

T H E O R I E
D E R
T O N K U N S T

MIT DREYZEHN TABELLEN

V O N

C. KALKBRENNER,

KAPELLMEISTER, IN DIENSTEN DER REGIERENDEN KÖNIGIN VON PREUSSEN MAJESTÄT,
MITGLIED DER FILARMONISCHEN AKADEMIE ZU BOLOGNE.



ERSTER THEIL.

B E R L I N,
B E Y J. J. H U M M E L,
I N D E R K Ö N I G L I C H P R I V I L E G I R T E N N O T E N S T E C H E R E Y U N D M U S I K H A N D L U N G.

DEM

ALLERDURCHLAUCHTIGSTEN, GROSMÄCHTIGSTEN
KÖNIGE,

FRIEDRICH WILHELM
DEM ZWEYTEN,

KÖNIGE VON PREUSSEN ETC.

MEINEM ALLERGNÄDIGSTEN KÖNIGE UND HERRN.

ALLERDURCHLAUCHTIGSTER, GROSMÄCHTIGSTER KÖNIG,

ALLERGNÄDIGSTER KÖNIG UND HERR!

EURER KÖNIGLICHEN MAJESTÄT allergnädigste Erlaubniß zu erhalten, HÖCHSTDENENSELBEN meine Theorie der TonKunst in tiefster Unterwerfung zueignen zu dürfen, war das äußerste Ziel meiner ehrfurchtsvollsten Wünsche.

Bin ich so glücklich, den allerhöchsten Beyfall EURER KÖNIGLICHEN MAJESTÄT nicht ganz zu verfehlen, so wird dies

die größte Aufmunterung für mich seyn, mich ferner dem theoretischen Theile der TonKunst zu widmen.

Ich ersterbe in allertiefster Unterwürfigkeit

EURER KÖNIGLICHEN MAJESTÄT

allerunterthänigster treuehormamfter

C. Kalkbrenner.

Einleitung.

Von allen schönen Künsten und Wissenschaften ist in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts wohl keine so sehr ausgebildet geworden, und hat so viele Verehrer und Anhänger gefunden als die Tonkunst: Es kann also der Versuch, eine soviel möglich vollständige und bestimmte Theorie davon zu schreiben, nicht tadelnswerth seyn.

Wir haben zwar von Bach, Kirnberger und Marpurg die vortreflichsten systematischen Lehrbücher über die Theile der Setzkunst erhalten, deren sich keine andre Nation rühmen kann; nur glaube ich bemerkt zu haben, daß die Liebhaber der Tonkunst, wie auch der praktische Tonkünstler bisher keinen rechten Gebrauch von diesen Werken machen konnte, um mit den innern Schönheiten der Kunst vertraut zu werden, weil sie entweder eine ästhetische Kenntniß voraussetzen, die jene nicht besitzen; oder weil es beyden an einem guten Lehrer fehlte, der sie ihnen verständlich machte. Folglich blieben diese gründliche Kunstwerke nur in den Händen weniger Geweihten das was sie waren, indess einige Liebhaber blos darin blättern, und dadurch schon glaubten, große Aesthetiker der Tonkunst geworden zu seyn, und alle ihre Werke beurtheilen zu können: Andere sie aber für ganz unverständlich oder wohl gar unnütz erklärten, und blos mit Hülfe ihrer Empfindung die Kunst und den Künstler richtig beurtheilen zu können meinten.

Wie nachtheilig diese Meynungen für die Kunst waren, und — noch sind, wird einem Ieden einleuchten, der Künste und Wissenschaften nicht blos der Mode nach, sondern aus der Ueberzeugung liebt, daß ihre Ausbildung und die allgemeinere Bekanntwerdung ihrer Grundsätze die Denk-Art und den Geschmack einer Nation veredelt.

