gaben.

§. 38.

Man betrachte ferner die Veränderung-bringende Ordnung der eintretenden Stimmen: Alt, Discant, Bass, Tenor; Und folge nicht immer dem alten Schlectrian. Nur eine einzig Wechsel-Note kömmt in diesem Satz vor; aber sie ist merckwürdig und deswegen mit einem Sternlein bezeichnet.

§. 39.

Das folgende Exempel ist sonderlich, wegen des Tacts und der wolangebrachten Dissonanzien. Denn was den ersten betrifft, wird man gar selten eine einfache, (wie bereits an seinem Orte erwehnet worden) geschweige eine Doppelfuge darin antreffen; wiewol es eine fast unnötige Enthaltung ist, die der Veränderung sehr im Wege stehet.

§. 40.

Anlangend die Dissonanzien, so hat die Erfahrung, gegen und wieder alle vermeinete Regeln, deutlich gnug dargethan, daß sie mit großem Vortheil in dieser Setzungs-Art, obwohl nicht ohne Behutsamkeit, gebraucht werden können. Wir wollen auch hiebey zeigen, wie ein Anfänger es anzugreifen habe, wenn er einem guten Verfasser nachahmen, und ihm die Künste ablernen will.

Ich setze z. E. nur das bloße *Thema* her,



versuche denn, ob, ohne mein Muster weiter um Rath zu fragen (indem ich die Folge mit einem Blatt Papier bedecke) wie mir das Gegenthema, nach obigen Grundregeln etwa gerathen mögte. Die Länge und der Bezirk sind hier schon festgesetzt, also darff ich nur auf die übrigen sechs Stücke mein Augenmerk richten. Verfahre derowegen so:



§. 41.

Da gefällt mir erstlich die allgemeine Pause (\*) und der alberne Absatz (†) am Ende des vierten Tacts ganz und gar nicht: denn es hat das Ansehen, als ob wenig oder nichts weiter kommen sollte. Die meisten würden es inzwischen eben so machen. Man versuche es.

§. 42.

Hiernächst wird sich die im dritten Tact, mit beiden Enden zugleich, einfallende Quint bey der Verwechslung unfehlbar in die Quart verändern müssen, welches nicht wol angehet. Drittens findet sich in dem Gegensatz weder Leben noch Unterschied im Klang-Fuß: weil beide Sätze darin schier übereinkommen. Sothane drey Mängel dächte ich nun folgender Gestalt auszubessern:



## §. 43.

Wenn ichs aber recht betrachte, so ist noch kein artiger Zusammenhang am Ende des zweiten Tacts durch den wiederholten Dvinten-Fall zu Wege gebracht worden. Fürs andre ist hier zwar eine verschiedene Geltung der Noten; aber weder Gegenbewegung noch Abwechslung in den Intervallen, welches lauter Terzien sind, die bey der Verwechslung zu lauter Sexten werden: für welches lauter man sich sehr wol zu hüten hat.

## §. 44.

Ferner scheint mir der immerwährende Lauf, oder die beständige Wälzung des Gegensages etwas Sassenmäßig (trivial), wenig singbar und ohne Abflung zu seyn. Endlich wollte ich auch gerne einige Dissonanzen anbringen; wenn ich nur wüßte, wie es am süglichsten geschehen könnte: Ey! laßt uns immer das Deckblatt ein wenig fortschieben, sehen, wie es Kuhnau gemacht hat, und merken den Vortheil:

No. 32

a 2. Soggetti.

## §. 45.

Indem nun (so zu reden) der zweite Discant hier anfängt, und man befindet, daß der Alt nicht süglich folgen, der erste Discant aber mit mehr Bequemlichkeit den Saß ergreifen, jener aber im Gegensatz gut eintreten kan, so stehet es ja frey, die Ordnung zu unterbrechen.

- a) Zeiget an, wie die Melodie auf eine singbare Art an einander zu hängen sey; ob es gleich der Verfasser nicht gethan hat.
- b) c) d) bemerken die schöne Abwechslung mit Terzien und Sexten, ingleichen die verschiedenen Rhythmos und Gegenbewegungen.
- e) f) lehren, wie man mit den Dissonanzen verfahren soll: ingleichen, und zwar hauptsächlich, daß die förmlichen Schlüsse in allen Fugen auf das möglichste zu meiden sind. Wer das nicht verstehet, der sißt alle Augenblick fest, oder auf den Sand; wer aber in den cadenza sluggite gewieget ist, kan seine Melodie, wie eine Jungfrau im Tanz, herumführen, ohne irgendwo anzustoßen.
- g) h) sind gute Füllsteine, die zum folgenden Eintritt des Thematic im Bass vorbereiten und Gelegenheit geben. Woraus zu fassen, daß man nicht alleinahl, nach Endigung des Saßes in der einen Stimme bald zu lumpen, und ihn, ohne Complimente, in einer andern anbringen; sondern erst Ort und Zeit absehen muß.

i) ist

1) ist endlich der geschickte Eintritt des Basses, welchen die Sext recht fremd klingend, und einiger maassen unvernünftig macht: wozu auch eine kleine Zögerung etwas beiträgt. Das Gegenthema ist hier in der Mitte, dabey unten und oben bedeckt, welches wol zu merken, und nachzuahmen.

§. 46.

Auf solche Weise kan ein Lehrbegieriger seine Arbeit mit Nutzen fortsetzen: wenn er erst selbst ein Paar Versuche thut; hernach seinen Auctorem frägt; und zuletzt die nöthigsten Anmerkungen herausziehet. Indessen ist die Verwechslung obiger Sätze auf verschiedene Weise leicht anzubringen: da z. E. aus den Secunden Septimen werden u. s. w.

§. 47.

Ehe man nun weiter gehet, und betrachtet, wie es der Verfasser gemacht hat, da er die beyden Sätze al Roverscio, oder mit einer solchen Umwendung einführet, wo die fallende Noten zu steigenden, und die steigende zu fallenden werden; so versuche es einer zuvor selbst, nach eignen Kräfften, mit dergleichen Umkehrung, und wenns nicht gerathen will, nehme er folgendes zum Beispiel.



§. 48.

Dort sing der Discant, hier fängt der Bass an; dort im Grund-Ton, hier im herrschenden Klange. Ist auch eine besondere Verkehrung, die wol zu merken stehet. Man kan schon einem damit auf die Zähne fühlen, wenn ihm dergleichen zu machen aufgegeben wird.

§. 49.

Das nächste Exempel, so unsrer Untersuchung würdig ist, findet sich No. 51, woselbst das Gegenthema sich eher nicht, als im dreizehnten Tact meldet, auch bis in den 28sten fortgeführt wird, ohne sich mit dem Haupt-Satz zu vereinbaren, welcher Aufschub viel angenehmes hat, und des Zuhrers Verlangen, folglich auch seine Lust vergrößert.

§. 50.

Wir wollen erstlich den Satz und Gegensatz herschreiben. Zum andern soll die Verwechslung und Verkehrung erscheinen. Und drittens folget ein schöner, unvernünftiger Eintritt, bey vollstimmiger Harmonie. Alles nur zur Probe und Nachahmung.



Schluß.

§ 51

§. 51.

## §. 51.

Insonderheit mercke man hiebey an, daß das Gegenthema nicht allenthalben gleicher Länge, vielweniger an einem ordentlichen Schluß gebunden seyn darff, da es bisweilen vorher, wie bey der Verwechslung in obigem Exempel, bisweilen hernach, wie im Gegensatz rechten Gebrauchs eintritt. Genug wenn der Nachsatz so beschaffen ist, daß man ihn vom Vordersatz deutlich unterscheiden, verwechseln, versehen, und bald verlängern, bald verkürzen kan; nachdem es die Umstände erfordern.

## §. 52.

Noch eins, und zwar für diesesmahl das letzte Muster aus den beiden Theilen der Ruhnaussischen Clavier-Ubung, ist folgendes:

## No. 69.

## al Rovercio.

## §. 53.

Die geschickte Abwechslung der Terzien mit den Sexten; die Bindungen, und vermiedene Cadenzen, absonderlich aber die nicht übelgerathene Umkehrung, sind hier zu loben. Man lasse nur jemanden das Rovercio machen, ohne Vorzeigung des Musters, so wird es offenbar werden. Sonst ist weder an den Sätzen selbst, noch auch bey den Eintrittten in dieser Gigue was besunders. Es kan auch nicht alles zusammen verlangt werden. Viel Kunst viel Zwang.

## §. 54.

In den Ruhnaussischen so genannten frischen Clavier-Früchten finden wir ein paar Proben springender Doppel-Fugen-Sätze, zu denen sich die lauffende Gegenthemata nicht uneben schicken. In Sachen für Instrumente haben sie Platz; den Singstimmen aber ist ihr Umfang zu groß und weit. Auch selbst auf dem Clavier kommen diese Sätze einander oft gar zu sehr ins Gehäge. Ubrigens ist die schöne Abwechslung der Intervallen, samt der unverbesserlichen Gegenbewegung des Nachahmens wol werth. Man sehe sie an. Die Intervalle sind mit Ziffern versehen.

## No. 8.

## No. 26.



Das meiste, so an der Ausführung dieses letzten und des nächsten Exempels etwa anzusehen seyn magte, ist, daß die förmliche Cadenz des Haupt-Satzes nicht nur im Anfange, sondern durchgehends vorkömmt; welches aber dennoch damit vergütet wird, daß die Themata in die Secund und in die Quart des Haupt-Tons versetzt werden, wodurch eine angenehme Veränderung entsteht.



Folgendes ist sonderlich wegen wolangebrachter Dissonanzien merkwürdig; welche doch auch dem vorhergehenden nicht fehlen. Indessen sind die Klangfüße hier schöner vermischt, als dorten.



Es fällt auch mit mercklicher Abwechslung ins Gehör, wenn der Gegensatz durch eine kleine Pause hin und wieder zerschritten wird.

Soviel aus dem Ruhau.

§. 58.  
Ein paar Proben aus Händels Werke, oder Suites pour le Clavecin, die Ao. 1720 zu London gar sauber in Kupfer gestochen herausgekommnen sind, dürfften hier nicht undienlich seyn; indert

indem doch ein ganz anderer Geist daraus hervorleuchtet, und zwar ein solcher, der alle Auswege der Harmonie dergestalt kennet und besizet, daß er nur damit zu scherzen oder zu spielen scheint, wenns andern arbeitsam vorkömmt. Er macht sich so verbindlich nicht mit seinen Sätzen und Gesangsätzen, als *Ruhnau*; sondern springet ab und zu. Indessen führet er das Hauptthema galant ein, und bringt es sehr oft an solchen Stellen an, da es keiner vermuthet noch sucht.

§. 59.

Wer sollte wol denken, daß in diesen wenig Noten, als einem dicken kurzen Gold-Drat, ein Faden verborgen wäre, der sich hundertmahl so lang ziehen läßt?



§. 60.

So kurz die Sätze sind, so lang und wol hat sie doch der berühmte und geschickte Verfasser ausgeführt. Wir finden darin alles, was zu einer Doppelfuge mit zween Subjecten erfordert wird. Erstlich: die Länge, und noch dazu eine verschiedene, ist die bequemste, so man wehlen kan, nemlich von anderthalb Tacten. Zum andern, so ist der Umfang zwar in dem einen Satz bis auf die Septime gerathen; im andern aber macht er nur eine Quart aus.

§. 61.

Drittens ist das Leben, oder die Lebhaftigkeit so groß, daß die Noten gleichsam mit einander sprechen und schwachen. Viertens thun die unisoni continuati, welche der Gleichförmigkeit des punctirten Satzes entgegen stehen, den rechten Abwechslungs-Dienst, der so angenehm als nothwendig ist. Fünftens ist die Gegenbewegung auf das genaueste in Acht genommen, wozu auf vieles ankömmt.

§. 62.

Sechstens erscheinen die Gänge, Läufe und Sprünge just eins ums andre; auch fehlet es an einer Bindung nicht, die zum Eintritt Anlaß giebt. Siebendens wechseln die Intervalle fein ab, nemlich so: 3, 6, 8, 6, 3. Zum achten ist der Noten Geltung, oder der Rhythmus in den Klängen, durch die Punkte sehr natürlich und nett ausgedrückt. Wozu neuntens noch kömmt, die Vermeidung der Schlüsse, und zehntens der hie und da veranlaßte, unvermuthete Eintritt dieses oder jenen Themas.

§. 63.

Eine neue Art, da zwar erst mit einem Subjecto angefangen, dasselbige aber alsobald, als ob es nicht gefiele, verlassen wird; dahingegen zwey andre eingeführt werden, die in der Verwechslung Stand halten, gibt uns folgendes Exempel an die Hand:



§. 64.

Es bleibt aber nicht dabey, sondern das verlassen-scheinende Thema wird wiederum hervorgesucht, und zum Zwischen-Spiel, als eine einfache Fuge behandelt; in der That aber, dem ungeachtet, mit der doppelten fortgefahren: welches gewiß sehr artig herauskömmt. Noch ein anders von eben demselben Meister.

a 2. Soggetti di Händel, p. 85.

§. 65.

Alle oberzählte zehn gute Eigenschaften sind hier wiederum anzutreffen, und noch die eifste dazu, nemlich die edle Einfachheit und Ernsthaftigkeit des ersten Hauptsatzes, welche durch die zwischentretende kleine Pause klüglich unterbrochen wird. Solches verursacht hier mit dem springenden oder vielmehr hüpfenden Gegensatze desto größere Veränderung, je mehr die Noten in der Stellung von einander unterschieden sind, als halbe Schläge gegen Achtel und Sechszehntel. Man bemercke daneben die beiden Zusätze, oder transitiones, \*) ; ingleichen die vermiedene Cadenz †) und den Eintritt §). So viel aus dem Händel.

§. 66.

Von Doppelfugen, mit dreien Subjecten ist, so viel man weiß, nichts anders im Kupfer-Druck herausgekommen, als mein eignes Werk, unter dem Nahmen: Der wol klingenden Finger Sprache \*). Erster und zweiter Theil, 1735, 1737, welches ich, aus Bescheidenheit niemand anpreisen mag; sondern vielmehr wünschen mögte, etwas dergleichen von dem berühmten Herrn Bach in Leipzig, der ein grosser Fugenmeister ist, ans Licht gestellet zu sehen. Indessen legt dieser Mangel einer Seite die Nachlässigkeit und den Abgang gründlicher Contrapunctisten, andern Theils aber auch die geringe Nachfrage heutiger unwissenden Organisten und Säger nach solchen lehrreichen Sachen, gnugsam vor Augen. Die Leute wollen gerne einträgliche Dienste haben, und nichts thun noch lernen, als was sie umsonst erschnappen. Ehe sie einen Thaler für Bücher und Unterricht ausgeben solten, bleiben sie lieber in der grösssten Dummheit stecken, und lassen sich doch an Befoldung keinen Heller abführen.

§. 67.

Sonst ist die Ausarbeitung sowol mit dreien, als vierten thematibus verschiedener Art, entweder, daß man ein jedes Subject erst besonders vornimmt, und sie hernach alle zusammen bringt: wels

Tit t

thes

\*) Es ist einigen dieser Titel, da man den Fingern eine Sprache zuweinet, etwas seltsam vorgekommen; weil die guten Leute vom Tibull, Marcus Manilius, Servius und Virgil ihr Tage nicht viel gehdret haben, die gleichwol schon vor viel hundert Jahren so geredet, daß sie nicht nur den Fingern oder der Hand, sondern auch den Saiten und klingenden Instrumenten das Sprechen beizugeleget, ja, so gar das accompagnement der Saitenbiele zu den Singstimmen eine Unterredung, ein Gespräch genannt haben. j. E.

- *Obloquitur numeris septem discrimina vocum. VIRG. ubi Servius: Chordarum expressit laudem, quas dicit verbis locutas.*

- *Nunc te vocales impellere pollice chordas,*

- *Nunc precor ad laudes flectere verba meas. TIBVL.*

- *Eodem sensu & digito psallentis dicebant vocales sive locutor. e. g.*

- *At postquam fuerant digiti cum voce locuti. ID.*

- *Et quodcunque manu loquitur, flatuque monetur. MANIL. Citharam jubet loqui APUL.*

ches die größte Erweiterung gibt, und auch den Zuhörer, unsers wenigen Erachtens, am besten vergnügt, weil er sich solchergestalt die Sätze schon nach einander bekannt gemacht hat, und hernach desto weniger Mühe, sondern vielmehr Lust findet, ihre Zusammensetzung zu vernehmen, und sie wol zu unterscheiden.

## §. 68.

Oder aber, man bringet ein paar Hauptsätze gleich Anfangs zum Vorschein, und zwar mit und neben einander zu einerley Zeit; arbeitet sie eineweile durch; und nimmt alsdenn, gleichsam ganz unvermutheter Weise, den dritten und vierten auch so vor; bis sie auf die letzte zusammen treten.

## §. 69.

## Mit 3 Subjecten von Joh. Krieger.

Ein artiges Exempel einer Doppelfuge mit dreien Subjecten, findet sich in den Sachen, so der sel. Joh. Krieger in Zittau ehemahls verfertigt, und mir der Zeit zum Durchsehen übergesandt hat. Es ist dieser Mann werth, daß man ihn unter die besten und gründlichsten Contrapunctisten dieses Jahrhunderts zum Andenken mit obensehe, und wer Gelegenheit hat, seine Fugen zu untersuchen, wird grossen Nutzen daraus schöpfen; ob schon die sogenannte Galanterie nicht so reichlich, als die Festigkeit der Sätze darin anzutreffen seyn mögte. Man kan nicht seyn und gewesen seyn.

## §. 70.

Das HauptThema 1) bleibt bey der Verwechslung in seinem Ton, und wird nur eine Octave niedriger angebracht. Das dritte 3) hält gleiche Weise. Aber das zweite 2) wird um zwölf Stufen, nemlich um eine doppelte Quint erhöhhet. Was ist das anders, als der Contrapunct alla Dodecima? Wer nun den nicht zu machen weiß, wie will der mit der Doppelfuge zu recht kommen, absonderlich wenn 3 und mehr Subjecte erscheinen sollen? Denn da können sie bey der Verwechslung unmbglich alle in richtigem ordentlichen Wiedererschlage stets bleiben. Eine fleißige Übung in der ersten und leichtesten Gattung der vorhabenden Doppelfugen, davon vorher Nachricht gegeben ist, hilft die Arbeit dieser künstlichern und schwerern Art auch um ein merkliches erleichtern.

## §. 71.

Niemand darff aber wähen, als ob sich zu dergleichen Kunststücken nur die Orgel und der Sing-Chor in der Kirche schicken. Man kan sie gar süßlich in vielen andern weltlichen und galanten Sachen, vornehmlich in Ouvertüren gar wol anbringen. 3. E.

a 3. Sogg. dell'Opera Cleopatra.

§. 72.

Von Verfertigung der Doppelfugen mit vier Subjecten gibt man sonst diese Vorschriften: 1) Die Oberstimme soll langsam und Ariennmäßig etliche Tacte hergesezet werden, und alsobald einen eignen General-Baß bekommen. 2) Die andre Stimme könne mit sechszehn oder 32 Theilen zu obbemeldten Parteien arbeiten. 3) Die dritte Stimme möge mit Sprüngen nach den obern und untern eingerichtet werden. 4) Die vierte aber bekäme kleine Pausen oder Gegensprünge.

§. 73.

Nun sind zwar dergleichen Vorschriften keines Weges zu verwerffen; doch wird ein Lehrbes gieriger gar wenig Licht daraus bekommen, wenn er nicht nach den Grundfäden des Contrapuncts seine Themata so einzurichten trachtet, daß sie, so viel immer möglich, unten, oben, und in der Mitte dienen können, auch die Vermeidung förmlicher Schlüsse zur Durch- und Ausführung beobachtet: welches am meisten aus guten Exempeln, und deren fleißigem Gewebe, zur Nachahmung

ersehen werden kan. Fur ist wahrlich in dieser Arbeit ein gutes Muster. Die heutigen Italiener hergegen wissen wenig davon, und man darff sie niemand vorschlagen.

§. 74. Mit 4 Subjecten von Joh. Krieger.

Der Rhythmus hat die grösste Kraft in Unterscheidung so vieler Hauptsätze, und wird durch die verschiedene Geltung der Noten und deren gescheute Vermischung, zu Wege gebracht, da z. E. das eine Subject mehrentheils halbe Schläge; das zweite etwa Viertel; das dritte Achtel; und denn das vierte Sechzehntel wehlen kan. Wiewol auch andre Gattungen der Klangfüsse mit unterzulassen pflegen; ja, es muß solches fast unumgänglich geschehen: Denn niemand darff sich hieran gar zu sehr binden. Ein oder andres Exempel wird die Sache desto deutlicher machen.

§. 75.

Hier werden die Thematata nur angeführt, wie sie sich in der Zusammensetzung verhalten, nicht, wie sie nach einander eintreten und vom Anfange herbeigebracht werden: denn solches würde ein weitläuffiges Noten-Werck erfordern. Es wird auch, als zur Probe, nur bloß eine einzige Verwechslung vorgestellt; da doch leicht zu erachten, daß es bey dieser Einrichtung verschiedene derselbigen gibt.

§. 76.

1) ist hier der erste Hauptsatz, welcher in der angeführten Verwechslung, dem Ton nach, eben so bleibt, wie er gewesen ist, nur daß er aus der äussersten in eine Mittelfstimme geräth; dahingegen 2) und 4) eine Decime und Terz herunter treten, 3) aber eine Sext hinauf versetzt wird. Aus solcher Anweisung kan man bey gleichmäßigen Vorfällen gewisse Schlüsse und Folgen ziehen.

§. 77.

So ist auch anzumerken, mit welchem Unterschiede an der Zeit die Sätze aufeinander folgen. Der erste fängt mit dem Niederschlage an; der zweite nach einer Achtel-Pause; der dritte nach anderthalb Viertel; und der vierte nach drey Viertel-Pausen. Nicht weniger kommt ihre Endigung in Betracht, da der Hauptsatz zween Tacte, der andre  $\frac{1}{2}$ , der dritte und vierte, zu ungleichen Zeiten,  $\frac{1}{4}$  ausmachen. Dieses alles muß vorher abgepaßt werden: das heißt seine mesures nehmen, und in Gedanken messen. Nicht mit dem Circel, der kan hiebey nichts thun.

§. 78.

Wenn man dergleichen mit Singstimmen machen will, also der Bezirk oder Umfang eines jeden Thematatis so eingerichtet seyn muß, daß es den Niederschlag in einer jeden Stimme bequem zuläßt, dienen die Worte der heil. Schrift, welche man dicta biblica, Biblische Sprüche nennet, in ungebundener Rede, wegen ihres ungleichen rhythmischen, weit besser zu solchen Doppelfugen, als alle Verse: insonderheit, dafern sich vier Abschnitte, verschiedener Größe, in einem kurzen Spruch antreffen lassen. Oder auch, bey zwey Subjecten, wenn in den Worten antichesischer oder Gegensprüche vorhanden sind: wie in dem zweiten zum Beschluß dieses Hauptstücks angeschlossenen ausführlichen Beispiel zu ersehen seyn wird,

§. 79.

Die Worte selbst müssen, wie leicht zu erachten, mit Fleiß dazu ausgesucht werden. §. E.

- |   |                              |   |                             |
|---|------------------------------|---|-----------------------------|
| 1 | Nun gibst du, Gott,          | 4 | Sylben, mit halben Schlägen |
| 2 | einen gnädigen Regen         | 7 | Sechszehnteln               |
| 3 | Und dein Erbe,               | 4 | Achteln                     |
| 4 | Das dürre ist, erquickest du | 8 | Vierteln                    |



Mit 4 Subjecten.

Nun gibst du, Gott, einen gnädigen  
 Das dürre ist, erquickest du.  
 und; dein Erbe und dein Erbe, das  
 einen gnädigen Regen, dein  
 Cadenza sfuggita.  
 &c.  
 Nun gibst du, Gott, &c.  
 dürre ist, erquickest &c.  
 Erbe und dein Erbe &c.  
 &c.

Weil man die Worte bey den drey und vierfachen Fugen so zerlegen muß, ist es nöthig, daß sie vorher auf einmahl, im einfachen Contrapunct, nehmlich im gleichen \*) gehdret und verstanden worden seyn. Hierauf folget nun das versprochene Exempel, da das Licht der Finsterniß entgegen stehet.

## Ausführliche Doppel-Fuge mit 2 Sätzen.



und das wah-re Licht schein = = =

Die Finsterniß ist ver-gan-gen, ver-gan-gen, ver-gan-gen

Soli.

Die Finsterniß ist vergan-gen, vergangen:; und das wahre Licht schein-et ist.

Die Finsterniß ist vergan-gen und das wahre Licht schein-et ist.

Cembalo.

culti.

I Joh. II, 8.

und

\*) S. das erste Hauptstück dieses dritten Theils §§. 12, 13.

The musical score consists of eight staves. The first four staves are piano accompaniment for the right hand, and the last four are for the left hand. The vocal line is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: "gan - gen! und das wahre Licht scheint ist, scheint ist. und das wah-re Licht schei - - - - - net und das wah-re Licht schei - - - - - net".

gan - gen! und das wahre Licht scheint ist, scheint ist.  
 und das wah-re Licht schei - - - - - net  
 und das wah-re Licht schei - - - - - net



The image shows a musical score for a piece titled "Von Doppel-Fugen". It consists of eight staves. The first two staves are vocal parts, and the remaining six are piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a major key with a treble clef and a common time signature. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Licht scheinest du nicht, die Finsterniß ist vergangen

Licht scheinest du nicht, die Finsterniß ist vergangen-

scheinest du nicht, und das wahre Licht scheinest

und das wahre Licht scheinest

gen, und das wahre Licht schein = = = =

gen, und das wahre Licht scheint ist, schein = = = =

= = = = net ist, und das wahre Licht

= = = = net ist, die Finsternis ist vergan-

Cadenza sfuggita.

fr.

net ist.

net ist.

<sup>2</sup> Violoncello;  
scheinet ist.

gen.

con la Voce.

Die Finsterniß ist vergangen und das wahre Licht schei-

und das wahre

Voce.  
Die Finsterniß ist vergan = gen, und das wahre Licht schei-

Die Finsterniß ist vergan = gen, und das wahre Licht schei-

The image shows a musical score for a double fugue. It consists of ten staves. The top two staves are in G major (one sharp) and treble clef. The bottom two staves are in G major (one sharp) and bass clef. The middle six staves are vocal lines with lyrics. The lyrics are: "net ist, schein = = = = = net ist, das Licht scheineth ist, schein = = = = = net ist, das wahre = net ist, das wahre Licht, das wahre Licht schein = net ist, das wahre Licht = net ist, schein = = = = = net ist, das". There are asterisks and 'x' marks on the staves, likely indicating specific notes or measures.



wahre Licht schein = = = = = net ist.



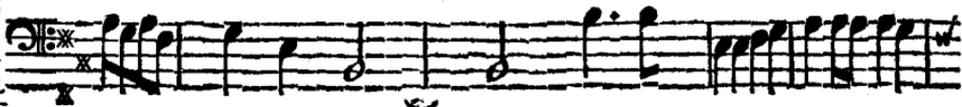
wahre Licht schein = = = = = net ist. Die Finsterniß ist ver-

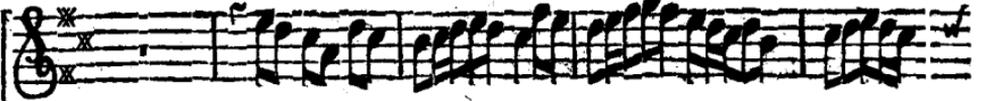


scheinet ist, schein = = = = = net ist. Die Finsterniß ist vergans



wah = = re Licht schein ist. Die Finsterniß ist vergans





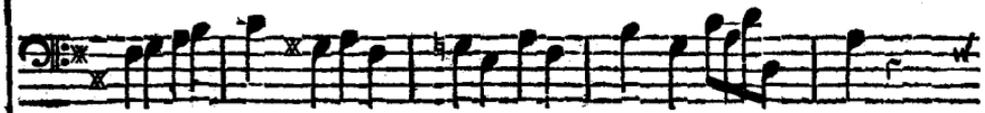
Die Finsterniß ist vergangen, u. das wahre Licht u. das wahre Licht schei



gangen u. das wahre Licht, und das wahre Licht schei



gen, und das wahre Licht, u. das wahre Licht, das wahre Licht schei



gen.



= : : : : : net ist. Die Finsterniß ist vers  
 net, scheint ist. Die Finsterniß ist vergangen,  
 : : net ist. Die Finsterniß ist vergangen, ist vergangen,  
 Die Finsterniß ist vergangen, vergan = gen,  
 = *cadenza sfuggita.*

ff. adagio.

gan = gen und das wah = re Licht und das wahre Licht scheint ist.

und das wahre Licht, das wahre Licht schei = net ist.

und das wahre Licht scheint ist, das wahre Licht scheint ist, das wahre Licht scheint ist.

u. das wahre Licht scheint ist, das wahre Licht scheint ist, das wahre Licht scheint ist.

§. 81.

Zeit und Raum lassen nicht zu, hierüber einige Anmerkungen zu machen; es wäre denn, daß man den geneigten Leser ersuchte, die Fehler der Abschrift und des Drucks zu entschuldigen. Wer's recht aufführet, dem wird's eine gute Wirkung thun. Brilliren muß es. Ich kan das auf Teutsch mit glängen und funckeln nicht sagen, wenn ich auch ein Vorsiger aller teutschen Gesellschaften wäre. Aber das ist der Affect und Character; die Gemüths-Bewegung und das Kenn- oder Abzeichnen: Alle Umstände gebieten uns, dieses Hauptstück zu schliessen, mit dem Wunsch, daß unser wolgemeinter Unterricht gute Früchte bringen möge, zum Lobe Gottes und Nutzen des Nächsten.

## Bier und zwanzigstes Haupt-Stück.

Von

Berfertigung und Beschaffenheit der Instrumente,  
absonderlich der Orgeln.

\* \* \* \* \*

§. 1.



Die Erbauung und Berfertigung klingender Werkzeuge heißt mit ihrem Kunstnamen Organopœia; ist von solchem grossen Nutzen in der Music; erstreckt sich so weit; und trägt so viel zur guten Wirkung der Ton- und Gehör-Kunst bey, daß ein Instrumentalist, zu

geschweigen ein Capellmeister und Vorgesetzter, schwerlich zu recht kommen kan, wenn er nicht einige Wissenschaft, davon hat.

§. 2.

Betrachtet man nun diese Wahrheit, so ist höchst zu bewundern, daß sich die wenigsten Musificanten darum bekümmern, und fast niemand noch der heutigen lehrbegierigen Welt darüber etwas in Schriften verfaßtes vor Augen geleet. Zum wenigsten müste ich nichts von dieser Art, das zureichlich und systematisch, anbey geschickt zum heutigen Gebrauch wäre.

§. 3.

Der einzige Pratorius \*) hat, vor mehr als hundert Jahren, das Eis zwar gebrochen, und sich bey allen Kunstverständigen einen ewigen Namen mit seiner Arbeit gemacht, die er den Schaulplatz der Instrumenten heisset: Aber es fehlt ihm, so viel mir bewußt ist, bis diese Stunde an Nachfolgern und Verbesserern, welche jedoch um so viel nöthiger wären, als des Pratorius Zeiten sich mit den unfrigen keines Weges mehr reimen wollen. Denn es sind nicht nur alle Werkzeuge des Klanges seit dem um ein grosses verändert worden; sondern gedachter Verfasser hat auch seine gute Absicht mehr auf einen blossen Nahmzeiger, Abriß und Begriff †) der damaligen Instrumente, als eigentlich auf deren Verrfertigung gerichtet.

§. 4.

Dennoch hielt dieser würdige Capellmeister die Sache von solchem Nutzen und Vortheil, daß er ihre blosse Beschreibung und die Abzeichnung der Instrumente den Weltweisen, Sprachkündigen und Geschichtschreibern bestens empfelet. Vielmehr dürfften wir solches thun: wenn zugleich das bey von allen Umständen, die zur wirklichen Fabrick und Erbauung der Instrumente gehören, zu längliche Nachrichten könnten gefunden und gegeben werden.

§. 5.

Die Organopœia ist also auch eine von denjenigen Wissenschaften, die noch gar nicht ausgearbeitet und zu Buche gebracht worden. Sie wartet bisher auf geschickte Schriftsteller, die sich ihrer mit guter Lehrart annehmen mögen.

§. 6.

Weil aber dieses Gewerck nicht nur die blosse Orgelbauer-Kunst betrifft, sondern alle und jede Klang-Zeuge angehet; so siehet man gar leicht, daß es unmöglich eines einzigen Menschen Kräfte zulassen, solche Arbeit mit gutem Fortgange allein über sich zu nehmen. Wäre demnenhero wol zu rathen, daß ein ieder dasjenige Instrument, so er zu seiner besondern Ausübung erwehlet hat, und darauf er etwa vor andern sich hervorthut, mit Fleiß unterfuchte: z. E. ein Violinist seine Geige, ein Oboist sein Oboe u. s. w. Alsdenn würde was rechtes daraus werden können.

§. 7.

Zwar haben viel gelehrte Männer sich die Mühe nicht verbrießen lassen, von allerhand Werkzeugen des Klanges, auf theoretische Art und Geschichts-Weise, viel gutes zu Papier zu bringen: einige nur zufällig, als Athenäus \*\*) und seines gleichen; andre wie ein Hauptwerck, nemlich Bartholin ††) Lampé §) u. davon man ein ziemliches Verzeichniß hersehen könnte. Allein diese Verfasser dürfften weiter zu nichts dienen, als nur zum ersten Punct des ganzen Wercks, betreffend die Erfindung und den (meistentheils ungewissen) Erfinder eines Instruments, samt dessen alten \*\*\*) Gestalt, Nutzen, Gebrauch, und was weiter zur Geschicht gehöret.

§. 8.

Ob nun gleich solches eine feine Gelehrsamkeit darthun, und manchem, der die Alterthümer liebet, sehr angenehm zu lesen seyn würde; so hätte doch ein heutiger Verfasser vornehmlich das hin zu sehen, daß er, nebst obgedachtem ersten Hauptstücke, auch die folgende mit Fleiß ausarbeitete. Als da sind die Abhandlungen:

- 2) Von der igtigen mechanischen Einrichtung eines jeden Instruments nach seiner Art, dessen Theilen, Abmessung, Materie u.

3) Von

\*) Mich. Pratorius in Theatro Instrumentorum, 4 Guelpherb. 1620.

†) S. Tom. II. Syntagm. Mus. Mich. Prætor. de Organographia. 4. Wolfenb. 1618.

\*\*) Dipnosoph. L. XIV c. 5 de Fibia. c. 14 de Sambuca & Magade. c. 15 de Phœnice, Tripode, Musicis instrumentis &c.

††) Caspar Bartholin, Thomä Sohn, de tibiis veterum. 12 Romæ 1677.

§) Friedr. Adolph Lampe de Cymbalis veterum. 12. Ultraj. 1703.

\*\*\*)) Dazu könnten, nebst andern, behülfflich seyn: Observations sur la Musique, la Flute & la Lyre des anciens. à Paris, chez Flahault, Libraire, Quai des Augustins du côté du Pont S. Michel, au Roi de Portugal. 1726 in 12 pp. 34. planche I. voy. Journal des Sçavans, Nov. 1726 p. 352.

- 3) Von den Mängeln und Gebrechen des Instruments.
- 4) Von deren Verbesserung.
- 5) Von den besten Meistern, die es machen, sowol, als die es bespielen.
- 6) Von der Art und Weise jedes Instrument zu handhaben, und starck darauf zu werden
- 7) Von dessen Gebrauch in Kirchen, Schauspielen und Kammern.
- 8) Wie es sich mit andern Werkzeugen vertrage und vergleichen lasse zc. zc.

§. 9.

Was J. E. Mr. Hottotterre \*) von den Fibern und Obven, Mr. Baron †) von der Laute; auch einige wenige andre von ihren Leib-Instrumenten aufgezeichnet, und durch den Druck gemein gemacht haben, ingleichen was im ersten Theil meines Orchesters \*\*) von dieser Sache zwar kürlich, jedoch zum weitern Nachforschen nicht undienlich erwehnet worden, könnte schon mit hiezu helfen. Wiewol das eigne Nachdenken, die Erfahrung und Geschicklichkeit, welche ein ieder Künstler auf seinem Instrument haben muß, das allerbeste bey der Sache thun dürfften.

§. 10.

Gewiß ist es, daß ein solches Werk, wenn es von dem Verfasser mit einer deutlichen Eintheilung, mit einer leichten, fließenden Schreibart, mit gehöriger Einsicht, und vor allen Dingen mit saubern Rissen versehen wäre, sehr hoch zu schätzen seyn, und seine Liebhaber allenthalben in Menge finden würde. Uns mag dieses Orts genügen, den nützlichen Vorschlag überhaupt gethan zu haben, und, weil doch ein ieder sein liebstes Instrument selbst untersuchen muß, einen kleinen Versuch anzustellen, wie es desfalls mit unserm Orgelbau beschaffen sey, oder beschaffen seyn sollte. Denn, da die Orgel das vornehmste Werkzeug des Klanges ist, so verdient sie auch vor allen andern eine vorzügliche, Betrachtung, die hernach ein Muster der übrigen abgeben kan.

§. 11.

Was nun den ersten Punct betrifft, nemlich die Erfindung und den Erfinder der Orgeln, so gehören dieselbe über des H. Augustins Zeiten hinaus, eine Ecke von etwa 1400 Jahren ††), und sind allerdings bey den Griechen, wo nicht gar bey den Hebräern zu suchen. Ao. 660 sind die Orgeln in England; und Ao. 757 in Frankreich bekannt worden †).

§. 12.

Wem aber viele Schriftsteller so sehnlich darüber klagen, daß der Erfinder eines solchen vorztrefflichen Werkzeuges, als die Orgel ist, der Welt nicht bekannt sey, so thun sie der Sache, mit ihren frommen Wünschen, wahrlich zu viel. Denn es ist ausgemacht, daß, wie bey allen Erfindungen, so auch bey dieser, der Anfang sehr schlecht gewesen, und eben darum der Erfinder sowol, als seine Nachwelt, mit dem Stillschweigen wol zufrieden seyn mögen: massen es bey solchen Umständen jenem so wenig Ruhm, als uns Vortheil bringen kan, wenn schon alle Organisten seinen Nahmen auf das allervollständigste wissen sollten.