Ich will damit bey dem Anhören und der Beurtheilung eines Tonstücks nicht alle Rücksicht auf das Gefühl unsrer Empfindung, noch das Urtheil des Dilettanten, welcher sowohl durch wissen-

schaftliche Kenntnisse als durch das Anhören guter Musiken, für den Ausdruck des Schönen empfänglich geworden, unterdrücken: So lange dieses bloß das Schöne und Ausdruckvolle in einer Musik zum Gegenstande hat, ist sein Beyfall so schätzbar als der Beyfall des Kenners, denn der erste Endzweck der Tonkunst ist und bleibt — Empfindungen zu erregen, zu nähren und zu befriedigen: Und in Sachen, die empfunden werden müssen, hat die Empfindung auch ein Recht zu urtheilen.

Allein, — sey es Mode oder Bestreben, Kenner der Tonkunst zu scheinen, selten begrenzt der Liebhaber sein Urtheil bloß auf das Schöne oder auf das Gefallen in einem Tonstücke; er dehnt es gewöhnlich auf die Bestimmung des Guten und Schlechten aus.

Dieses aber mit Verstand thun zu können, und nie den Scharlatan auf Kosten des wahren Künstlers zu erheben; setzt mehr voraus als ein verfeinertes Empfindungsvermögen, oder die Fertigkeit auf einem Instrumente ziemlich spielen zu können.

Zur Bestimmung des innern Werths eines Tonstücks wird eine ästhetische Kenntniß, das heißt, die vollständigste Theorie der Tonkunst erfordert; und sowohl der Liebhaber als der praktische Tonkünstler, dem theoretische Kenntnisse entgehen, ist des Vermögens unfähig, in die Empfindung des Tonsetzers sich zu setzen; den Gesichtspunkt zu treffen, aus welchen dieser seinen Dichter oder die ihm vorgezeichnete Leidenschaft sich gedacht; die Mittel zu erkennen, welche er angewandt hat, diese Leidenschaft allmählig auszumahlen; und zugleich bestimmen zu können, ob oder in wie ferne diese Mittel anpassend und zweckmäßig waren oder nicht. —

Bey einer bloßen Instrumentalmusik kömmt es darauf an, die vom Tonsetzer sich willkürlich vorgezeichnete Leidenschaft richtig zu erkennen; und in den Plan einzudringen, welchen er sich gemacht, um den Charakter dieser Leidenschaft durch bloße Töne ganz darzustellen. —

Ohne diese Kenntniß bleibt alles Vergnügen an der Tonkunst eben so unvollkommen als das Urtheil einseitig: welches oft auch nur von Kunstrichtern ist, die nicht selten partheiisch, und — noch öfterer die Antipoden des guten Geschmacks sind.

Nur durch die Erlernung gründlicher und nützlicher Kenntnisse wird unser Geschmack ausgebildet, unsre Sinne verfeinert und unsre Seele für das Schöne empfänglich; und alsdenn, wenn bey dem Genuße eines musikalischen Vergnügens zugleich auch unser Geist die ihm so nothwendige Beschäftigung erhält, genießen wir solches in einem viel höhern und vollkommern Grade.

Aber ist es denn wirklich nothwendig, daß der Liebhaber der Tonkunst den ganzen Inbegriff ihrer Theorie kenne? —

Dies bejahe ich mit größter Ueberzeugung, vorzüglich in Rücksicht auf Dilettanten aus höhern Ständen.

Ich kenne keine Kunst noch Wissenschaft, deren Schicksal so sehr von dem Erkenntniß und Urtheilsvermögen der Liebhaber abhängt als die Tonkunst. Es kann also keine unbillige Forderung seyn, von dem Richter der Kunst und des Geschmacks zu verlangen, daß er wissen müsse, nach welchen Grundfätzen er beyde, die Kunst und den Künstler beurtheilen könne. Wem dies zuviel gefordert

fordert scheint, der bedenke nur, wie oft ein verdienstvoller deutscher Künstler oder ein Produkt des deutschen Kunstfleisses und Kunstkenntnis ein unbilliges, wohl gar ganz ungerechtes Urtheil vom musikalischen Publikum erlitten hat, weil eine erlauchte Person ihren Werth falsch beurtheilte; oder weil die Vorurtheile dieses oder jenen Hofes, beyden weder Eingang noch Unterstützung finden lieffen.

Der große Haufe, theils unkundig, theils das Organ vornehmer Personen, verwirft beyde ohne Prüfung. —

Wie traurig für die Kunst! wie niedererschlagend für den Künstler, der den wahren Werth der Kunst kennt und gerne weiter ausbreiten mögte. —

Doch so wohlthätig die Vermehrung der theoretischen Kenntnisse bey Dilettanten, für die Tonkunst werden wird; so wichtig und groß wird auch die Folge davon seyn, in Rücksicht auf die Tonkünstler. Bey der Ueberzeugung, daß bloß die Erregung des sinnlichen Vergnügens der Endzweck sey, Beyfall und Belohnungen einzuernden, vernachlässigen diese Herrn größtentheils alles Studium der Kunst, und schränken sich bloß auf das Unentbehrlichste, nämlich auf den praktischen Theil derselben ein. Allein hierdurch wird die Kunst niemals, wenigstens nicht im Allgemeinen zu dem Grade von Vollkommenheit emporsteigen, dessen sie fähig ist; im Gegentheile, sie wird gewiß wieder sinken, wenn man fortfährt, die Untersuchungen und Bestimmungen in der Kunst, die bloß einzig und allein den Geist des Künstlers und des Liebhabers der Kunst ausbilden können, ferner nachlässig zu behandeln, oder wohl gar zu verwerfen. —

Da mich von der Wahrheit dieser Sätze eine vielfältige Erfahrung völligst überzeugt hat, so war die Ehre, bey Ihro K. K. H. H. den Prinzessinnen *Wilhelmine* und *Auguste* und dem Prinzen *Heinrich* als Lehrer der Tonkunst angestellt zu werden, eine der glücklichsten Ereignisse meines Lebens; Sie gab mir die beste Gelegenheit, für die Kunst etwas großes zu leisten, indem ich derselben in diesen erhabenen Prinzessinnen und Prinzen, nicht bloß gewöhnliche Liebhaber, sondern wirkliche Kenner der Tonkunst zu bilden suchte. Und ich gestehe es mit der Empfindung der innigsten Freude und unverstelltesten Aufrichtigkeit, daß bis jetzt noch jeder Tag mir die überzeugendsten Beweise geliefert, daß der große Endzweck bey Ihro K. K. H. H., ästhetische Kenntniß mit praktischer Schönheit im höchsten Grade zu verbinden, nicht bloß möglich ist, sondern wirklich erreicht werden wird.

Zu mehrerer Erleichterung dieses Endzwecks entwarf ich eine Theorie der Tonkunst in Form von Vorlesungen, nach folgendem Plan.

- 1) *Abriß der Geschichte der Tonkunst*; in welchem ich ihren Zustand bey den Völkern des Alterthums, bey denen sie am meisten in Ansehn gestanden hat, historisch beschrieb, ohne mich übrigens in weitläufige Untersuchungen der verschiedenen, sich

oft widersprechenden Meynungen älterer Schriftsteller einzulassen. Von ihrem Zustande unter den Christen habe ich, so viel mir in der kurzen Zeit, die ich dem ganzen Werk zu widmen hatte, möglich war, die vielen Veränderungen und Verbesserungen angezeigt, und die Geschichte mit der Festsetzung unsers jetzigen Systems im 16. Jahrhundert geschlossen.

Nach diesem Abrifs folgt

- 2) *die ZeichenLehre*, die ich so vollständig als möglich hier liefere. Zugleich glaubte ich den Liebhabern der Tonkunst einen nicht unwichtigen Dienst zu erweisen, wenn ich die französische und italienische Benennung derselben beyfügte. Ich gestehe aufrichtig, daß ich mit diesem Theile meiner Theorie um so mehr zufrieden bin, da es der deutschen Nation noch an einer vollständigen systematischen ZeichenLehre fehlt, und so wenig die französische als italienische Nation uns mit einem solchen Werke aushelfen kann.
- 3) *Eine Abhandlung über die Anwendung der SpielManieren.*
- 4) *Die physikalische und mathematische KlangLehre.* Dieser wissenschaftliche Theil der Tonkunst scheint bis jetzt den Liebhabern derselben noch nicht genug bekannt zu seyn; vielleicht bin ich so glücklich, durch diese kleine Abhandlung sie auf die Wissenschaft der Tonkunst aufmerkamer zu machen.
- 5) *Das Verhältniß der Intervallen.* Hierbey bin ich dem System unsers um die Tonkunst so verdienstvollen Herrn KriegsRaths *Marburg* gefolgt, weil ich es für das beste halte. Dieser folgt
- 6) *Eine IntervallenTabelle.* Bey welcher ich blos auf die gebräuchlichsten Intervalle Rücksicht genommen habe; die aber deswegen nicht minder vollständig ist.
- 7) *Die TonGeschlechter, Bildung der Tonleitern und TonArten.*