§. 13.

Wären die Orgelwerke alsobald, bey ihrem Ursprunge, zu solcher Vollkommenheit gediehen; wie sie iezo sind, so verdiente der Erfinder in der That mehr atheniensische ehrene Säulen, als Demetrius \*\*\*), Bhalereus. Aber das kan nicht möglich gewesen seyn, indem nur noch Ao. 1480 der teutsche Bernhard das Pedal erfunden hat. Nur vor 258 Jahren.

§. 14.

Wir wollen uns dahero mit diesem ersten Artikel desto weniger aufhalten, je mehr davon in vielen Büchern, doch nicht zu vieler Nutzen, gelesen werden kan. Anlangend, fürs andre, den Bau und die Stücke unsers vom Kunstwinde getriebenen ansehnlichen Klang-Wercks, so haben wir dabey auf neuerley Dinge zu sehen, nemlich auf die Lage und den Ort; auf die Windlade

§§§ §§ 2 und

\*) Principes de la Flute traversiere, de la Flute à bec du Hautbois &c.

†) Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Laute, 8 Nürnberg.

\*\*\*) a pag. 253 ad pag. 289.

††) S. den Göttingischen Ephorum, p. 51. it. Cassiodor. Bulenger. Den ersten in Histor. Eccles. im Chronico, in epistol. var. &c. Den andern L. 2 de Theatro ludisque scenicis c. 33.

†) S. Salomon van Till p. 60 seiner Sing- und Spiel-Kunst.

\*\*\*) Er war ein peripatetischer Weltweiser und omnicivus zur Zeit des grossen Alexanders, regierte 10 Jahr in Athen, und hatte zwar das Glück 360 Säulen zu seinen Ehren aufgerichtet zu sehen; aber auch den Verdruß, daß sie alle wieder übereinander geworffen wurden. Ich muß es denen zu Gesallen erinnern, die in der Antikunst Lehrer seyn wollen, und es für ein Räzel halten, wenn ich ihnen vom Hypomacho und seinem Schüler ein Wort sage. Verstehen sie diß nicht, wie wollten sie das verstehen?

und deren Probe; auf die Blasebälge und Windwage; auf das Pfeiffwerck; auf das Schnarr- oder Koyr-Werck; auf die Stimmung und Temperatur; auf die eigentliche Claviere oder Griff-Taffeln; auf die Register und Austheilung der Orgelstimmen; und auf die Untersuchung des ganzen Wercks, insgemein das Examen genannt.

## §. 15.

Im Göttingischen Ephoro †) ist zwar bereits von dem Orte, wo eine Orgel liegen soll, eines und anders angeführet worden, mit der Erinnerung, daß es eine lächerliche Gewohnheit sey, den Altar nach Osten, die Orgel aber nach Westen zu legen; weil ich aber seit dem gefunden, daß die Kirche hierüber niemahls \*) die geringste Verordnung hat ergehen lassen, sondern daß vielmehr Papst Leo I die Erklärung gethan, wie es nehmlich, zur Vermeidung gewisser abergläubischen Dinge, gleichviel gelten sollte, dem Altar nach Osten zu setzen, oder nicht, und daß auch selbst in der Marien-Kirche zu Göttingen die Orgel an der nordlichen Seite stehe, ohnfern dem Chor, d. i. dem Altar †), so habe solches zur Bestärkung erwähnen wollen.

## §. 16.

Indessen soll der Ort geräum und bequem seyn, daß sich der Schall fein über die ganze Kirche ausbreiten könne: das Werck soll nicht in abgelegenen Winkeln stehen; nicht hinter, neben, oder über den Altären; nicht angeklebt oder eingepreßt; nicht so enge, daß man kaum dazu kommen kan; nicht hart an den Mauren, am allerwenigsten aber an den äussersten Wänden.

## §. 17.

Eine hölzerne Kirche ist ein solcher Ort, der ein wolangebrachtes, stark-klingendes Orgelwerck erfordert, dessen Pfeiffen meist von Metall sind. Hingegen eine steinerne und gewölbte Kirche kan es mit einem gelindern Wercke bestellen, und viele Stimmen von Holz zulassen. So viel vom ersten Punct. Nun zum zweyten.

## §. 18.

Die Windladen bestehen aus dreien Stücken. Aus der Unterlade oder dem Windbehältnisse, aus den Registern, und aus den so genannten Stöcken, darauf das Pfeiffenwerck zu stehen kömmt. Die Windlade an ihr selbst ist ein Rahm von Eichenholz, bis vier Oveerfinger hoch, durch Schenkel in so viele Zellen oder Cancellen getheilet, als das Griffbret Tasten oder Claves haben soll.

## §. 19.

Diese Cancellen werden alle mit einander fast über die Helffte, am untern Theil fest verspündet: was denn offen bleibet, unter dasselbe wird der Windkasten gelegt. In dem Windkasten sind die Haupt-Ventile oder Windklappen, welche den übrigen offengebliebenen Untertheil der Cancellen vollends bedecken.

## §. 20.

Und also wird dieser Rahm zu einer förmlichen Windlade, auf welche vor diesem ein so genanntes Fundamentbret gelegt wurde, nun aber eine mit Leder wolgefüllte Spindung der Cancellen angebracht wird: worauf denn weiter die Register samt ihren Dämmen, die durch die ganze Lade gehen, und ungefehr einen halben Zoll dick sind, gerichtet werden.

## §. 21.

Diese Register lassen sich hin und her ziehen oder schleiffen, und es werden durch dieselben Löcher gebohret bis in die Cancellen hinein. Wenn man nun die Register anziehet, so passen die Löcher auf einander; zieht man sie aber ab, so erfolget das Gegentheil, und kan kein Wind durchkommen.

## §. 22.

Die Dämme sind feststehende Eichenhölzler, so zwischen den Registern befindlich, und weiter nichts thun, als daß sie dieselben unterscheiden. Auf die Register aber werden die Stöcke (welche bey andern auch Bläher oder Klöße heissen) mit Schrauben befestiget, durch welche der Wind bald gerade, bald seitwärts oder schräge, nachdem es die Lage zuläßt, den Pfeiffen zugeführet wird.

## §. 23.

†) Denen zu Gefallen, die das Büchlein nicht kennen, muß ich den Titel desselben hersehen: Der neue Göttingische, aber viel schlechter als die alten Lacedämonischen urtheilende Ephorus, wegen der Kirchen-Music eines andern belehret von L.M. Hamb. 1727, 4. Von der vorhabenden Sache wird daselbst p. 47 sq. gehandelt.

\*) S. Fischers historische Architectur Tab. I, II.

†) Zeit- und Geschichtsbeschreibung der Stadt Göttingen, p. 86. Dans l'Eglise de Minerve à Rome, qui est assez longue & spacieuse, il y a deux grands Orgues, élevés des deux coté du Maître Autel. *Trait. d'Histoir. moral. & d'Eloquen. à Paris. 1672, 8.*

## §. 23.

Diese Stöcke, ungefehr anderthalb Zoll stark, müssen so dichte unten und inwendig gefüttert seyn, daß nicht das geringste vom Winde hindurch, noch von einem Clave zum andern kommen kan. Uiber solche Stöcke oder Canäle (welche bisweilen auch von Metall verfertigt werden, und sich durch die Schrauben bald fester, bald loser auf der Windlade machen lassen, nachdem es erfordert wird) lieget endlich das Pfeiffenbrett, darin die Pfeiffen aufrecht stecken und ihre Festigkeit haben; wiewol die grossen Pfeiffen auch eben zu mehrer Befestigung angehänget werden müssen.

## §. 24.

Dieser Pfeiffen untere Oeffnung muß wiederum gerade auf die Löcher der Register gerichtet seyn; und das ist die gemeine Art der so genannten Schleiff-Laden oder Schleiff-Register; welche sich aber, bey feuchtem Wetter dermaassen schwer anziehen lassen, daß sie bisweilen wol gar abbröckeln und reissen.

## §. 25.

Bey den Springladen hergegen, welche ihrer viele für eine neue Erfindung halten, da sie doch älter sind, als die Schleiff-Laden, hat ein ieder Clavis seinen eigenen Stock, und eine jede Pfeiffe auf selbigem Stocke ihr eigenes Ventil, oder besondre Windklappe: also, daß eben so viel Ventile in den Stöcken vorhanden seyn müssen, als Pfeiffen darüber stehen. Nur die Mixturen und andre vielfache Stimmen-Wercke ausgenommen.

## §. 26.

Die Stöcke werden hiebey gerade auf die Cancellen gerichtet. Zu jedem Ventil aber in den Stöcken ist eine Feder und ein Drucker. Wenn nun ein Register auf die Drucker gezogen wird, springen die Ventile oder Klappen auf, und eröffnen sich; wird aber das Register wieder abgezogen, so springen die Klappen, durch den Trieb der untergesetzten Federn, von selbst zu, und schliessen sich. Daher man diese Art Springladen nennet, welche zwar viele Arbeit erfordern; doch von einigen darum für besser gehalten werden, weil sie vornehmlich eine hurtigere Anstimmung (intonation) zu Wege bringen, als die Schleiff-Laden. Wiewol auch andre Orgelbauer ausdrücklich davor warnen.

## §. 27.

Das Heulen entstehet, wenn ein Taft stocket, und nach dem Niederdruck nicht wieder in die Höhe springt: oder wenn eine Windklappe offen bleibt, daß die Springsfeder nicht stark genug oder lahm ist. Solches Heulen vernimmt man denn überall.

## §. 28.

Das so genannte Durchstechen aber ist ein ander Ding, wenn nemlich der Wind aus einer Cancellen in die andre nebenliegende, zwischen den Registern oder anderswo hindurchstreicht, die nächste Pfeiffe berühret, und ein Schnauben verursacht. Solches ist nun, wie man leicht erachten kan, nicht so arg, als das Heulen; aber doch ein grosser Fehler.

## §. 29.

Von den Ventilen, die man auch Windfangbläher nennet, ist noch zu mercken, daß sie fünfley sind. Balg-Ventile, wodurch der Wind in die Blasebälge tritt. Canal-Ventile, welche in den Canälen sind, und den Wind aus den Bälgen schöpfen, auch verhindern, daß nicht ein Balg dem andern seinen Wind entziehe. Haupt-Ventile, welche durch das Niederdrucken der Tasten aufgezogen werden, und den Klang verursachen. Spring-Ventile, welche durch die Register eröffnet werden, und Sperr-Ventile, mittelst deren man den Wind einsperren und zurück halten kan. Ubrigens müssen die Ventile mehr lang als breit, ihre Stifte wol abgepaßt, als mit gutem, gleichdicke Leder gefüttert, und von dem ältesten Eichenholze gemacht seyn: wo zu sich keines besser schickt, als alte Zaunpfähle und dergleichen.

## §. 30.

Gleichwie nun die Windlade, so zu reden, das Herz eines Orgelwercks heißen mögte, so ist der Blasebalg einigermaassen mit desselben Lunge zu vergleichen. Einige Orgeln haben der Bälge viel, andre wenig, nachdem diese eingerichtet sind, und ihre Bewegung langsamer oder geschwinder machen. Ein Werck von 30 Stimmen hat wol eher 8 Bälge mit vielen Falten erfordert. Tho kan man es mit 3 einfältigen (d. i. mit solchen Bälgen, die nur einmahl zusammen gefalten werden) gar gut bestellen; wenn sie nur allgemach, und nicht auf einmahl plötzlich oder geschwinde niederfallen.

## §. 31.

Die Ursache aber, warum der Wind, auch aus einem einzigen Balge, mit einerley Gewicht be-

leget, mit einer einzigen Falte versehen (denn mit vielen ist es nur ärger) doch dennoch nicht gleich oder ebenthrächtig seyn kan, ist diese: daß der Balg, wenn er aufgetrieben und aufgeblasen wird, jedesmahl ein Stück eines Cirkel-Bogens macht, und mit dem äussern Oberende seinem Mittelpunct nothwendig näher kömmt. Wenn nun alle Bewegung, so wie diese, je näher sie dem Centro tritt, desto stärker und geschwinder; im Niederfallen aber, und im Entsetzen desto schwächer und träger wird, indem sie vom Mittelpunct abweicht: so ist leicht zu schließen, woher der Dregelwind seine Ungleichheit habe.

## §. 32.

Man kan gleichwol einen Vortheil gebrauchen, und den Balg, an seinem breiten Ende, niedriger legen, als am schmalen, auch denselben mit einem Gegengewicht versehen. Doch gehet solches nicht an, wenn der Balg zwei oder mehr Falten hat. Heutiges Tages werden die Bälge mit einer einzigen Falte gemacht, und da kan man sie durch Ross-Adern schon so zwingen, daß auch kein Gegengewicht nöthig ist, indem sie solches bereits durch die besagten Adern oder Sehnen bey sich führen, die Bälge mögen liegen wie und wo sie wollen.

## §. 33.

Ross-Adern oder Pferde-Sehnen werden, nach vorhergesehener Zubereitung, von den Drselbauern zu mehrer Befestigung und Steifigkeit der Blasebälge gebraucht. In Ermangelung derselben pflegen sie sich auch des Pergaments oder des Hanffes zu bedienen. Jedemnoch sind die Pferde-Sehnen von größserer Dauerhaftigkeit. Die Zubereitung selbst geschieht folgender maassen.

## §. 34.

Sobald die Sehnen dem Pferde ausgeschnitten sind, werden sie getrocknet, so lange, bis sie dem trockenen Leime sowol an der Gestalt, als an der Härte, nicht unähnlich sind. Hierauf werden diese Spann-Adern mit Hämmern so lange geschlagen, bis sie so sädemicht werden, wie etwa ein harter, dicker Flachs. Nach diesem werden die Fäden aus einander geleyet, auf das Holz, welches zum Blasebälge bestimmt ist, fest geleimet und so dann überledert.

## §. 35.

Um nun, wie von der Windlade, also auch von den Bälgen und ihrer Bewegung eine Probe zu machen, hat man ein eigenes Werkzeug, die Windwage genannt, dazu erfunden. Diese Windwage ist ein Gefäß von Zinn, oder von andern Metall, darauf zum Zierath ein erhabener Deckel fest gelbret ist. Aus der Mitte desselben Deckels tritt eine gläserne Röhre, fast einer Viertel Ellen lang, oben heraus, und ist gleichfalls an das Gefäß fest gelbret, daß keine Luft an dem Orte der Zusammensfügung herausgehen kan.

## §. 36.

An einer Seite dieser Büchse oder dieses Kästleins, so etwa 2 bis 3 Zoll lang, und halb so breit und tief ist, befindet sich ein hervorragendes Mundloch, fast wie ein Zapffe gestaltet. Durch dasselbe Mundloch wird Wasser, oder sonst eine Feuchtigkeit in das Gefäß gegossen; ein Lchlein mit Fleiß in die Windröhre oder in den Canal der Windlade gebohret, und besagter Zapffe in solches Lchlein dicht und fest hineingesteckt, daß er eben so hält und gepuffret ist, wie der Hahn in einer Lonne oder in einem Tasse.

## §. 37.

So bald nun der Balg getreten wird, steigt das Wasser in die gläserne Röhre (welche etwa einen halben Zoll im Durchschmitt hat) hinauf, und wenn der Wind richtig ist, oder beständig einerley bleibet, siehet auch das Wasser an seinem Orte unbeweglich still, man mag die Bälge treten, wie man will. Ist der Wind aber unrichtig, daß er bald gelinde, bald stark anbläset, so siehet auch die Feuchtigkeit in Röhre nicht stille, sondern bewegt sich immer, bald auf bald nieder, mehr oder weniger, nachdem der Wind mehr oder weniger Ungleichheit heget. Hinter dem Röhrelein ist ein Lchlein besetzet, auf welchem mit abgetheilten Graden und Ziffern, nach Art der Wettergläser, angedeutet wird, wie hoch eigentlich der Wind das Wasser treibet und treiben soll.

## §. 38.

Die Probe des Ladens geschieht entweder durch Hülffe eines brennenden Lichts, wenn man selbigen aller Orten, bey den Fugen vorhält, und siehet, ob nichts herausblase, wenn die Bälge getreten werden. Oder aber, man drucket, bey abgezogenen Registern, das ganze Clavier oder die Griff-Tafel mit beiden Armen nieder, welches auch, und zwar füglich, mit kleinen Bretern und einem darauf gesetzten Gewichte gesehen kan. Vermeynt man alsdenn, bey getretenen Bälgen und vollem

vollen Winde, kein Geschwirre und Gesäusel, so ist die Lade dicht und gut. So viel vom dritten Punkt. Nun kommen wir zum Pfeiffwerck.

## §. 39.

Alle Orgel-Pfeiffen werden in zwei Classen oder Ordnungen gestellet, nemlich in Flöten und Röhren, in Flötwerc und Schnarrwerck, wie die Kunstwörter lauten. Jenes ist entweder offen, oder zugedeckt, daher die Gedacte ihren Nahmen haben. Es ist entweder von Holz oder von Metall; hat seine labia, oder Pfeiffen oder Mundlöcher, Mundstücke; den eingelöteten Kern; die Seiten-Wärte u. s. w.

## §. 40.

Man braucht bey Einrichtung der metallenen Flöt-Pfeiffen zum rechten Ton oder Klang ein Stimmhorn, womit die Pfeiffen etwas eingedrückt, oder auch erweitert werden können, auf daß sie ihre rechte Stimmung bekommen. Sonst darff eine bloße Pfeiffe von der ersten Classe, wenn sie einmahl von dem Orgelbauer wol gestimmt ist, nicht viel Wartens noch Corrigirens, weil sie ihren beständigen Ton behält. Ist sie aber ein- oder ausgebogen, hat Ohren oder Einschnitte, so darff man nur sicher denken, der Meister, der sie gemacht, sey nicht weit her gewesen.

## §. 41.

Die Bedeckung der Pfeiffen und Flöten werden Hüte oder Stülpen genannt. Einige haben oben Röhrelein, die spitz zugehen, und die heisset man Röhrelein; obwol zwischen denselben und einem gewöhnlichen Gedact kein großer Unterschied im Klange vernommen wird.

## §. 42.

Das Überschlagen des Tons in den gedeckten Pfeiffen nennet man Filpen, und entstehet solches daher, daß der Kern zu hoch lieget. Dieser Kern muß in offenen Pfeiffen so liegen, daß man unter ihm nur eines Härleins breit hinsehen kan. Wenn der Pfeiffenfuß zerdrückt, oder mit Löchern durchboret ist, bemerckt solches eine Unrichtigkeit der Windlade.

## §. 43.

Von dem offenen Flötwerc sind einige Arten der Pfeiffen gleichaus gestaltet, und ihre Verhältnisse befinden sich allenthalben von einerley Weite, so oben, als unten, und in der Mitte. Andere aber nicht also. Einige der ersten haben lange, enge und schmale Waass; einige sind kurz und weit, als die sogenannten Hohl-Flöten. Weite Pfeiffen klingen prächtig und ernsthaft; enge lieblich und scharff.

## §. 44.

Die ungleich-gestaltete Pfeiffen sind wiederum auch zweierley. Etliche sind unten weit und oben enge, als die Gemshörner, Spißflöten und Flachflöten. Etliche aber oben weit und unten enge, als der Dulcian ic.

## §. 45.

Die zugedeckten Flötwerc sind entweder ganz gedeckt, als die Oboitadeen \*) und Gedacte, allerley Größe; andre aber, als die erwehnten Röhrelein, sind auf dem Decel in etwas eröffnet. Alle gedeckte Pfeiffen klingen eine Octave tiefer, als wenn sie offen sind. Woher das? Der Klang fährt erst hinauf, und weil er oben keinen Ausgang findet, muß er wieder herunter und zum Mundloche heraus gehen. Wenn nun die Bewegung also ihren Weg verdoppelt, ist es eben so viel, als ob die Pfeiffe noch einmahl so lang wäre: woraus denn die Tiefe entstehet.

## §. 46.

Mixturen haben 10, 12, ja wol 20 Pfeifflein auf einem Tassen. Die größte derselben hat nur 4 Fuß am Ton †). Man nennet diese Versammlung so vieler Pfeifflein auf einem Clave gemeinlich einen Chor, und zwar mit gutem Fuge. Solcher Chor aber erstreckt sich weiter nicht, als nur höchstens auf eine einzige Octave oder 12 Tassen, und wird viermahl wiederholet, im Fall die Griff-Tafel des Claviers, oder die Einrichtung des Wercks, wie gebräuchlich, aus vier vöbligen Octaven bestehet. Im ersten Theil des \*\*) Orchesters, wie auch in meiner Ausgabe des Triebes †) ist schon Nachricht hiedon gegeben, und die Beschaffenheit des Stimmwercks der Mixturen, sowol als dessen Gebrauch gezeigt worden: wobey wirs auch, Kürze halber, bewenden lassen.

Aaa aaa 2

## §. 47.

\*) Ist so viel gesagt, als ein Oboitadeen. Einige heissen es Quinta ad una, mit einem vorgesezten quasi. Auf neu Latein Quintiteanens, und zersümmelter Weise Quintaton. Dieses tönen nennen die Französen Quintadiner, welches zehnmal toller ist, als alles andee. Herrliche Zeugnisse der Unwissenheit. Das labium ist bey diesem Flötwerc so zweideutig, daß es, nebst dem Grundklange, auch eine gelinde Oboit desselben über sich hören läßt. S. Triebes zweiten Theil p. 113.

†) Von der Bedeutung dieser Ton-Waasse soll sogleich eine Erläuterung gegeben werden.

\*\*\*) p. 238 sq.

††) p. III des zweiten Theils musicalischer Handleitung.

## §. 47.

Mit den Schnarr- oder Rohr-Werck hat es inzwischen eine ganz andre Bewandtniß, als mit dem Pfeiff- oder Flütwerck. Man nennet jenes mit besserem Recht ein Rohr- als ein Schnarrwerck, weil gemeinlich die Körper desselben auf gewissen Röhren stehen, die man Stiefel heisset, und ihre messingene Blätter haben, die ein sanftes Schnarren verursachen, als etwa ein Oboes-Rohr: wie es denn auch nicht stärker seyn sollte.

## §. 48.

Es kommen ferner dabey zu betrachten vor die Krücken, oder der messingene Drat, welcher beweglich ist, und dabey man die Rohrpfeiffen stimmt, mittelst eines \*) Stimm-Eisens, dessen Kunsft-Nahmen ple-Strum †) ist, und mit welchem man den Drat bald ein wenig herausziehet, bald sanfter wiederum einschläget. Solche Ausziehung der Krücken macht den Klang um etwas tiefer, weil die Leuze der Pfeiffe dadurch erweitert wird; das Einschlagen aber erhöhhet den Ton. Die Mundstücke der größern Pfeiffen im Rohrwerck pfleget man wol mit Leder zu füttern, damit sie nicht zu sehr knastern.

## §. 49.

Das beschwerlichste ist, daß die Rohr-Pfeiffen dieser zwothen Classe, weil sie mit jedem Wetter, das sich verändert, ihren Ton etwas erheben oder fallen lassen, bald eben so oft reingestimmt werden müssen. Daher einige ungedultige Organisten übel darauf zu sprechen gewesen, und das Sprichwort aufgebracht haben: Schnarrwerck, Narrwerck! ingleichen: versimmtes Regal, Organisten-Dvaal.

## §. 50.

Sonst sind diese Rohr- oder Schnarr-Wercke zweierley: etliche mit offenen Pfeiffen, als Pos-saunen, Trommeten, Arumnhörner, Regalen, Zinken, Cornette, Schalmeyen, und ins besondere die so genannte vox humana oder nachgeahmte Menschen-Stimme. Andre haben zugedecte Pfeiffen, als der Fagot, die Sordunen \*\*, welche noch ein verborgenes corpus mit ziemlich langen Röhren in sich fassen, die Bar-Pfeiffen &c.

## §. 51.

Vor allen muß man sich bey diesem Wesen in die Tonmaasse schicken lernen. Es richtet sich dieselbe nicht, wie mancher meinen möchte, nach der Pfeiffen Länge oder Kürze: denn der Durch-schnitt (diameter) kan allemahl mit seiner Weite oder Enge den Abgang oder Zuwachs in der Maasse einer Pfeiffe sowol erzeigen, als zu Wege bringen. Wiewol es, dem Ursprunge nach, zu der Zeit, da die Orgelwercke nur aus einem blossen Principal bestanden, mit der Abmessung so beschaffen gewesen seyn mag, daß z. E. die größste Pfeiffe, von ihrem Mundstücke anzurechnen, 8 Fuß in der Höhe gehalten.

## §. 52.

Es bedeutet aber die in den Orgelwercken und sonst gebräuchliche Tonmaasse eigentlich nur die Quantität des Klanges, nicht des Werkzeuges. Es mögen die Pfeiffen kurz oder lang seyn. Die Maasse ist also, nach heutigem Verstande, nicht mechanisch, sondern physicalisch.

## §. 53.

Wenn demnach ein Register von 8 Fuß Ton vorkömmt, ist solches durchgehends an Höhe und Tiefe des Klanges den menschlichen Stimmen gleich. Dieses zum Grunde gesetzt, kan man leicht erachten, daß 4 Fuß am Ton einen solchen Chor andeute, der um eine Octave höher klingt, als je-ner: ingleichen daß 2 Fuß abermahl eine erhöhte Octave, durch das ganze Clavier, erfordert,

u. f. w.

\*) Dieses Stimm-Eisen muß mit dem obigen Stimm-Horn §. 40 nicht vermischt werden; vielmehr mit den gewöhnlichen Stimm-Hämmern.

†) Plectrum heisset sonst ein Fidelbogen, oder dergleichen Werkzeug, wenn es von πλίζω, plico,necto, texo hergeleitet wird; hier aber, da es von πλίζω, percutio, seinen Ursprung nimmt, bedeutet es ein Stimm-Eisen, ein Hammerlein zum Orgelstimmen.

\*\*) Vom surdo sono oder gedämpften Klange kömmt das welsche Wort Sordino, welches die Deutschen Trompeter in Sordün verwandelt haben. Ein ungelehrter Orgelmacher hat aber etwa das S für ein B angesehen, und solches Orgel-Register Bordon genannt, mit welchem Nahmen es noch stark gehalten, ja sich endlich gar zum Bourdon, zur summanden Wesppe machen lassen muß. Die das Wort bourdon aus dem Niedersächsischen herleiten wollen, fehlen gröblich. Den crepitum emittente heißt bey uns nicht burden, sondern purten, mit verlobt so setzen. Es heißen auch die Hölzgen, so man in die Trompeten steckt, nicht Sordini: denn ein Schnupftuch kans auch thun; sondern die solchergestalt gedämpfte Trompeten selbst nennet man Sordini, in Gegenhaltung der Clarini,

u. f. w. Hieraus folget ferner, daß die sechszehnfüßige Tonmaaffe eine Octave tiefer; die zwey und dreißigfüßige aber die allertiefeste, durch das ganze Werck, andeute.

§. 54.

Wir haben bekantter maassen auf unsern gewöhnlichen Clavieren von 8 Fuß Ton fünf Lasten, die c heißen, daran wollen wir denen ein Exempel geben, die obiges nicht sogleich begreifen können. Sollt nun 2 Fuß Ton werden, so muß das erste oder tiefeste c klingen wie sonst das dritte, und alle andre Claves richten sich darnach. Sollt 4 Fuß seyn, so lautet dasselbe erste c wie das zweite c. Sollt 16 Fuß seyn, so klingt das dritte c wie sonst das zweite, und wenns 32 Fuß ist, gehet dasselbe dritte c so tief wie sonst das erste. Die ganze Reihe desgleichen.

§. 55.

Findet man aber die Zahlen 3, 6, 12, 24 an den Orgelzügen der Register, so zielen solche auf eine Vergrößerung oder Verringerung der Höhe und Tiefe des Klanges, nicht Octaven-Weise, wie vorhin gemeldet worden, sondern durch die Quint; ungeachtet man auch (wiewol mit Unrecht) ein wirklich zwey und dreißigfüßiges Stimmwerck, wenns nicht tiefer als bis ins F gehet, vier und zwanzigfüßig zu nennen pfeget. Dabey es denn wol, was der Pfeiffen Länge, nicht aber was die Klänge betrifft, seine Richtigkeit haben mag. S. §. 62.

§. 56.

Von der Temperatur ist bereits in dem dritten Hauptstück des ersten Theils de Canonica gehandelt, welches der günstige Leser bey dieser Gelegenheit nachschlagen, und sicherlich glauben wolle, daß kein verständiger Mensch den Nutzen der Messkunst in der Harmonik leugne; wol aber dieses, daß sich die ganze Musik darauf gründe. Denn das allerschönste und richtigste Instrument, das Muster aller klingenden Werkzeuge, die menschliche Stimme, weiß eben so wenig von der Temperatur-Kunst, als die übrigen Instrumente, die ihrer gar nicht brauchen; ausser dem einzigen Clavier, und der Harffe oder dem Hackbret. Und wenn die Temperatur-Kunst auch bey allen Instrumenten nöthig oder nützlich wäre, so machte doch ihre richtige Stimmung eben so wenig eine Musik aus, als ein feingedeckter Tisch ohne Speise eine Mahlzeit seyn kan.

§. 57.

Was aber das eigentliche Stimmen der Orgeln anlanget, so ist dabey dieser Vortheil nicht zu nehmen. Wenn man z. E. ein Rohrwerck von 16 Fuß rein stimmen will, ziehet man ein Flibtwerck, als nemlich ein Principal \*) oder Octav von 8 Fuß dabey an: weil die Beugungen der feinem Klänge häufiger und schärffer ins Gehör dringen, zumahl aus einer festgestimmten Pfeiffe, als die Wallungen eines gröbern Lauts in einem wandenden Rohrwerck. Ist aber dieses, wenn es gestimmt werden soll, nur achtfüßig, so nimmt man gerne eine Octave von vier Fuß dabey zur Richtschnur, und folget derselben.

§. 58.

Zu einem Schnarrwerck hergegen von vier Fuß, weil es etwas jung †) ist, ziehet man gerne bey dem Stimmen ein achtfüßiges Principal, als eine sogenannte æqual-Stimme \*\*), und daneben eine vierfüßige Octave, nach welchen beiden man jenes Rohrwerck am sichersten rein stimmt. Denn die Pfeiffen, so mit dem Rohrwerck gleich am Ton sind, betriegen das Gehör, dem sie immer rein vorkommen: und darum muß allemahl eine Ungleichheit in ihrer Maasse beobachtet werden.

§. 59.

Alles offene Pfeiff- oder Flibt-Werck wird am Klange erhöht, wenn man die Körper oben erweitert; es sey nun wenig oder viel. Drückt man sie aber mit dem Stimmhorn enger zusammen, so wird der Ton gröber.

§. 60.

Die Gedacte werden mittelst ihrer Stülpen oder Hüte gestimmt. Je niedriger man dieselbe drückt oder sanfft einschlägt, je höher wird der Klang. Löset man sie aber, und hebt sie etwas empor, so klingt die Pfeiffe tiefer. Wenn die Gedacte oben zugeldtet sind, und keine bewegliche Hüte haben, müssen sie bey ihren Bärten gestimmt werden: ie weiter man nun diese vom labio oder Mundloch abbieget, ie höher wird der Klang; und so umgekehrt.

Bbb bbb

§. 61.

\*) Dieses offene Pfeiffwerck wird deswegen Principal genannt, weil es gemeinlich vorne an im Gesichte stehet.

†) Jung im Klange ist so viel, als hoch und fein.

\*\*\*) Achtfüßige Orgelstimmen werden deswegen æqual genannt, weil sie mit der Menschen-Stimme an Höhe übereinkommen.

## §. 61.

Der eigentlichen Claviere oder Griff-Tafeln sind bald zwey, bald drey, bald vier, bald fünf, wenn wir das Pedal, worauf mit den Füßen gespielt wird, mit rechnen, wie billig ist: denn es hat auch seine Claves. Die Erfindung ist obbesagter maassen etwas über 250 Jahr alt. Sind der Claviere nur zwey, so unterscheidet man sie gern durch die bloße Benennung des Manuals und Pedals.

## §. 62.

Durch ganz Welschland †) soll gebräuchlich seyn, das Pedal nur mit Draat ans Manual anzuhängen, so daß eigentlich nur ein einziges Clavier vorhanden ist. Z. E. die Orgel in der St. Marcus-Kirche zu Venedig hat 9 Stimmen: Sub-Principal-Baß, das F im Gesichte, 24 Fuß (mit dem gemeinen Mann zu reden). Dieser geht es nicht. Principal 16 Fuß. Octava 8. Decima nona 3 f. ist eine Quint. Quintadecima 3 f. ist eine Super-Octava. Vicesima secunda, 2 f. (ist eine Octave biscomposita). Vicesima sexta  $\frac{1}{2}$  (ein Quintlein). Vicesima nona 1 f. (Octava ter composita) Flauto, 8 f. Das ist alles, und kein ander Clavier; sondern das Pedal ist am Manual befestiget, und gibt eben dieselben Töne von sich. So schwach aber auch dieses Werklein scheint, so wol gefällt es mir doch, daß die Mixturen fein zertheilet sind, und in blossen Quint- und Octav-Registern bestehen. Daher es denn auch, zumahl wegen Abgang des Rohrwercks, sehr rein klingen, und wenig Stimmens gebrauchen muß.

## §. 63.

Sind der Claviere drey, so heißen die beiden Manuale das Werk und das Rück-Positiv: weil gemeinlich bey dieser Einrichtung die Pfeiffen des letztgenannten so stehen, daß der Organist, wenn er sitzt und spielt, ihnen den Rücken zuwendet. Einige Orgeln haben, Statt dieses Rück-Positives, ein so genanntes Seiten-Werk: nachdem es nehmlich die Lage und Beschaffenheit des Ortes am bequemsten zulassen will.

## §. 64.

Sind der Claviere vier, so nennet man das dritte Manual die Brust, weil die Pfeiffen, die dazu gehören, gemeinlich in der Höhe, als gleichsam an der Brust des Gebäudes, in kleiner Maasse ihre Stelle finden. Sind der Claviere aber fünf, so trägt das vierte Manual den Rahmen eines Ober-Wercks.

## §. 65.

Sind die Tasten oder Tangenten zu hart, zu faul, oder fallen zu tief, so ist ein Clavier desto schwerer zu bespielen, und wird solches für einen grossen Fehler gerechnet. Ist aber die Tastatur gar zu gelinde zu greiffen, so wird sie oft hin und wieder beliegen bleiben, nicht leicht wieder in die Höhe springen; sondern viel Heulens verursachen, vornehmlich im Pedal-Clavier, wenn ein wenig hart darauf getreten, und irgend auf einem oder andern F Ton etwas lange ausgehalten wird. Welcher Fehler denn noch weit grösser ist, als der vorige.

## §. 66.

Es müssen auch die Tasten der Claviere so eingetheilet seyn, daß sie weder rasseln noch kloppern. Das erste geschieht, wenn sie zu enge an einander liegen und sich reiben: das andre, wenn sie zu weit von einander sind. Dieses Uebel trifft man oft in den Pedalen an, in welchen das ungestrichene d gerade unter dem eingestrichenen dis des Manuals, oder das c genau unter dem cis liegen muß; sonst läßt sich nicht gut darauf fortkommen. Kurze Octaven sind gar nicht zu loben, das ist: die grosse Claves oder ihre Tasten Cis, Dis, Fis, Gis müssen im Pedal-Baß nicht fehlen, noch im Manual samt dem D und E über einander her, sondern in völliger Länge und Ordnung da stehen.

## §. 67.

Die Registerzüge und Verbindungen der Orgelstimmen sind dieses Orts nicht zu verstehen von ihrer Anlegung und Einrichtung, welche, und wie viel nehmlich in einem Werke seyn sollen: Denn da muß man die Beschreibungen und Verzeichnisse der besten Orgeln untersuchen, und absonderlich diejenigen sammeln, die etliche 50 bis 70 Stimmen allerley Art aufweisen. Es ist zwar manches mahl viel unnützes Zeug darunter, insonderheit an den überhäufften Mixturen, Scharffen, vielsüchtigen Cornetten, Rausch-Pfeiffen, Quinten, Sedecimen, Tertianen, Sesquialtern und dergleichen. Aber hier findet sich der Ort und Raum nicht, sich darüber auszulassen.

## §. 68.

Nur ist was abgeschmacktes, wenn z. E. 50 klingende Stimmen (darunter zwey halbe) noch 14 stumme

†) La pluspart des Orgues en Italie n'y sont que pour servir les voix, & pour faire paroître les autres Instrumens. *Trait. d'Hist. moral. & d'éloquence.*

summe Register neben sich haben, damit ja 64 Züge herauskommen, und die Pauken, die Saccanten, Glocke, die Engel, die Sonnen, die Adler, die Cymbeln samt andern Puppens oder Kinderspiel, ihre Figur machen. Kirchen-Vorsteher müssen hiedor gewarnt werden. Ein Capellmeister kan solches am besten thun: denn viele Organisten spielen mit den Orgelbauern, die nur ihren Gewinn suchen, oftmahls unter der Decke.

§. 69.

Last uns denn nur mit wenigen Worten anzeigen, wie man überhaupt die Orgel-Stimmen oder Register zusammen anziehen, und mit denselben allerhand Veränderungen machen, oder klüglich abwechseln könne. Da ist denn die erste Regel diese:

§. 70.

Man soll nicht gern, wenn Solo gespielt wird, **zwo gleiche Stimmen**, deren Pfeiffen nicht einerley Gestalt haben, neben oder mit einander gebrauchen: weil die Ungleichheit des Tons niemahls deutlicher und mit mehrer Wiederwärtigkeit vernommen werden mag, als eben bey der vermeinten Gleichheit. Ja, wenn auch schon zwo Stimmen um eine Octave von einander unterschieden sind, daß z. E. die eine acht- die andre vierfüßig ist, so machen doch die weiten Pfeiffen mit den engen immer einigen Misclaut.

§. 71.

Durch die **zwo gleiche Stimmen** verstehen wir solche, die beide von 8 oder von 4 Fuß Ton sind u. Und durch die Gestalt der Pfeiffen, wenn z. E. die eine kurz und weit; die andre aber lang und eng ist.

§. 72.

Man ziehet auch ein Fibt- und Rohrwerk zusammen auf einem und demselben Clavier an; ob es gleich auf zweien unterschiedenen Clavieren gar wol geschehen kan. Ist aber eine starke Gemeine, und dabey eine schwache Orgel vorhanden, so hat Noth kein Gebot: bevorab, wenn mit dem Singen der gangen Versammlung eingespielet werden soll.