Bey dem chromatischen TonGeschlechte habe ich zu bemerken vergessen, daß es nicht willkürlich ist, in einer aufsteigenden chromatischen TonFolge *x* oder *b* zu schreiben. So sehr die Nachlässigkeit, mit welcher bisher die chromatischen TonFolgen bezeichnet worden, diese Meynung zu bestätigen scheint, so ist es doch immer ein Fehler, wenn in einer TonArt, welche die Vorzeichnung der *x* hat, der zweyte, siebente und neunte Ton mit einem *b* bezeichnet wird. Z. B. in *D dur*.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
	<i>D</i>	<i>dis</i>	<i>E</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>ais</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>
falsch	<i>D</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>as</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>

In einer chromatischen Tonfolge im Umfange einer Octave müssen die Töne des diatonischen Geschlechts, das heißt die Stufen der Tonleiter einer TonArt unverändert bleiben, und die Chromatik füllt nur den ZwischenRaum von einem Tone zum andern, durch Erhöhung des ersten, nicht aber durch Erniedrigung des andern, aus. So würde die chromatische Tonfolge in *Es dur* unrichtig also bezeichnet seyn,

es e f fie g gis a ais h c cis d es,

weil in *Es dur* die Töne *gis* und *ais* fremd und nicht zur TonArt gehörig sind; dagegen aber *as* und *b* wesentlich sind, folglich die Bezeichnung also seyn muß:

es e f fis g as a b h c cis d es. —

8) Die Zusammensetzung der Töne zu Akkorden.

Da die Lehre der Harmonie oder der sogenannte GeneralBass den Liebhabern der Tonkunst immer so schwer gewesen ist, so hoffe ich auch diesem Hinderniß abgeholfen zu haben, indem ich die Akkorde und Harmonien auf die zwey GrundAkkorde gebauet, und die verschiedene Dreyklänge und SeptimenAkkorde mit ihren Umkehrungen in alle TonArten ausgesetzt habe. Mit dieser Art, die Harmonie zu lehren, habe ich wirklich Wunder erreicht; denn sowohl Ihre K. H. die Prinzessin *Wilhelmine*, als auch noch einige andere Damen haben in vierzehn Tagen nicht allein alle Akkorde vollkõmmen erlernt, sondern auch selbst vollstimmige Partituren ganz fehlerfrey chiffriert und accompagnirt. —

9) Die Ausweichung in fremde TonArten. (Modulation.)

10) Die Lehre vom Accompagnement.

11) Die Erklärung der verschiedenen SchreibArten (Styl) in der Tonkunst, nebst den verschiedenen Gattungen von TonStücken.

12) Die Charakteristik der TonStücke.

13) Die Verschiedenheit des musikalischen Geschmacks, und

14) Der Vortrag der TonStücke.

So weitläufig dieser Plan vielleicht manchem scheinen wird, so finde ich doch nicht möglich, daß der Liebhaber jemals die Kunst richtig beurtheilen kann, wenn er nicht von diesen Haupttheilen derselben die deutlichste und bestimmteste Theorie besitzt.

Ich liebe die Kunst viel zu sehr, um nicht ihre allgemeinere Vollkommenheit sehnlichst zu wünschen, und habe daher alles entfernt, was nur in irgend einer Art derselben zum Nachtheile gereichen könne. Hierunter rechne ich vorzüglich die Befreiung mancher Lehrrätze und Meinungen berühmt gewordener Männer.

Ich bin nicht fähig, den Ruhm dieser verdienstvollen Männer durch eine Zergliederung und Anzeige ihrer ehemals begangenen Irrthümer zu schwächen, denn sie thaten in ihrem ZeitAlter zum Besten der Kunst wirklich mehr als wir jetzt für sie thun. Ich habe ihre Regeln und Erfahrungen zur Grundlage meiner Untersuchungen gelegt, und liefere nun das Resultat meiner eigenen Erfahrung.

Da mein Herr Verleger wegen gewisser Ursachen den Abriss der Geschichte nicht hat in diesem ersten Theile liefern können, so gehe ich jetzt gleich über zur

Erklärung der musikalischen Zeichen.

Die Erfindung der musikalischen Zeichen, ist für die Tonkunst eben so wichtig, als es die Erfindung der Schrift für die Sprache war, und eine genaue und richtige Kenntniß derselben ist einem jeden Ausüßer der Tonkunst höchst nöthig.

Das Liniensystem.

franz. *la Portée.*

Von den Griechen und Römern weiß man nicht, daß sie ein Liniensystem gehabt haben: vermuthlich hatten diese Völker dagegen andere gewisse Zeichen, mit welchen sie die Höhe, die Tiefe und die Dauer eines Tones über dem Texte ihrer Gefänge bezeichneten. In den ältern Zeiten findet man ein System von zwey Linien, auf und zwischen welchen große Punkte von gleicher Art stehen: und im 15ten und 16ten Jahrhunderte gebrauchte man Liniensysteme von fünf, sechs, sieben und acht Linien. Einige Klavier-Komponisten gaben der rechten Hand ein Liniensystem von fünf Linien, und der linken Hand ein System von acht Linien, mit doppelten Schlüsseln bezeichnet. Andere gaben der rechten Hand ein System von sechs, und der linken Hand ein System von sieben Linien.

Die Einführung unsers jetzigen Liniensystems von fünf gleichweit von einander entfernten Linien, [Tab. I. Fig. 1] auf und zwischen welchen wir die Zeichen der Töne setzen, ist also noch gar nicht alt.

Der Schlüssel.

franz. *la Clef*, italienisch *la Chiave.*

In der Tonkunst wird das Zeichen, welches zu Anfang eines Stücks auf das Liniensystem gesetzt wird, ein Schlüssel genannt, weil dadurch die Linien, und deren Zwischenräume, ihre bestimmte Benennung erhalten. Der Schlüssel trägt gewöhnlich den Namen eines Tones von der Linie, auf welcher er steht, oder er trägt den Namen einer Singestimme, oder eines Instruments, für welche er gebraucht wird. (a) Wir haben deren dreyerley. Den *g* Schlüssel oder Violin-

(a) Die Franzosen nennen den Schlüssel beständig nach dem Namen der Linie, auf welcher er steht. So heißt der Violin-Schlüssel, *la Clef de sol.* Der Bass-Schlüssel *la Clef de fa* und der Diskant-Schlüssel *la Clef d'ut.* Die vier Singestimmen heißen: der Diskant *le Dessus*, der Alt *la Haute contre*, der Tenor *la Taille* und der Bass *la Basse.* Bei den Italienern heißt der Diskant *il Soprano*, der Alt, *Contr' Alto*, der Tenor *il Tenore* und der Bass, *Basso.*

Schlüssel; (fig. 2) den f Schlüssel oder den BassSchlüssel (fig. 3) und den c Schlüssel (fig. 4). Wenn dieser auf der ersten Linie steht, so wird er der DiskantSchlüssel genannt; steht er aber auf der dritten Linie, so heist er der AltSchlüssel, und auf der vierten Linie der TenorSchlüssel.

Bey fig. 3 und 6 ist der alte hohe Violin und BassSchlüssel, welche wir zwar nicht mehr gebrauchen, deren Kenntniß aber nothwendig ist, weil sie in den französischen Opern des vorigen Jahrhunderts allgemein angetroffen werden. ^(b)

Des g Schlüssels bedienen wir uns für die Violine, Flöte, Hoboe, Waldhorn, Trompete, Clarinette und gegenwärtig auch für das Klavier. Den f Schlüssel brauchen wir für die Bässe, Pauke, und zuweilen auch für das Waldhorn, um dessen tiefste Töne bequem bezeichnen zu können. Der c Schlüssel wird für die Singestimmen gebraucht, nemlich für den Diskant, den Alt und den Tenor. Desgleichen für die Bratsche oder Alto Viola; auch zuweilen für die Bässe, wenn solche in obligaten Sätzen über ihren eigentlichen Umfang in die Höhe steigen.