§. 73.

Wer grobe und tief-klingende Stimmen anziehen will, der muß mehr Ernsthaftigkeit, als stüchziges Wesen im Spielen gebrauchen. Wer aber vermischte Register, samt kleinem und jungen Stimmwerk unter Händen hat, und solches liebet, der kan sich nur auf geschwinde und bunte Stücke gefast machen.

§. 74.

Überhaupt theilen sich die Orgel-Züge in zwo Gattungen. Zur ersten gehrt das volle Werk; zur andern zehlet man alle übrige vielfältige Veränderungen, die sich mit verschiedenen Clavieren besonders, und mit schwächern, jedoch ausgefuchten Stimmen machen lassen.

§. 75.

Wenn nun die Orgel zur Einstimmung mit der Musit gebraucht werden soll, braucht man beide Gattungen der Züge, nachdem der Chor stark oder mittelmäßig ist. Ist er gar stark besetzt, so muß das volle Werk herhalten, und ferner nach Maasgebung, bis auf eine Solo, das entweder gesungen oder auf einem Instrument, z. E. auf der Geige, Oboe u. gespielt wird, wobey es die Orgel mit dem einzigen, achtfüßigen Gedact bestellen kan.

§. 76.

Es gehören zum vollen Werk die Principale, die Sordunen, die Saccionale oder Saccete (Weiden-Pfeiffen) die Rauch-Pfeiffen, die Octaven, die Quinten, Mixturen, Scharffen (kleine Mixturen von drey Pfeiffen) Quintadeen, Zimbeln, Nasat, die Terzjen, Sesquialtern, Super-Octaven, Posaunen im Pedal, nicht im Manual: denn die Posaunen sind ein Rohr-Werk, welches aus dem Manual, bey voller Orgel, ausgeschlossen bleibet; indem es daselbst, wegen der Höhe, zu sehr schnarren würde; da es hergegen, wegen der Tiefe des Klanges, im Pedal prächtig lautet, wenn die Mundstücke, wie billig, gefüttert sind.

§. 77.

Wegen des Wortes Nasat habe folgendes zu erinnern. Es ist eine ausgemachte Wahrheit, daß die meisten Verbesserungen der Orgelwerke, was absonderlich die Windladen und Register-Stimmen betrifft, vornehmlich von den Niederländern und Brabandern \*) herrühren; auch daß bey ihnen das Principal der Vorsatz oder Prästant, die Mixture der Hinterfas, und die zum vollen Werke gehrigen Quint-Stimmen der Nachfas (Nasat) geheissen haben.

B 55 555 a

§. 78.

\*) vid. Prætor. Organogr. p. 107, 117, 131.

## §. 78.

Daher muß es einem Sprachkündigen sehr fremd vorkommen, wenn das letztgenannte Orgel-Register, dessen Niederländischer Nahm sich so fein zu den andern Füll-Stimmen und ihrer Benennung reinet, auch der Wirkung und dem Gebrauch einer gedeckten Quint, (sonst Gernshorn †) genannt, ein völliſſes Genüge leiſtet, von den Herren Frankſen \*) Furkum Nazard, oder gar Nasarde (welches einen Nasenſtüber bedeutet) geſchrieben wird: indem ſie vermeinen, der Klang habe ich weiß nicht was ſüſſelndes, niſſelndes oder durch die Naſe ſingendes an ſich.

## §. 79.

Sie gründen ſolchen Wahn hauptſächlich auf die ganz kleine Geſtalt einiger zum Naſat gehdrigen Pfeiffen; da es doch bekannter maassen Gernshörner gibt, nicht nur von anderthalb, ſondern von 2, 4, 8, bis 16 Fuß Ton, die wahrlich groß genug an der Pfeiffen-Maasse ſind. Zu dem iſt das vermeinte Nüſeln und Nieſeln eben kein ſo angenehmes Ding, daß man es in die Orgelwercke zu bringen Urſach hätte. Wir nennen hier in Hamburg nüſſeln und nählen, wenn einer lange ſuchet oder klaubet, und nicht fortkömmt: weil die Leute dabey gemeinlich viel ſchnauben und puſſten; aber was hat das mit dem Naſſat zu thun?

## §. 80.

Endlich iſt auch das Wort Nazard, welches eigentlich Naſillard heißen ſollte, eine ſehr niederträchtige \*\*) Ausdrückung, deren man ſich endlich wol im poſirlichen oder kurzweiligen Styl, nimmer aber in ernſthaftern Dingen, vielweniger in Gott-geheiligten Sachen bedienen ſollte. So unmdglich es dennach iſt, daß bourdon von purten herkommen kan, ſo wenig Grund hat es auch, wenn man die Quelle des Naſats in der Naſe ſuchen will.

## §. 81.

Ich habe mich nur zur Probe ein wenig hiebey aufgehalten, um zu zeigen, wie groſſe Urſache die Tonkünſtler haben, ſich vorzuſehen, daß ſie den Gelehrten keine Gelegenheit zum Spott oder Lachen geben mdgen. Wir fahren indessen in unſerm Vorhaben fort.

## §. 82.

Von der zweiten Gattung unſer Orgelzüge auch einige Exempel beizubringen, könnte man, bey Ausführung eines Chorals mit zwey Clavieren und dem Pedal etwa folgende Einrichtung machen: Im Wercke die Trommete 16 Fuß, eine Spißflöte von 8 und eine Octave von 4 Fuß. Ober im Oberwercke Trommete 8 f. Zincke 8 f. Flöte 4 f. Naſat 3 f. Dazu Im Rück-Positive das bloſſe Gedact 8 f. und Im Pedal Dulcian 16 f. Trommete 8 f. Sub-Baß 16 f. Cornet 2 f. Poſaune 16 f. und Principal 16 f.

## §. 83.

Wollte man mit allen fünf Clavieren, wo ihrer ſo viel vorhanden ſind, etwas ausführen, da die Manuale ſtufenweiſe, eines ſchwächer als das andre angezogen würden, ſo könnte man wehlen:

Im Wercke Principal 16, Octave 8, Octave 4, Octave 2, Kauschpfeiffe 2 fach, Mixtur.

Im Rück-positive Principal 8, Quintadeen 8, Octave 4, Sesquialtern 2 und etwa ein Quint ſüßgen von 1½ f.

In der Bruſt Principal 8, Octave 4, Scharff, welches nicht ſo vielfach als die Mixtur.

Im Oberwerck Principal 8 und Scharff: das iſt genug zur vierten Stufe. Bey allen dieſen aber müſte man nehmen:

Im Pedal Principal 32, Groß-Poſaun 32, Principal 16, Poſaun 16, Octave 8, Trommet 8, Octave 4, Schallmey 4, Mixtur und Kauschpfeiffe.

## §. 84.

Hiernächſt klingen auch nicht übel auf einem Clavier zuſammen die Rohrflöte 8, Spißflöte 4, Waldflöte 2 und das Sifflet 1 Fuß. Im Pedal ſchicken ſich dazu: Principal 16 allein. Der, ſo mans ſtärcker verlangt, ein Gernshorn von 8 f. zur Geſellſchaft. Dieſe Eintheilung iſt nach hieſiger Cathrinen-Orgel gemacht.

## §. 85.

Es wird hiebey gefragt, ob Sifflet und Spißflöte einerley ſey? Darauf antworte mit Nein, aus folgenden Urſachen. Erſtlich, weil in vielen Orgelwercken Spißflöten und Sifflet, als verſchied-

†) Bey den Gelehrten Diapente pileata, deren Pfeiffen oben nur halb ſo weit, als unten ſind.

\*\*) Wie ich ſchon vor mehr als 20 Jahren bey dem Sauveur, in den Mem. de l'Acad. Roy. 1702 p. 419 geſehen habe: la Quarte de Nazard, le double Nazard.

\*) Un mot ou expreſſion baſſe, dont on ſe fert dans le ſtile comique ou burlesque. *Diff. de Boyer.*

verschiedene Register, auf einem einzigen Clavier vorkommen †). Fürs zweyte, weil das Sifflet, (nicht Zifflet, vielweniger Siffloitt, wie es hin und wieder angeschrieben sehet) vom Französischen Sifflet, auf dem Maule pfeiffen, herkömmt, und nur ein gar schwaches Stimmwerk ist, so gemeinlich aus einem einzigen oder anderthalb Fuß Ton, aufs hbbeste aus 2 Fuß gearbeitet wird, gar nicht spizig, sondern gleichaus gestaltet ist; daher sie denn auch in etlichen Orgeln mit Recht Kleinsfötte genennet, und unter die Principal-Stimmen zum vollen Werck mitgerechnet zu werden pflaget, als eine Gattung der Hohl- und Waldsfötte, dazu auch die so genanten Nachthörner gehören.

§. 86.

Hingegen ist die Spillsfötte, so den Nahmen von Spill, renuis, subtilis, hat, oder besser gesagt, die Spizsfötte eine Art von Gemshörnern \*); nur daß sie im Mundloche weiter, und oben etwas mehr zugespizet ist, als diese. Ihre Körper sind also nicht von einer gleichen Weite, wie die Pfeifflein des Sifflets.

§. 87.

Einige vermischen die Spizsfötte mit den Block-Flöck-Flach- oder Block-Flöten. Des Klanges halber ginge es schon einiger maassen an: weil die Spizsfötte, wenn sie etwas weiter gemacht werden, als die Gemshörner, fast eben so stumpf lauten, als die Block-Flöten. Es haben aber die Spizsfötte gemeinlich 8 oder 4 Fuß Ton, selten 2 wie die Blocksfötte; niemahls weniger.

§. 88.

Zu einzeln Melodien auf einem besondern Orgel-Clavier bedienet man sich mit guter Art eines Stimmwerks, welches Viola da Gamba heisset; oder eines achtfüßigen Principals mit einem Cornet; oder einer so genanten Oveersfötte; oder eines achtfüßigen Gedacts mit einer zweifüßigen Waldsfötte; oder einer Trommete 8 Fuß; oder eines Clairon ††) von 4; oder auch der vocis humanaz, welches ein feines Rohrwerk ist. Im Pedal kan es ein Principal von 16 Fuß bestellen. Will mans aber stärker haben, mag ein Violone von 16 und ein Nachthorn von 4 die Stelle des Basses vertreten.

§. 89.

Das Wort Violone schreiben die Orgelmacher auch unrecht, Violon. Sie bemercken oder wissen nicht, daß der bloße Zusatz eines einzigen Buchstabs, e, aus einer Discant-Geige eine Bass-Geige machen kan. Violon ist Französisch, und heisset eine Discant-Geige; Violone aber ist Welsch, und heisset eine Bass-Geige.

§. 90.

Wer endlich von der sinnlichen Untersuchung und Probe eines Orgelwerks, d. i. von dem examine desselben, und den vielen dahin gehörigen Dingen einen vbligern Unterricht haben will, als unsere Kürze diesesmahls erlaubet, dem schlagen wir zum Lesen vor: J. Phil. Wendelers, Organopœciam, Ao. 1690 zu Merseburg gedruckt, 4; M. Prætorii öfterwehnte Organographiam; Andr. Werckmeisters zweimahl aufgelegte Orgel-Probe, letzters 1698 zu Duedlinburg 4; Casp. Ernst Carutii zu Eustrin 1683 herausgegebenes Examen Organi pneumatici. Er war Churfürstl. Brandenburgischer Kellnermeister und Organist in Eustrin: welches deswegen erinnere, weil seiner so wenig, als des folgenden, im walterschen Wörterbuche gedacht wird. Dav. Schmidts Preussische Orgel-Königin, welche ich nur im MS. besitze, ohne daß ich sagen könnte, ob das Buch gedruckt sey oder nicht. Es wird aber darin absonderlich von den Mängeln und Gebrechen der Orgeln, ingleichen von deren Verbesserungen (als den im Anfange dieses Hauptstückes §. 8 vorgeschlagenen beiden wichtigen Puncten No. 3 & 4) mit ungemeynem Nachdruck gehandelt ic.

§. 91.

Weil auch die besagten Orts verzeichnete übrige 4 Artikel No. 5, 6, 7 und 8 mehr den Spieler, als die Instrumente selbst betreffen, so wollen wir sie im folgenden Haupt-Stücke fürzlich betrachten, und einen kleinen Vorschmack davon geben. Ein ieder ihue, nach seiner Art, Erfahrung, und mit seinem liebsten Instrument auch einen solchen Versuch. Wir mag diese Anzeige der nothwendigsten Stücke desjenigen Werkzeuges, so fast alle andre in sich begreiffet, diesesmahls genug seyn.

†) Vid. Prætor. Organogr. p. 174, 178 col. 1, 2. Anhang zur Niederrischen Handleitung p. 160 col. 1, p. 166 col. 1, 2, 3, p. 173 col. 1, p. 177 col. 1, p. 178 col. 1, 2, 3.

\*) Gemshörner sind unten weit und oben spiz. Nachthörner hergegen, oder Hohl-Flöten haben durchaus einerley, und zwar ziemliche Weite, und ein enges Labium.

†) Cleron pro Clairon, petite Trompette d'Orgues.

# Fünf und zwanzigstes Hauptstück.

## Von der Spiel-Kunst.

\* \* \* \* \*

§. 1.

 Je Wissenschaft und Kunst auf Instrumenten wol zu spielen, gewisse Grundsätze und Regeln, die alle mit der ganzen Vorlehre aus einer Haupt-Quelle stießen, davon zu geben; vornehmlich aber etwas geschicktes darauf zu sehen, nennet man Organicum, insgemein die Instrumental-Musik: weil sie mit äußerlichen Werkzeugen zu thun hat, und auf selbigen die menschliche Stimme so nachzuahmen suchet, daß alles gebühlich klinge und singe.

§. 2.

Es folget demnach, als eine unumstößliche und allererste Wahrheit in diesem Stücke, daß auch derjenige, der etwas rechtes auf Instrumenten setzen oder spielen will, nothwendig die Singekunst aus dem Grunde verstehen, und also fast mehr wissen müsse, als ein blosser Sänger. Seines eigentlichen Thuns halber aber darff er deswegen eben kein Vocalist seyn: maassen die Gabe einer schönen Stimme nicht einem jeden mitgetheilet ist.

§. 3.

Daher es denn auch kommt, daß sich weit mehr Leute auf die Spiel- als auf die Sing-Kunst legen. Es sind z. E. hier in Hamburg wol hundert Instrumentalisten gegen zehn Sänger anzutreffen. So wird es wol aller Orten beschaffen seyn.

§. 4.

Hiernächst muß ein Organicus sich auf ein einziges Haupt-Instrument vor allen andern mit Fleiß und Ernst legen; ohne zu wähen, er könne auf einem jeden Instrumente im gleichen Grade ein Meister seyn oder werden. Aus solchen Wahn entstehet anders nichts, als daß man von allen etwas, überhaupt aber nichts rechtes zu leisten vermag.

§. 5.

Wiederum muß sich auch niemand, absonderlich von denen, die da componiren wollen, so stark und besonders eines einzigen Instruments befeisigen, daß er darüber aller andern gar vergessen sollte; er muß wenigstens von einem jeden gebräuchlichen Instrumente so viel Kenntniß haben, daß er unterscheiden könne

- I Ihre Stärke.
- II Ihren Sprengel oder Umfang.
- III Ihren Styl oder ihre Spiel-Art, und
- IV Ihren Nutzen.

§. 6.

Wenn jemand z. E. eine Viola da Gamba mit Trompeten und Pauken streiten lassen, oder den Oboe ins g herunter weisen; oder den Chalumeau als ein Waldhorn hantieren; oder die Flöten weit härftiger, als die Violinen brauchen wollte, der würde, wenn er gleich sonst das schönste Clavier spielte, dennoch Gelegenheit zu lachen geben. Es darff niemand gedenken, daß nicht Leute genug zu finden, die wol noch thörichter verfahren würden, wenn es nicht, aus lauter eingeführter Gewohnheit, nachbliebe. Star \*) gibt uns dessen eine Probe. Aber die Gewohnheit ist keine Kunstform, und hat keine Grundsätze, die einem beizubringen, oder woraus solche Schlüsse zu ziehen wären, welche zur überzeugenden Einsicht führen könnten.

§. 7.

Hiebey fällt mir die Frage ein: warum denn doch die guten Zinken und Posauern, welche vormahls geschwifert waren, und bey den Herren Kunstspeißern sowol, als bey den Sehern, wie erste Springfedern, in Ansehen stunden, aniso so ganz und gar aus den Kirchen, wenigstens aus den hiesigen, verwiesen zu seyn scheinen, als ob sie für unfähig erkläret worden wären? Da doch das eine Instrument, bey aller seiner Härte, sehr durchdringend ist; das andre aber überaus prächtig tñet, und eine grosse Kirche trefflich füllet. Wem's beliebt, der beantworte die Frage.

§. 8.

Da nun einem jeden Virtuosen übergelassen wird, sein eignes Leib-Instrument zu untersuchen und zu beschreiben, wollen wir doch demselben, wie im vorhergehenden Hauptstücke von der äußerlichen

lichen Beschaffenheit geschehen, auch alhier ein kleines Vorbild oder Muster an eben diesem vornehmsten Instrument von dessen Gebrauch ertheilen, und zwar erstlich von der Stärke einer Orgel; zweitens von ihrem Sprengel; drittens von der Art und Weise sie zu bespielen; viertens von ihrem Nutzen; fünftens aber, als in einer Zugabe, von den bekanntesten und besten Meistern oder Organbdis unsrer Zeiten auf das kürzeste handeln. Es wird hernach ein leichtes seyn, diese und unsre andre Vorträge, weiter auszuarbeiten.

§. 9.

Was demnach erstlich die Stärke einer grossen Orgel betrifft, so dürfte ihr wol keines von allen Instrumenten in der Welt darin zu vergleichen seyn. Sie hat fast alle Arten andrer Instrumente, ja die Menschen-Stimme selbst, mit ziemlich genauer Nachahmung, aufzuweisen.

§. 10.

Ein Organist aber muß sich dieser Stärke seines Instruments mit desto größerer Bescheidenheit gebrauchen, je mehr er Gelegenheit hat, solche wol anzuwenden. Er wird demnach dahin sehen, daß er, bey Aufführung der Musiken, sich nach der Anzahl der Singestimmen und ihrer Begleitung so richte, damit sein Spielen keines Weges über jene hervorrage, sondern vornehmlich die Sänger iederzeit die Oberhand behalten.

§. 11.

Hat er hergegen ein Stück von zween oder dreien Ehren vor sich, und seine Part führet die Aufschrift: Organo maggiore, so mag er das volle Werk dazu anziehen. Wiewol es nicht anders seyn kan, es muß ihm sodann der Tact von einem besondern Dirigenten vorgeschlagen werden. Das darff er sich nicht zumieder seyn lassen.

§. 12.

Hier kömmt es genau auf ein richtiges musikalisches Gehör und eine gesunde Urtheils-Kraft an, daß man mit der Orgel nicht hintanschleppe, noch voraustrabe. Dem ersten Fehler sind die meisten alten Organisten unterworfen; dem andern aber diejenigen Clavieristen, die noch jung und feurig sind. Mit den Jahren wird alles träger, so in diesen, als in andern Stücken.

§. 13.

Soll die Orgel mit der Gemeine eingespielet werden, so ist ein grosser Unterschied zu machen, ob diese letzte stark oder schwach, ob sie schon gang, oder etwa nur auf die Helffte, oder kaum ein Viertel davon versamlet ist. Denn, nachdem die Zuhörer sich nach gerade einsinden, muß auch die Orgel angezogen werden; und wie sie allgemach wieder davon gehen, solken auch die Stimmen des Wercks sich vermindern.

§. 14.

Doch muß es allemahl so eingerichtet werden, daß die Orgel in diesem Fall herrsche, und den schreienden Laien \*) im Ton (ich mag nicht sagen im Zaum) halte; welches gerade das Gegenspiel dessen ist, so bey einer förmlichen Musik zu beobachten vorfällt. Hier ist die Orgel dem musikalischen Chor unterworfen; dort muß sich die Gemeine nach der Orgel richten, und von derselben regieren oder bemeistern lassen. Denn es ist nichts schändlicher noch ärgerlicher, als wenn die Stimmen der Gemeine sich herunter ziehen, bevorab im Winter und bey trübem Wetter, und eine schwache Orgel nicht vermdgend ist, das Gleichgewicht zu halten.

§. 15.

Endlich stehet auch, wegen der Stärke, die zuweilen den Organisten selbst überhäubet, auch noch zu bemerken, daß es fast nöthig scheint, einen Vorsänger, oder dergleichen jemand bey sich auf der Orgel zu haben, der auf das Singen der Gemeine, wie sie einhält und fortführet, besonders Acht gebe, und dem Organisten dahin behülfflich sey, daß er mit jener in gleichen Schritten gehe. Wie oft es hierunter versehen, oder vielmehr verhöret wird, kan nicht unbekant seyn.

§. 16.

Der Bezirk oder Umfang eines Orgel-Claviers kömmt sonst mit dem gewöhnlichen Clavicimbel auf der sichtbaren Griff-tafel überein, oder es sollte doch wenigstens so seyn. Derowegen es denn kein geringer Fehler ist, wie bereits erwehnet worden, wenn einige Orgeln die sogenannten kurzen Octaven haben; in andern aber, auch wol in einem unlängst mit großem Geschrey erbautes ten Werke das Cis und Dis sowol im Pedal, als Manual, gar umsonst gesucht werden.

§. 17.

Da hilft nun die Entschuldigung, wegen Ersparung der Kosten, nicht das geringste: in-

Eccccc 2

dem

\*) Laicum clamantem nannten es die Alten, und setzten ihrentgegen Clericum sonantem.

dem weit mehr, als selbige diesen Falls austragen können, an unnützen Kinderpiel und todten Figuren verwendet worden. Das heißt Orgel bauen, nicht für die Ohren, sondern für die Augen. Als wenn man einem Menschen die Milk oder Leber abbrechen, und dafür zwey Nasen geben wollte. Dieses erinnere hier bey Gelegenheit, weils im vorigen Hauptstück, dahin es eigentlich gehöret, vergessen worden.

## §. 18.

Wie nun die Orgel das stärckste Instrument ist, so hat sie auch den weitesten, innerlichen Ton-Umfang und Bezirck. Denn derselbe erstreckt sich nicht nur in der Höhe drey ganzer Octaven weiter, sondern auf eine wundersame Weise, mit den zwey und dreißigfüßigen Bässen, auf zwey Octaven tiefer, als das gewöhnliche Clavicimbel, und enthält also, am Klange, ganzer neun Octaven, mit allen ihren Eintheilungen. Das sind 108 verschiedene Klang-Stuffen.

## §. 19.

Was nun für erstaunenswerthe Sachen hierauf hervorgebracht werden mögen, kan einer leicht ermessen, der nur weiß, was ein Künstler im Spielen schon auf drey Octaven (z. E. auf der Geige) zu bewerkstelligen vermag. Hier hat er auf der Orgel die stärckste Vollstimmigkeit; die beiden Hände in gleicher Arbeit; beide geschäftige Füße daneben; und die Koppel (copula) verschiedner Claviere noch dazu zum Beistande, dadurch die Manual-Stimmen auch im Pedal zugleich mitgehöret, oder zwey Manual-Griff-Tafeln so mit einander verbunden werden, daß, wenn man eines bespielt, das andre sich zugleich mit beweget, und die angezogene Stimmen hören läßt.

## §. 20.

Nun kommen wir, drittens, zu dem Styl, oder zu derjenigen Art und Weise, in welchem, oder mit welcher eine Orgel bespielt und gehandhabet seyn will: welches der größeste und erheblichste Punct ist. Dieser Styl kan wol keine Schreibart, sondern muß nothwendig eine Spielart heißen: es wäre denn, daß man die gespielte oder zu spielende Sachen alle aufschriebe.

## §. 21.

Da findet man nun, wenn der General-Baß, dessen Wissenschaft einem jeden Clavicimbaltsten und Organisten wesentlich seyn muß, diesesmahl nicht mitgerechnet wird, vornehmlich vier Stücke: das Präludiren oder Vorspiel; das Fugiren oder Fugenspiel; die Choral, oder das Liederspiel, und endlich das eigentliche Fantasiren, oder Nachspiel.

## §. 22.

Was das erste anlanget, so haben alle Vorspiele auf der Orgel einen dreifachen Nutzen, welchen wol kaum drey Organisten, von denen die ich kenne, mögen recht eingesehen und systematisch oder deutlich begriffen haben. Daß die Zuhörer, zu der folgenden Haupt-Materie, oder zum angefügten Choral-Gesänge vorbereitet werden mögen, solches ist unstreitig der vornehmste Nutz des Präludirens, welches immer nachdrücklich, jedoch mehr kurz, als lang seyn soll.

## §. 23.

Der zweite Nutz bestehet darin, daß die Zeit, so zum Gottesdienste gewidmet ist, genau ab- und eingetheilet werde, da z. E. bey kurzen Gesängen ein etwas längeres; bey langen hingegen ein desto kürzeres Vorspiel angebracht werden muß. Dadurch geschiehet es, daß die zum Singen der Gemeine bestimmte ganze oder halbe Stunde weder einer Verkürzung, noch Verlängerung unterworfen seyn, sondern alles, nach dem Ausspruch Pauli 1 Cor. XIV, 40 in gute Ordnung gestellet wird.

## §. 24.

Der dritte Nutz des Vorspielens ist, daß man von einer bisweilen ganz entgegen stehenden Tonart des vorhergehenden Gesanges oder Stückes, mit guter Geschicklichkeit, und gleichsam unmerklicher Weise in die andre gelange. Und ob es gleich bey heutigen lusternen Ohren nichts neues ist, daß z. E. ein Recitativ im G dur schließet, und gleich darauf eine Arie im A moll anhebet; (welches öftmahls zur Erweckung mehrer Aufmerksamkeit seine gute Ursachen haben mag); so gehet doch solches mit einer unmusiklischen Gemeine nicht an: brauchet dannenhero einer guten Vermittelung, nemlich eines darauf gerichteten Vorspiels.

## §. 25.

Soll nun der ersten Absicht ein Genüge geschehen, so müssen die Präludien (worunter aber eigentlich weder Fugen, noch variirte Sachen, obwol keine Sonaten oder Sonatinen gehören) so eingerichtet werden, daß sie auf den Haupt-Inhalt der folgenden Kirchen-Stücke oder Choräle zielen. Das ist zu sagen, die aus freiem Sinn herfließende kurze Vorspiele müssen eben diejenige Leidenschaft durch den figurlichen Klang auszudrucken trachten, welcher in den Worten des zu musizirenden Stückes, oder von der Gemeine anzustimmenden Kirchenliedes angedeutet wird.

## §. 26.

Weil es denn solcher Kirchenstücke und Gesänge viele gibt, die gar verschiedene Gemüths-Bewegungen in sich fassen, als da sind: erhabne Freude, stille Zufriedenheit, unversehlte Demuth, rührende Wehmuth, tiefe Reue, herbess Leid, hefftige Sehnsucht, dringendes Verlangen; festes Vertrauen, ungestörte Andacht, siegende Großmuth, billige Verachtung, heiliges Trosten u. welche sich aber auf zwo allgemeine Haupt-Neigungen, als Arten auf ihre Geschlechter, durch unterschiedene Stufen einiger maassen beziehen: So hat ein kluger Spieler dahin zu sehen, daß er den vorhabenden Affect wol kenne, sich denselben im Vorspielen fest eindrücke, und seine Einfälle so darnach regiere, daß er die Zuhörer nicht zum Weinen einlade, wenn sie freudig seyn sollen; noch jemand zum Lachen bewege, dessen Herz vielmehr eine Zerknirschung erfordert. Die Exempel liegen leider! in Menge davon zu Tage, ohne daß es fast jemand merckt: da mancher Organist, der seine Einbildungs-Krafft niemahls sonderlich beschweret, immer getrost und beständig dasjenige daher spielt, was er von Jugend auf auswendig gelernet hat; es reimt sich, oder nicht.

## §. 27.

Eine gute hiehergehörige Anzeige ist es auch, daß, wenn zwey oder mehr Lieder-Texte einerley Melodie führen, ob sie gleich, dem Inhalt nach, wie Winter und Sommer unterschieden sind, wovon zu unsrer Verkleinerung gar zu viele Proben gegeben werden können; alsdenn auch diejenigen zu kurz kommen, welche sich so weit versteigen dürfen, daß sie zu jeder Choral-Melodie ein eigenes Vorspiel studiret haben. Denn hier muß grosse Vorsichtigkeit und Bescheidenheit gebraucht werden. Hans von einer Weise muß Urlaub haben.

## §. 28.

Ob man nun zwar solche Sangweisen, an und für sich selbst, schon so herausbringen kan, daß ein handgreiflicher Unterschied in der melodischen Führung verspüret werde; so kömmt es doch als hier hauptsächlich auf das Präludiren, als auf eine Vorbereitung an, weil die Hände dabey freier sind, und sich der Verstand besser gebrauchen läßt. Die Herzen der Zuhörer werden desto geschickter, die abzusingenden Worte mit Nachdenken und Empfindung herauszubringen.

## §. 29.

Diejenigen Organisten, welche beständig- oder vielmehr verständig-gesunnte Musici sind, lassen sich dieses von ihrem Fleisse nicht abschrecken, wenn sie eine solche grosse Menge Lieder nach einer einzigen Melodie spielen müssen; sondern sie trachten, so viel möglich, darnach, wenn auch alle Lieder nur einerley Sangweise hätten, daß sie dieselbe stets mit neuen Erfindungen in andere Formen gießen, und zu einer jeden Gemüths-Bewegung gerecht machen. Es wäre inzwischen billig und recht, wenn nach dem Beispiele, so uns Luther gegeben hat, jedes Lied seine eigene, besondere Melodie hätte: könte es gleich nicht an den alten geschehen; mögte es doch bey den neuern nicht unterlassen werden.

## §. 30.

Unter den bekanntesten sind die Gesänge: **Ach wie elend ist unsre Zeit!** und: **Es ist das Heil uns kommen her** u. so beschaffen, daß das erste ein Jammer- das andre aber ein Freuden-Lied abgibt, und doch einerley Melodie haben. **Ich kommt ist, als ein armer Gast** u. und: **Nun freut euch, lieben Christen gemein** u. sind in eben demselben Zustande. Was für niedrige und einander entgegen lauffende Leidenschaften wol unter den 21 Gesängen, die zu der einzigen Melodie gehören: **Ach was soll ich Sünder machen** u. unter den 24 auf die Melodie: **Herrlich thut mich verlangen** u. und unter den 55 auf die Melodie: **O Gott, du frommer Gott!** anzutreffen seyn mögen, will ich guter Ursachen halben dieseßmal nicht untersuchen.

## §. 31.

Die zwote Absicht des Präludirens kömmt in so weit zwar auf die Bescheidenheit der Organisten an, und sind keine andern Regeln davon zu geben, als die uns bereits überhaupt in der melodischen Wissenschaft vorgeschrieben worden. Wer aber die Zeit seines Vorspiels genau einrichten will, muß gewiß seiner Einfälle alle Augenblick Meister, und was er spielt, muß nicht geborget, sondern dergestalt sein Eigenthum seyn, daß er demselben befehlen kan. Ueberhaupt leidet die Kirche im Vorspiel bey weitem nicht so viel Umschweifes und Ausdehnung, als im Nachspiel. Wie denn auch von ie her die künstlichsten Organisten ihre besten Einfälle zum sogenannten Ausgange aufzuheben pflegen. Es ist aber solches Nachspiel sonst nirgends gebräuchlich, als in der Kirche, und können daher die Anmerkungen, so wir weiter unten darüber machen werden, auch insgemein zu allem Präludiren, nach bewandten Umständen, gute Dienste thun: es sey auf Clavicimbeln oder Orgeln.

## §. 32.

Bey der dritten Absicht, aus einem Ton in den andern zu kommen, weiß ich kein bequemerer Hülfsmittel vorzuschlagen, als den in der kleinen General-Baß-Schule p. 130 mitgetheilten Edel und die dabey befindlichen Anmerkungen. Wer Lust hat, schlage das Buch nach, und erhole sich Rath's daraus. Ohne Lesen ist nichts zu lernen. So viel vom Vorspiel. Ein mehrers beym Nachspiel.

## §. 33.

Was das Fugenspiel betrifft, ist solches zweierley. Eine Art der Fugen gehört zur wirklichen Ausführung der Choräle, und da werden die Fugensätze aus der Melodie der Gesänge selbst genommen. Die andre beziehet sich auf das Vor- und Nachspiel, als ein Theil oder eine Folge desselben: und da nimmt oder macht man sich die Themata nach Gefallen; richtet sie so ein, daß sie mit dem Inhalt der Worte und des Vortrages, der vorhergegangen oder folgen soll, übereinkommen; führet sie nach den Regeln, die oben im zwanzigsten Hauptstücke enthalten, richtig und künstlich aus: macht es jedoch mit ihrer Länge so, daß kein Edel entstehe.

## §. 34.

Die Wissenschaft und Fähigkeit, eine Fuge nach vorgeschriebenem themate, alsobald, stehenden Fußes, oder (wie man redet) ex tempore durchzuarbeiten, ist einem Organisten so nöthig, daß billig keiner, weder hiesiger Orten, noch anderswo angenommen werden sollte, der nicht sowol in den übrigen Artikeln, als vornehmlich in diesem, ein untadelliches Schulrecht abgelegt hätte. Wer kehrt sich aber dran? Wer folget dergleichen Anrathen?

## §. 35.

Wie schlecht inzwischen die Anwärter eines Dienstes in der Fugenkunst bestehen, solches lehret die Erfahrung bey Organisten-Wahlen zum Überfluß. Woher kömmt das? Daher: Sie haben niemahls einen Fugen-Satz recht tüchtig zu Papier bringen, noch dessen Wiedererschlag ordentlicher Weise anzustellen, vielweniger mit Bedacht schriftlich auszuarbeiten gelernt: wie wollen sie es denn aus dem Stegreiff und ohne Bedenckzeit thun? Es gehdret ein Nachsinnen, ein Studium dazu: Das stehet den wenigsten an. Sie denken, und scheuen sich auch nicht, zu sagen: Wenn wir nur erst zum Dienste gelangen, so soll sich's wol geben. Ja, hinter sich, wie die Bauren die Spieße tragen. Händgen muß es lernen; Hans kans nicht.

## §. 36.

Neulich schrieb einer von obigem Gelichter folgendes an mich: „Ich bin Organist alhier in der grossen Kirche geworden, und habe herrliche Gelegenheit die Kunst fortzusetzen, wenn ich nur das Glück hätte, von meinem Hochgeehrten Herrn noch ein wenig Unterricht \*) zu erlangen, der ich sehr begierig bin, den rechten ausführlichen Grund einer Fuge, wie man das contrathema sicher dazu machen, und wie man es vertheilen und ausführen kan, zu wissen. Ich kans wol thun; aber alles ohne Sicherheit; alles durchs Gehdrz, ohne rechten Grund &c.“

## §. 37.

Der dritte Punct, nemlich das Choral-Spielen, ist der nöthigste von allen. Und weil die Fugen ein gutes Antheil daran haben, wie §. 33 erwehnet worden, erfolget auch daraus die Nothwendigkeit derselben, andrer Umstände und Bewegungs-Gründe zu geschweigen. Wie nun aber ein Witt-Buß- und Klagelied mit der Orgel auf unterschiedene Weise könne durchgeführt, und mit Veränderungen versehen werden, solches lehren uns folgende sehr gute †) Anmerkungen.

## §. 38.

„Erstlich können eines Witt-Buß- und Klag-Liedes kurze Themata auf rechte Fugen-Art simpliciter und langsam, eines nach dem andern, jedoch mit untermengten Ligaturen kurz durchtractet werden. Zum andern brauchet man des Liedes cantum firmum im Pedal, und arbet im Manual darüber mit fast lauter Syncopationen oder Ligaturen: also, daß die ganze Harmonie vierstimmig klingt.“

## §. 39.

„Drittens spielet man den simplen Choral mit der linken Hand; und dazu mit der rechten entwedter auf selbigem, oder auf einem andern Clavier, zwostimmige modulationes mit Ligaturen, und etlichen kurzen Tiraten und Groppi vermenget, also, daß ein Trio, oder dreistimmige Harmonie

\*) Es hatte dieser Mensch vieles von mir, aus mündlicher Unterredung, lauter umsonst erschnappet; da ihm aber, auf sein schriftliches Ansuchen der Kern melodischer Wissenschaft und in demselben das ausführliche achte Capitel angepriesen ward, wollte der Organist in der grossen Kirche seinen halben Thaler nicht daran wenden.

†) Diese Anmerkungen rühren von dem Herrn Christoph Raupach, berühmten Organisten in Stralsund her, und ich habe sie hier Wort vor Wort, nach seinem eigenhändigen Aufsatz, eingeschaltet. Sie reichen vom 38 §. bis an den 46 inclusive.

„nie gehdret werde. Viertens werden zum Bass im Pedal mit der linken Hand im Tenor des Manual-Claviers der simple Choral, und auf einem andern Clavier einstimmig, langsame doubles, mit untermengten Ligaturen und etlichen kurzen Tiraten und Groppi gemacht, so daß ein Trio oder dreistimmiger concentus gehdret werde.

## §. 40.

„Fünftens macht man ein Lamento mit etwas doucen Stimms-Registern, darauf der simple Choral gespielt wird. Sechstens läßt man im zwostimmigen concentu den simplen Choral mit der linken Hand im Bass auf einem Clavier; und dagegen die Double oder Variation auf dem andern Clavier, mit der rechten Hand syncopirend und adagio hören. Siebendens so auch umgekehrt, da der Choral mit der rechten und die Double syncopirend mit der linken hervorgebracht wird.

## §. 41.

„Nun folget, wie ein Freuden-Trost; und Trost-Lied auf der Orgel, auf unterschiedene Art könne tractiret und variirt werden. Erstlich wird mit einem stark-lautenden Register-Zuge oder im vollen Werck eine freudig-klingende Symphonia oder Sonatina, oder, wo so viel Zeit vorhanden, eine grosse Sonata, worin eine Fuge entweder mit, oder ohne contra-subjecto sich befindet, gespielt, und darnach der simple Choral zum Schluß in vierstimmiger Harmonie mit angehängt. Zweitens werden, mit einem starken Registerzug und in vierstimmiger Harmonie, die kurzen Thema eines solchen Liedes zu kleinen Fugen gemacht, allegro kurz durch variirt, und mit etlichen Syncopationen, eine nach der andern, durch tractirt.

## §. 42.

Drittens wird der Cantus firmus mit der rechten Hand auf einem Clavier, und eine hurtige Variation oder Double auf dem andern Clavier mit der linken Hand dagegen auf dem andern Clavier im Bass, theils mit, theils ohne Ligaturen gemacht, in zwostimmiger Harmonie. Viertens wird Cantus firmus pro fundamento mit der linken auf einem Clavier, und der passagirende Contrapunctus floridus, oder die Double, auf dem andern Clavier mit der rechten Hand gespielt, und dieses theils mit, theils ohne Ligaturen in zwostimmiger Harmonie.

## §. 43.

Fünftens wird der Cantus firmus pro fundamento im Pedal genommen, und auf einem Manual-Clavier dagegen mit beiden Händen eine zwostimmige Variation gemacht, so daß zusammen eine dreistimmige Harmonie gehdret werde, theils mit, theils ohne Ligaturen. Sechstens wird auf einem Clavier der Cantus firmus zum Bass im Pedal, und dagegen eine Variation auf dem andern Clavier mit der linken Hand theils mit, theils ohne Ligaturen, in dreistimmiger Harmonie gemacht.

## §. 44.

Siebendens wird zum Bass im Pedal der cantus firmus auf einem Clavier mit der linken Hand, als eine Mittelstimme im Tenor gespielt, und dagegen mit der rechten auf dem andern Clavier, unterweilen mit, und ohne Ligaturen, eine Variation oder Double gemacht. Achdens werden alternativement zwey stark-registrierte Claviere zum Pedal gebraucht, also daß anfangs auf dem ersten Clavier der Affect der Worte, im ersten Choral-Melodie-Satz, kühlich mit ganz absonderlicher Fantasie oder invention exprimirt wird, und bald darauf der erste simple Satz der Choral-Melodie auf dem andern Clavier sich hören läßt, bey welchem simplen Satz alsdenn das Pedal mit einstimmet.

## §. 45.

Und so wird es auch gemacht mit den folgenden Sätzen der Choral-Melodie, welcher allemahl eine kurze allusion auf die Worte mit dem ersten Clavier vorgehet. NB. Mit allen Liedern läßt sich solches nicht durchgehends practüiren, weil die Worte erst in der andern oder dritten Reim-Zeile ihren senfum schließen: in welchem Fall man die zween oder drey Sätze der Choral-Melodie simpliciter, bald nach einander, anbringen muß.

## §. 46.

Neuntens wird mit der rechten Hand auf einem rechten Clavier und dem Pedal eine Variation oder Double gemacht, über den simplen Choral, welchen die linke Hand auf dem andern Clavier im Tenor hat: also daß eine dreistimmige Harmonie gehdret wird. Zehntens so auch umgekehrt, da die rechte Hand auf einem Clavier den Canrum firmum spielt, und dabey die linke Hand auf dem andern Clavier, samt dem Pedal, eine Variation oder Double machen. So weit reichen diese Anmerkungen, darin ich nichts geändert, sondern sie, wie sie hier stehen, der Vergessenheit zu entreißen würdig geschätzt, auch zu unserm Zweck dienlich erachtet habe. Sdd ddd 2 §. 47.

## §. 47.

Johann Bachbels \*) Choräle zum präambuliren, deren 8 an der Zahl in nettem Kupfer, ohne Jahr und Ort, doch vermuthlich vor 1693 zu Nürnberg herausgekommen sind, ebenen gute Dienste hiebey leisten, als unverwerfliche Muster. Das Exemplar, so ich davon besitze, führet in Druckschrift diesen Titel: *Erster Theil etlicher Choräle, welche bey wäbrendem Gottesdienste zum präambuliren gebraucht werden können, geleet, und den Clavierliebenden zum besten herausgegeben von Johann Bachbel, Prædic. Organista, in Erfurd.* Diese letzte Worte des Titels, nächst welchen noch eine Anrede an den Music-liebenden Leser folgt, machen mich glauben, entweder daß das Werk vor 1693, da Bachbel noch Organist in Erfurd gewesen, welchen Dienst er 1690 verlassen, fertiget worden; oder daß es auch, nach der Zeit, mit einem neuen Titel Blat beslebet worden. Wem daran gelegen, der mag es untersuchen. So viel mir daran liegt, habe ich es fleißig gethan, und die Personalien des ehrlichen Bachbels sind umständlich in meinen Händen. Ich schätze des Mannes Arbeit hoch, und wünschte mehr davon.

## §. 48.

Keinen bessern und glücklichern Nachahmer des erwehnten berühmten Organistens wüßte ich zu nennen, als den woleblen und wolgelahrten, aber am Fleisse unvergleichlichen J. G. Walther, welcher mit Recht der zweite, wo nicht an Kunst der erste Bachbel, so wie Lutherus ante Lutherum, genennet werden mag. Das sage ich wahrhaftig ohne Schmeicheley: denn ich schmeichle ihm auch sonst nicht, wo es die Wahrheit betrifft. Es hat dieser Walther mir Sachen von seiner Chorals Arbeit zugesickt, die an Nettigkeit alles übertreffen, was ich jemahls gehört und gesehen habe. Ich habe aber viel gehört und noch mehr gesehen.

## §. 49.

Es finden sich in diesen Waltherischen geschriebenen Sachen noch verschiedene andre Erfindungen, einen Choral durchzuführen, als die in den Raupachischen Anmerkungen stehen. Unter andern ist auf das Lied: *Ach Gott und Herr* etc. eine Fuga in consequenza, nella quale il conseguente segue la Guida per una Diapente grave sopra 'l Soggetto, doppo una Pauza di Semiminima. Ich mag nicht weitläuffiger seyn; aber es wäre ein ziemliches Buch von Walthers \*\*) Verdiensten zu schreiben. Ein blosser Jurist würde es nicht achten; doch kenne ich Rechtsgelehrte, die Tonkünstler sind. Ein Theologus, insgemein genommen, sieht ganz gleichgültig dabey aus; aber einige lieben es, unwissend warum. Ein Arzt sollte billig diese Künste schätzen: denn sie lauffen in die Natur, in sein Forum; und man findet noch wol die meisten Kenner unter den Medicis. Genug!

## §. 50.

Es war ein Mann zu Calw, im Württembergischen, der nachdem besser beßrdert worden ist. Johannes Kurz, damahliger Organist und Rector Musices daselbst, wie er sich schreibt, hat mir seine Classen primam Musices, oder nöthige Grundlegung zur Tractirung des Chorals und dessen Variation etc. etc. vor einigen Jahren zur Besichtigung eingesandt. Ich habe auch das Werklein gut beschaffen gefunden, und es mit einer Ode versehen, die man mir erlauben wird hieherzusetzen, weil ich fast in zweyen Jahren von dem ehrlichen Verfasser nichts vernommen, und besorgen muß, daß seine Arbeit etwa ins Stecken gerathen sey: da ichs doch besser wünsche und hoffe.

## §. 51.

## Ode auf Herrn Johann Kurz über sein Werk von Variirung des Chorals.

Alle Menschen, die man rühmt,  
Finden sich betrogen:  
Wird es noch so sehr verblümt,  
Ist es doch erlogen.  
Alle Lober sind Betrieger,  
Wenn man Luther's Worten glaubt. (T. iv. Pl. v.)  
Und doch liebt man den Besieger, (c. f.)  
Der die Ehre küßend raubt.

Hast du Mensch, denn kein Verdienst?  
Wunderliche Frage!  
Wenn du wie der Lorbeer grün'st,  
Bist du doch voll Plage;  
Was du aber gutes begest,  
Das gehret dir nicht zu:  
Weil du's nur zur Lehre trägest  
Und verlierst in einem Nu.

Kurz.

\*) Warum aus diesem Bachbel im waltherischen Erico zween Artikel, und dem Ansehen nach zweo Personen gemacht werden, deren Sterbens-Zage unterschieden sind, weiß ich nicht: indem nur einer des Nahmens, als ein berühmter Organist, bekannt ist, der 1653 den 1 Sept. in Nürnberg geboren und den 3 März 1706 daselbst gestorben ist.

\*\*) Ich besitze einige Choräle von ihm in der Handschrift, die nicht nur auf Bachbels Art, sondern nach einiger Erfindung ausgearbeitet sind: und zwar vortreflich reinlich, gründlich, künstlich.

Kurz, dir hat des Höchsten Hand  
Ein Geschenk verliehen,  
Das du hier wol angewandt,  
Weil sich dein Bemühen  
Blos zu seiner Ehr erstrecket,  
Und zum Dienst der Christenheit  
Heil'ge Lust und Freud erwecket.

Darum gib dem Geber Preis!  
Rühme seine Güte!  
Der das weiß, daß er nichts weiß,  
Hat ein fein Gemüthe.  
Gott verleih uns Kunst und Gaben;  
Ruhe, die doch Sorge trägt;  
Und beym Wissen, das wir haben,  
Demuth, die nicht niederschlägt.

§. 52.

Das Werklein des Herrn Kurz ist nicht lang. Das achte Capitel des ersten Theils handelt insonderheit von den benbühtigten Manieren des Chorals, welche ad modulatoriam gehören. Das erste Haupt-Stück des andern Theils von den Bass-Noten, wie sie zu variiren. Das zweite, wie solches auf andre Art geschehen könne. Das dritte, wie aus jenen beiden Arten wieder sehr viele Variationes zu erfinden; und das letzte, wie die rechte Hand oder der Discant zu variiren ꝛ. Alles sehr gut ausgeführt.

§. 53.

Unter der Anleitung zum fantasiren verstehen wir auch zwar das Vorspiel, aber hauptsächlich das Nachspiel, und weil man darin (zumahl auf der Orgel) mehr Freiheit und Zeit hat, als bey dem Vorspiel, so wollen wir desto weitläuffiger davon handeln, indem es an beiden Orten ein gutes Hülfes-Mittel abgeben kan. Ausser dem Gottesdienst, in besondern Concerten, absonderlich bey Kammer-Musiken findet die folgende Anzeige für alle Clavicimbalisten Statt.

§. 54.

Das so genannte Fantasiren bestehet demnach in verschiedenen Stücken, die wir ein wenig aus einander legen müssen. Intonazioni, Arpeggi, senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci &c. sind die vornehmsten, welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespieler bedeuten, und obige Sattungen brauchen, oder weglassen mögen; nachdem es gut befunden wird.

§. 55.

Die Intonatio geschiehet am besten mit einigen wenigen vollen Griffen; wiewol auch gewisse gebrochene Accorde, es sey von oben nach unten, oder von unten nach oben, Dienste hiebey thun können. Doch muß es, so viel möglich, ungezwungen und ohne Vermerkung des Tacts geschehen.

§. 56.

Die Arten von Arpeggi sind unzehlich; doch thun die syncopirten eine besondere Wirkung auf dem Clavier, und erfordern etwas tactmäßiges. Syncopirte Arpeggi aber nenne ich diejenigen, bey denen die eine Hand vorher anschlägt, und die andre ihren Accord, nach verstrichenem Suspirio, auf eine oder andre Weise bricht. Sie lassen sich am besten im Basssetzen oder in den obersten Octaven des Clavieres hören.

§. 57.

Arpeggi senza Battuta sind diejenigen, so zur Abwechslung gebraucht werden, und in 8 bis 10 gebrochenen Stimmen mit vollen Griffen auf und niederfahrend bestehen. Sie werden sowol zu Anfang, in der Intonation, oder Intrada, als hernach, hin und wieder gebraucht und eingestreuet.

§. 58.

Ein Arioso und Adagio bindet sich mehr an eine bewegliche Singart und manierliche Melodie, als an eine genaue Zeitmaasse, in diesem Fall. Man kan der Zeitmaasse im Fantasiren sehr wol entbehren, in sofern dieselbe im engerm Verstande genommen wird. Und hier kömmt es auf die Singekunst an, deren Mangel sich alsobald bey dem geringsten übel angebrachten Accent, Vorschlag, Schleuffer ꝛ. verräth.

§. 59.

Durch die Passaggi verstehen wir hier geschwinde in dreigeschwängten Noten bestehende Läufe, wobey die Abwechslung der Hände zu thun findet. Man kan dieselbe aus vielen gedruckten oder in Kupffer gestochenen Sachen \*) ersehen, wo gemeinlich besagte Abwechslung mit R. und L. d. i. rechte  
E e e e e te

\*) Absonderlich aus des Herrn Capellmeister Graupners Clavier-Stücken und Partien, worin sonst noch viel schönes enthalten ist.

te und lincke Hand angedeutet zu werden pfleget. Die Passaggi müssen aber in diesem Stücke von den diminutionibus und melismis unterschieden werden: indem diese einen gewissen melodischen Gang zum Grunde haben, den sie nur variiren; jene aber nichts singendes in sich fassen, sondern bloß der Fertigkeit halber, und solche zu zeigen, eingeführet werden.

## §. 60.

Was Fugen sind, muß einer wissen, ehe er sie in Toccaten anbringen will; wo nicht, können sie auch wegbleiben, und an ihrer statt etwa genommen werden die Fantasia, in eigentlichen Verstande, als eine ungebundene Nachahmung dieser oder jener Clausul, die man stehenden Fußes aus einer vorhabenden Arie heraus suchen, und mit aller annehmlichen Freiheit, so lange es wol klinget, durchführen kan.

## §. 61.

Die Ciacons werden auch oft mit in die Toccaten geflochten, und waren vor Alters von großem Ansehen, welches sich allmählich zu verlichten beginnt, weil die gar zu öfttere Wiederholung des Untermurfs, aller Variation ungeachtet, dennoch verdrießlich fällt und einen Eckel veruracht, absonderlich bey heutigen verwehnten Ohren. Indessen kan das erste Capitel aus dem zweiten Theil von Niedtens Music, Handleitung, zwoter Auflage, hiebey nicht ohne Nutzen gelesen werden.

## §. 62.

Die Capricci lassen sich nicht wol beschreiben. Der eine hat diese, der andre jene Einfälle. Je wunderlicher und außerordentlicher sie sind, je mehr verdienen sie ihren Namen. Nur nicht zu viel davon angebracht, so sind sie auch gut.

## §. 63.

Noch ist eine Art von Accompagnement, die sich sehr wol in Toccaten hören läßt, absonderlich gegen das Ende. Es bestehet solches 3. E. aus viermaßliger Anschlagung eines Tons zur Zeit, mit vollen Griffen in einer Hand, und einer tactmäßigen Modulation in der andern. Doch muß es nicht zu lange damit währen, eben so wenig, als mit den übrigen Stücken des Präludirens, deren uns sonst nicht so viel sind. Endlich muß das Final betrachtet werden, welches entweder förmlich, oder abgebrochener Weise gemacht wird. Ich mögte lieber mit einem Lauffe schließen, als anfangen.

## §. 64.

Das wären so ungefehr die zum völliigen Vor- und Nachspiel oder zu einer Toccate gehörigen Materialien. Wie selbige nun zu gebrauchen, und an den Mann zu bringen, dazu werden hauptsächlich 13 Stücke erfordert, 1) daß man des Claviers mächtig sey, 2) eine hurtige Faust habe, 3) den Umfang der weichen und harten Zone kenne, 4) viele Einfälle und Clauseln im Vorrath sammle, 5) den General-Baß aus dem Grunde verstehe, 6) oft viel gutes höre, 7) wol singe, 8) allerhand Sing-Melodien im Spielen nachahme, 9) in stetiger Übung sey, 10) seine Gedancken fleißig aufschreibe, 11) selbige einem verständigen Richter zur Untersuchung übergese, 12) die darüber gemachte Anmerkungen beobachte, und 13) sich solche bey künftigen Versuch zu Nutz mache. I. j. a. Kurz, weil sinnreich und ohne Anstoß zu präladiren vielmehr heißt, als treffen, und alles, was einem vorgeleget wird, wegzuspielen, ja, weil es mit Fug der höchsten practische Gipfel in der Music genannt werden mag, so ist leicht zu erachten, daß es einen tüchtigen Mann erfordert.

## §. 65.

Der vierte Punct, den wir uns zu betrachten vorgenommen haben, ist der Nuß des Instruments. Und der ist bey den Orgelwercken größer, als daß er in etlichen wenigen Abschnitten nach Würden könnte beschrieben werden. Um gleichwol den ersten Grund-Nuß zu dermaßleinß fernerer Ausarbeitung zu geben, stelle vor, wie sich solcher Nuß äußere, 1) in Anlockung der Zuhörer; 2) in dem darauf folgenden Lobe Gottes; 3) in der Andacht und Bewegung der Gemüther; 4) in Erleichterung der Singenden; 5) in Regierung des Gesanges; 6) in der schönen Abwechselung und angenehmen Veränderung; 7) in Eintheilung der zum Gottesdienste gewidmeten Zeit u. s. w.

## §. 66.

Derwegen haben diejenigen eine desto schwerere Verantwortung, die solchen unbeschreiblichen Nußen auch insonderheit dadurch hindern, daß sie die Orgel ein Jahr lang unbrauchbar machen, wenn etwa ein Fürst oder Landes-Herr verstorben, und doch alsofort sein Nachfolger da ist. Unrecht handeln sie, 1) weil die Trauer mehrentheils eitel, zum Staat, falsch und scheinheilich ist. 2) Weil die Traurigkeit, wenn man sie auch wirklich empfinde, vielmehr einer Aufmunterung, als eines Niedererschlagens bedarff. 3) Weil man ja auch Klage-Lieder spielen kan. 4) Weil es wieder die Gewohnheit anderer Völder läufft. 5) Weil kein Mensch Nußen davon, sondern vielmehr dieser und jener

jener Schaden davon hat. 6) Weil die Kunst dabey verliert, und die Künstler faul werden. 7) Weil das Orgelwerck verdirbt. 8) Weil es wieder den Wolfstand ist, und 9) weil vornehmlich Gottes Lob und Ehre darunter leiden. Ich finde mich verbunden, dieses hier zu wiederholen; obgleich bereits an einem andern Ort davon erwehnet worden. Nunquam satis dicitur, quod nunquam satis discitur. Mehr dabey zu erinnern stehet einem Policity-Meister besser an, als einem Caspellmeister.

§. 67.

Betreffend endlich die bekanntesten und größten Meister auf der Orgel, so kan man überhaupt wol sagen, Teutschland die berühmtesten Organisten hervor bringe. Frescobaldi und Pasquini Ruhm ist ehmahls von Rom aus über die Alpen gestiegen; von andern Welschen hat man in diesem Stücke noch keine Wunder vernommen. Es ist was sonderliches; da doch sonst Italiens jederzeit eine hohe Schule der Musik gewesen ist, und noch seyn will. Man siehens aber bey der Einrichtung ihrer Orgelwercke, daß bey ihnen nicht so viel darauf gehalten wird, als bey den Teutschen.

§. 68.

Von der einzigen Tridentinischen Orgel wird groß Wesen gemacht. Es soll aber der Organist daselbst erstaunet seyn, wie er den Signor Sassone (so nannten die Italiäner den Händel) bey der Durchreise darauf spielen gehdret. Flandern, Holland und Brabant hergegen haben der Welt manchen wackern Organisten geschenckt, und sind vormahls gleichsam die Pflanzgärten derselben gewesen: wie denn obbesagter Frescobaldi sich viele Jahre in Flandern aufgehalten hat. Ob es noch so sey, kan ich, ohne genauere Erkundigung, nicht sagen.

§. 69.

Insbondere gehet wol Händeln so leicht keiner im Orgelspielen über; es müste Bach in Leipzig seyn: Darum auch diese beyde, ausser der Alphabetischen Ordnung, oben an stehen sollen. Ich habe sie in ihrer Stärke gehdret, und mit dem ersten manchemahl sowol in Hamburg, als Lübeck, certiret. Er hatte in England einen Schüler, Rahmens Babel, von dem man sagte, daß er seinen Meister überträffe.

§. 70.

Nächst diesen sind berühmt: Böhme in Lüneburg; Callenberg in Miga; Clerambault in Paris; Green in London; Hoffmann in Breslau; Kunge in Lübeck; Lübeck in Hamburg; Lüders in Flensburg; Rameau ehmahls in Clermont; Raupach in Stralsund; Rosenbusch in Jüehoe; Pezold in Dresden; Stapel in Rostock; Vogler und Waltther in Weymar &c. &c. &c. Es wird hiemit bey Leibe keiner, dessen Nahm nicht hergezeiget ist, ausgeschlossen; noch auch denen, die hier benennet worden, darum kein Vorzug eingeräumer, vor andern, deren Kräfte mir entweder unbekannt sind, oder die mir nicht sogleich haben befallen wollen.

§. 71.

Damit wir aber doch auch vom Vergleich der Orgel mit andern Instrumenten etwas zum Beschluß dieses Hauptstücks ermahnen, so fällt mir nur dieses ein, daß es wol eine vergebne Mühe seyn mögte. Warum? weil mit der Orgel kein einziges Instrument in Vergleich kommen kan. Von andern klingenden Werkzeugen könte inzwischen mancherley Untersavid bemercket werden, sowol was deren Ausübung, als Vorzug betrifft. z. E. die Blase-Instrumente haben durchgehends keinen so grossen Gebrauch, und können mit Recht nicht so beliebt seyn, als die besaiterten; absonderlich unter Leuten, die kein Handwerk von der Ton-Kunst machen. Die Fldten, absonderlich die Traversen, haben sonst viele Liebhaber.

§. 72.

Unter den besaiterten haben wiederum einige vor andern etwas voraus, als die Violbigamb und Laute in der Kammer, ihrer Anständigkeit halber; die Violinen aber allenthalben, wegen ihrer durchdringenden Stärke, und was dergleichen Anmerkungen etwa mehr seyn mögten, die wir unserm billigen Vorzuge zu folge, denjenigen hauptsächlich zur Untersuchung ihrer Stärke, ihres Sprengels, ihrer Spielart und ihres Nutzens überlassen, die sothanen Instrumenten obliegen.

## Sechs und zwanzigstes Hauptstück.

### Von der Regierung, An-Muf- und Ausföhrung einer Musik.

§. 1.

**D**ieses ist eine wichtige Sache, und einer tüchtigen, nachdenklichen Untersuchung um so viel mehr werth, weil noch niemand etwas rechtes davon geschrieben, oder auch nur auf eine solche Weise erin-

erinnert hat, daß man einen deutlichen Begriff de Directione & Executione haben kömte.  
§. 2.

Zwar ist in der neuern Auflage der Histoire de la Musique de *Bonnet* (wo sein Nahm weggelassen) im vierten. Bande p. 45 ein Artikel mit der Ueberschrift: Article second des qualites d'un Maître de Musique & du choix des paroles; allein er sagt weiter nichts, als daß ein Regent der Kirchen-Musik ein ehrlicher Mann und guter Priester seyn, die Worte aber alle aus der lateinischen Bibel hernehmen soll. Damit ist uns schlecht gedient.

§. 3.

Wie sich Sängler und Instrumentalisten bey der Aufführung verhalten sollen, davon finden sich hin und wieder einige Vorschriften und Gebote; aber die Chor-Regenten sind zum Theil so sehr in sich selbst verliebt, daß sie ihr Dic cur hic? warum bist du hier besteller? an ihre Thüre nicht schreiben, noch der Welt bekannt machen wollen, woran es ihnen fehlet, und was zu ihrem Amte gehdret. *Pring* \*) schreibt so: Vom Amte des Directors werde ich hier nichts sagen. Und da sind wir sehr wol geziert. Doch beschreibet er die Person und sein Geschäft mit folgenden Worten: „Der Director regieret die ganze Musik; er wählet die Stücke, so musiciret werden sollen; theilet aus die Stimmen oder partes; ordnet die Subdirectores mit ihren untergebenen Ehden an ihre Stellen; formirt den Tact, und forget um alles dasjenige, was erfordert wird, daß ein zierlich-gesetztes musikalisches Stück seinen rechten Zweck und effect erreiche.“ So weit *Pring*, dessen Absicht nur auf den Schüler-Chor oder die Currente gerichtet zu seyn scheint.

§. 4.

*Bähr* (oder *Bär* und *Beer*) macht es mit allen seinen *Darapti* und *Felapton* nicht besser. Er redet in seinen musikalischen Discursen †) von einer schlechten Aufführung und Regierung der Musik; von einem ungeübten Schiffer; von untüchtigen Vorstehern des Chors; vom ungeschickten *Officier*; von schlimmen *Neutern*, und endlich gar vom *Schwein*, durch Gleichnisse; will aber der *Kage* die Schelle nicht anhängen, noch ordentlich herausfagen, worin das schlechte, ungeübte, untüchtige, ungeschickte, schlimme und unflätige Wesen eines solchen Regierers bestehe.

§. 5.

Wir wollen ein wenig weiter gehen, und in diese Classe setzen nicht nur die ungelehrten und unwissenden, sondern auch die gelehrten und verkehrten, die *summos Directores*, die bey einer Königl. Trauer-Music, für Verse, Druck, Composition, Schreiben, sieben Sängler, siebzehn Instrumentalisten u. von 50 dazu gewidmeten *Thalern* 5 abdingen; die scheinheiligen *Geißhülse*, die 40 *Thaler* für einen Capellisten berechnen, und 24 davon in ihren Beutel stecken; die für einen Concertisten 120 *Thaler* heben, und demselben kaum zwey Drittel davon zukommen lassen u. dadurch der Chor mit den schlechtesten Leuten bestellet wird, die die größesten Theils nur aus lauter Nothdurfft singen. Es gehdren hieher die eigensinnigen *Cantores*, die da sagen, sie musiciren *Gott* zu Ehren; nicht den Menschen zum Wolgefällen, da doch beides zusammen stehen soll und muß. Luc. II, 14.

§. 6.

Wer dennmach eine Musik regieren will, der hat nicht allein alle diese Vorurtheile und Fehler zu meiden; sondern sich vor allen Dingen eines gewissen Ansehens zu befeiffigen, welches oft mehr ausrichtet, als das übrige, einen Chor in gehdrigen Schrancken zu halten. Er soll mit seinem Leben und Wandel auf keinerley Weise anständig oder ärgerlich fallen, weil daraus gemeiniglich die höchste Verehrung entstehet. Das gute Gerücht und die Belgültigkeit sind solche zärtliche Sachen, daß mit einem einzigen falschen Tritt alles dasjenige über einen Hauffen fallen kan, was man sich in vielen Jahren, durch grosse Geffissenheit, erworben hat.

§. 7.

Ein Vorsteher des Chors muß mit ungezwungenen Lobsprüchen nicht faul seyn, sondern dieselbe reichlich anwenden, wenn er bey seinen Untergebenen nur einigermassen Ursache dazu findet. Soll und muß er aber jemanden einreden und widersprechen, alsdenn thue er dasselbe zwar ernsthaft, doch so gelinde und höflich, als nur immer möglich ist. Die Freundlichkeit hält man in allen Ständen für eine sehr beliebte und einträgliche Tugend: derselben soll sich denn auch ein Director allerdings befeiffigen, und sehr umgänglich, gefellig und dienstfertig seyn: zumahl, wenn er ausser seiner Amtsverrichtung ist. Bey vormährenden Berufs-Geschäften thut wol die geziemende Ernsthaftigkeit und genaue Beobachtung der Pflicht mehr Dienste, als die gar zu grosse Vertraulichkeit.

§. 8.

Der ehmalige *Wolffenbüttelsche* Capellmeister, *J. C. Couffer*, besaß in diesem Stücke eine

\*) In Mus. modulat. voc. p. 3.

†) p. 2 & 3.

Sabe, die unverbesserlich war, und dergleichen mir noch nie wieder aufgestossen ist. Er war unermüdet im Unterrichten; ließ alle Leute, vom größten bis zum kleinsten, die unter seiner Aufsicht stunden, zu sich ins Haus kommen; sang und spielte ihnen eine jede Note vor, wie er sie gern herausgebracht wissen wollte; und solches alles bey einem ieden ins besondere, mit solcher Gelindigkeit und Anmuth, daß ihn jedermann lieb und für treuen Unterricht höchst verbunden seyn mußte. Kam es aber von der Anführung zum Treffen und zur öffentlichen Anführung, oder Probe, so zitterte und bebte fast alles vor ihm, nicht nur im Orchester, sondern auch auf dem Schauplatz: da wußte er manchem seine Fehler mit solcher empfindlichen Art vorzurücken, daß diesem die Augen dabey oft übergingen. Hergegen befähigte er sich auch alsofort wieder, und suchte mit Fleiß eine Gelegenheit, die beigebrachte Wunden durch eine ausnehmende Höflichkeit zu verbinden. Auf solche Weise führte er Sachen aus, die vor ihm niemand hatte angreifen dürfen. Er kan zum Muster dienen.

## §. 9.

Wir haben ein Sprichwort: Gelehrte mahlen übel. Docti male pingunt. Darauß wollen einige schließen, wer eine schlechte Hand schreibe, sey nothwendig ein gelehrter Mann. Ich kenne viele, die es mit Fleiß thun. Aber sie irren sich sehr; und ob sie sich gleich mit dem unleserlichen Schmierwerk ihrer Partituren recht groß halten, so vergrößert doch ein solcher Umstand nur den Eckel, welchen man ohne das vor ihrem elenden Gemächte bekömmet. Ich weiß nicht, warum einer nicht was recht verstanden und machen mag, und doch dabey eine saubere Hand schreiben köune? Mich gemahret es fast hiemit, als wie mit jenem Capaunen, welcher vermeinte, er müsse nothwendig schön singen, weil er verschnitten wäre.

## §. 10.

Leute, die sich gleichsam zwingen undeutlich zu schreiben, zumahl in Noten, wo es bisweilen auf ein Püncklein ankömmt, thun sehr übel, wenn sie nichts tüchtiges zu Markte bringen. Noch übler aber handeln sie, wenn sie was gutes verfertigen: denn es ist keinem Menschen nach ihrem Tode damit gebietet. Derohalben wäre mein Rath, ein Capellmeister oder Chor-Regent schreibe so reine Partituren, als ihm immer möglich. Kein Mensch mahlt so elende Buchstaben, er kan sie doch, wenn er sich Zeit und Weile nimmt, deutlich und leserlich machen. Geschiehet dieses, so hat ein Abschreiber nicht halb so viel Mühe, die Stimmen auszuziehen, und es werden sich viel weniger Fehler in der Abschrift finden, als sonst.

## §. 11.

Hieraus ist zu schließen, daß ein solches Geflecke und Geschmader viele üble Folgen nach sich ziehen, und in der Ausführung eine wesentliche Hinderniß abgeben müsse, ja, es wird dadurch manche derbe Sau ans Licht gebracht, die sonst noch wol zu Hause geblieben wäre. Wer es aber hierin nicht versteht, der hat noch über alles dieses den Vortheil, daß er bey Zusammenhaltung der ausgeschriebenen Stimmen (welches ein wichtiges Stück ist, so zum Am des Vorgesetzten gehöret) lange nicht so viel Zeit und Mühe verschwenden darff, als im Gegentheil geschehen muß. Wie kan ein Director begehren, daß die ausgezogene Stimmen recht abgeschrieben seyn sollen, wenn unter 20 Personen kaum einer seine Hand lesen kan. Ich glaube, daß mancher Componist selbst sich nicht darin finden würde, wenn er nach einiger Zeit seine eigne Notenschriften wieder ansehen und lesen sollte. Was es indessen für eine verdrießliche Sache sey, übelausgeschriebene Stimmen zu untersuchen und mit dem unleserlichen Original zu vergleichen, solches ist kaum auszusprechen. Ich meines Theils wolte sie lieber zehnmal abschreiben, als nur einmahl nachsehen und ausbessern.

## §. 12.

Hier muß ich den Herrn Capellmeister Graupner zu Darmstadt billig rühmen, dessen Partituren so rein geschrieben sind, daß sie mit einem Kupferstiche kämpffen. Er hat mir einige derselben, worin sonst viele wesentliche Schönheiten stecken, unlängst zugesandt, und schreibt dabey folgende sehr gescheute Worte: Ich habe mir schon lange angetrohet, auch theils gemußt, meine Partituren so deutlich, als möglich ist, zu schreiben, und andre nicht gerne etwas, um dem Notisten, wenn er zumahl nicht musikalisch ist, hierin behülfflich, und des gar zu verdrießlichen täglichen Corrigirens überhoben zu seyn. Es kostet zwar etwas mehr Mühe; schreibe aber selten eher, bis in Gedanken fertig bin.

## §. 13.

Die Führung des Tacts ist gleichsam die Hauptverrichtung des Regierers einer Musik bey deren Bewerckstellung. Solche Tactführung muß nicht nur genau beobachtet werden; sondern, nach dem es die Umstände erfordern, wenn etwa von einem künstlichen Sängereine geschickte Manier gemacht

wird, kan und soll der Director mit der Bewegung eine kleine Ausnahme machen, die Zeitmaass verzeigern, nachgeben; oder auch, in Betracht einer gewissen Gemüths-Neigung, und andrer Ursachen halber, den Tact in etwas beschleunigen und stärker treiben, als vorhin.

## §. 14.

Was von dem unnützen Geprügel, Getöse und Gehämmern mit Stöcken, Schlüsseln und Füßen zu halten, davon ist in der Organisten- Probe etwas erwühnet, und, wo mir recht, nicht ohne Nutzen gelesen worden: weil man seit der Zeit von diesem Unwesen so viel nicht vernommen hat. Ich bin der Meinung, daß ein kleiner Wink, nicht nur mit der Hand, sondern bloß und allein mit den Augen und Gebärden das meiste hiebey ausdrücken könne, ohne ein großes Federfechten anzustellen; wenn nur die Untergebene ihre Blicke fleißig auf der Vorgesetzten gerichtet seyn lassen wollen.

## §. 15.

Einen Cantorem zu finden, der nicht singen kan, dürfte wol nicht viel Suchens erfordern; ob gleich mancher einen förmlichen Wiederpruch darin antreffen mögte. Indessen sind doch Exempel am Tage, und ist mirs leid, unter die besondern Eigenschaften eines Musik-Regentens ausdrücklich mit zu rufen, daß er singen, und zwar daß er recht zu singen müsse: zu dem Ende, daß er andre unterrichten, ausforschen und zeigen könne, wie er seine Sachen gerne wolle herausgebracht und aufgeführt wissen. Denn dieser Zweck ist eigentlich hier zu beobachten. Wir haben sonst im zwoten Theil schon von dem besondern Eigenschaften eines Vorstehers gehandelt; aber in der blossen Absicht auf die Gesangs-Kunst. Dahingegen wird ihm die Anwendung auf die Direction von jener unterschieden. Ist nun die Stimme nicht vortreflich, wenn nur der Geschmack, die Manier oder Methode da sind.

## §. 16.

In eben dem Ausführungs-Verstande soll ein Capellmeister, nächst dem Singen, billig das Clavier spielen können, und zwar recht gründlich, weil er damit bey der Vollziehung alles andre am besten begleiten, und auch zugleich regieren kan. Ich bin allzeit besser dabey gefahren, wenn ich sowohl mitgespielt, als mitgesungen habe, als wenn ich bloß des Tacts wegen nur da gestanden bin. Der Chor wird durch solches Mitspielen und Mitsingen sehr ermuntert, und man kan die Leute viel besser anfrischen.

## §. 17.

Wenn wir übrigens die Auf- und Ausführung einer Musik an ihr selbst ordentlich betrachten, so sind dabey zweyerley Dinge zu erwegen. Erstlich: was vor der rechten Bewerckstellung vorhergehen, und fürs andre, was in derselben geschehen soll. Zum ersten Punct gehören drey Stücke. Die Zahl und Wahl der Personen, Sänger, Instrumentalisten und Instrumente; das reine Stimmen dieser letzten; und die Proben.

## §. 18.

Von der Zahl und Wahl der Personen hat Bär in seinen Discursen etwas beigebracht, welches man daselbst im fünfften Capitel nachlesen kan. Er meinet, eine Capelle habe an acht ausnehmend-guten Personen genug: wenn zumahl der Ort so beschaffen ist, daß man die Füllstimmen durch Schüler und Stadtpfeiffer, für die Billigkeit, besetzen könne. Wenn es nun aber aller Orten solche Schüler und Stadtpfeiffer nicht geben sollte, so deucht mich, müste wol die Rechnung nicht weit von 30 gestellet werden: bevorab in grossen Stadtkirchen.

## §. 19.

Unter diesen Personen will das Frauenzimmer schier unentbehrlich fallen, bevorab wo man keine Verschnittene haben kan. Ich weiß, was mirs für Mühe und Verdruß gekostet hat, die Sängerin in der hiesigen Dom-Kirche einzuführen. Anfangs wurde verlangt, ich sollte sie bey Leibe so stellen, daß sie kein Mensch zu sehen kriegte; zuletzt aber konte man sie nie genug hören und sehen. Ich weiß die Zeit, daß alle Prediger auf die Perücken schalten; nun ist keiner, der sie nicht trägt, oder billiget. So verändern sich die Meinungen. Doch auf unsern andern Stadt-Chören will es sich hier noch nicht mit dem weiblichen Geschlechte thun lassen.

## §. 20.

Die Knaben sind wenig nutz. Ich meine, die Capell-Knaben. Ehe sie eine leidliche Fähigkeit zum Singen bekommen, ist die Discant-Stimme fort. Und wenn sie ein wenig mehr wissen, oder einen fertigeren Hals haben, als andre, pflügen sie sich so viel einzubilden, daß ihr Wesen unleidlich ist, und hat doch keinen Bestand.

## §. 21.

Das Stimmen, oder die Stimmung der Instrumente betrifft nicht nur die Positive, Regalen, Clavicimbeln u. sondern hauptsächlich die Geigen, welche, weil sie bey der Spiels-Musik gleichsam das

corps

corps de bataille ausmachen, vor allen Dingen rein und sauber gestimmt seyn müssen. Hieran aber gebricht es gemeinlich am allermeisten.