Bey dem g oder ViolinSchlüssel, bestimmt der Sitz der Schnecke auf der zweyten Linie den Ton g, die übrige Form des Zeichens mag sich hinwenden, wie es dem Kopisten oder NotenGraveur am zierlichsten dünkt. — Der c Schlüssel war in alten Zeiten wie bey Fig. 7. bezeichnet; diese viele Striche mochten in der Folge der Zeit den Kopisten zu mühsam oder zu langweilig werden, sie kürzten ihn also ab, und bezeichneten ihn erstlich wie bey fig. 8. nachher wie bey fig. 9. Dieses Zeichen wurde im Anfange dieses Jahrhunderts von den mehresten NotenGraveurs auch angenommen, und so entstand endlich durch eine Verbindung der zwey breiten Striche, die Figur der 3. ^(c) Bey dem BassSchlüssel bestimmen die zwey Punkte: welche die Linie einschliessen, den Sitz des Tones f. Man findet ihn in den Werken des vorigen Jahrhunderts fast allgemein wie bey fig. 10. Im Anfange dieses Jahrhunderts scheint man das Ueberflüssige der || erkannt zu haben, denn in vielen der damals gestochenen Werke steht er wie bey fig. 11. In neuern Zeiten ist er nun endlich zu dem bloßen verkehrten c mit den zwey Punkten verändert worden. fig. 12. ^(d)

Die Noten.

Französisch *les Notes*, italienisch *Note di Musica*.

Unsere NotenGattungen sind eine noch ziemlich neue Erfindung. In den ältern Zeiten bediente man sich statt derselben der Buchstaben; hernach entstanden die gleichförmigen Punkte, und erst im 14ten Jahrhundert erfand man Noten von verschiedenem Werthe: nemlich die Maxima, fig. 13. auf französisch *la Maxime*, und auf italienisch *Massima*, ^(e) welche acht Takte galt; die Longa, fig. 14. *la Longue* — *Longa* welche vier Takte galt, und die Brevis fig. 15. *la Breve* — *Breve*, welche zwey Takte galt.

Doch mit der Vervollkommung der Tonkunst bekamen diese schwerfälligen Noten ihren Abschied, und man erfand Noten von kürzerer Dauer, als die *Semibrevis* oder der ganze Schlag fig.

- (b) Die Italiener nennen diesen alten hohen ViolinSchlüssel *Chiave Francese*, und den jetzt gebräuchlichen ViolinSchlüssel *Chiave Italiana*.
- (c) Ich wundere mich, daß die MusicGraveurs, statt dieses jetzt allgemein angenommenen Zeichens des c Schlüssels, noch die alte Bezeichnung bey fig. 8 brauchen. Da man jetzt den wenigsten Liebhabern und Schülern der Tonkunst die Figuren der alten Schlüssel kennen lernt, sondern sich bloß auf die jetzt gebräuchlichen einschränkt, so kommen die Liebhaber der Tonkunst in Gefahr, es für etwas ganz anderes zu halten, und aus Mangel der Kenntniß, es zu übersehen. —
- (d) Ich hatte mir vorgenommen, hier die Unnöthigkeit und Schädlichkeit der vielen Schlüssel zu zeigen, und zugleich zu beweisen, daß wir in der Tonkunst wirklich nicht mehr als zwey Schlüssel nöthig hätten: Allein da ich fürchte, daß dieses Werk hierdurch zu weitläufig werden könnte, so werde ich über diesen wichtigen Gegenstand eine besondere Abhandlung schreiben und bekannt machen.
- (e) Zu Vermeidung aller Wiederholungen, will ich bemerken, daß nach der deutschen Benennung zuerst die französische und alsdann die italienische folgt.