## §. 22.

Der ehmalige Regente bey der Instrumental-Musik, oder Concertmeister zu Hannover, Signore Farinelli, ein Dheim (wie ich von guter Hand vernehme) des 180 berühmten Sängers dieses Namens, hatte die löbliche Gewohnheit, daß er, vor der Anhebung z. E. einer Duvertür selbst eine Violine rein stimmte, und zwar mit Bogenstrichen, nicht mit Fingerknippen; wenn das geschehen, strich er sie dem ersten Violinisten, eine Saite nach der andern, so lange vor, bis beide ganz richtig zusammenstimmten. Demnach that der erste Violinist die Kunde, bey einem ieden insonderheit, und möchte es eben so. Wenn nun einer fertig war, mußte er seine Geige alsobald niederlegen, und sie so lange unberühret liegen lassen, bis alle andre, auf eben dieselbe Weise, gestimmt hatten; G,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{5}$ , in der Ordnung. Und solches that eine schöne Wirkung. Bey uns stimmen sie alle zugleich, und halten das Instrument unter dem Arm. Das gibt niemahls eine rechte Keingkeit.

## §. 23.

Die Proben sind so nothwendig, daß es höchst zu bewundern, wenn man noch Leute antrifft, die denselben widersprechen, und doch Vernunft haben wollen. In der Vorrede des brauchbaren Virtuosen ist dieserwegen eine kleine Erinnerung geschehen. Hier will ich nur so viel sagen, daß nicht nur die Untergebene, sondern auch ihre Vorgesetzte oft selber der Proben gar wol bedürffen.

## §. 24.

Von dem Josquin \*) erzehlet Prinz, daß, so oft er ein Stück gefeket, habe er solches der Capelle zu versuchen gegeben: er selbst sey im Zimmer oder Saal hin und her spazieren gegangen, und habe fleißig zugehört. Wenn ihm nun etwas an seiner eignen Arbeit nicht gefallen, sey sein Wort gewesen: Schweiget stille, ich wills ändern. Dieser Bescheidenheit halber wird er auch vom Glarean †) gelobet, und gibt damit allen Sehern die Lehre, daß es keine Schande, sondern vielmehr eine Ehre sey, dasjenige zu verbessern, was nicht wol gerathen ist. Wie kan mans aber ohne Probe wissen, oder mercken?

## §. 25.

Von den Dingen, die in der Aufführung selbst zu beobachten sind, wollen wir nur zwey berühren, nemlich die beständige Aufmerksamkeit, und baldige Entschliessung. In der Kirche wird unter dieser Aufmerksamkeit auch die rechtschaffene Andacht mit begriffen, mittelst welcher sowohl der Vorgesetzte, als die Untergebene ihr Herz und ihre Seele auf nichts anders, als auf den Gottesdienst richten sollten: da sie denn, als in besonderer Gegenwart des allerheiligsten Wesens, dem sie zu Lobe erschienen, gewiß alle andre, ausschweifende Gedanken fahren lassen, und ihren Sinn, aus Ehrfurcht, nur auf das vorhabende, heilige Werk richten müssen. Wenn dieses geschieht, so wird die Vollziehung gut von staten gehen: denn alle Ferkel, die gemacht werden, rühren aus einer Unachtsamkeit und solcher Gemüths-Beschaffenheit her, dabey man mit seinen Gedanken an einem andern Ort ist.

## §. 26.

Bey Hofe und auf Schaubühnen, wenn grosse Herren zugegen sind, hat man gemeinlich so viel Ehrerbietigkeit ihrer Personen halber, daß die Fehler der Auf- und Ausführung äußersten Fleißes vermieden werden. Warum sollte man denn vor den Augen des Allerhöchsten, und wo dessen Ehre absonderlich wohnet, weniger Aufmerksamkeit hegen, als vor Fürsten?

## §. 27.

Die Gelassenheit und hurtige Entschliessung sind auch nothwendige Eigenschaften bey der Direction einer Musik. Denn, der übermäßige Eifer, wenn man mit gar zu vielem Feuer versehen ist, nuzet wenig; bevorab, wo bey den Untergebenen nicht eine gleichmäßige Hitze regieret, welches was seltenes seyn mag. So kan man sich auch besser finden, besinnen, Verwirrung meiden, und alles viel genauer bemercken, wenn die Geister fein bey einander gehalten, und nicht zerstreuet werden.

## Tff fff 2

## §. 28.

\*) Josquinus Pratensis, oder Jodoque (Jodochus) de Près, ein Niederländer, und Königl. Fränkischer Capellmeister, hat zu Luthers Zeiten gelebet, der von ihm zu sagen pflegte: Die Noten müsten thun, was er haben wollte; andre Componisten müsten thun, was die Noten haben wollten. Prinz nehmet ihn cap. 10 H. M. den Erg. Componisten. Daß er aber den König seines Versprechens, wegen einer geistl. Prüfung, mittelst verschiedener darauf folgenden Kirchenstücke erinnere, solches ist, als eine Entheiligung göttl. Wortes, mehr zu schelten, als zu loben. Wie König Georg I von Hannover nach England abreisete, wollte sein damahliger Concertmeister ihn auch wichtiglich verbinden, mit folgenden Schriftworten: Herr, gedencke mein, wenn du in dein Reich kömms. Der König nahm es aber sehr ungnädig auf, und wies ihm die Wirkung seines Misfallens.

†) Glarean. in Dodecach. p. 362.

## §. 28.

Die Stellung und Anordnung der Personen ist auch kein geringes Stück einer guten musikalischen Regierung; jedoch muß man sich hierin oftmahls nach der Gelegenheit des Ortes viel richten. Im Gottes-Hause ist die Eintheilung anders zu machen, als in der Kammer. Auf dem Schauplatz und im Orchester wiederum anders. Hat man nur eine schwache Besetzung der Grundstimmen, so müssen diese in der Mitte seyn; sind sie aber stark, und wenigstens mit 6 Personen bestellet, so mögen sie sich wol theilen und gleichsam zu Seiten-Flügeln machen lassen.

## §. 29.

Die Regale sind hiebey nichts nutz, und wundert mich, daß man noch hie und da diese schnarrende, verdrießliche Werkzeuge braucht. Die Clavicimbel, Steertstücke oder Flügel thun an allen Orten gute, und weit angenehmere Dienste, als jene: Wiewol es aus verschiedenen Ursachen nicht schlimm seyn würde, wenn in den Kirchen saubere und hurtig-ansprechende kleine Positiven, ohne Schnarrwerck, mit den Clavicimbeln vereinigt werden könnten, oder doch von den letztgenannten, bey starken Ehren, ein Paar vorhanden wären.

## §. 30.

Die Sänger müssen allenthalben voran stehen; ausser in Opern, wo es sich nicht anders schicken will, als daß man die Instrumente den Zuhörern zwar am nächsten, doch auch am niedrigsten setzet. Und eben deswegen sollte das Orchester sich nicht so stark hervorthun, wie geschiehet, wenn oft ein schwaches Stimmlein mit einem Duzend Instrumenten begleitet wird. Die Wirkung ist desto schlechter, wenn der Sänger dabey fast ganz hinten auf der Schaubühne stehen muß. Des Regenten Amt erfordert es, solchem üblen Gebrauch mit guter Art abzuhelfen.

## §. 31.

Ubrigens stelle man die besten Sänger, so viel möglich, allemahl in die Mitte, absonderlich die zartesten Stimmen; nicht aber, nach dem alten Herkommen, zur rechten Hand. Die Bässe und starken Stimmen können sich ehender theilen, und so links als rechts auf beiden Seiten schicken.

## §. 32.

Weil es auch nimmer so rein abgeheth, daß nicht bey der Ausführung eines neuen Stückes bisweilen eine kleine Sau mit unterlauffen sollte, so mag ein vorsichtiger Chor-Regent sich nur darauf gefaßt machen, und gewisse Stellen bemerken, allwo man füglich, wenn ja eine kleine Verwirrung entstehen sollte, auf das gegebene und verabredete Zeichen, wieder einfallen, und in Ordnung kommen könne. Zu dem Signal, es sey was es wolle, muß der Chor mit Fleiß gewehnet werden, und solches, als eine Warnung ansehen, wenn und wo der Sammelplatz seyn soll.

## §. 33.

Endlich so rechnen wir auch mit unter die guten Grundsätze eines Musik-Vorstehers, absonderlich in der Kirche, daß er anderer Leute löbliche Arbeit nicht ganz unter die Wand werffe, und nur immer in seine eigene Erfindungen verliebt sey; sondern daß er sie zuweilen, was etwa sonst von berühmten Leuten schönes verfertigt worden, auch aufführe, und zur Abwechslung hören lasse: wie ich mit Marcellis Psalmen gethan habe. Sartor \*) macht hierüber eine artige Randglosse, wenn er einen Trupp vorstelllet, der in seinem Fähnlein ein Paar Schu führet, mit der Umschrift: Voto non vivitur uno, d. i. Mit einem ist es nicht ausgerichtet. Man siehet sich immer in seiner Arbeit gleich, und diese beständige Ähnlichkeit, sie mag so künstlich versteckt werden, als sie wolle, bringt nicht allmahlig die gewünschte Veränderung zu Wege.

## §. 34.

Die größte Schwierigkeit eines andern Arbeit aufzuführen, bestehet wol darin, daß eine scharffe Urtheils-Kraft dazu erfordert werde, fremder Gedanken Sinn und Meinung recht zu treffen. Denn, wer nie erfahren hat, wie es der Verfasser selber gerne haben mögte, wird es schwerlich gut heraus bringen, sondern dem Dinge die wahre Kraft und Anmuth oft dergestalt benehmen, daß der Autor, wenn ers selber mit anhören sollte, sein eigenes Werck kaum kennen dürfte.

\*) Erasim. Sartorius in Bello musical. vel Belligerasmo.

Ende des vollkommnen Capellmeisters.

Sir. XVIII, 6.

Ein Mensch, wenn er gleich sein bestes gethan hat, so ist doch kaum angefangen; und wenn er meinet, er habe es vollendet, so fehlet es noch weit.

# Register über die Vorrede.

|   |   |  |  |
|---|---|--|--|
| <b>A</b> ccompagnement, hat dreierley Bedeutung                                   | 24  | Milton, von der Engel und ersten Menschen vortrefflichen                                       | 13, 14   |
| <b>A</b> lgebraischer Grund liegt unbebaut  | 18  | Musik  | 9  |
| <b>A</b> ria, was das Wort für einen Ursprung habe                                | 23  | Mittelmäßigkeit, wo sie nichts taugt   | 17   |
| <b>A</b> rithmetik, schlechtes principium in der Musik                            | 17, 19, 21.                               | Monodord, enthält nur geringe harmonikalische Wahrheiten                                       | 27   |
| ein leichter Brunnen 20, ihr Amt  | 19  | Musik, ihr Ziel, und wie sie gegen die Mathematik anzusehen, muß öffenliche Professores haben. | 27   |
| <b>A</b> usdrücke, sind im Reden mit Behutsamkeit zu gebrauchen                   | 17  | liegt dardieder in Kirchen und Schaulpöden   | 28   |
|   |   | Musikalische Critik spuket nach  | 10   |
| Budé, S. Erasmus.   |   | Musikus, S. Critischer.  |  |
|   |   |  |  |
| <b>C</b> antaten-Einrichtung 24, wer die erste gemacht hat 25 f.                  |   | <b>N</b> achtigall, was ihr Pfeiffen heißt   | 11   |
| <b>C</b> eder.  |   | Natur, ist Königin 19 ist Schönheit 20 S. Spectacle.   | 18   |
| Capellmeister, S. vollkommener. Seine Nativität                                   | 25  | Naturgesetze sind die besten Lehrmeister   | 20   |
| Critischer Musikus 9, gelobt  | 27  | Naturkunde enthält die Erlände der Musik   | 20   |
|   |   |  |  |
| <b>D</b> erham, wird den Mathematischen Weisern bestens empfohlen                 | 21  | <b>O</b> pern, schliessen bisweilen mit einem Recitativo                                       | 24   |
| Deutlich ist mehr als leicht  | 22, 23                                    | die ersten Kömischen, woraus sie bestunden   | 27   |
|   |   | sind Musik-Schulen   | 27   |
| <b>E</b> hren-Pforte, die musikalische, ein Werk daran der Verfasser arbeitet     | 25  | Ordnung wird oft in Acht genommen, ohne darauf zu geben den                                    | 25   |
| Elemente, sind keine Fundamente   | 20  |  |  |
| Ellen, mathematische, müssen keine Gemäthser                                      | 19  |  |  |
| Engel, lehren die Menschen singen   | 11 sqq.                                   | <b>P</b> erioden, ob lange oder kurze die besten?  | 23   |
| Erasmus, wie er vom Budé begegnet worden  | 21  | Philosophie braucht keiner Ellen   | 19   |
| Erfahrung lehret viel   | 10  | Physica beschrieben 21, S. Natur.  | 20   |
|   |   | Pinsel macht keinen Mahler   | 19   |
| <b>F</b> liessend ist mehr, als leicht und deutlich                               | 22  | Principium quid?   | 19   |
| Fundamente ohne Gebäude   | 18  | Proportion, muß allenthalben seyn: 2, doch mit Unterschied                                     | 19   |
|   |   |  |  |
| <b>G</b> eographie, ist dreierley   | 21  | <b>Q</b> ualitäten, wie und auf welche Art sie aus Quantitäten entstehen mögen?                | 19   |
| Gesang, dessen Ursprung   | 11, sqq.                                  |  |  |
| Gipfel musikalischer Wissenschaft   | 18  | <b>R</b> ecitativ, muß ungezwungen fremd seyn  | 23   |
| Gissen, oder Gesing, thut einem Steuermann viele Dienste                          | 18  | Rede, ihre Theile 25, sind in der Melodie auf fünffache Art unterschieden                      | 26   |
|   |   |  |  |
| <b>H</b> armonie, ihre Schäßbarkeit   | 10  | <b>S</b> chönheit ist nicht schön: wie das zu verstehen?                                       | 20   |
| Herren und Diener muß man nicht vermischen  | 19  | Seele, wodurch sie gerührt wird  | 17, 19, 20   |
| Netz und Seele der Ton-Kunst, fälschlich angegeben                                | 16, 21                                    | Seyten, wie mo kleine gut auf einander folgen  | 18   |
|   |   | Spanheim, von Medaillen  | 10   |
| <b>J</b> ahreszeiten, ob sie in männlicher Gestalt vorzustellen                   | 17  | Spectacle de la Nature ein vortreffliches Buch für Rechnermeister                              | 21   |
|   |   |  |  |
| <b>K</b> langreden haben vor andern viel voraus                                   | 26  | <b>S</b> tand der Unschuld, wie lange er gedauert, 11 sq. wie man darin gesungen und gelungen  | 13   |
| Klänge müssen nicht mit Tönen vermischet werden                                   | 16, erstrecken sich ins unendliche hinein | 19   | Seele, Sir Richard, Mitgeschülffe zum Spectator, von der fünffachen himmlischen Harmonie |
|   |   |  | 10   |
| <b>L</b> eidenschaften haben keinen Zusammenhang mit mathematischen Dingen        | 18  | Soltz, ob er nothwendig eine Bass-Stimme erfordert   | 17   |
| Leser, mit Schwämmen, Stundengläsern, Seigebeutel und Sieben verglichen           | 28  |  |  |
| Lieulich ist was anders, als leicht, fließend und deutlich                        | 22, 23                                    |  |  |
|   |   |  |  |
| <b>M</b> ahler, der Pinsel macht ihn nicht  | 20  | <b>T</b> itelischer, unbefugte   | 9, 10  |
| Mathematik, was sie zur Musik beiträgt  | 16  | Ton-Arten, ihre durch <b>X</b> und <b>b</b> angezeigte natürliche Weichte und Härte            | 19   |
| kan unmöglich Herz und Seele derselben seyn                                       | 17  | Trompete marine, See-Trommette   | 19   |
| hat Fenster, Tauen, Raß und Wand; aber keinen Compas                              | 17, 18                                    |  |  |
| ihre Wunder verunglücken  | 21  | <b>U</b> ebung bringet Kunst   | 18   |
| Mathefis, was es sey  | 20  | Verhältnisse sind dreierley 16, innerliche und unermessliche                                   | 20 sqq.  |
| Medaillen, mit der Musik verglichen   | 10  |  |  |
| Meder n. p. seine Nachricht von Cantaten  | 25  | <b>V</b> ollkommen, wie das Wort zu verstehen  | 9  |
| Melodie und Harmonie, welche von ihnen vorgehet, und warum solches behandelt wird | 22  | Vollkommener Capellmeister spuket vorher   | 9  |
| ist unbekannt bey vielen  | 22  |  |  |
| ihre Eigenschaften muß man nicht vermischen                                       | 22  | <b>W</b> iedersprecher, ihr Trost  | 27   |
| Meßkunst, wie sie der Liebe dienet oder gerne dienen wollte                       | 20  | Wissenschaften, ihres Reiches Nemter   | 19, 20   |
| ist ein blosses Werkzeug  | 20  |  |  |
| Mi und Ja in Jugen, warum im Kern nichts davon gedacht worden                     | 26  | <b>Z</b> iel der Musik läßt sich nicht mit dem mathematischen Bogentreffen                     | 21, 20   |
|   |   | Töne, welche Stimme sich zu seiner Ausdrückung am natürlichsten schickt                        | 17   |
|   |   | Zweck oder Absicht des Verfassers  | 27   |
|   |   | wie er am besten zu erhalten   | 27   |

# Register über das Werk.

|  |  |           |
|--|--|-----------|
|  |  | 229       |
| <b>A</b>   | Haupt-Eigenschaft                                      | 163       |
| <i>del</i> , ein Altist                                    | daraus ein Choral                                      | 13        |
| Abendlieder  | Antipathie hat Nutzen in der Musik                     | 74        |
| Abend-Musik  | Antiphona  | 169       |
| Abmessung der Anzahl der Tacte                             | Antipastus   | 236       |
| Abschnitt s. Comma.  | Antrag, beschrieben                                    | 238       |
| Abschnitte der Klang-Rede                                  | Apostrophe   | 107       |
| Abschnitte der Rede sollen genau beobachtet werden         | Arbeitsam soll ein Capellmeister seyn                  | 64        |
|  | Aretins Sing-Fidel                                     | 212       |
| Absicht, soll nicht auf Wörter, sondern den Verstand       | Aria, Wortforschung                                    | 212       |
| gehen  | Beschreibung   | 212       |
| Abzeichen der Melodien                                     | Eigenschaften  | 212       |
| Accent, beschrieben  | a tre voci   | 216       |
| Eintheilung  | zum Spielen  | 90        |
| wie damit zu verfahren                                     | Ariabner, ein Sing-Spiel                               | 212       |
| wird springend angebracht                                  | Arien 212' ohne Begleitung rühren die Zuhörer          | 212       |
| Exempel von steigenden Accenten                            | Arietta  | 477       |
| Stufen-Accent  | Arioso   | 212, 177  |
| Überschläge 113. Probe davon                               | Arion vertreibt Krankheiten mit Singen                 | 33        |
| soll genau beobachtet werden                               | Aristides Quintilian                                   | 23        |
| Accentirende Note was sie sey                              | Aristogenus, Streit wegen des Gehörs und Maassstabes   | 23        |
| Accentuirte Note   | Arpeggi  | 172, 197  |
| Accentus melicus   | Aris   | 14, 15    |
| dessen Unterschied von der Emphasi                         | Argency, deren Stelle vertritt oft die Musik           | 98        |
| die dazu gehörige Note muß lang und anschlagend seyn       | zu Erhaltung der Stimme ist mächtig zu brauchen        | 205       |
|  | wie sie anzubringen                                    | 206       |
| übelangebrachte in Arien                                   | der Dissonanzen  | 172       |
| im Recitatio   | Auffschlag des Tacts                                   | 165       |
| Regeln vom Sing-Accent                                     | Aufsprung, was er sey                                  | 20, 31    |
| Acciacatur, Wortforschung                                  | Augustin hat drey Bücher von der Musik geschrieben     | 241       |
| was für eine Zierath es sey                                | Ausarbeitung einer Melodie                             | 241       |
| wie sie anzubringen  | wie dabei zu verfahren                                 | 236       |
| Accompagnement   | Ausgang der Klang-Rede                                 | 193       |
| Accorde, gebrodene   | Ausruffungs-Zeichen                                    | 97        |
| was hier brechen heist                                     | Ausspielen der Instrumente                             | 242       |
| davon hat Reidhardt gehandelt                              | was solche erfordern                                   | 97        |
| Beispiele mit zwey Stimmen                                 | Ausstreichen der Menschen-Stimme                       | 96        |
| mit drey Stimmen   | wo und wie solches geschehen solle                     | 74        |
| wie ein dreistimmiger Satz auf fünferley Art auszufüh-     | Aguino, Nachricht von ihm                              | 166       |
| ren  | B  | 168       |
| vierstimmiger Satz   | Bacchius, ein dreisilbiger Klang-Fuß                   | 369-479   |
| hat sechs Wege abzuwechseln                                | bessen Wortforschung und Gebrauch in der Musik         | 413       |
| Achtklang das vollkommenste Intervall                      | Bach, ein künstlicher und glücklicher Fugen-Setzer     | 413       |
| Action, ihr Nutzen in der Rede-Kunst                       | Bähr, musicalische Discurse                            | 480       |
| Adagio   | Ballads, beschriebene                                  | 229       |
| darin wehlt man die gerade vor der ungeraden Zahl          | Ballerio, Abzeichen                                    | 217       |
| der Tacte  | Titel von einigen angeführt                            | 217, 218  |
| Aeolische Ton-Art  | Baluzius, Stephan, gibt den Ugobard heraus             | 76        |
| Aequal, warum achtsfüßige Orgelstimmen so genennet wer-    | Baron hat von der Lauter geschrieben                   | 459       |
| den  | Bartholin de tibius veterum                            | 458       |
| Aesopus brachte mit der Geberdenkunst einen grossen Reich- | Baß, obligator, was er sey                             | 124       |
| thum zu Wege   | Battuta  | 171       |
| Affecten s. Leidenschaften.                                | Beben der Stimme, was es sey s. Tremolo.               | 114       |
| Ugobardus de divina Palmodia                               | Begierde, ihre Verwandtschaft mit der Liebe            | 17, 72    |
| will die Moteten aus der Kirche geschafft wissen           | Befräftigung des Vortrags, beschrieben                 | 236       |
| Airs a deux  | Berardo, Nachricht von dessen Documenti armonici       | 248       |
| de Mouvement   | Bernhardi, Christoph, Nachricht von ihm                | 265       |
| Allemanda beschrieben                                      | Bericht, beschrieben                                   | 236       |
| ein sonderlicher Tanz                                      | Beschluß der Klang-Rede, beschrieben                   | 236       |
| Alphtius   | Beschreibungen, kleine                                 | 189       |
| Ambitus  | Beverini hat schon Sing-Spiele vorgestellt             | 24        |
| Americaner brauchen bey Leibs-Gebrechen und Schmerzen      | Bewegung s. Mouvement.                                 | 9         |
| die Music  | Bewegung, wie von derselben der Klang entsteht         | f. Klang. |
| Amphibrachys   | Bewegung der Stimmen gegen einander geschieht in glei- | 249       |
| Amphimacer   | cher Weite 149. Probe                                  | 249       |
| Analys   |  | schräg    |
| Anapestus, Wortforschung und Gebrauch in der Orgel-        |  |           |
| Kunst  |  |           |
| Anaphora   |  |           |
| Anbacht, wie sie auszudrücken                              |  |           |
| soll sich bey Aufführung einer Music bey Vorgesetzten      |  |           |
| und Untergebenen finden                                    |  |           |
| Anfang einer guten Melodie soll mit Klängen gemacht        |  |           |
| werden, so die Ton-Art selbst vorstellen, oder ihr nah     |  |           |
| verwandt sind  |  |           |
| Angelo Pellatis, Nachricht von ihm                         |  |           |
| Angloise   |  |           |

# Register über das Werk.

|   |   |
|---|---|
| <p> <b>S</b>träge und abweichend 249. <b>E</b>xempel 250. gerade<br/>                     auf und nieder 249. <b>S</b>g. <b>B</b>eyspiels 250. <b>S</b>g. wider einan-<br/>                     der 251. <b>M</b>uster davon 251. 252<br/> <b>S</b>icilianum 338. ff.<br/> <b>S</b>ie nützet männlichen Stimmen mehr, als Sopranisten und<br/>                     Altisten 98<br/> <b>S</b>immler, ein grosser Phonacus 95<br/> <b>S</b>indungen der <b>D</b>issonanzien 302<br/> <b>S</b>indgebodener bringt auf dem Waldhorns mehr Töne her-<br/>                     aus, als eine Orgel hat 53<br/> <b>S</b>lockflöten 469<br/> <b>S</b>obilation 57<br/> <b>S</b>occebigalomani 57<br/> <b>S</b>oerpius, wenn er gelebt 24. 63<br/>                     ob zu seiner Zeit der Streit wegen des Gedrds und Maas-<br/>                     Stades noch gewähret 23. 19.<br/>                     hat fünf Bücher von der Music geschrieben 26<br/> <b>S</b>onnet Histoire de la Musique 22. 480. 143<br/> <b>S</b>ontempit Historia musica 22<br/> <b>S</b>ourée 225<br/>                     Wortforschung und Abzeichen 226<br/>                     aus dem Choral: Werde munter mein Gemüths 162<br/> <b>S</b>outades 232<br/> <b>S</b>rossards Lexicon 22<br/> <b>S</b>rufft einer Orgel 466<br/> <b>S</b>uonocini, dessen Cantaten 205<br/> <b>S</b>urtehuber, hat die Natur und Eigenschaft der Planeten in<br/>                     sieten Clavier: Seiten artig abgebildet 130                 </p>  | <p>                     insonderheit sich das Clavier wol bekannt machen 106<br/>                     soll ein gut Naturell 107. 19.<br/>                     Lust und Liebe zur Music haben 107. 19.<br/>                     fleissig und arbeitsam seyn 107. 108<br/>                     fleissig schreiben 108<br/>                     ob er nach Welschland reissen müsse 108<br/>                     soll die Lehre von den Temperamenten wol inne haben 108<br/>                     muß den vorhabenden Affect selbst empfinden 108<br/>                     die Gemüths-Beschaffenheit seiner Zuhörer erforschen 108<br/>                     soll viel hören, aber wenig nachahmen 108<br/> <b>C</b>apricci 232. 478<br/> <b>C</b>arutus, Caspar Ernst, Nachricht von ihm 469<br/> <b>C</b>avata, Pesschreibung und Eigenschaften 213<br/>                     darin läst sich ein Madrigal anbringen 79<br/>                     Neben-Sprossen 213<br/> <b>C</b>esti, ob er Urheber der Sing-Spiels 214<br/> <b>C</b>haconne, deren Wortforschung 233<br/>                     Abzeichen 233<br/>                     Unterschied von der Passacaille 233<br/> <b>C</b>hantor de la Gorge, was es heisse 97<br/> <b>C</b>hironomie 54<br/> <b>C</b>hor ist dreyerley 216<br/>                     Chorzus s. Trochaeus.<br/> <b>C</b>horalischer Styl, eine Gattung des Kammer-Styls 92<br/>                     dessen Gattungen 92<br/>                     Französische Lang-Lieder haben guten Nutzen 92<br/>                     Polnische sehr beliebt 92<br/>                     Schottländische Land-Tänze geben Gelegenheit zu schönen<br/>                     Erfindungen 92<br/> <b>C</b>horal-Gesang, ob er eine Music zu nennen 7<br/>                     wie weit er zur Music zu rechnen 171<br/>                     aus solchen werden vermischet der Rhythmic Tänze ge-<br/>                     macht 161. <b>E</b>xempel 161 seqq.<br/>                     aus Tänzen Chorale 161. 163. 19.<br/>                     wie sie auf der Orgel zu spielen 474. 199.<br/> <b>C</b>horambus, ein vierstimmiger Klang-Ruß 169<br/> <b>C</b>hromatisch Klang-Geschlecht 55<br/> <b>C</b>lacona 233. 478<br/> <b>C</b>icero, dessen Gedanken von der Music 32<br/>                     Eitel-Gesänge s. Kreis-Fugen.<br/> <b>C</b>ircolo mezzo, was er sey 116. <b>E</b>xempel 117<br/> <b>C</b>lairon 469<br/> <b>C</b>lavieimbeln thun bey Aufführung einer Music gute Dienste<br/>                     484<br/> <b>C</b>lavier, der Componisten Werkzeug 106<br/>                     dessen Mängel 55. 56. 59<br/>                     was drauf gespielt wird, sind Hand-Sachen und General-<br/>                     Bass 104<br/> <b>C</b>lavier auf den Orgeln, deren Anzahl und Alter 466<br/> <b>C</b>lausula formales 66<br/>                     synonyma 124<br/> <b>C</b>ollecten 74. 211<br/> <b>C</b>olon, beschrieben 191<br/>                     dessen Stellen 191. 19.<br/>                     ob er durch den Gang des Basses abzufertigen 192<br/> <b>C</b>oloraturen s. Zierathen.<br/> <b>C</b>ombinatoria ars 124<br/> <b>C</b>ombinatoriz tabulz, wie zu verfertigen 170<br/> <b>C</b>omma, dessen Wortforschung 183<br/>                     Beschreibung 183. 184<br/>                     pendulum 185. 186. 19.<br/>                     perfectum 185. 187<br/>                     ob es im Paß anzubringen 185. 19.<br/>                     Proben übel und wohl angebracht 184. 19.<br/> <b>C</b>omponiren, der rechte Anfang hierzu muß mit der lautern<br/>                     Melodie gemacht werden 196<br/> <b>C</b>omponist muß die Hypocriten verstehen 34 37<br/>                     muß alle Instrumenten kennen 470<br/>                     soll die Schreib-Arten wol inne haben 68<br/>                     was ihm von der menschlichen Stim-Plage zu wissen nö-<br/>                     thig 98<br/>                     muß für Instrumente mehr auf die Melodie und Harmonie<br/>                     sehen, als für Sängere 82<br/>                     muß in der Dichtkunst bewandert seyn 101. 196<br/>                     zu dessen Kunst gehören die Temperatur und mathematis-<br/>                     schen                 </p> |
| C.  |   |
| <p> <b>C</b>adena di Trilli 115<br/> <b>C</b>adenzen 116. 141. 150<br/> <b>C</b>asur des Tactes 147<br/> <b>C</b>anarien-Siquen 166. 227<br/> <b>C</b>anon 41<br/> <b>C</b>anon canalicans 413<br/>                     wie selbiger zu verfertigen 413<br/>                     was dabey in acht zu nehmen 413. 19.<br/>                     Proben davon 414<br/> <b>C</b>anone alla diritta a 4 Voci 135<br/> <b>C</b>anonica 47. 42<br/> <b>C</b>anonis clausi resolutio 413<br/> <b>C</b>anonische Nachahmung, ein Weg der Erfindung 124 19. 126<br/> <b>C</b>anonische Styl, eine Gattung des Kirchen-Styls 83<br/>                     wie solcher in der Kirche zu brauchen 83<br/>                     eine Gattung des Kammer-Styls 91. 19.<br/>                     dessen größter Nutzen 91<br/> <b>C</b>antaten, deren Eigenschaften 214. 19.<br/> <b>C</b>anticum 211<br/> <b>C</b>antor, der nicht singen kan 482<br/> <b>C</b>apell-Knoten 482<br/> <b>C</b>apellmeister muß die Geschichte der Music inne haben 27<br/>                     was er von den Ton-Arten zu wissen nöthig habe 61 19.<br/>                     soll von der Pflege menschlicher Stimmen unterrichtet seyn 99<br/> <b>E</b>igenschaften, die er ausser seiner eigentlichen Kunst be-<br/>                     sitzen muß 99 seqq.<br/>                     ob er müsse studirt haben 99. 100<br/>                     ob einer, der kaum lesen oder schreiben kan, den Catechis-<br/>                     mum und Donat nicht versteht, und weder Sprachen<br/>                     noch Sitten gelernt hat, einen Capellmeister abgeben<br/>                     könne 102<br/>                     diese Frage beantwortet einer mit ja 102<br/>                     dessen Gründe werden widerlegt 103. 19.<br/>                     er soll Lateinisch verstehen 100<br/>                     soll das Französische und Itallianische inne haben, daß er<br/>                     es geschickt verdeutschten könne 101<br/> <b>F</b>ehler, so aus Unwissenheit der Sprache entstehen, in ei-<br/>                     nem <b>E</b>xempel gezeigt 102<br/>                     soll ein Poet oder doch in der Dichtkunst bewandert seyn 101<br/>                     soll in der Snaet-Kunst wol erfahren seyn 105<br/>                     entweder selbst singen können 105<br/>                     oder doch die Natur und das rechte Wesen des Singens<br/>                     gründlich verstehen 105<br/>                     soll die Stärke und Schwäche der Kling-Zeuge vollkom-<br/>                     men kennen 105. 106                 </p> | <p>                     117<br/>                     161<br/>                     161. 163. 19.<br/>                     474. 199.<br/>                     169<br/>                     55<br/>                     233. 478<br/>                     32<br/>                     117<br/>                     469<br/>                     484<br/>                     106<br/>                     55. 56. 59<br/>                     104<br/>                     466<br/>                     66<br/>                     124<br/>                     74. 211<br/>                     191<br/>                     191. 19.<br/>                     192<br/>                     124<br/>                     170<br/>                     183<br/>                     183. 184<br/>                     185. 186. 19.<br/>                     185. 187<br/>                     185. 19.<br/>                     184. 19.<br/>                     196<br/>                     34 37<br/>                     470<br/>                     68<br/>                     98<br/>                     82<br/>                     101. 196<br/>                     schen                 </p>  |

# Register über das Werk.

|   |   |
|---|---|
| <p><b>Kein Hüßß-Mittel in der Harmonie</b> muß sich bey jeder Melodie eine Gemüths-Bewegung zum Hauptzweck setzen 99</p> <p>soll die Accente der Rede und des Klanges inne haben 148</p> <p>warum sie dieweilten Fehler begehen 159</p> <p>soll die Ratus u. Eigenschaften der Metrie untersuchen 196</p> <p><b>Compositio, das vornehmste Stück der Ton-Lehre</b> 6</p> <p style="padding-left: 20px;">f. Melodica.</p> <p><b>Concerten, deren Erfinder</b> 221</p> <p style="padding-left: 20px;">ihre erste Gestalt 221</p> <p style="padding-left: 20px;">Absicht 221</p> <p><b>Concerto grosso</b> 234</p> <p><b>Confirmatio</b> 236</p> <p><b>Confusio</b> 236</p> <p><b>Consonanzen</b> 252. 1q.</p> <p style="padding-left: 20px;">was sie sind 253</p> <p style="padding-left: 20px;">vollkommene 253</p> <p style="padding-left: 20px;">unvollkommene 253</p> <p style="padding-left: 20px;">Regeln aus dem Pring erleutert aus dem Fur 254. 1q.</p> <p style="padding-left: 20px;">256. 1q.</p> <p><b>Consonanzen-Tabelle</b> 253</p> <p><b>Conti, Kapfel. Vica. Capellmeister, war in Abbildungen der Geberden durch musicalische Noten ungemein erfahren</b> 40</p> <p style="padding-left: 20px;">Nachricht von dessen fatalitäten 40. 1q.</p> <p style="padding-left: 20px;">Epigramma auf ihn 41</p> <p><b>Contrapunt, dessen Eintheilungen doppelter, beschrieben</b> 246</p> <p style="padding-left: 20px;">was zu dessen Verfertigung gehört 415 1qq.</p> <p style="padding-left: 20px;">gleicher 247</p> <p style="padding-left: 20px;">figürlicher oder geschmückter 247</p> <p style="padding-left: 20px;">schlechter 247</p> <p><b>Contrapunctif, dessen Eigenschaften</b> 415</p> <p><b>Contrapunto fugato</b> 248</p> <p style="padding-left: 20px;">legato 248</p> <p style="padding-left: 20px;">obligato 248</p> <p style="padding-left: 20px;">perciadiato 248</p> <p style="padding-left: 20px;">di salto 248</p> <p style="padding-left: 20px;">Sineopato 248</p> <p><b>Correlli, Fürst aller Ton-Künstler dessen Sonaten spielt man zu Amsterdum in der Kirche</b> 91</p> <p style="padding-left: 20px;">ist im Instrument-Orchl anzupreisen 91</p> <p><b>Corrente</b> 230</p> <p><b>Country - Dances</b> 229</p> <p><b>Courante</b> 230</p> <p style="padding-left: 20px;">ihre Leidenschaft ist die Hoffnung 231</p> <p style="padding-left: 20px;">Exempel 231</p> <p><b>Coulet, Muster eines geschickten Capellmeisters</b> 480. 1q.</p> <p><b>le Creux de la voix, was es heisse</b> 97</p> <p><b>Cröfus, Oper, dazu setet Conti die Musik, Matteis aber die Melodien zu Längen</b> 86</p> <p style="text-align: center;"><b>D.</b></p> <p><b>Dactylus, dreisylbiger Klang Fuß</b> 166</p> <p style="padding-left: 20px;">dessen Wortforschung und Nutzen in der Segkunst 166. 1q.</p> <p><b>Damasen, Joh. Nachricht von ihm</b> 26</p> <p><b>Decime</b> 325</p> <p><b>Decoratio</b> 235</p> <p><b>Demetrius Phalereus</b> 459</p> <p><b>Democritus findet die Music wider viel Krankheiten des Mährt</b> 15</p> <p><b>Demuth, wie sie in der Music vorzustellen</b> 18</p> <p><b>Descriptio loci, die sicherste und wesentlichste Handleitung zur Erfindung</b> 127</p> <p><b>Deutlichkeit einer Melodie 141. zehn Regeln davon:</b></p> <p style="padding-left: 20px;">die Ein- und Abschnitte sollen genau beobachtet werden, nicht nur in Singe - sondern auch Instrument - Sachen 141. 145</p> <p style="padding-left: 20px;">man muß sich allemal eine gewisse Leidenschaft zum Augenmerk setzen 141. 145</p> <p style="padding-left: 20px;">keine Tact-Verz muß ohne Ursach, Noth und Unterlaß verändert werden 141. 146</p> <p style="padding-left: 20px;">der Tacte Anzahl soll einen Verhalt haben 141. 146</p> <p style="padding-left: 20px;">wider die ordentliche Theilung des Tacts soll kein Schluß vorkommen 141. 147</p> <p style="padding-left: 20px;">der Wort-Accent soll wol in acht genommen werden 141. 147</p> <p style="padding-left: 20px;">die Verbrämung muß mit grosser Bedachtsamkeit vermieden werden 141. 148. 1q.</p> | <p>man muß sich einer edlen Einfalt im Ausdrucke befeßigen 141, 149</p> <p>die Schreibart genau einsehen und unterscheiden 141, 149</p> <p>die Absicht nicht auf Wörter, sondern auf deren Sinn und Verstand richten, nicht auf bunte Noten, sondern auf redbende Klänge 141, 149, 150</p> <p><b>Dialogi</b> 219</p> <p style="padding-left: 20px;">ihr Abzuehen 220</p> <p><b>Diapason wird die Octave Griechisch genannt</b> 45</p> <p><b>Diapente heisset die Quint Griechisch</b> 46</p> <p style="padding-left: 20px;">pileatz 468</p> <p><b>Diatema, was es heisse</b> 48</p> <p><b>Diatolica, was sie sey</b> 180</p> <p><b>Diatessaron, wird die Quart bey den Griechen genannt</b> 47</p> <p><b>Diatonisch Klang-Geschlecht</b> 55</p> <p style="padding-left: 20px;">Dichter, was er sey 101</p> <p style="padding-left: 20px;">Dichtkunst, darin soll ein Componist bewandert seyn 101</p> <p><b>Didymus entscheidet den Streit wegen des Gehörs und Maassstabes</b> 23, 24</p> <p><b>Diminutio notarum</b> 116, 230</p> <p><b>Dionysius, dessen Oben in Noten</b> 25 1q.</p> <p style="padding-left: 20px;">von Halikarnaß, Nachricht von ihm 74</p> <p><b>Director der Music</b> 480</p> <p style="padding-left: 20px;">soll deutlich lesen und schreiben 481</p> <p style="padding-left: 20px;">soll die ausgeschriebenen Stimmen mit der Partitur zusammen halten 481</p> <p style="padding-left: 20px;">führet den Tact 481</p> <p style="padding-left: 20px;">soll gut singen können 482</p> <p style="padding-left: 20px;">soll das Clavier gründlich spielen 482</p> <p style="padding-left: 20px;">soll die Zahl und Wahl der Sänger, Instrumentalisten und Instrumente besorgen 482</p> <p style="padding-left: 20px;">Pflicht vor Aufführung der Music 482 1q.</p> <p style="padding-left: 20px;">in der Aufführung der Music 483</p> <p style="padding-left: 20px;">setlet und ordnet die Personen an 484</p> <p style="padding-left: 20px;">wie er sich bey einer Sau zu verhalten 484</p> <p style="padding-left: 20px;">soll neben seiner auch anderer Arbeit aufführen 484</p> <p><b>Dipositio</b> 235</p> <p><b>Dissonanzen</b> 296 1qq.</p> <p style="padding-left: 20px;">deren Nutzen 328, 129</p> <p style="padding-left: 20px;">was sie sind 296</p> <p style="padding-left: 20px;">rechter Gebrauch ist dreierley 296 1q.</p> <p style="padding-left: 20px;">Mißbrauch durch die Verspiele erklütert 300</p> <p style="padding-left: 20px;">Gesellschaft, so sie gerne um sich leiden 318 ff.</p> <p style="padding-left: 20px;">Bindungen und Auflösungen 302</p> <p><b>Dissonanzen-Tabelle</b> 299</p> <p><b>Dionus heisset eine Terz im Griechischen</b> 47</p> <p><b>Ditrocheus, viersylbiger Klang-Fuß</b> 170</p> <p><b>Donius von Melodien</b> 137</p> <p><b>Doppel-Fugen</b> 427 1qq.</p> <p style="padding-left: 20px;">in der Secund 427</p> <p style="padding-left: 20px;">Terz 428</p> <p style="padding-left: 20px;">Quart 428</p> <p style="padding-left: 20px;">Quint 428 1q.</p> <p style="padding-left: 20px;">in Hexachordo und Heptachordo 429</p> <p style="padding-left: 20px;">in der Octav 429</p> <p style="padding-left: 20px;">im Unifono 430</p> <p style="padding-left: 20px;">alla Nona 430</p> <p style="padding-left: 20px;">Anweisung zu Doppelfugen mit mehr als einem Hauptfaß 431 1qq.</p> <p><b>Exempel, dabey die Eintritte, Wechsel-Noten und chromatischen Gänge zu merken</b> 433</p> <p style="padding-left: 20px;">noch andere von Ruhnau und andern gesetzet und mit Anmerkungen versehen Beispiele 434 1qq.</p> <p style="padding-left: 20px;">eines von Händel 441</p> <p style="padding-left: 20px;">von Krieger mit drey und vier Subjecten 442, 444</p> <p style="padding-left: 20px;">eines zu Duverturen 443</p> <p style="padding-left: 20px;">für Sing-Stimmen 445, 446 1qq.</p> <p style="padding-left: 20px;">wer solche machen könne 415</p> <p style="padding-left: 20px;">was darunter zu verstehen 415</p> <p style="padding-left: 20px;">entspringen aus dem doppelten Contrapunct 415</p> <p><b>Doppelter Contrapunct beschriebener</b> 415</p> <p style="padding-left: 20px;">was zu deren Verfertigung nöthig sey 415</p> <p style="padding-left: 20px;">alla Zoppa 417</p> <p style="padding-left: 20px;">alla Diritta disalro 417, 418</p> <p style="padding-left: 20px;">Punctato e di Perfidia 418, 419</p> <p style="padding-left: 20px;">fugato 420</p> <p style="padding-left: 20px;">d'un</p> |
|---|---|

# Register über das Werk.

|  |              |  |               |
|--|--------------|--|---------------|
| À un sol Passo 4.º, oftinato                                 | 420          | eine unvermuthete, unerwartete und gleichsam anstößere-      |               |
| in Saltarello e in Tempo ternario                            | 421          | dentlich eingegebene Erfindungsart                           | 123           |
| Sincopato  | 422          | Ernsthaftigkeit  | 145 sq.       |
| all' Ottava, dessen Regeln                                   | 422 sq.      | Erweiterung ist angenehm, wenn eine Enge vorhergeht          | 154           |
| alla Decima  | 423          |  | 156           |
| alla Dodecima, Regeln  | 423          | Everſio  | 124           |
| Dorische Ton-Art   | 61, 62       | Evolutio   | 124, 417      |
| Doubles  | 230, 232     | <b>F</b>   |               |
| Drama, beschrieben   | 84           | Faber Stapulensis hilft die alte gute Lehre von den Tons-    |               |
| Dramatische Styl, eine Gattung des Theatralischen Styls      | 84           | Arten verderben  | 64, 65        |
| lehrt so singen, als ob man rede                             | 84           | Fantaisies   | 232, 478      |
| leidet nichts gezwungenes, will alles natürlich haben        | 84           | Fantasia, ihr Abzeichen ist die Einbildung                   | 232           |
| Dreiklang davon wußte man in den alten und mittlern Zeiten   |              | Gattungen  | 477           |
| nichts gründliches   | 67           | Fantastischer Styl, eine Gattung der Theatralischen Schreib- |               |
| läßt sich im Anfange geschickt hören                         | 151          | Art  | 37 sq.        |
| Dreistimmige Sachen  | 344 seqq.    | dessen Gattungen   | 87            |
| Duette   | 345, 350 sq. | wesentliches Abzeichen                                       | 88            |
| Muster eines schönen von Zup                                 | 349 sq.      | ist an keine andre, als an die Regeln der Harmonie ge-       |               |
| Durand will die Noteten aus der Kirche gekhafft wissen       | 76           | bunden   | 88            |
| Durchgang, beschrieben                                       | 118          | darin wird Handel gerühmt                                    | 88            |
| Exempel aufwärts 118. herunterwärts                          | 119          | ein Paar Exempel   | 89            |
| <b>E.</b>  |              | Farinelli, Nachricht von ihm                                 | 27            |
| Eccellioſe   | 135          | Concertmeister zu Hannover                                   | 433           |
| Eifer, wie solcher in der Music vorzustellen                 | 18           | Fehler der Erziehung   | 103           |
| Eifersucht, wie sie in der Music auszudrücken                | 18           | des Verstandes   | 203, 104      |
| Einfalt, derfelben soll sich ein Seger besleißigen           | 141, 149     | des Willens  | 103           |
| Eintlang 44. ist weder übermäßig noch mangelhaft             | 45           | Figura dictionis & sententiae                                | 242           |
| Einrichtung der Meloben s. Meloben.                          |              | Figuren sind mit großer Behutsamkeit anzuwenden              | 110, 148      |
| Einfafter, beschrieben                                       | 44           | Fisch, Heinrich und Hermann, Nachricht von ihnen             | 148 sq. 159   |
| Einschaltung   | 194 sq.      | Finger-Sprache   | 110           |
| Einschnitte der Klang-Nebe                                   | 180 seqq.    | ob dieser Titel fremd scheinen könnte                        | 445           |
| die Lehre davon ist die allernothwendigste in der Seg-Kunst  | 180, 200     | Fleiß, wie er in der Music auszudrücken                      | 71            |
| ist bisher von den Ton-Künstlern verflumet worden            | 181          | fließendes Wesen einer Melodie hat acht Regeln               | 142           |
| selbige sind: Ausruffungs-, Zeichen                          | 193          | man soll die Gleichförmigkeit der Ton-Fälle fleißig vor-     |               |
| Colon  | 191          | Augen haben  | 141, 150      |
| Comma  | 183          | auch den geometrischen Verhalt gewisser ähnlicher Säge       |               |
| Fragezeichen   | 192          | genau beibehalten  | 141, 150      |
| Parenthesis  | 194          | te weniger förmlichen Schlüsse eine Melodie hat, ie fließ-   |               |
| Punct  | 195          | sender ist sie ganz gewiß                                    | 141, 150 sq.  |
| Semicolon  | 187          | die Cadengen müssen ausgesetzt und die Stimmen wol-          |               |
| Einschränkung betrübt, wenn eine Erweiterung vorhergeht      | 155          | herumgeführt werden, ehe man zu den nächsten schrei-         | 141, 150      |
| Eintheilungs-Lehre der Klänge                                | 418.         | im Lauff oder Gange der Melodie müssen die zwischen-         |               |
| Elaboratio   | 235          | kommende wenige nächsten Stellen mit dem, was drauf folgt,   |               |
| Emphasis   | 174          | et, eine gewisse Verbindung haben                            | 141, 151      |
| beschrieben  | 174          | das gar zu sehr punctirte Wesen ist im Singen zu stehen,     |               |
| ist gehörig anzubringen 148. Proben davon                    | 148          | es erfordert es denn ein besonderer Umstand                  | 141, 151      |
| Regeln   | 175          | die Gänge und Wege nehme man ja nicht durch viel har-        |               |
| Exempel  | 175          | te Anstöße, durch chromatische Schrittlein                   | 141, 151      |
| Empfatic, was sie sey  | 174          | kein Thema muß die Melodie in ihrem natürlichen Fort-        |               |
| was dazu gehöre  | 174          | gange hindern oder unterbrechen                              | 141, 151, 152 |
| Endigungs-Note   | 66           | Folies d'Espagne   | 230           |
| Donni Gedanken davon   | 67           | de la Fond a new System of Musik, beurtheilet                | 38 sq.        |
| Enharmonisch Klang-Geschlecht                                | 55           | Fragezeichen   | 192           |
| Entrée   | 227          | was dabey zu beobachten                                      | 195           |
| Abzeichen und Eigenschaft                                    | 227          | Exempel  | 193           |
| Entrée grotesque, damit setz sich mancher bey Hof in Gnadeng | 7            | Franchin s. Sapor.   |               |
| Entschonen, wie solches geschehen solle                      | 131          | Frankreich ist die rechte Tanz-Schule                        | 86            |
| Entsetzen, wie es in der Tonkunst vorzustellen               | 18           | dasselbst singt man aus der Kehle                            | 62            |
| Epicedia   | 220          | Frantzösische Tanz-Lieder, deren Eigenschaft                 | 92            |
| Epiglottis   | 96           | Freie Künste, ob solche mit Schlägen einzubilden             | 104           |
| Epinicia   | 220          | Frescobaldi, ein berühmter Italinischer Organist             | 479           |
| Epithalamia  | 220          | Freude wird durch Ausbreitung der Lebens-Geister em-         |               |
| Epitritus, ein Klang-Fuß                                     | 169          | pfunden  | 16            |
| Erizeuxis  | 243          | ist eine Freundin des Lebens und der Gesundheit              | 17            |
| Erfindung, melodische, beschrieben                           | 121          | Froberger, ein fleißiger Fantast                             | 89, 90        |
| ist nicht leicht zu lehren, noch zu lernen                   | 121          | Anfang einer Loccate und Fantaste von ihm                    | 89            |
| nimmt ein Capellmeister aus dem Bloctenspiel her             | ib.          | hat auf dem Clavier ganze Geschichte vorgestellt             | 130           |
| andern dienen Morgen- und Abendlieder darzu                  | ib.          | Fünfklang s. Diart.  |               |
| ihre Quellen sind unerschöpflich                             | 122          | Fünfstimmige Sachen, wie die Kunst-übungen darin an-         |               |
| ihre ungereimliche Geschärten sind die Einrichtung, Aus-     | 122          | zustellen  | 360 sqq.      |
| arbeitung und Schmückung                                     | 122          | Fuge perpetua  | 393           |
| stehet nebst der Tonart und Zeitaasse vornehmlich auf den    | 122          | Fugen, beschrieben   | 366           |
| Haupt-Sag  | 122          | Wortforschung  | 366           |
| den Haupt-satz zu erfinden dienen die loci topici            | 123, 132     | Eintheilung  | 366           |



# Register über das Werk.

|   |            |   |              |
|---|------------|---|--------------|
| einander  | 134        | damit soll man gesünet abwechseln                                 | 141, 152 sq. |
| in der mehrfachen aber werden eben die Intervalle auf ein-      |            | den Dissonanzen zur Begleitung dienende                           | 328 seqq.    |
| mal und mit einander vernommen                                  | 134        | Intronicario  | 477          |
| die vielfache zieht ihre Regeln aus der Melodie                 | 134, 136   | Intrada, ihr Affect   | 233, 233     |
| Harmonie ohne Melodie ist ein leerer Schall und kein Ge-        |            | Intra-mezzi   | 90           |
| sang  | 134        | Introitus   | 74           |
| die schönste Harmonie ohne Melodie ist oft abgeschmackt         | 136        | Inventio ex abrupto, inopinato, quali ex Enthusiasmo musico       | 132          |
| <b>Hartnäckigkeit</b> , wie solche in der Music vorzustellen    | 13         | Inventiones   | 416          |
| <b>Hasse</b> 128. ein guter Sänger                              | 105        | Ionicus, ein Klang-Fuß  | 169          |
| hat den Menschen das grosse Musikalische Vermögen der           |            | a majori & minori   | ibid.        |
| Teutschen gezeigt   | 36         | Jonische Ton-Art  | 63           |
| <b>Haupt-Satz</b>   | 122        | Iosquin, Nachricht von ihm  | 483          |
| was haben zu beobachten   | 122, 123   | wie er sich bey der Probe aufgeführt                              | 483          |
| zu dessen Erfindung dienen die loci topici                      | 123 seqq.  | Ismenias er suchte das Hüftweh mit der Flöte                      | 15           |
| ein jeder führt allezeit eine bloße Melodie                     | 134        | Italien giebt viel Altisten und Discantisten                      | 62           |
| Haupt-Schluss in die Endigungs-Note wird gut, artig und         |            | daselbst singt man aus der Brust                                  | 62           |
| schön gleich im Anfang angebracht                               | 151        | hohe Schule der Music   | 479          |
| Heintichen 12 hat den Menschen gezeigt, wie stark die Teutschen |            | Jung heist im Klange hoch oder fein                               | 465          |
| in der Music sind   | 36         | <b>K.</b>   |              |
| Hemidiapente s. Quint die kleine.                               |            | Kämpfer-Melodie   | 165          |
| Hemionium f. Ton.   |            | Kaiser ist in Opren vortreflich                                   | 84           |
| Heptachordon  | 49         | Anfang einer Opren-Intrade von ihm                                | 85           |
| Hexachordon, ein neu Wort                                       | 48         | <b>Kammer-Styl</b> , die dritte Classe der musikalischen Schreib- | 85           |
| Hochmuth, wie er in der Music zu behandeln                      | 18         | Art   | 90           |
| ob er was hohes an sich habe                                    | 71         | dessen Gattungen sind der Instrument-Styl                         | 91           |
| Hoffart s. Hochmuth.  |            | Canonischer   | 91. sq.      |
| Hoffnung ist eine Erhebung des Gemüths                          | 16         | Chorischer  | 92           |
| wie sie in der Music auszudrücken                               | 18         | Madrigal-   | 92           |
| Hohl-Flöten   | 469        | Melismatische Styl  | 92. sq.      |
| Hohnspruch, der in unvermuthete Freude ausbricht                | 132        | <b>Kehle</b> , was sie zum Klange beytrage                        | 11           |
| Horz canonicæ   | 74         | <b>Kirchen-Gelänge</b>  |              |
| Hornpipen, beschriben 229, Exempel                              | 229        | etliche geben sehr gute canonische Gänge an die Hand              | 83           |
| Hotterre, von Flöten und Oboen                                  | 459        | Kirchen-Music ein beträchtlicher Theil des öffentlichen Gottes-   |              |
| Hymni   | 211        | bedienstes  | 31           |
| Hypocritia heist eigentlich ein Schauspieler                    | 37         | ob sie bey Land- Trauern mit Recht verboten werde                 | 32           |
| Hypocritica   | 33         | deren Wirkung   | 478. sq.     |
| Bedeutung des Wortes  | 34         | Kirchen-Zone, acht edichtete                                      | 220          |
| ist zur Lang-Kunst unentbehrlich                                | 37         | Kirchen-Vorfeser sollen die Music verstehen                       | 65           |
| Hyporchematische Schreib-Art, eine Gattung der Theatrali-       | 86         | Klang, dessen Natur-Rede  | 30           |
| sehen   | 87         | Beschreibung, richtige  | 9            |
| worinne sie bestehe und ihr Abzeichen                           | 87         | vermoerene und unzulängliche                                      | 9            |
| <b>I.</b>   |            | ist der Untermuth der Music                                       | 9            |
| Jambus, ein Klang-Fuß   | 168        | rührt von der Bewegung her  | 9-10         |
| dessen Rahme und Nutzen in der Setz-Kunst                       | 165        | das Mittel ist die Luft   | 10           |
| Instrumentalist muß sich ein Leib-Instrument wählen             | 470        | entsteht aus einer Zusammenstossung oder Trennung                 | 10-11        |
| Instrumental-Melodie f. Spicl-Melodie.                          |            | wird auf vierleyl Art hervorgebracht                              | 10           |
| Instrumente sind aus des Papstes Capelle verboten               | 82         | diese Arten werden auf die Ton-Rede angewandt                     | 10-11        |
| deren Grenzen sind nicht so enge, als bey Sängern               | 206        | die Lehre vom Klange ist in der melodischen Wissenschaft          | 12           |
| deren Bereiterung und Beschaffenheit                            | 457 sq.    | wichtig   | 12           |
| wor auf was rechtes setzen oder spielen will, muß die           |            | wo man sich befalls Rathz erholen könne                           | 12           |
| Singekunst gründlich verstehen                                  | 470        | kein einziger Klang kan allein und ohne seine Vollstim-           |              |
| Instrument-Styl gehöret zu allen drey Classen der musicai-      |            | migkeit seyn  | 13           |
| sehen Schreibart  | 82, 84, 91 | dessen Länge und Kürze  | 160. seqq.   |
| wie er bey dem Gottesdienst beschaffen seyn soll                | 82. sq.    | <b>Klang-Füsse</b>  | 160          |
| Unterschied in Kirchen und Opren                                | 84, 86     | wie offe sie sich versetzen lassen                                | 179          |
| in Exempeln gezeigt   | 85         | zwoßsolbige 164. Exempel  | 165          |
| Abzeichen und Eigenschaften und der Kammer                      | 91         | dreißsolbige, Exempel   | 166          |
| Instrumental-Music ist eine Ton-Sprache oder Klang-Rede         | 82, 109    | vierßsolbige  | 168. sq.     |
| Interjections   | 315        | arithmetischer und geometrischer Verhält                          | 150          |
| Intervalle  | 41, 135    | Klang-Geschlechter  | 55           |
| deren Verhält   | 42 seqq.   | Klang-Leiter  | 134-135      |
| was haben zu unterscheiden                                      | 42         | Klang-Rede braucht nur einen Paragraphum                          | 481          |
| lassen sich nicht besser als durch Zahlen und Linien vorstellen | 43         | Klang-Stufen, daraus entsteht die Vollstimmigkeit                 | 134          |
| deren sind mehr in der Natur, als Zeichen zu ihrer Ausdrük-     |            | Klang-Zwischen  | 294-300. sq. |
| kung  | 54         | Klänge hohe kommen von geschwinde Bewegung                        | 11           |
| zwischen melodischen und harmonischen ist kein wesentli-        |            | tieffe von der langsamen  | 11           |
| cher Unterschied  | 134        | Kleinmüthigkeit, wie sie in der Tonkunst vorzustellen             | 18           |
| sind bey der Melodie natürlicher, bey der Harmonie künstli-     |            | Kirchen-Styl, die erste Classe musikalischer Schreibart           | 60.          |
| cher Weise  | 136        | 73. ff.   |              |
| kleine Intervalle sind in der Melodie mehr, als grosse          |            | dessen Gattungen sind der gebundene                               | 73           |
| Sprünge zu brauchen   | 141, 152   | was dazu gebde  | 74           |
| Anweisung, wie hievon loci communes zu machen                   | 152        | dieß vor Alters der Capell-Styl                                   | 74           |
|   |            | stat dessen bedienen wir uns der melismatischen                   |              |
|   |            | Schreibart  | 74           |
|   |            | H h h h h 2   | No.          |

# Register über das Werk.

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Moteten: Styl</b> 74. sq.</p> <p><b>Madrigal-Styl</b> 78. sqq.</p> <p><b>Instrument. Styl</b> 82. sq. <b>Canonischer Styl</b> 83</p> <p><b>Klinge-Zeuge, deren Stärke und Schwäche muß ein Componist wissen</b> 105. sq.</p> <p><b>Krebs-Fuge</b> 414</p> <p><b>Krebsgängiger Canon</b> 413</p> <p><b>Kreis-Fugen, Beschreibung</b> 394</p> <p><b>woher sie den Namen Canon haben</b> 395</p> <p><b>Urtheil von ihnen</b> 395-414</p> <p><b>Berardi zehet zwölf Arten der Kreis-Fugen</b> 395</p> <p><b>wie am kürzesten dabey zu verfahren</b> 396</p> <p><b>offener und geschlossener Canon</b> 396</p> <p><b>dreistimmiger in eine Zeile zu bringen</b> 397</p> <p><b>ob ihr Nutzen nicht zu vergrößern</b> 397</p> <p><b>neue Art abwechselnde und versetzte Canones auszuarbeiten</b> 397-398.</p> <p><b>andere Exempel</b> 398. sqq.</p> <p><b>Canone al Rovercio</b> 408. 409</p> <p><b>Canon infinitus</b> 410</p> <p><b>al contrario rivercio</b> 410</p> <p><b>Bachs Kästel-Kreis-Fuge</b> 411. sq.</p> <p><b>aufgelöst</b> 412</p> <p><b>Rünkeley zu meiden</b> 413</p> <p><b>Kunst, wie sie von der Wissenschaft unterschieden</b> 1. 2</p> <p><b>eine Dienerin der Natur und zu ihrer Nachahmung bestelle</b> 135. 143</p> <p><b>Kurz, Johann, Nachricht von dessen Schrift von Veräusserung des Chorals</b> 476. sq.</p> <p><b>Obd. darauf</b> 476</p> <p><b>Kurze Octaven an einer Orgel</b> 466</p> <p><b>Lampe de cymbalis veterum</b> 458</p> <p><b>Land-Trauer, Verbot der Kirchen- und Hochzeit-Musik dabey bestritten</b> 32. 478. sq.</p> <p><b>Lapland</b> 103</p> <p><b>Lillo, Orlando, ist in Moteten vortreflich</b> 74</p> <p><b>Latäische Sprache, soll ein Capellmeister verstehen</b> 100</p> <p><b>Laut der Wörter</b> 200</p> <p><b>der geringste Punkt in der melodischen Wissenschaft ungerathene Beyspiels zur Erörterung und Warnung</b> 200. sqq.</p> <p><b>gute Beyspiels</b> 202</p> <p><b>Lebens-Beschreibungen, wie sie beschaffen seyn sollen</b> 26. sq.</p> <p><b>Leichtigkeit einer Melodie</b> 140. geht nur den Zuhörer, nicht den Säger an 144</p> <p><b>Regeln derselben: in allen Melodien muß etwas seyn, so fast iederman bekannt ist</b> 140. 142</p> <p><b>alles gezwungene weitgeholtte Schwere Wesen muß vermieden werden</b> 140. 142</p> <p><b>der Natur muß man am meisten, dem Gebrauch in etwas folgen</b> 140. 142</p> <p><b>man lege die große Kunst auf die Seite oder bedecke sie sehr</b> 140. 143</p> <p><b>den Franzosen soll hierin mehr, als den Welschen, nachgehabt werden</b> 140. 141. 143</p> <p><b>die Melodie muß gewisse Schranken haben, die iederman erreichen kan</b> 140. 143. sq.</p> <p><b>die Kirche wird der Länge vorgezogen</b> 140. 144</p> <p><b>Leidenschaften der Seele</b> 141. 145. was einem Capellmeister davon zu wissen nöthig 15</p> <p><b>solche zu erregen ist das rechte Ziel aller Melodie</b> 207. sqq.</p> <p><b>Leonora, eine Sängerin</b> 36</p> <p><b>Liebe hat eine Zerstreung der Lebens-Geister zum Grunde</b> 16</p> <p><b>wo muscalfische Exempel zu finden</b> 16</p> <p><b>mit derselben vereinbarte Gemüths-Bewegungen</b> 17</p> <p><b>die höchste und nachdrücklichste Gemüths-Bewegung</b> 72</p> <p><b>die beste Lehrmeisterin in der Music</b> 129</p> <p><b>Lieblichkeit einer Melodie, Regeln von derselben</b> 41. sq.</p> <p><b>gerade und kleine Intervalle sind disfalls großen Sprüngen vorzuziehen</b> 141. 152</p> <p><b>mit solchen kleinen Stücken kan man geschickt abwechseln</b> 141. 152. sq.</p> <p><b>allerhand-unsingbare Sätze zusammen tragen um sich dabey zu hüthen</b> 141. 153. 154. 155</p> | <p><b>wolklingende hingegen zu Mustern auferlesen und sammeln</b> 141. 155. sq.</p> <p><b>den Verhalt aller Theile, Glieder und Gliedmassen wol beobachten</b> 141. 156</p> <p><b>gute Wiederholungen, doch nicht zu oft, andringen</b> 142. 157</p> <p><b>den Anfang in reinen, mit der Ton-Art verwandten Klängen machen</b> 142. 158</p> <p><b>mäßige Kläuffer oder bunte Figuren brauchen</b> 142. 159. sq.</p> <p><b>Limma</b> 53</p> <p><b>Linien ihr größter und vornehmster Gebrauch in der Music</b> 42</p> <p><b>warum deren nur fünf seyn müssen</b> 50. 60</p> <p><b>Lob Gottes, damit soll sich die freudige Music beschäftigen</b> 17</p> <p><b>Loel topici</b> 123. sq. <b>sollen billig dialectisch heißen</b> 123</p> <p><b>dienen zu Erfindung des Haupt-Sages</b> 123. ff.</p> <p><b>Adjuutorum</b> 130</p> <p><b>Causæ efficientis</b> 127</p> <p><b>finalis</b> 129. sq. <b>formalis</b> 128</p> <p><b>materialis</b> 128 129</p> <p><b>Circumstantiarum</b> 131</p> <p><b>Comparationis</b> 131</p> <p><b>Descriptionis</b> 127</p> <p><b>Effectuum</b> 130</p> <p><b>Exemplorum</b> 131</p> <p><b>Generis &amp; speciei</b> 127</p> <p><b>Notationis</b> 124. ff.</p> <p><b>Oppositorum</b> 131</p> <p><b>Testimoniorum</b> 132</p> <p><b>Totum &amp; partium</b> 127</p> <p><b>Loris, Heinrich, Urtheil von dessen Dodecachordo</b> 65</p> <p><b>Loure</b> 227</p> <p><b>Luft ist das Mittel, dadurch der Klang dem Gehre mitgetheilet wird</b> 10</p> <p><b>Kunst unterrichtet seine Accurs in der Geberden-Kunst selbst</b> 77 86</p> <p><b>ist im Instrument-Styl seiner Opern sehr fleißig und stark</b> 86</p> <p><b>wird in der Leichtigkeit der Melodie vorgeschlagen</b> 143</p> <p><b>Lunge, was sie beym Klange thue</b> 11</p> <p><b>Lybler, Sprachlehrer von ihnen</b> 62</p> <p><b>Lybische Ton-Art</b> 61</p> <p><b>warum wir davon keine alten Kirchen-Lieder haben</b> 61. sq.</p> |
| <b>M.</b>   |  |
| <p><b>Maassstab, wegen desselben und des Gehörs Streit</b> 23</p> <p><b>Madrigale werden ehemals mit viel Stimmen concertirend gesetzt</b> 79</p> <p><b>wie sie in einer ganzen Cavata anzubringen</b> 79</p> <p><b>darin läßt sich nicht viel Pausirens machen</b> 79</p> <p><b>Madrigal-Styl, dessen Alter</b> 78</p> <p><b>Wortforschung</b> 78. sq.</p> <p><b>Beschreibung</b> 79</p> <p><b>Einteilung</b> 79</p> <p><b>Erfinder</b> 78</p> <p><b>zu diesem Styl schickten sich Biblische Sprüche wol</b> 80</p> <p><b>Exempel</b> 80. 81</p> <p><b>gehört zu allen drey Classen der Schreibart</b> 78. 90. 92</p> <p><b>Maga, was es sey</b> 44</p> <p><b>Magiri Ars musica, Nachricht davon</b> 134</p> <p><b>Mähler</b> 40. 100. 145</p> <p><b>Malcolm, Teatrife of Musik</b> 289</p> <p><b>Manieren</b> 110. 122. ff. s. <b>Flerrathen.</b></p> <p><b>kommen nicht bloß auf Regeln, sondern vielmehr den Gebrauch, Übung und Erfahrung an</b> 112</p> <p><b>Fehler dabey</b> 111</p> <p><b>Manuale sollen in Italien das Pedal durch Drat an sich hängen haben</b> 466</p> <p><b>la Marche</b> 226</p> <p><b>Eigenschaft</b> 226 227</p> <p><b>Melancholey vertreibt die Music</b> 14</p> <p><b>Melisma von Scheeren-schleifern</b> 90</p> <p><b>Melismatische Styl in der Kirche</b> 74</p> <p><b>auf der Schaubühne</b> 90</p> <p><b>in der Kammer</b> 92. sq.</p> <p><b>Melismi sind nur mäßig zu gebrauchen</b> 142 159</p>   |  |
| <b>Me-</b>  |  |

# Register über das Werk.

|   |  |  |
|---|--|--|
| <p><b>Melodica</b>, deren Beschreibung 6</p> <p><b>Melodie</b>, Beschreibung 138</p> <p>vor Aufzertigung des melodischen Kerns haben wir keine richtige Beschreibung gehabt 140</p> <p>in Lehr-Sachen ist nicht genug zu setzen: Was Melodie sey, dürfe man einem Musico wol nicht sagen 140</p> <p>wie sie von der Music unterschieden 8</p> <p>Kunst, dieselben aufzuschreiben 56</p> <p>Kunst, eine gute Melodie zu machen 133 ff.</p> <p>ist der Grund der ganzen Gekunst 133</p> <p>ist die ursprüngliche wahre und einfache Harmonie 134</p> <p>damit muß der Anfang zum Componiren gemacht werden 136</p> <p>zween Grund-Sätze, daraus dieser Schluß folgt 134 135</p> <p>ist die Haupt-Sache und der höchste Gipffel musicalischer Vollkommenheit 136</p> <p>deren Seele ist die Zeitmaass 146</p> <p>bey vielen Stimmen kan nicht viel und zwar recht gute Melodie seyn 137</p> <p>bewegt mit ihrer edlen Einfachheit, Klarheit und Deutlichkeit die Herzen so, daß sie oft alle Harmonische Künste übertrifft 138</p> <p>ihre Wirkungen 198. 139</p> <p>die wahre melodische Schönheit besteht im bewegenden und rührenden Wesen 140</p> <p>aus den Eigenschaften der Leichtigkeit fließen sieben Regeln 140. 142</p> <p>aus der Deutlichkeit zehn Regeln 141</p> <p>aus dem fließenden Wesen acht 141</p> <p>aus der Lieblichkeit acht Regeln 141</p> <p>deren Nachdruck 174. 169q.</p> <p>deren Ziel ist die Vergnügung des Gehörs, dadurch die Leidenschaften der Seele rege werden 107</p> <p>Gattungen und Abzeichen 210. 169q.</p> <p>ihre Einrichtung beschrieben 235</p> <p>was dazu gehöre 236. 169q.</p> <p>an einer Art des Marcello gezeigt 237. 169q.</p> <p>wie dabey zu verfahren 240</p> <p>ihre Ausarbeitung 241. 169q.</p> <p>Zierde 242. 169q.</p> <p>Zahlmaass 141</p> <p>elende können durch die beste Bewerckstellung nicht gut gemacht werden 73</p> | <p><b>Melopoeia</b> 6</p> <p>beschrieben 133</p> <p>begriffet das wesentlichste in der Music 133</p> <p>die vornehmsten und neuesten Meister gesehen, es sey fast unmöglich, gewisse Regeln davon zu geben 133</p> <p>hier werden öffentliche Beschreibungen und regelmäßige Einleitung dazu gegeben ibid.</p> <p>ihre Unterschied von der Melodie 140</p> <p><b>Melopoet</b> muß angebohrne musicalische Gaben haben 101</p> <p>Menschen-Stimmen, deren Pflege 94. 169q.</p> <p>deren Werkzeuge 96</p> <p>muß ausgeschrieben werden 96 169q.</p> <p>wo und wie solches geschehen müsse 96</p> <p>man muß mit gemäßigter Stimme immer in einem Athem so lange wegstimmen, als möglich 97</p> <p>man muß sich befeßigen bißweilen mit ganz leiser, sodann mit halber und mittelmaßiger, und endlich stärkerer und ganz starker Stimme zu verfahren 97</p> <p>der Klang muß nicht mitten in der schwaarenden Gurgel, mittelst der Zunge oder zwischen den Backen und Lippen seine Form bekommen, sondern durch die Stotis und Ausböldung der Stimme 97</p> <p>man muß eine gute Diät halten 98</p> <p>ein Köffel Esia ist nicht undienlich 98</p> <p>Stellung des Leibes 98. 169q.</p> <p>ein Orael-Registerr 464</p> <p><b>Mensch-Music</b> der Alten 6</p> <p><b>Menschliche</b> Stimme ist das allerschönste und richtigste Instrument 465</p> <p>ist das Muster aller klingenden Werkzeuge 465</p> <p><b>Mensur</b> 171. 146. 169q.</p> <p>läßt sich weisen und lernen 172</p> | <p><b>Mentret</b> 224</p> <p>aus einem Choral gemacht 161</p> <p>daraus ein Eps. al durch die Rhythmic verfertigt 163. 169q.</p> <p>eine zergliederete 224. 225</p> <p><b>Merulo</b>, Claudio, ein fleißiger Cantast 89. 169q.</p> <p>Weg-Kunst hat ihren Nutzen in der Music 465</p> <p>kan allein nicht einen einzigen tüchtigen Capellmeister hervor bringen 43</p> <p><b>Mesure</b> 171</p> <p><b>Metric</b> 198</p> <p>deren Natur und Eigenschaft soll ein Senger fleißig untersuchen 196</p> <p><b>Metrum</b>, was es sey 196</p> <p>Griechische 197</p> <p>Lateinische 197</p> <p>Teutsche 197</p> <p>Proben vom Jambischen Geschlechte 198. 199</p> <p>Dactylisches Geschlecht 199</p> <p>Welsche 198</p> <p>65</p> <p><b>Misa</b></p> <p><b>Minen-Wissenschaft</b> s. Geberden-Kunst.</p> <p><b>Missa</b> 223</p> <p><b>Missale</b>, was es sey 73. Exempel daraus 75</p> <p><b>Mitleid</b>, wie es in der Tonkunst vorzustellen 19</p> <p><b>Mitro-Podische</b> Ton-Art 63</p> <p><b>Mixtur</b>, wo es hergeleitet worden 13. 463</p> <p><b>Mißler</b> vom Nutzen und Vorzuge der Weltweisheit 21</p> <p>daß die Music eine eigene Wissenschaft und ein Theil der Gelehrsamkeit sey 21</p> <p><b>Modi</b> 61. s. Ton-Arten.</p> <p><b>Modulatio</b>, Bedeutungen dieses Wortes 293. 169q.</p> <p><b>Moduliren</b>, was es heisse 110</p> <p><b>Modulatoria</b>, vocalis &amp; instrumentalis 169. 169q.</p> <p><b>Molossus</b>, ein Klang-Fuß 166. 167</p> <p><b>Monochordum</b>, beschrieben 44</p> <p><b>Moral-Music</b>, dazu wird Hoffnung gemacht 107</p> <p><b>Mordant</b>, Wortforschung 119. Beschreibung 119</p> <p>wie er anzubringen 119</p> <p>Exempel 130</p> <p><b>Morgen-Lieder</b> dienen zur Erfindung 121</p> <p><b>Mose</b>, woher er seinen Namen habe 4</p> <p><b>Moteten</b>-Eupl. eine Gattung; des Kirchen-Styls 74. 169q.</p> <p>Mängel, daß er die Leidenschaften und den wahren Sinn der Worte nicht ausdrückt 75. 78</p> <p>ward vor Alters sehr geringe geachtet 76</p> <p>hätte die Music schier aus der Kirche verbannet 76</p> <p>kan und muß in geistlichen Sachen zum Theil beibehalten werden 76</p> <p>darin sind Hammer Schmidt und Orlando Lasso vorzüglich 74</p> <p><b>Motetti</b>, 222. deren Wortforschung 75</p> <p>Eigenschaften von 75</p> <p>vorige Gestalt 76 169q.</p> <p>Probe 222 169q. eine dreistimmige 76 169q.</p> <p>Verbesserung 223</p> <p><b>Motets</b>, Französische 223</p> <p><b>Motus communis</b> 416</p> <p>contrarius 429. 415.</p> <p>obligatus 249</p> <p>parallelus 249</p> <p>rectus 249</p> <p><b>Mouvement</b> 171</p> <p>läßt sich schwerlich in Gebote und Verbote fassen 172 169q.</p> <p><b>Music</b>, deren allgemeiner Grund-Satz 1. 2. 3</p> <p><b>Præcognoscenda</b> 3</p> <p>Wortforschung 3. 4</p> <p>Beschreibung 5. und deren Erleuterung 5. 6</p> <p>Eintheilung 6</p> <p>der Alten 6</p> <p>in theoretische und practische 6. 7</p> <p>der practischen in die Gekunst und Ausübung 7</p> <p>Subjectum 9</p> <p>Objectum, ist das Gehör 9</p> <p>Nutzen in Leibes-Gebreden 14 169q.</p> <p>der Melancholey 14</p> <p>wer hiervon geschrieben 15</p> |
|---|--|--|