16, *la Ronde* — *Semibreve*; den halben Schlag fig. 17, *la Blanche* — *la Minima*. Das Viertel fig. 18, *une Noir* — *Semiminima*. Das Achtel fig. 19, — *une Croche* — *Croma*. Das Sechszehnthel fig. 20, *le double Croche* — *Semicroma*. Das zwey und Dreyfigtheil fig. 21, *le triple croche* — *Biscroma* und das vier und Sechzigtheil fig. 22, *le quadruple Croche* — *Fusea*.

Das Verhältniß der Noten wird auf folgende Art sinnlich werden. Der ganze Schlag gilt einen Takt oder vier Viertel. Der halbe Schlag gilt einen halben Takt oder zwey Viertel, folglich müssen zwey halbe Schläge gegen einen ganzen stehen. Das Viertel steht im Verhältniß gegen den halben Schlag wie 2 zu 1 und gegen den ganzen Schlag wie 4 zu 1. Das Achtel ist die Hälfte eines Viertels, folglich kommen zwey Achtel zum viertel, vier zum halben, und acht zum ganzen Schläge. — Das Sechszehnthel ist die Hälfte eines Achtels, folglich kommen zwey Sechszehnthel zum Achtel; vier zum Viertel; acht zum halben Schläge, und sechszehen zum ganzen Schläge. Das zwey und Dreyfigtheil gilt die Hälfte eines Sechszehnthels; folglich kommen zwey zum Sechszehnthel, vier zum Achtel, achte zum Viertel, sechszehn zum halben, und zwey und dreyfig zum ganzen Schläge u. f. w.

Die Pausen.

Les Silences oder *les Pausés*; ital. *Pause* oder *Riposi*.

In gleichem Verhältniß mit den Noten, stehn die Pausen oder die Zeichen des Stillschweigens. Das ehemalige Pausezeichen von 8 Takten, fig. 23, ist mit der alten schwerfälligen NotenGattung zugleich abgeschafft worden. Wenn wir jetzt eine Anzahl Takte Pausen bezeichnen wollen, so verdoppeln wir das Pausezeichen von vier Takten so oft als es nöthig ist. (fig. 24) Nächstdem haben wir ein Pausezeichen von zwey Takten fig. 25, eines von einem Takte fig. 26, eines von einem halben Takte fig. 27, die ViertelPause fig. 28, die AchtelPause fig. 29, die SechszehnthelPause fig. 30, die zwey und DreyfigtheilPause fig. 31, und die vier und SechzigtheilPause fig. 32. Ich weiß es nicht zu erklären, wie es gekommen ist, daß man sowohl im Druck als im Schreiben das Zeichen \neg , welches die italienischen Tonsetzer als eine SechszehnthelPause brauchen, bey den Deutschen zur Viertelpause angenommen hat. —

Die französische und italienische Benennung der Pausen ist folgende: fig. 26. *la Pause* oder *le baton*, auf ital. *la battuta*. Fig. 27. *la demi pause* oder *le demi baton*, ital. *una mezza Battuta*. Fig. 28. *le Soupir*, ital. *un quarto*. Fig. 29. *le demi Soupir*, ital. *un Ottavo*. Fig. 30. *le quart de Soupir*, ital. *un Sedicesimo*. Fig. 31. *le demi quart de Soupir*, ital. *un trentaduesimo*. Fig. 32. *le seizieme de Soupir*, ital. *un Sessantaquatresimo*.

In der Bezeichnung der Pausen sind einige Tonsetzer bisweilen etwas sorglos, und schreiben an manchen Stellen, z. B. im $\frac{3}{4}$ Takte, die Pause zweyer Achtel mit einer ViertelPause; und im $\frac{6}{4}$ Takte, zwey ViertelPause mit dem Zeichen des halben Taktes Pause, welches doch nicht seyn darf; sondern im $\frac{3}{4}$ Takte muß mit Achtelpausen, und im $\frac{6}{4}$ Takte mit ViertelPausen die Bezeichnung geschehen. Desgleichen ist es nicht gut, im VierviertelTakte eine Pause von drey Viertel mit dem halben Takt Pause und einem Punkte bemerken zu wollen; es ist besser, dafür einen halben Takt und die ViertelPause zu setzen.

Noch einen andern Fehler kann ich hier nicht unberührt lassen, den ich in vielen Werken häufig finde. Es ist dieser: im $\frac{6}{8}$ Takte gegen die sechs Achtel der einen Stimme, eine halbe SchlagNote mit dem Punkte, anstatt zwey punktirter Viertel mit dem Bindungszeichen zu schreiben. Denn da im $\frac{6}{8}$ Takt die zwey ersten nebst dem vierten und fünften Takttheile, die gute Taktzeiten einnehmen, und das dritte und sechste die schlechte Taktzeit ausfüllen: Hingegen bey dem punktirten halben Schläge die ersten zwey Viertel lang, und das dritte Viertel kurz oder die schlechte Taktzeit ist, so wird das unrichtige Verhältniß dieser Notengattungen gleich einleuchtend, z. B.

sechs Achtel ———— *v* ———— *v*
 punktirter halber Schlag ————— 

Hier sehen wir, daß indem die obere Stimme auf die erste schlechte Taktzeit, und von dieser zur folgenden guten Taktzeit übertritt, die untere Stimme noch immer auf ihrem guten Takttheile sich befindet, und wenn diese zu ihrer schlechten oder kurzen Taktzeit fortschreitet, alsdann die obere Stimme noch die Hälfte der zweyten guten Taktzeit auszudauren hat.

Diesem metrischen Fehler ist aber gleich ausgebogen, wenn im $\frac{6}{8}$ Takt blos punktirte Viertel statt der halben Schläge gebraucht werden. Bey fig. 70. Tab. II. findet sich noch ein fehlerhaftes Beyspiel.

Die Triolen.

Italienisch *Terzine*.

Das Verhältniß der Noten fällt immer auf 2. 4. 8. 16. 32 — 64. Der Trieb der Tonsetzer, ihrer Musik soviel Mannigfaltigkeit zu geben als möglich sey, brachte sie auf die Erfindung der Triole, welches eine Figur ist, die aus drey gleichen Noten besteht, und die in dem Zeitraume vortragen wird, welchen sonst zwey Noten dieser gleichen Art ausfüllen: Es gilt also eine Achtel-Triole soviel als ein Viertel oder zwey Achtel: und eine Sechszehnthel-Triole soviel als ein Achtel oder zwey Sechszehnthelle (fig. 33).

Von diesen Triolen kam man auf die Erfindung

Der Sechstolen,

Ital. *Sestine*,

welches eine Figur ist, die aus sechs gleichen Noten besteht, und so viel gilt, als sonst vier derselben galten. (fig. 34.)

Der Vortrag der Triolen und Sechstolen ist aber schwerer als man glaubt; sobald die Gleichheit ihrer Theile nur im Geringsten verletzt wird, so verliert sich alle ihre Schönheit, und ihre Wirkung wird unangenehm. Es ist deswegen ein großer Fehler, eine Triole gegen zwey gleiche Noten zu setzen, weil es unmöglich ist, drey Theile gegen zwey Theile einzuteilen, ohne dem einen zu viel und dem andern zu wenig Dauer zu geben; und zweytens auch das Gefühl von den Takttheilen gänzlich gestört wird. — Auch selbst in den DoppelSonaten für das Klavier ist und bleibt es ein Fehler, in der einen Stimme gleichtheilige Noten, und in der andern Stimme Triolen und Sechstolen dagegen zu setzen. (fig. 71.) Ich weiß wohl, daß verschiedene der ersten Tonsetzer Deutschlands und Italiens in diesen Fehler verfallen sind, allein das Ansehen dieser Männer mildert oder rechtfertiget einen Fehler im Geringsten nicht; im Gegentheil, er ist doppelt tadelnswerth, weil sie ein böses Beyspiel geben, das von andern Tonsetzern nachgeahmt wird. Daß es wenig Tonsetzer gibt, die nicht in diesen Fehler verfallen sind, ist leicht zu erweisen; aber man muß zugleich annehmen, daß jeder einen Fehler beging, ohne es zu wissen. (f) Ich verwerfe den Gebrauch der