# Register über das Werk.

|  |   |
|--|---|
| <p>Nutzen bey Gemüths-Bewegungen und Affecten 15 sq.<br/> ist vor andern eine Zucht-Lehre 15<br/> Endzweck ist Gottes Ehre, das Vergnügen und die Bewegung der Zuhörer 129<br/> die Anmuth und das Wolgefallen 19<br/> alle Affecten rege zu machen 127<br/> Nutzen im gemeinen Wesen 28 seqq.<br/> Schreib-Arten 68 ff.<br/> Lob 28 sq.<br/> ist eine Kunst aller Künste 4<br/> ist die älteste und vornehmste Kunst 4<br/> gründet sich nicht auf die Meßkunst 465<br/> deren Verbesserung wird unter die Vorboten der Reformation in Teutschland gezehlet 31<br/> ob sie bey den alten Römern verachtet gewesen 25<br/> deren Verbot bey hohen Trauer-Fällen bestritten 32. 478<br/> ist ein ansehnlicher Theil der Gelehrsamkeit 103<br/> eine der Theologie am nächsten tretende Wissenschaft 1b.</p> <p><b>M</b><br/> Musik-Aufführung 481<br/> was vorhergehen soll 1b.<br/> was in derselben geschehen soll 483, sq.<br/> dabei will das Frauenzimmer sich fast unentbehrlich machen 482</p> <p>Musica moralis ist bey uns ein unbekandte Ding 33<br/> Musicalische Bibliothec 21<br/> Musicalische Geschichts-Kunde 120 sq.<br/> ist weitläufftig 1b.<br/> ward ehemals ernstlicher abgehandelt 1b.<br/> hat drey Glieder 21<br/> drey Periodi ihrer Zeit-Rechnung 23<br/> betrachtet die Personen und deren Lebenslauf 21<br/> bemühet sich um die zum Spielen erforderliche Werkzeuge 21<br/> wer hiervon geschrieben 22</p> <p>Musicalische Materie ist der Klang 128<br/> Musicalischer Patrioten-Wissenig 37<br/> Musicalische Zeichen 58<br/> Musikern, weltliches, bedarf einer Obrigkeitlichen Aufsichtung 31<br/> Musik-Vorsteher, dessen Eigenschaften ausser seiner Kunst 99 seqq. s. Director.<br/> Musikern, was es heisse 94<br/> geschlecht mehrertheils Octavenweise 95</p> <p style="text-align: center;"><b>N</b></p> <p>Nachahmung bedeutet dreierley beschriebene 331<br/> Probe einer canonischen Nachahmung muß mit der Wiederholung nicht vermischet werden 333<br/> nichts hat in der Harmonie so großen Nutzen als sie 333<br/> ist aller Tugen Ursprung 334<br/> Exempel einer Arie 335<br/> in Duerturen, Sonaten und Cantaten 336<br/> Duerten, Symphonien, Serenaten 337</p> <p>Nachdruck in der Melodie 174 seqq.<br/> dazu dienen die kleinen Intervalle öfter als die großen 210<br/> denselben nimmt die Sing-Melodie aus den Worten, die Instrumente aber aus dem Klange her 210<br/> ist gehörig anzubringen 148. Proben 148</p> <p>Nachspiel 477-478<br/> Nachhörner, ein Orgel-Register 469<br/> Nasat, ein Orgel-Register, heist so viel als Nachsatz 467<br/> wird unrecht Nazard oder Nasarde genannt 468<br/> Natur, ihr fehlet es niemals an Schönheit 143<br/> Natur und Sitten-Lehre, ohne dieselben werden die Dieren gezeiget, nicht aber das Herz gerühret 20<br/> Naturel, ein gutes muß ein Componist haben 106 seqq.<br/> Natiwlich sollen alle Schreibarten seyn 71<br/> Nazard sollte eigentlich Nahillard heißen 468<br/> Niel, Ballet des Romans, Nachricht 197. 217<br/> Nomi 61<br/> Nonen, deren Verhalt 322<br/> kleine Note 299<br/> große 299<br/> acht Lösungs-Arten 323 seqq.<br/> Übermäßige, ihr Abzeichen 326<br/> Gebrauch 327 sq. und Lösung 327</p> | <p>Notationis locus ist die reichste Erfindungs-Quelle 124<br/> hat vier Wege: durch Geltung der Noten 124. Exempel 125<br/> durch Umkehrung 124. Exempel 125<br/> Wiederholung oder Wiederschlag 125. Exempel 126<br/> canonische Gänge 124 sq. Weysspiel 126<br/> Note cambiata 296<br/> Noten anschlagende 297<br/> durchgehende 1b.<br/> gebundene 1b.<br/> wechselnde 1b.<br/> Notirungs-Kunst, was darunter zu verstehen 56<br/> ist gleichsam die musicalische Grammatic 1b.<br/> sie hat ihre Orthographie und Etymologie 1b.<br/> ihre Prosodie und Syntaxis 57<br/> wie darinne flüchtig zu verfahren 57-58<br/> heutige behauptet den Preis einer klugen Erfindung 58<br/> wird unbillig angefochten 58. 59<br/> warum sie nur fünf Linien haben müsse 1b.<br/> Numerus musicus 141</p> <p style="text-align: center;"><b>O</b></p> <p>Oberwerk bey einer Orgel 466<br/> Obligater Bass, was er sey 124<br/> Octave übermäßige und mangelhafte 54. 284. 285<br/> verkleinerte 253<br/> gewöhnliche 1b.<br/> vergrößerte 1b.<br/> sind aquisoni, nicht unisoni 258<br/> ihre Folge in der Vollstimmigkeit 284<br/> wie man daraus gehe in den Einklang 285<br/> die kleine und große Terz 1b.<br/> die Quint 285, 286<br/> die kleine Sext 287<br/> die große Sext 1b.<br/> die andre Octave 288</p> <p>Ode, eine griechische führt Niel auf 197<br/> Opera 219. deren Abzeichen 1b.<br/> Opern, deren Anfang 24<br/> in Engelland 31<br/> in Teutschland 32<br/> sind die wahre hohe Schule der Musik 1b.<br/> Partituren, Französische 87<br/> Opern-Componist muß den hypochematiscen Styl bestes hen 86. sq.</p> <p>Oratorien, beschrieben 220<br/> heutige von den alten unterschieden 79<br/> ihre Abzeichen 221</p> <p>Orcheßis 38<br/> Organica 470<br/> Organisten, die berühmtesten bringt Teutschland hervor 479<br/> Organopoeia 457<br/> ist bisher noch nicht ausgearbeitet 458<br/> was bey solcher Ausarbeitung zu beobachten 458 sq.<br/> wer davon etwas geschrieben 458 sq.<br/> Nutzen solcher Arbeit 459</p> <p>Orgel, das vornehmste Werkzeug des Klanges 1b.<br/> deren Erfindung geht über Augustini Zeiten hinaus 1b.<br/> ist bey den Griechen, oder vielleicht Hebräern zu suchen 1b.<br/> Erfinder unbekandte 1b.<br/> bey deren Bau ist zu sehen: auf die Lage und den Ort 460<br/> sie muß eben nicht nach Westen zu liegen 1b.<br/> der Ort soll seyn geraum seyn 1b.<br/> die Windlade, so gleichsam das Herz 461<br/> und aus der Unterlade 460<br/> den Stücken 460. 461<br/> und Registern bestehet 460<br/> Cancellen, beschrieben 1b.<br/> Dämme, was sie sind 1b.<br/> Schleiffladen 461<br/> Springladen 1b.<br/> Ventile 1b.<br/> woher das Heulen 1b.<br/> und Durchstechen entstehe 1b.<br/> Blasbalg und Wind-Wage 462<br/> woben der Tugen und die Zubereitung der Moß-Wern 1b.<br/> das Pfeifwerk, welches entweder 2) Flötenwerk 463<br/> diese find theils offen, theils gedackt oder zugedeckt 1b.<br/> haben</p> |
|--|---|

# Register über das Werk.

|   |                   |   |                    |
|---|-------------------|---|--------------------|
| Haben ihre Lefzen, Kern, Seiten-Blätter                       | 473               | Positive, thun bey Aufführung einer Music gute Dienste          | 484                |
| Ohren, Einschmittle, Hüte, Stülpen                            | ib.               | Præcognoscenda der Music  | 3                  |
| das Uberschlagen des Tons verursacht das Silpen               | ib.               | Præfationen   | 74                 |
| am Pfiffenfuß bemerkt man der Windbläueln Richtigkeit         | ib.               | Prælaudiren, der höchste practische Gipfel in der Music         | 478                |
| sind Quinzeiben   | ib.               | Præseslin verhältet, daß die Music nicht aus der Kirche ver-    | 76                 |
| b) oder Noth-Werk, so auch Schnarrwerk                        | 464               | bannt wird  | 76                 |
| dessen Krücken werden mit dem Stim-Eisen eingeschlagē         | ib.               | Prætorii Theatrum instrumentorum, Urtheil davon                 | 418                |
| Stimmung der Orgeln und Temperatur                            | 465               | Preludes  | 232                |
| eigentliche Claviere oder Griff-Tafeln                        | 466               | Principal, ein offenes Pfeiffenwerk                             | 467                |
| Register und Auftheilung der Orgel-Stimmen                    | ib. sq.           | warum es so genannt werde                                       | 465                |
| Orgel-Züge erste Gattung                                      | 467               | Proben der Music  | 483                |
| zweite Gattung  | 468               | Proceusmaticus, ein Klang-Fuß                                   | 170                |
| das Examen  | 469               | Psalmus   | 211                |
| was unnütz an verschiedenen Orgeln ist                        | 466 sq.           | Ptolemaus   | 23, 24             |
| ihre Stärcke  | 471               | Punct   | 195                |
| Sprenzel  | ib.               | Punctiertes Wesen, wie es anzubringen                           | 151                |
| Styl  | 472               | Pyrrhichius, dessen Wort-Forschung und Nutzen in der Seg-       | 164                |
| Nutzen im Vorspiel  | ib. sq.           | Kunst   | 23                 |
| Fugenspiel  | 474               | Pythagoras  | 23                 |
| Choralspiel   | ib. sq.           | D.  |                    |
| Nachspiel   | 477               | Quart, ihr Verhalt und Probe                                    | 46 sq.             |
| Beschaffenheit der Orgel in der S. Marcus-Kirche zu We-       | 466               | kommen selten mehr als zwei vor                                 | 153                |
| nig   | 466               | ob sie eine Consonanz sey 254, 256, 270, 274. Exempel           | 307                |
| alphabetisch Verzeichniß der berühmtesten Meister auf der     | 479               | ihre Auflösungen  | 314 sq.            |
| Orgel   | 479               | durchbringende grössere   | 51, 52, 299        |
| Orgel-Bau, wie er beschaffen seyn sollte                      | 460 sq.           | mangelhafte   | 54                 |
| Orontea, eine Oper  | 24                | unnäßige  | 54                 |
| Ouard soll eine Geschichte von der Music geschrieben haben    | 22                | verkleinerte  | 307                |
| Ouverture   | 234               | der kleinen Gebrauch in der Melodie                             | 290, 313, 314      |
| Character ist die Edelmut                                     | ib.               | ihre Auflösungen  | 313                |
| P.  |                   | der gewöhnlichen Auflösung                                      | 308, 312           |
| Pachelbel, Nachricht von ihm                                  | 476               | Quarta intermedia   | 254                |
| Pæon, ein Klang-Fuß   | 168, 169          | Qveer-Züben   | 469                |
| Palymbacchius, ein Klang-Fuß                                  | 168               | Qveer-Stand, unharmonischer, beschrieben                        | 288                |
| Pantomimi, Nachricht von ihnen                                | 33, 39            | erleutert   | 289                |
| Papirus, Andreas, Nachricht von dessen Schriffte de Consonan- | 307               | erträgliche, ja gar vortreffliche Qveer-Stände                  | 293                |
| tis   | 307               | machen den größten Hauffen                                      | 290, 293           |
| Parallel-Bewegung 249. Exempel                                | 249               | die unleiheichen den mittelmäßigen                              | 290, 294           |
| Parasemantice   | 56                | die vortrefflichsten den kleinsten Hauffen                      | 290, 294           |
| Parenthesis   | 194 sq.           | hieber gehören die grosse Quart                                 | 290                |
| Partite   | 232               | die kleine Quint  | ib.                |
| Partituren, sollen sauber und deutlich geschrieben seyn       | 481               | die übermäßige Quint  | ib.                |
| Paquin, ein berühmter Italiänischer Organist                  | 479               | die kleine Quart  | 291                |
| Passaglia   | 233               | zwei kleine Terzien   | ib. sq.            |
| Passaggio   | 118, 174, 178 sq. | die kleine Sextime  | 292                |
| Proben  | 178               | Regeln ib. erleutert  | 293                |
| Pastecalle, Unterschied von der Chaconne                      | 233               | Quint, die gewöhnliche  | 252                |
| Pastepied   | 229               | ihre Verhalt und Probe  | 46                 |
| Abzeichen   | 229               | ihre Auflösungen  | 276 sq.            |
| Pastiones   | 220               | die liebe kleine  | 51, 52             |
| Pastorale   | 218               | deren Verhalt   | ib.                |
| deren Abzeichen   | 218, 219          | gehört unter die Consonanzen                                    | 283, 276, 290, 290 |
| Pedal   | 466               | wird insgemein die falsche genennet                             | 276                |
| Periodus, Beschreibung 132. Beschaffenheit                    | 182 sq.           | deren Folge   | 274                |
| Pfeiffenwerk 463. wie solches zu stimmen                      | 465               | der gewöhnlichen Quint Gänge in die kleine Terz                 | 274                |
| Pfeifflein, damit bemercken die Alten die Fehler der Bewe-    | 95                | grosse Terz   | 274                |
| gung bey den Rednern  | 95                | kleine Sext   | 275                |
| Phonaci   | 95                | grosse Sext   | 275 sq.            |
| Phonascia, beschrieben  | 94                | Octav   | 274                |
| Phrygier, Sprichwörter von ihnen                              | 62                | der kleinen Quint Lösung durch die Terz                         | 277                |
| Phrygische Ton-Art  | 61 sq.            | Quart   | 277                |
| Pietro Aron, Nachricht von ihm                                | 74                | Sext  | 278                |
| Pillen wider die Traurigkeit                                  | 229               | Sextime   | 278                |
| Plato, dessen Gedanken von der Music                          | 32                | Gang zu einer andern kleinen Quint                              | 277                |
| Plotz-Fisten  | 469               | der übermäßigen Gebrauch  | 278                |
| Poesie hat nicht so viel Rhythmos als die Music               | 170               | R.  |                    |
| stammt von der Music her                                      | 170               | Rathe, wie sie in der Consonanz auszubrüden                     | 18, 72             |
| Polnische Länze beliebt                                       | 92                | Rameau hält es für unmöglich, von der Melodie gewisse Re-       | 133, 136 sq.       |
| Polonoie  | 228               | geln zu geben   | 43, 48             |
| zwei aus einem Choral gemacht                                 | 162 sq.           | Ratio, multiplex  | 43, 48             |
| ihre Abzeichen  | 228               | Superparicularis  | 43, 46 sq. 50      |
| Polybius lobt die Music                                       | 29                | Sesquialtera, sesquitercia, sesquiquarta                        | 43                 |
| le Port de voix, beschrieben                                  | 112               | Superpartiens   | 43, 48, 49, 54     |
| Posaunen, ein Orgel-Register, sind im Pedal, aber nicht im    | 467               | Raupach, dessen Vorschlag von der Zeit-Ordnung der musica-      | 23                 |
| Manual gut  | 467               | lischen Geschichts-Kunde  | 23                 |
|   |                   | Rechnen-Kunst kan allein nicht einen einzigen tüchtigen Capell- | 23                 |

# Register über das Werk.

|   |           |   |            |
|---|-----------|---|------------|
| meistler hervorbringen  | 43        | Schlaf-Lieder   | 166        |
| Recit. darin noch sein die Frankosen den Tact oft ab          | 146       | Schleuffer  | 117        |
| Recitativ 2 13, ward ehemals tactmäßig geschungen             | 78        | Schlaffe sollen mäßig gebraucht werden                      | 141, 150   |
| auch noch igo bey den Franzosen                               | 78        | Schmidt, David, dessen Preussische Orgel-Königin            | 469        |
| Eigenschaften   | 214       | Schnarrwerk, wie solches zu stimmen                         | 465        |
| 2 Reculons  | 416       | Schnupftoback, diltgen sollen Sängler meiden                | 98         |
| Regale sind bey Aufführung einer Music nichts nutz            | 484       | Schottländische Land-Länge, deren Nutzen                    | 92         |
| Regiments-Personen sollen die Music auf eine politische Art   | 30        | Schrecken die einfältigste Leidenschaft                     | 72         |
| verstehen   | 30        | wie solche auszubücken                                      | ib.        |
| sollen tüchtige Leute zur Kirchen-Music bestellen             | 30 lq.    | Schreib-Arten, musicalische                                 | 68 lq.     |
| Register-Züge einer Orgel                                     | 466       | das hohe, mittlere und niedrige sind Neben-Dinge und zu     | 69 lq.     |
| wie sie anzuziehen  | 467       | fällige Ausdrücke   | ib.        |
| Reim-Gebäude, zur Melodie bequeme                             | 19 5 lq.  | die Eigenschaften neu, lebhaft, nachdrücklich ic. machen    | 70, 71     |
| Beschreibung  | 196       | kein besonderes Kennzeichen aus                             | 69         |
| Geschlechter und Gattungen                                    | 197       | deren drey Classen  | ib.        |
| Proben  | 198 lq.   | haben solche Benennung nicht in Ansehung des Orts und       | ib.        |
| Reihen-Länge gehören zum Choralischen Styl                    | 87        | der Zeit  | 69, 73 lq. |
| Reifen, ob es einem Componisten nöthig                        | 108       | Kirchen-Styl  | 83 lq.     |
| Relatio non harmonica   | 288       | Theatralischer  | 90         |
| 2 la Renverse   | 416       | Kammer-Styl   | ib.        |
| Repercussio 124 lq.   | 367       | ob diese Schreib-Arten sich vermehren oder dereinst verrin- | 93         |
| Relolucio 277   | 74        | gern dürften  | 141, 149   |
| Rhythmic, was sie sey   | 171       | sind wol von einander zu unterscheiden                      | 71         |
| Unterschied von Rhythmpodie                                   | 171       | Schwülstigkeit, was sie sey                                 | 93         |
| Rhythmpodie   | 160 lq.   | Sebastiani  | 50 lq.     |
| vermittelst derselben können aus Choral-Liedern Länge         | 161       | Secund, deren Verhält                                       | 299        |
| und aus Längen Chorale gemacht werden                         | ibid.     | der halbe kleine Ton  | 302        |
| beides wird mit Exempeln bewiesen                             | 161 2 164 | dessen Auflösung  | 290        |
| Rhythmus 141, 150. beschrieben                                | 160       | der grosse halbe Ton  | ib.        |
| dessen Kraft ist in der Orgel-Kunst groß                      | 160. 444  | der kleine Ton  | ib.        |
| dabon hat Vossius geschrieben                                 | 160       | der grosse Ton  | 34, 399    |
| deren hat die Ton-Kunst mehr, als die Poesie                  | 170       | übermäßiger   | 503, 506   |
| Ribattica, was sie sey  | 113       | neun Wege solche aufzulösen                                 | 250        |
| Rigaudon 226  | ibid.     | Seiten-Bewegung   | 466        |
| Rilpoita  | 367       | Seiten-Werk einer Orgel                                     | 56         |
| Ritornelli  | 232       | Semeiographia   | 137        |
| Römer, die alten, waren der Music nicht abhold                | 25        | Semicolon, Beschreibung                                     | ib.        |
| sorgten für Schauspiele und musicalische Übungen              | 31        | was dabey zu beobachten                                     | 288        |
| sangen die Leges XII tabularum ab                             | 61        | Gebrauch in Disjunctivis 187. Exempel                       | ib.        |
| Rohrwerk, 464 wie solches zu stimmen                          | 465       | in oppositis 188. Exempel                                   | ib.        |
| Rondeau 230   | ibid.     | in relativis 189. Exempel                                   | 192        |
| Roccius, dessen jährlicher Gehalt                             | 39        | in antithesi  | 47         |
| Rosenmüller ist in geistlichen Sonaten vortreflich            | 84        | Semidironus   | 51 lq.     |
| Anfang einer Sonate von ihm                                   | 85        | Septima Diminuta  | 317        |
| Rosk-Äbern, ihr Gebrauch bey der Orgel und Zubereitung        | 462       | Septime, ihr Verhält 49, 51 lq. zwiefacher Gebrauch in der  | 49         |
| Rossi, Michel Angelo, ein fleißiger Fantast                   | 90        | Harmonie  | 51, 52     |
| al Rovercio   | 416       | kleine  | 317 lq.    |
| Roussau, Urtheil von dessen Methode claire, certaine & facile | 173       | große   | 321 lq.    |
| pour apprendre à chanter la Musique                           | 466       | kleinere  | 217        |
| Rück-Positiv  |           | löset sich auf neuerley Art                                 | 48         |
| S.  |           | die verkleinerte hat sechs Wege sich zu lösen               | 253        |
| Sänger, Französische, rühren die Leidenschaften der Zuhör-    |           | Serenaca 216. Eigenschaften                                 | 279, 281   |
| rer   | 36        | Sept 54. große gemächliche, deren Verhält                   | 282        |
| Zeutsche achten die Geberden-Kunst nicht                      | 36        | gehört zu den Consonanzen                                   | 283        |
| Welsche gehen darinne fast zu weit                            | 36        | ihre Folge  | 279, 281   |
| ungeberdigen wird der Text gelesen                            | 35 lq.    | daraus geht man niemals gut in den Einklang                 | 281 lq.    |
| erwecken und ermuntern den Seher                              | 129       | ihre Folge in die kleine Tert                               | 282        |
| ob es besser, daß er stehe, als sitze                         | 98        | große Tert  | 282, 283   |
| wie er seine Stimme pflegen solle                             | 94 ff.    | Quint   | 283        |
| Salinas   | 65        | kleine Sept   | 283        |
| Saltacio, weitläufigte Bedeutung dieses Worts                 | 39        | eine andere große Sept                                      | 283        |
| Sanlecaque, Jacob, hat die Druck-Noten und musicalische       | 58        | Octave  | 283        |
| Zeichen in Frankreich aufgebracht                             | 63        | übermäßige, gehört unter die Consonanzen                    | 284        |
| Sappho erfindet den Modum Mixto-Lydium                        | 230       | ihre Gebrauch   | 49         |
| Sarabande   | 161 lq.   | kleine deren Verhält  | 279        |
| aus einem Choral  | 161 lq.   | ist unter den Consonanzen                                   | 279        |
| Leidenschaft  | 230       | ihre Folge in der Vollstimmigkeit                           | 279        |
| Scacchi, Marco, theilet die musicalische Schreibarten in drey | 68 lq.    | geht in eine andre kleine Sept                              | 279        |
| Classen   | 80 lq.    | große Sept  | 279, 280   |
| Gebanden von Madrigalen                                       | 75        | Quint   | 279        |
| Noteten   | 75        | eine andere kleine Sept                                     | 278 lq.    |
| Schall s. Klang.  |           | die Octave  | 281        |
| Schämdenckes, tändelndes und äppiges Wesen in der melo-       | 158       | verkleinerte, deren Gebrauch                                | 283, 284   |
| dischen Sektunst  | 130       | Orgel-Kunst, kan nicht ohne General-Bass seyn               | 245 lq.    |
| Schaubühne, darauf soll der gute Geschmack herrschen          | 130       | vollstimmige, wie dabey zu verfahren                        | 204 lq.    |
| Schlage, dadurch muß man freie Künste der Jugend nicht ein-   | 104       | melodische, warum sie vom Singen anzufangen                 | 61         |

# Register über das Werk.

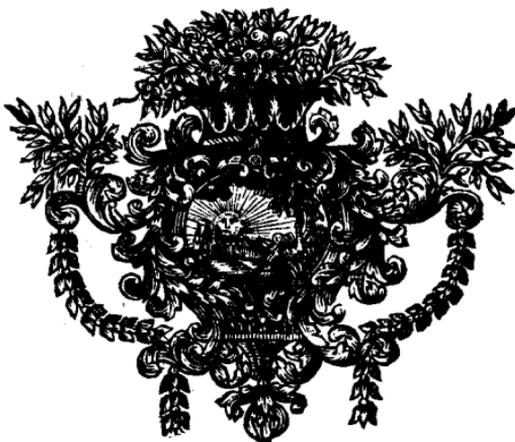
|   |  |
|---|--|
| <p><b>Skilianiſcher Styl</b> 165</p> <p><b>Sifflet</b>, ein Orgel-Regiſter 469</p> <p>wird falſch Sifflet oder Suifflois geſchrieben</p> <p>kömmt von Sifflet her</p> <p>heißt auch Klein-Flöte</p> <p>iſt von Spitz-Flöte unterſchieden 26</p> <p><b>Silvani</b> 234</p> <p><b>Sinfonia</b> 110</p> <p><b>Sing</b>-Art einiger Völker, Sprichwort davon 109 109</p> <p><b>Singen</b>, Kunſt zierlich zu ſingen 110, 112</p> <p>gründet ſich mehr auf die Ausübung, als gewiſſe Regeln 105</p> <p><b>Sing</b>-Kunſt, darin ſoll ein Componiſt erfahren ſeyn 3, 5</p> <p>ob dadurch das Wort Muſic völlig ausgedruckt werde 3, 5</p> <p><b>Sing</b>-Melodien, wie ſie von den Spiel-Melodien unterſchieden 203 109</p> <p>die Sing-Melodie iſt die Mutter der Spiel-Melodie 204</p> <p>die Sing-Melodie geht vor, die Spiel-Melodie folgt nach. ib.</p> <p>läßt keine ſolche Sprünge zu als das Spielen 205</p> <p>daben muß die Beſchaffenheit des Athems beobachtet werden</p> <p>läßt kein ſolch reiſſendes punctirtes Weſen zu, als die Inſtrumente</p> <p>findet bey keiner Ton-Art einige Schwierigkeit</p> <p>leidet trefflich gerne Verſe</p> <p>darff ihre geometriſche Fortſchreitungen lange nicht ſo genau beobachten, als die Spiel-ſonderl. Lang-Melodien. ib.</p> <p>nimmt den Nachdruck aus den Worten 210</p> <p><b>Sing</b>-Spiele, deren Urſprung 24</p> <p>ſind faſt alle Madrigale 78</p> <p><b>Sing</b>-Spiel-und Lang-Chaconnen richten am Hofe mehr aus, als Contrapuncte 87</p> <p><b>Sonata</b> 233. Abſicht fürs Clavier 8</p> <p><b>Sonometro</b> 44</p> <p><b>Sorburnen</b> 464</p> <p><b>Sotto voce</b>, was es heiſſe 97</p> <p><b>Spreiſen</b>, ſette und flebrichte ſollen Sänger meiden 98</p> <p><b>Spiel</b>-Melodien haben ihre richtige Commata, Cola, Puncta 145</p> <p>ihre Unterſchied von den Sing-Melodien 203 105</p> <p>hat mehr Feuer und Freyheit, als die Sing-Melodie 205</p> <p>Grenzen der Inſtrumente ſind nicht ſo enge, als bey den Sängern 206</p> <p>findet bey den Ton-Arten ſehr viele und groſſe Schwierigkeiten</p> <p>ib.</p> <p>läßt mehr Kunſtwerk zu, als das Singen 207</p> <p>muß nicht vor der Sing-Melodie hervorragen</p> <p>ib.</p> <p>hat nicht mit Worten zu thun</p> <p>ib.</p> <p>kan zwar der eigenlichen Worte, aber nicht der Gemüths-Bewegungen entbehren 207 109</p> <p>daben hat die metriſche Muſic nicht ſo zu thun, als bey dem Singen 209</p> <p>nimmt den Nachdruck aus dem Klange 210</p> <p><b>Spiel</b>-Kunſt 470 109</p> <p><b>Spieler</b>, ungeberdigen wird der Text geleſen 35 109</p> <p><b>Spillflöte</b>, eine Art Gemſhörner 469</p> <p><b>Spitz-Flöten</b>, ſind von Sifflet 468. und von Ploekflöten unterſchieden 469</p> <p><b>Spondeus</b>, deſſen Nutzen in der Stz-Kunſt 164</p> <p><b>Sprachen</b>, ſchöne Hülfsmittel der Gelehrſamkeit 100</p> <p>Frantzöſiſche, Italieniſche und Lateiniſche ſoll ein Capellmeiſter verſtehen</p> <p>ib.</p> <p>ib.</p> <p>ob die Gelehrſamkeit daran gebunden 241</p> <p><b>Sprengel</b> jeder Ton-Art 33</p> <p>der Trompette 33</p> <p>der Menſchen-Stimme 471</p> <p>der Orgel 242 109</p> <p><b>Spruch</b>-Figuren 167</p> <p><b>Staccato</b>, was es ſey 98, 99</p> <p><b>Stellung</b> des Leibes, wie ſie beſchaffen ſeyn ſoll 98, 99</p> <p><b>Stimme</b>, warum ſie bey Manns-Personen verändere, bey Weibs-Personen aber nicht bey Verſchnittnen 95</p> <p>wie man ſie zierlich und aufs angenehme führen ſoll 110</p> <p>f. Menſchen-Stimme.</p> | <p><b>Stimmen</b> der Inſtrumente 482</p> <p>der Geigen</p> <p>ib.</p> <p>der Orgeln 465</p> <p><b>Stimm</b>-Eiſen 464</p> <p><b>Stimm</b>horn, was es ſey 463</p> <p>Styl f. Schreib-Art.</p> <p><b>Stylus</b> ligatus 74</p> <p>einige Schriftſteller davon</p> <p>ib.</p> <p><b>Symphoniacus</b> 82</p> <p><b>Sympathie</b>, ihr Nutzen in der Muſic 22, 13</p> <p>nicht nur in der Theorie, ſondern auch Praxi</p> <p>äußert ſich in allen Pfeiffen und M'erczzeugen, ſo ſich blaſen laſſen</p> <p>ib.</p> <p>auch in der Menſchen-Stimme 24</p> <p><b>Symphonie</b> 234</p> <p><b>Symphoniurgie</b>, Beſchreibung 245</p> <p>wie die meiſten dabey verfahren 246</p> <p>Systema, was es heiſſe 48</p> <p style="text-align: center;"><b>T</b></p> <p><b>Tabulatur</b>, welche vertheidigt 58, 59, 60</p> <p><b>Tact</b> 123. iſt die Seele der Melodie 146, 171</p> <p>nicht ohne Noth zu ändern 146</p> <p>ſoll ſeine gewiſſe Menſur haben</p> <p>ib.</p> <p>109</p> <p>Theilung deſſelben ſoll beobachtet werden 247 109</p> <p>Auſſchlag 172</p> <p><b>Tact</b>-Arten, gewöhnliche ſind funfzehn 172</p> <p><b>Tact</b>-Führung, was dabey zu beobachten 481 109</p> <p><b>Tänge</b> dabey ſowol hohes, als mittlers und niedriges 706, 72</p> <p>aus Choralen gemachte 161 109</p> <p>aus Tängen gemachte Chorale 163 109</p> <p><b>Tangenten</b> der Orgel 466</p> <p><b>Tang</b>-Kunſt, hohe, deren Styl 86</p> <p><b>Tang</b>-Melodien, darinn müſſen die Gemüths-Bewegungen wie Licht und Schatten unterſchieden ſeyn 208</p> <p><b>Taranulen</b>, wieder deren Biß ſoll ein Rondeau dienen 14</p> <p><b>Taſten</b> einer Orgel, wie ſie ſollen beſchaffen ſeyn 466</p> <p><b>Tauers</b> rechtſchaffener Langmeiſter wird gelobt 37</p> <p>il Teatro alla Moda, Nachricht von dieſem Buche 37</p> <p>reliche Stellen daraus verteuſcht 38</p> <p><b>Telemann</b>, ein lieblicher melodifcher Setzer 156</p> <p>ſeine Trio fließen natürlich 345</p> <p><b>Temperamente</b>, deren Lehre ſoll ein Componiſt verſtehen 108</p> <p><b>Temperatur</b>, ihr Nutzen in der Muſic 465</p> <p>beſchreiben 55</p> <p>drey Säge der gemeineſten Art</p> <p>ib.</p> <p>wer davon geſchrieben 115</p> <p><b>Tenuta</b>, was es ſey 215</p> <p>mit einer Ribattuta 218</p> <p><b>Terpander</b> vertrieb Kranckheiten mit Singen 14</p> <p><b>Terzeto</b> f. Trio.</p> <p><b>Terz</b> 233</p> <p>groſſe und kleine, ihr Verhalt und Probe 47</p> <p>überflüſſige 74</p> <p>mangelhafte</p> <p>ib.</p> <p>ihre Folgen in der Zuſammenſtimmung 264 109</p> <p><b>Tänge</b> der kleinen Terz in den Einklang 265</p> <p>in die groſſe Terz</p> <p>ib.</p> <p>in die Quint</p> <p>ib.</p> <p>in die kleine und groſſe Sext</p> <p>ib.</p> <p>in die Octave</p> <p>ib.</p> <p>der groſſen Terz in den Einklang 267 109</p> <p>in die kleine Terz 268</p> <p>in eine andee groſſe Terz 269 109</p> <p>in die Quint 278</p> <p>in die kleine und groſſe Sext 271, 272 109</p> <p>in die Octav 273 109</p> <p><b>Terzigen</b>, mo bis drey eimerley Art können auf einander folgen 153</p> <p><b>Teuſel</b> in der Muſic 52</p> <p><b>Teuſchland</b> gibt viele Baſſiſten und Tenoriſten 62</p> <p><b>Tevo</b>, Zacharias, deſſen Tektore 74</p> <p><b>Thalbauer</b> in Schroeden 166</p> <p><b>Theatraliſcher Styl</b>, die zweite Claſſe muſicaliſcher Schreib-Art 83 109</p> <p>deſſen Gattungen ſind der Dramatiſche 84</p> <p style="text-align: center;">Rff fff</p> <p style="text-align: right;">In</p> |
|---|--|

# Register über das Werk.

|   |                  |   |               |
|---|------------------|---|---------------|
| Instrument-Styl   | 48               | einer Schwierigkeit dabey abgeholfen                            | ib.           |
| Hypochondriſche   | 86 sq.           | Tropi   | 61            |
| Fantastiſche  | 87, 88           | Türkischer Gärtner-Tanz   | 307, 308      |
| Welſtiſche  | 90               |   |               |
| Uebener brauchten die Muſic bey Kranckheiten                        | 15               | <b>B</b>  |               |
| Thema bedeutet eine Grund- oder Neben-Stimme                        | 151              |   |               |
| ingleichen Hauptſatz f. Haupt-Satz.                                 |                  |   |               |
| Theon   | 33               | Ventile ſind fünferley: Balg-Canal: Haupt-Spring- und           |               |
| Thilo, Geor. Ab. Nachricht von deſſen Specimine Pathologiae musicae | 19               | Expreſſ-Ventile   | 461           |
| Tirara, was ſie ſey   | 117              | Verdrämung, iſt mit großer Befuſſamkeit anzuwenden              | 141, 148 sq.  |
| Truxer guter und mißgebrauchter Tiraten                             | 217              |   |               |
| kleine und groſſe   | 118              | Verhalt, mathematiſcher, beſchrieben                            | 42            |
| Zoccate   | 87, 89, 232, 477 | der Intervalle  | 41 sqq.       |
| was erfordert werde, ſolche wol anzubringen                         | 478              | der reine   | 43, 46 sq. 50 |
| Ton, der groſſe, deſſen Verhalt und Probe                           | 50               | übertheiliger   | 43, 44        |
| der kleine, iſt nirgend der Temperatur unterworfen                  | 51               | übertheilender  | 44 sq.        |
| halber, der groſſe und kleine                                       | 50, 51           | gleiches  | 44 sq.        |
| Ton-Arten 60 ſqq. was ſie ſind                                      | 60               | wie der eine doppelte 45. und andre auf dem Einfacher           | 44 sq.        |
| ihre Haupt-Bewandniß iſt nicht verändert                            | 63               | zu probiren   | 157           |
| waren bey den alten Griechen nach der Höhe und Tiefe                | 63               | aller Theile gegen einander 141, 156. Exempel                   | 417           |
| ſe des Klanges unterſchieden  | 61 sq. 64        | Vernehmung  | 314           |
| Moſiſche  | 63               | der Stimmen   | 417           |
| Doriſche  | 61, 62           | Vernehmung  | 164 sqq.      |
| Joniſche  | 63               | Verſchüſſe in Klängen oder Noten vorgeſtellet                   | 199           |
| Lidiſche  | 61               | Verſchüſſe f. Reim-ſchüſſe.                                     | 95            |
| Mixo-Lydiſche   | 63               | Verſchüſſe, wie lang ſie ſeyn ſollen                            | 170           |
| Phrygiſche  | 61 sq.           | Verſchnittene, deren Stimme                                     | 307           |
| deren Beſchaffenheit in mittlern Zeiten                             | 63               | Verwechſelungs-Tabellen, wie ſie zu verfertigen                 | 19            |
| von welchen damals die alte gute Lehre verderbt worden              | 64               | Verweiffung, wie ſie in der Ton-Kunſt vorzuſtellen 12           | 139, 190, 191 |
| wie ſolches zugegangen  | 65 sqq.          | Verweiffenden, eines Vorſtellung                                | 222           |
| die jüngere Lehre 67. richtet ihre vornehmſte Abſicht auf           | 67               | Viadana, Erfinder der Kirchen-Concerte                          | 184           |
| den Dreiklang   | 61               | Uibergeſetzte Sachen, in welcher Abſicht ſie beygebracht worden | 62            |
| wer davon geſchrieben   | ib.              | Uibereinſtimmung der Sitten mit der Sprache und Stim-           | 357 sq.       |
| was ein Capellmeiſter dabon zu wiſſen nöthig habe                   | 206              | me bey einigen Bölckern   | 147           |
| bey deſelben findet die Singe-Kunſt gar keine Schwierigkeit         | ib.              | Nierklang f. Quart.   | 49            |
| die Instrumente aber viele und groſſe                               | 141              | Nierſtimrige Sachen, Vorſchlag wie ſolche zu machen ſind        | 260           |
| Ton-ſchüſſe, deren Gleichförmigkeit iſt zu beobachten               | 3                | Nier-Viertel-Tact   | 260           |
| Ton-Kunſt, ob daburch, Musica zu verzeuffen                         | 37               | Viola da Gamba  | 262           |
| Uiberschrift über deſelben Bildniß                                  | 170              | Violon und Violone ſind zu unterſcheiden                        | 65            |
| hat mehr Rhythmos, als die Poefie                                   | 12               | Virbung, Ceſtavian  | 205           |
| Ton-Meiſter ſoll die Natur-Lehre des Klanges inne haben             | 12               | Vivaldi Concerten gelobt  | 45            |
| die Eigenſchaften der klingenden Körper verſtehen                   | 34               | Unifonus, alle zwifchen demſelben und der Terz vor-             | 154, 155      |
| muß in der Geberden-Kunſt beſchlagen ſeyn                           | 61               | mende Intervalle ſind lauter Secunden                           | 153, 154      |
| was er von den Ton-Arten wiſſen müſſe                               | 115              | deſſen Schritte in die Conſonanzien                             | 260 sqq.      |
| ſoll in der Modulatorie bewandert ſeyn                              | 118              | in die kleine Terz  | 260           |
| Tranficus   | 32, 478 sq.      | in die groſſe Terz  | 262           |
| Trauer, ob dabey Kirchen- und Hochzeit-Muſic zu verbieten           | 16               | in die Quint  | ib.           |
| geiſtliche und zeitliche  | 17               | in die kleine Sext  | 263           |
| Tremolo was er ſey  | 114              | in die groſſe Sext  | 264           |
| Trias f. Dreiklang  | 116 sq.          | in die Octav  | 141, 154      |
| Tribrachys, ein Klang-Fuß   | 114              | Unſingbare Sätze, ſoll man mit Fleiß ſammeln                    | 154, 155      |
| Triller f. Trillo.  | 114              | Regeln  | 153, 154      |
| Trillotto   | 115              | Exempel   | 153           |
| Trillo Kette beſchrieben und mit einem Exempel erleutert            | 114              | ſolche finden ſich bey den Contrapunctiſten                     | 153           |
| Trillo iſt mit dem Tremolo nicht zu vermifchen                      | 115              | Vocal-Melodie f. Sing-Melodien.                                 | 9             |
| Wortforſchung   | 114              | Vocal-Muſic behauptet den Vorzug vor Instrumenten               | 245 sqq.      |
| richtige und falſche Beſchreibung                                   | 115              | Vollſtimmigkeit   | 303, 304      |
| wie ihn die Franzoſen und Welſchen anſchlagen                       | 115              | Vorausnahm  | 478           |
| wie er vom Trillotto unterſchieden                                  | 114              | Vorſchlag f. Accent.  | 478           |
| Trinck-Lieder ſind nicht allemahl läpplich                          | 73               | Vorſpiel  | 134           |
| Trio 116. iſt unter allen am ſchwerſten zu machen                   | 344              | Vorſeher der Muſic f. Capellmeiſter, ic. Director.              | 165           |
| dreierley Gattung   | ib.              | Vorſtellungen, fürbterliche ſind in der Muſic auszumittern      | 160           |
| Franzöſiſches   | 346 sq. 349      |   |               |
| Welſches 145. ſechs Aufgaben, wie dabey zu verfahren                | 167              |   |               |
| ib. Exempel   | 166              |   |               |
| Triolen, was ſie ſind   | 166              |   |               |
| Tritonus f. Quart die groſſe.                                       | 166              |   |               |
| Trochaeus, deſſen Nutzen in der Seg-Kunſt                           | 166              |   |               |
| Trompette, deren Sprengel   | 166              |   |               |
|   |                  | <b>B</b>  |               |
|   |                  | Walhorn, darauf bringt ein Blindgehörner mehr Klänge            | 58            |
|   |                  | hervor, als eine Orgel hat                                      | 33            |
|   |                  | Walſer, Muſikaliſcher Lezion                                    | 160           |
|   |                  |   | 160           |

# Register über das Werk.

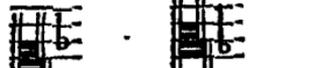
|   |          |   |                 |
|---|----------|---|-----------------|
| ein berühmter Organist                                    | 476      | Zank, wie solcher in der Music vorzustellen               | 72              |
| dessen Choral-Arbeit                                      | 476      | Barlin geseht, daß zu seiner Zeit die Ton-Arten auf eine  | 64              |
| Wesfel-Klänge   | 297      | neue Weise behandelt worden                               | 58              |
| Weymann hat den Propheten Esalam sehr nachdrücklich       | 130 sq.  | Zeichen-Lehre der welschen Tabulatur                      | 58-59. 60       |
| vorgefellt  |          | wie unbillig angefochten                                  | 171             |
| Wein schadet den feinen Stimmen weniger, als den gröbbern | 98       | Zeit-Maasse   | 171             |
| Welt-Music der Alten                                      | 0        | beselet und begeistert den Figural-Gesang                 | 171             |
| Werk, was es bey einer Orgel heisse                       | 466      | ihre Ordnung ist zweierley Art                            | 171             |
| Werk-Music der Alten                                      | 6        | jeder Abschnitt der Zeit-Maasse hat nur zweyen Theile     | 171 sq.         |
| Werkzeuge der menschlichen Stimme                         | 96       | nehmlich Thesis und Arsis                                 | 172             |
| Werner, Christian   | 69       | aus dem Verhalt des Auf- und Niederschlags ist die Ein-   | 172             |
| Wiederholung, 174. 179- wie sie vom Wiederschlag unter-   |          | theilung in den geraden und ungeraden Tact entstandem     | 172             |
| schieden  | 157      | was für ein Unterschied zwischen dem Tact und der Be-     | 173             |
| gute soll nicht zu oft angebracht werden                  | 142      | regung  | 173             |
| ein Muster  | 157      | deren äusserliche und innerliche Beschaffenheit           | 171 sq.         |
| wie Wieder schlägen vermischt klingen schön               | 157 sq.  | Zeit-Rechnung der musicalischen Geschichte-Kunde          | 21. 23          |
| wie solche anzustellen                                    | 179      | Zeno, Apostolo, ein Meister und Muster kurzgefaßter Reim- | 198             |
| Doni Gedanken davon                                       | 179      | Gebände   | 237. 238        |
| Wiederschlag  | 124      | Zerlegung einer Arie von Marcello                         | 110. 242. 169q. |
| was er sey  | 125      | Ziegler, Caspar, Beschreibung des Wadelgals               | 141. 148. 14.   |
| Orgelp  | 126      | sind mit grosser Behutsamkeit zu brauchen                 | 110. 112        |
| wie er von der Wiederholung unterschieden                 | 157      | kommen mehr auf die Übung, als Regeln an                  | 110. 112        |
| müssen in Kirchen-Sachen mit grossen Ton-Arten auf groß-  | 159      | die vornehmsten sind:                                     |                 |
| se, mit kleinen auf kleine antworten                      | 73. 166  | Accent  | 112. 113        |
| Wiegen-Wieder sind nicht alle läppisch                    | 73. 166  | Aeclacatur  | 120             |
| Wind-Instrumente, einige erfordern ihre eigene Erspahrung | 206      | Circolo mezzo   | 116             |
| des Athems  | 460      | Durchgang   | 118 sq.         |
| Windlade einer Orgel beschrieben                          | 460      | Gropo   | 115 sq.         |
| besteht aus der Unterlade oder dem Wind-Behältniß         | 460      | Mordant   | 119             |
| aus den Registern   | 460      | Ribattuta   | 118             |
| und aus den Stücken                                       | 460      | Schleuser   | 117             |
| daran befinden sich die Cancellen und Dämme               | 462      | Tirata  | 117             |
| Probe der Windlade  | 462      | Tremolo   | 114             |
| Windwage, beschrieben                                     | 1. 2     | Trillo  | 114 sq.         |
| Wissenschaft, wie sie von der Kunst unterschieden         | 1. 2     | Trilletto   | 114             |
| zu deren Erlernung bedienet man sich künlich eines Ent-   | 1        | Sieben Fehler werden dabey bemerkt                        | 111             |
| wurfs   | 1        | Sinken und Posaunen                                       | 470             |
| Wissenschaftliche Dinge, so zur völligen Ton-Lehre nöthig | 1 169q.  | Horn, wie er in der Tonkunst vorzustellen                 | 18. 71          |
| Wollklingende Gänge sind zu Mustern zu wehlen             | 141. 155 | ist eine recht nährliche Gemüths-Bewegung                 | 72              |
| Regeln und Orgelp   | 155. 156 | Hosimus, ein guter Musicus                                | 25              |
| darin werden Buonomini und Telemann angepriesen           | 155      | Zusammenhang befördert das Fließen in der Melodie         | 151             |
| Wörter-Figuren  | 242. 243 | Zweigebackenes Brot ist den Sängern dienlich              | 98              |
| Wort-Spiele, abgeschmackte                                | 201      | Zwischen-Noten  | 315             |
| artige  | 202. 203 | Zwischen-Spiele   | 90              |
| Wut, wie sie in der Tonkunst vorzustellen                 | 18       | Zweistimmige Sachen, Vorschlag, wie solche aufzuarbei-    | 338. 2.         |
|   |          | ten   | 341. 169q.      |
| Zahlen, ihr Nutzen und Gebrauch in der Music              | 42       | Orgelp  |                 |



p. 8. l. 2. für man lies: man  
 10. §. 12. l. 6. Feder - Federu  
 20. l. penult. - acres - ac res  
 23. l. penult. - ex - &  
 26. l. 4. - Armseligkeit - Armseligkeit  
 28. l. antep. - ?  
 29. l. 6. - - ?  
 30. §. 20. l. 5. - dem heiligen Zweck nicht entweichen  
 lies: den heiligen Zweck nicht entweichen  
 32. Not. \*) - Understandigs - Understandigs  
 34. Not. \*\*) Tercio de Oratore &c. - Efficacia multo majoris est  
 quam ulla vox esse possit. *Pancivrol. de Actione.*  
 ib. Nor. †) Plutarchus &c. - Tercio de Oratore &c. Plutarch.  
 - de lib. ed. &c.

35. Nota \*) l. 6. - l. c. l. - in precept. rhetor.  
 38. Not. \*\*) l. 2. - & re - étre  
 44. §. 21. l. 4. - vom - von  
 45. §. 28. l. 2. - Buch - Bruch  
 ib. - l. 10. - Diabiason - Diabiason  
 48. §. 41. l. 4. - nicht weiter, - nicht weiter erstrecken,  
 ibid. §. 42. l. 2. - der - die  
 - - l. 3. - dem - der  
 49. §. 51. l. 7. - quadra - quadra  
 50. §. 58. l. 3. - Geschlechter Quinten - Geschlechter der  
 Quinten

57. §. 13. l. antep. - der - dem  
 58. §. 18. l. 1. - Sanelcabe - Sanelcabe  
 ibid. Not. †) l. 3. - stofay - is to say  
 - - l. 5. - Veil that London lies: Veil, that has for so  
 many Years hung before that noble Science.  
 (London  
 65. l. 1. - umgelehrten - ungelehrten  
 ibid. §. 31. l. 4. - 10 Jahre - 20 Jahre  
 not. \*\*\*) - Recht vom Donius - Recht Donius  
 67. not. \*) l. 3. - se modulatione - E se alls modulatione  
 69. §. 5. l. 5. - vermehret - vermehrt  
 - §. 7. l. 6. - da war der Schauplag - da war der  
 Nichtplag, und zu Epheso der Schauplag

76. Syft. ult. 

78 Syft. 3 nota 2 - 

79. §. 55 l. 3. - gemeiniglich - gemeiniglich  
 82. §. 66. l. 4. - Zwischen und - Zwischen und  
 83. l. 2. - Daß - Instrument - Daß - Instrumente  
 98. l. 14. - Welehrung - Welehrung  
 ibid. §. 25. l. 7. - sondern der - sondern so wol der  
 100. §. 5. l. 3. - keinem Ort, an keiner - keinen Ort, an  
 keine

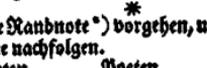
101. §. 10. l. 7. 2. - Sing - Geburt - Sinn - Geburt  
 102. §. 15. l. 9. - aguale - uguale  
 109. §. 69. l. 4. - unsern - unserm  
 115. §. 36. l. 4. - Trillschreigen - Trillschreigen

119. Syft. 2. 

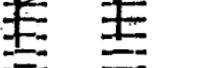
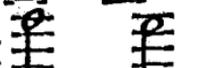
lies: 

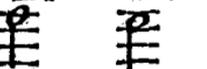
p. 146. §. 82. l. 2. gut - Gut  
 156. §. 134. l. 6. Organist - Organisten  
 161. l. 4. nach - noch  
 164. l. penult. exercetur - exercetur  
 166. §. 21. l. 1. DaAylus - DaAylus  
 - - - -  
 167. l. 2. im dritten - oder dritte im  
 175. not. marg. \*\*) l. 1. incendens - intendens  
 180. §. 45. l. 4. Tropfen - Tropfen

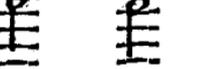
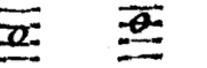
p. 185. §. 29. Syft. 2. umbüllen - umbüllen  
 ead. - - 3. umbüllen - umbüllen  
 191. §. 54. l. 1. bebetuen - bebetuen  
 197. §. 17. l. 2. cachun - cachun  
 200. §. 34. l. 1. worden nicht, - worden, nicht  
 208. §. 32. l. 5. mene - meine  
 ead. §. 34. l. 7. Genus - genus  
 209. §. 39. l. 5. zwölften - dreizehnten  
 212. §. 19. l. 5. Era sera - Era  
 p. 214. ist unrecht paginirt 512. (del).  
 ead. §. 31. lin. 3. Sr, - eines  
 218. l. 1. ienes - jedes  
 222. §. 74. l. 5. leden - ledem  
 ead. - - mau - man  
 - - l. 6. immer - nimmer

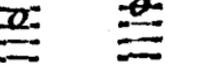
224. §. 82. Syft. 2.   
 nota 3. nota 4. 

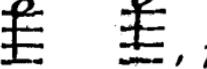
238. soll die unterste Randnote \*) vorgehen, und die mit a) b)  
 c) d) bezeichnete nachfolgen.  
 240. §. 28. l. 2. Voeten - Voeten  
 ead. §. 30. l. 6. Uiberestimmung - Uiberestimmung  
 241. §. 32. l. 3. geringe - geringer  
 243. §. 46. l. 6. repetitiones - repetitiones  
 - - 47. l. 5. Epamorthosts - Epamorthosts  
 259. - 42. l. 1. weitet - weitet

262. - 13. Syft. 4to   
 nota 2da 

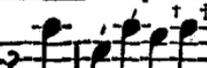
- 15. Syft. 2.   
 nota 1. 

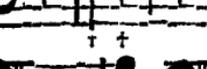
263. §. 18. Syft. 2.   
 not. 1. 

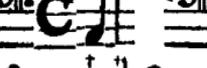
264. §. 23. Syft. 2.   
 not. 3. 

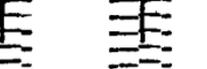
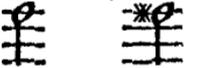
265. §. 4. Syft. 1.   
 not. 2. 

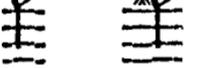
273. §. 47. Syft. 2 





ead. §. 48. Syft. 2. 

275. §. 6. Syft. 1.   
 nota 2. 

p. 275. §. 7. Syft. 1.   
 not. 1. 

ead. - Syft. 2.   
 nota 3. 

|  |                      |   |                            |
|--|----------------------|---|----------------------------|
| p. 280. §. 10. Syft. 1.<br>stat            | sehe                 | p. 410. Syft. 4.<br>t. 5. n. ult. stat. | sehe                       |
| 289. not. marg. *)<br>l. 4. zu einem       | zu meinem            | 419. Syft. 1. t. 1.<br>not. 3. 4. 5.    |                            |
| 304. §. 12. Syft. 1.<br>tach. ult. not. 1. |                      | 431. §. 15. l. 4. Ruhnauers             | Ruhnauens                  |
| 309. §. 9. Syft. 1.<br>t. 2. n. 2. 3.      |                      | 434. §. 34. Syft. 2.<br>t. 3. n. 2. 3.  |                            |
| 312. §. 20. l. 3. meterolepin              | heterolepin          | 435. §. 37. l. 2. wuffe                 | wuffe                      |
| 315. Syft. 1. n. ult.                      |                      | 438. Syft. ult.<br>t. ult. n. 1. 2. 3.  |                            |
| 321. §. 22. Syft. 2.<br>tach. 4.           |                      | 446. Syft. 1. tach. 6.                  |                            |
| 332. §. 7. l. 9. nachfinget                | nachfinget           | — — 7. t. 3.<br>nota 2.                 | in der Tenorstimme.        |
| 353. §. 6. t. 2. not. ult.                 |                      | 449. Syft. ult. t. 1. 2.                |                            |
| ead. §. 7. tach. 1.<br>not. 5. 6. 7.       |                      | 450. Syft. 2. t. 3. n. 1.               |                            |
| 358. §. 8. l. ult. beſto von den           | beſto beſſer von den | 451. Syft. 7. t. 2. n. 1.               |                            |
| 364. §. 46. l. ult. Singſtimmen            | Singſtimme           | 456. Syft. ult. t. 4. n. 1. 2.          |                            |
| 380. §. 70. Syft. 2.<br>t. 3. n. 3.        |                      | 460. not. marg. †) lin. 2.              | cote                       |
| ead. tach. 4.<br>not. 5. 6.                | *                    | 462. lin. ult. vermeint                 | corez                      |
| 384. §. 81. Syft. 2.<br>t. ult. not. 1.    | *                    | 466. lin. penult. Faire                 | faire                      |
| — §. 82. l. 1. Liebern                     | Liebern              | ead. §. 65. l. 5. FZon                  | Zuff                       |
| 408. §. 33. l. 1. würdige                  | würdig               | — — l. 6. febler                        | febler                     |
| — — — — — würcklich                        | wircklich            | 467. §. 72. l. 1. ein                   | kein                       |
| — §. 34. Syft. 3.<br>t. 3. not. l. 2. 3.   |                      | 468. ad not. marg. **) *)               | *) **) †)                  |
|  |                      | 469. nota ult. marg. †)                 | †)                         |
|  |                      | 472. §. 25. l. 2. keine                 | kleine                     |
|  |                      | 473. §. 27. l. 1. zwey                  | zweyn                      |
|  |                      | 476. §. 51. col. 2. l. 7. Lehre         | lehne                      |
|  |                      | 479. §. 67. l. 2. ſagen, Teuſchland     | ſagen, daß Teuſch-<br>land |



**E**s ist nur neulich, und da dieses Werk fast ganz abgedruckt gewesen, alhier in Hamburg, auf Kosten des Verfassers, herausgegeben: Eine Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern verfasst von Johann Adolph Scheibe. 8vo. Ich hätte dieser in 9 bis 10 Bogen bestehenden sinnreichen Schrift (falls es möglich gewesen wäre, ihrer etwas früher habhaft zu werden) sowol im siebenden Hauptstücke des ersten Theils, welches vom Gehalt der Intervallen handelt, als auch in denjenigen Capiteln des dritten Theils, da die Con- und Dissonanzen vorkommen, unfehlbar auf das rühmlichste gedenken, ein und anders daraus anführen, und sie gebührend preisen wollen: nicht nur, weil sie grösssten Theils, und dem Hauptwesen nach, (ausser einigen Kleinigkeiten) mit meinen Gründen völliig übereinstimmt; sondern auch dieselben mit gutem Fortgange etwas weiter ausführt und in ihr rechtes Licht setzt. Vornehmlich hat mir darin überaus wol gefallen, daß §. 78 gesagt wird: es müsse die Deutlichkeit, die Behutsamkeit und eine kluge Wahl die enharmonischen Intervalle in ihrer Ausübung allemal begleiten; ic. es dürfften diese Intervalle nicht oft erscheinen; auch mehr in der Harmonie, als in der Melodie; wo man sie dem Sänger leicht und beqvem machen sollte &c. S. das 9 Cap. des III Theils dieses Wercks p. 290 §. 13 p. 296 §. 46 lqq.

Doch will ich hiemit jedermann freundlich ermahnet haben, bey Gelegenheit obgedachter Hauptstücke die besagte Abhandlung mit mehr als gemeiner Aufmerksamkeit zu Rathe zu ziehen, alles wol zu erwägen, zumal pp. 44. 62. 64. 69. 74. 93, und die große Bemühung des Hrn. Verfassers, die er an eine solche truckne Materie gewendet hat, mit vielem Danke zu erkennen. Es ist das vollständigste System, das man annoch in blossen Noten aufzuweisen kan.

Vor 20 Jahren wies ich zum erstenmal, fast am Ende der Organisten-Probe, wie zwey bb vor einer Note zu gebrauchen, welches damals noch kein Mensch gewaget hatte. Mit zwey Kreuzen war es nur ganz sparsam gesehen. Ich wäre auch gerne zu dreien bbb geschritten, weil ich wuste, daß es dereint zu ordentlichem Vorstellung aller Intervallen in Noten nöthig seyn würde: wie ich mich denn hin und wieder über den Abgang deutlicher Zeichen schon zu der Zeit beklagte. Ich besorgte aber, es mögte zu viel Aussicht geben, und den meisten fürchterlich vorkommen. Wollte man doch aus dem kleinsten Anfange lauter Stimmen machen. Dem ungeachtet wäre gleichwol sothane Verzeichnung, meines wenigsten Erachtens, etwas leidlicher anzustellen, wenns nur durchgehends angenommen würde. Doch hievon zur andern Zeit.

Bey dem Einklange stünde zu erinnern, daß derselbe kein Intervall \*) ist noch werden kan, wenn er ein Einklang bleiben soll. Er bleibet es auch in der That und Wahrheit nicht, wenn ihm, es sey unten oder oben, das geringste zugefacht wird. Denn sobald ein Zwischenraum da ist, so bald hört der Einklang auf. Durch den Zufas nach oben entsteht unfehlbar die aller kleinste Secund, nemlich der gewöhnliche kleine halbe Ton, 24 — 25. Das kan niemand eine Einheit nennen.

Wenn  $\sharp c$ , vom c aufwärts gerechnet, ein übermäßiger Einklang heißen soll, so müssen ebenfalls  $\sharp d$  vom d,  $\sharp e$  vom e,  $\sharp f$  vom f,  $\sharp g$  vom g,  $\sharp a$  — a, und  $\sharp h$  — h dergleichen Benennungen und Wesen führen, sie liegen nun unten, oben, oder in der Mitten. Also bestünde die Octaven-Reihe aus nichts, als lauter übermäßigen Einklängen, und alle kleine halbe Töne gingen gänzlich ein. Welches nicht vernünftig zu denken, vielweniger zu sagen ist. Ein halber Ton, er sey so klein er immer wolle, man zehle ihn natürlich von unten, oder wieder die Natur von oben, kan unmöglich ein Einklang seyn, so lange die Definition desselben ihre Richtigkeit hat. S. Orchest. 1 p. 47.

Bey dem Zufas nach unten aber kan der Einklang noch weniger behauptet werden, und das Beiwort eines verkleinerten Einklanges hebt hier die Sache nicht, weil alle Zufäße, sie geschehen unten oder oben, vielmehr das Gegentheil oder eine Vergrößerung zu Wege bringen. Zu dem verursacht solcher Zufas nach unten folgende große Ungerechtigkeiten. Erstlich findet sich dabey kein terminus a quo; oder man müste eine neue Regel geben, daß die Intervalle künstlich nicht mehr von unten auf, sondern von oben herunter abzuzählen seyn sollten. Unstre Notenzeichen sind vortreflich wol eronnen; aber zu einer solchen Zeit, da kein Mensch auf die Theilung des Einklanges dachte, noch denken konnte. Die Noten beweisen auch eigentlich nichts. Sie sind Zeichen und Mittel; keine Grundfäße. Man kan nichts bestimmtes daraus herführen, noch sich in beschaulichen Dingen immer darauf verlassen, wenn sie abgefondert, ausser der Ausübung, betrachtet werden. In solchen Sachen sollte wol vermuthlich etwas mathematisches einen bessern Ausschlag geben. Die Noten nehmen es so genau nicht, als die Zahlen. Es ist nicht gnug, wenn wir gründlich von Intervallen reden wollen, dieselbe blosserding musikalisch zu befehen; es muß unumgänglich auch harmonikalisch geschehen. Und das stößt manchen vor den Kopf. Wenn uns gleichwol ein Mathematicus, der in der Canonic ein Wort mit zu sagen hat, von ungefehr fragen sollte: wie verhält sich euer verkleinertor Einklang, ewe unmäßige Quart &c.? so müsten wir doch nicht aus dem Tacito antworten. Eben darum habe ich bisweilen gewisse Intervalle, deren Gebrauch mir sonst nicht unbekant ist, er sey so schlecht er wolle, nicht förmlich in die Rechnung gebracht: weil oftmahls zween Intervalle nur einerley Vorstellung in Zahlen leiden wollten, und also zweideutig waren. Wo nun kein Unterschied in der geometrischen Grösse ist, da kan kein Unterschied im

\*) Intervallum enim est magnitudo vocis a duobus sonis circumscripta. *Aristid. Quintil. l. 1. p. 13.* Wir nennen es eine **Stimmweite**.

Klange seyn. Und umgekehrt: wo ein Unterschied im Klange ist, da muß auch ein Unterschied in den Zahlen oder Linien solchen beweisen. Darüber hat mit noch keiner ein Gemüge gegeben. Noten wollen es nicht thun.

Fürs andre, wenn man z. E.  $\flat G$  vom  $g$  abwärts ansethet, so gehört das unterste Ende eines solchen Intervalls gar nicht zur obern, sondern unstreitig zur untern Octaven-Ordnung, als eine verkleinerte Octave, in Betracht des tiefern  $G$  ---  $\flat g$  wie 25 --- 48. Das ist der Vernunft und Weiskunst völlig gemäÙ. Wenns anders wäre, so hätte ja die zunächst untenliegende Octaven-Reihe einen ganzen Klang zu wenig; oder ein einziger Klang müÙte in beiden Octaven sehr verschiedene Dienste thun. Das wäre eine unerträgliche Unordnung, die sich durch die ganze musikalische Leiter erstrecken würde. Denn alle Intervalle werden beständiglich nach ihrer Unterlage, (welche den terminum a quo ausmacht) nicht aber nach dem obern Ende (den wir terminum ad quem nennen) beurtheilt, berechnet, gemessen und abgezehlet. Man hat noch nie gehört, daß z. E. ein Vater, dem Wesen nach, vom Sohn entspringen und dessen Nahmen führen sollte. So macht es aber der vermeinte verkleinerte Einklang. Alle andre Intervalle in der vorhabenden Abhandlung widersprechen ihm ausdrücklich hietin, und zwar mit 33 Stimmen gegen eine.

Wir dürfen ja nur den so genannten übermäßigen Einklang mit zu den Secunden rechnen, und dem verkleinerten seine rechte natürliche, ursprüngliche Stelle in der nächsten Unteroctave anweisen, so hat die Sache ihre Richtigkeit; ob der Intervalle 34 oder 33 sind, darauf kömmt es nicht an.

Ich statuire also, mit Erlaubniß, nur ein einzigen Einklang, fünf Secunden p. 299, vier Terzian p. 253, vier Quartan: denn obgleich die unmäßige nicht mit im ordentlichen Verzeichniß stehet, hat sie doch ihre Abfertigung, mit beigefügtem Gebrauch p. 54 bekommen. Ich erkenne ferner vier Quinten: denn ungeachtet die vergrößerte auch nicht mit im Verzeichniß stehet, zeigt sich doch ihr Gebrauch p. 274. Sodann haben wir vier Sexten p. 253, drey Septimen p. 317, drey Octaven (unnütze Kerls) p. 253 und drey Nonen p. 299. Das ist alles.

Warum ich aber die übermäßige Sept,  $\flat e$  ---  $\ast a$ , und die verkleinerte None  $\ast c$  ---  $\flat a$  weder in dem Verzeichniß der Dissonanzen, noch ihren Gebrauch angeführt habe, kömmt daher, weil solcher Gebrauch mir annoch gar zu geringe scheint. Man sehe doch nur die Beispiele an:

### übermäßige Septime.



### verkleinerte None.



Erfahre ich dereinst, daß sie sich bessern, und mehr Nutzen schaffen, so sollen sie auch Sitz und Stimme mit haben. Wer inzwischen weiß und wol überlegt, daß sich die Theilung der Klänge ins unendliche erstrecket, und daß doch zulezt all unser Wissen auch in diesem Stück unvollkommen ist, der wird sich desto leichter handeln lassen.

Was die noch übrigen Kleinigkeiten betrifft, müssen wir deren Betrachtung, wegen Mangel der Zeit und des Raums, bis zu einer bequhern Gelegenheit versparen. Als z. E. daß der bekannte Unterschied zwischen dem großen und kleinen Ton, mit Hintansetzung des letztern, 9 -- 10, ganz und gar aufgehoben werden soll; ferner, daß, nach den Claviertasten zu rechnen sowol, als nach den mathematischen Verhältnissen, der neue Einklang, nemlich der sogenannte übermäßige,  $f$  ---  $\ast f$  nothwendig größer werden müÙte, als die verkleinerte Secunde,  $\flat d$  ---  $\ast d$ , indem diese nur einen einzigen bemerkten Klang, jener aber deren zween begreift; und endlich, daß man künftig auf dem vorgeschlagenen FuÙe weder der Orgel noch Clavicymbel mehr zur Musik gebrauchen könne, dafern die andern Instrumente und die Sänger selbst nicht auf das ärgste mit der neuen Einrichtung dissoniren sollen. Welchennach reißlich zu erwegen stünde, ob bey aller vorausgesetzten gewünschten Richtigkeit der Intervallen, die Praxis dadurch mehr gewinne oder verliere.

Indessen ist und bleibt das Bestreben, sich der Vollkommenheit je länger je mehr zu nähern, höchstloblich und nützlich.



# Sreues Verzeichniß bisheriger Matthesonischer Werke.

1. Douze Sonates à 2 & 3. Flutes sans Basses, gravées deux fois à Amsterdam par Roger & par Morcier, 1708. III. Vol. fol.
2. Die durch ein automaton zu findende, von John Carte angegebene, Longitudo, ins Deutsche und in Ordnung gebracht. Hamb. 1708. 4. in Verlag des Erfinders.
3. Bischoff Robinsons Predigt vor dem Parlament, aus dem Engländischen übersezt. Hamb. 1711. 4. in Verlag des Übersetzers.
4. Arie selte de l'Opera Henrico IV. Rè di Castiglia. Hamb. 1711. fol. V. Vol. app. l'Autore.
5. Die Eigenschaften und Tugenden des edlen Tobacks, aus dem Engländischen, Hamb. 1712. 8. in Verlag des Übersetzers.
6. Orchestre, erste Eröffnung. Hamb. 1713. 12. bey Schillers Erben.
7. Der Vernünftler, theils aus dem Engländischen, theils von eigener Erfindung, Hamb. 1713. 4. bey Bierings Erben.
8. Geschichte Alexanders Seltirch, eines Scottländers, aus seinem eignen Munde beschrieben. Hamb. 1713. 4. bey Bierings Erben.
9. Sonata per il Cembalo, in Form einer Land-Charte, Kupfer. Hamb. 1713. verlegt von dem Verfasser.
10. Harmonisches Denckmaß, XII. Suites pour le Clavecin, in Kupfer, London, 1714. groß fol. Gedruckt bey Richard Meares.
11. Groß-Britannischer Gnaden-Brief. Hamb. 1714. 4. bey Bierings Erben.
12. Anrede des Lord-Groß-Meisters in England, bey Verurtheilung 6 Lords ic. Hamb. 1716. 4. bey Bierings Erben.
13. Görzische und Oplendborgische Briefe. Hamb. 1717. 4. in Kitzners Verlag.
14. Vertheidigung des wieder die Schwedischen Gesandten in England ic. angestellten Verfahrens. Hamb. 1717. 4. bey Bierings Erben.
15. Orchestre, zweite Eröffnung, Hamb. 1717. 12. bey Kitznern.
16. Die Organisten-Probé im General-Baß. Hamb. 1719. 4. bey Kitznern.
17. Betrachtung über das Finanz-Werck oder den Actien-Handel, aus dem Französische, Hamb. 1720. 8. bey Bierings Erben.
18. Der brauchbare Virtuose, XII. Sonate per il Violino, ovvero Flauto traverso. Hamb. 1720. fol. bey Kitznern.
19. Reflexions sur l'Eclaircissement d'un Probleme de Musique. Hamb. 1720. 4. auf Kosten des Verfassers.
20. Orchestre, dritte Eröffnung, Hamb. 1721. 12. bey Kitznern.
21. Prologo per il Rè Ludovico XV. (Italiänische Verse.) Hamb. 1722. 4. in Verlag des Opere-Regiments.
22. Critica musica, Tom. I. Hamb. 1722. 4. auf eigene Kosten.
23. Zenobia, eine aus dem Italiänischen übersezte Opera, Hamb. 1722. 4. in Verlag des Opere-Regiments.
24. Arlaces, aus dem Italiänischen, Hamb. 1722. 4. in eben demselben Verlag.
25. Nero, aus dem Italiänischen, mit Zusätzen, Hamb. 1723. 4. verlegt wie vorige.
26. Groß-Britannische Haupt-Verrätheren, aus dem Engländischen. Hamb. 1723. 4. in Bierings Verlag.
27. Moll Glanders, einer Engländerin, wundernswürdige Begebenheiten. Hamb. 1723. 8. in Bierings Verlag.
28. Bischof Burnets Geschichte seiner Zeit. Hamburg 1724. 4. bey vorigen Verlegern.
29. Niedtens Handleitung zur Variation des General-Basses, neue Auflage, mit Anmerkungen des Herausgebers, Hamb. 1724. 4. obl. bey Kitznern.
30. Critica musica, Tom. 2. Hamb. 1725. 4. auf Kosten des Verfassers. Von diesem Werk ist mehr nicht, als nur noch ein völliges Exemplar, bey dem Verfasser vorhanden.
31. Mariae Scotticae Lebens-Beschreibung, Hamb. 1726. 8. bey Bierings Erben.
32. Untersuchung der Groß-Britannischen Aufführung, aus dem Engländischen, Hamb. 1727. 4. bey Bierings Erben.
33. Ephorus Göttingensis, von der Kirchen-Musik. Hamb. 1727. 4. in Verlag des Verfassers.
34. Die Herannahung des Krieges aus dem Engländischen. Hamb. 1727. 4. in Bieringschem Verlag.
35. Ramsays reisender Cyprus, aus dem Engl. Hamb. 1728. 8. eben dafelbst verlegt.
36. Der Musikalische Patriot. Erster Band. Hamb. 1728. 4. auf Kosten des Verfassers.
37. Einige geistliche und weltliche Poesten: als Dratorien und Lette zur Musik, Gedichte auf Hochzeit- und Namens-Tage ic. Vorberichte bey andrer Leute Wercken, Parlements-Neben u. d. gl. welche einen guten Quart-Band geben, und zu verschiednen Zeiten gedruckt worden. Gesammelt unter dem Nahmen: Miscellanea Maethesonianana.
38. Aefopas, eine aus dem Italiänischen übersezte Opera. Hamb. 1728. 4. in Verlag des Opere-Besens.
39. Anmerkungen über die Groß-Britannische Aufführung, in Absicht auf die Friedens- und andre Geschäfte außershalb Landes, aus dem Engl. Hamb. 1729. 4. bey Bierings Erben.
40. Die Wichtigkeit des Groß-Britannischen Reichthums und Gewerbes, aus dem Engl. Hamb. 1729. 4. in obigem Verlag.
41. Anmerkungen über den Sevillischen Tractat aus dem Engl. Hamb. 1730. 4. in obigem Verlag.
42. Der gelehrte Cantor, aus dem Lateinischen, Hamb. 1730. 4. in eben demselben Verlag.
43. Die große General-Baß-Schule, oder der Organisten-Probé zweite und vermehrte Auflage. Hamb. 1731. 4. bey Kitznern. f. No. 16.
44. Betrachtungen über die gegenwärtige Staats-Geschäfte. Hamburg 1731. 4. aus dem Engländischen, in Bieringschem Verlage.
45. De eruditione musica, scheidasma epistolium. Hamb. 1732. 4. apud Felgineri viduam.
46. Freundschaft nach dem Tode. Hamb. 1734. 8. bey Bierings Erben, aus dem Engländischen.
47. Die kleine General-Baß-Schule. Hamb. 1735. 4. bey Kitznern.
48. Bischof Burnets Geschichte seiner Zeiten. Zweiter Band. Hamb. 1735. 4. bey Bierings Erben, aus dem Engländischen. f. No. 28.
49. Die Fingersprache, ein Fugenwerck in Kupfer, groß fol. 1 Theil. 1735. auf eigene Kosten.
50. Anmerkungen über Burnets Geschichte. Hamb. 1737. 4. bey Bierings Erben.
51. Der Fingersprache zweiter Theil. auf eigene Kosten. 1737. groß fol.
52. Kern melodischer Wissenschaft. Hamb. 1737. 4. bey Herold.
53. Der vollkommene Capellmeister. Hamb. 1739. fol. bey Herold.

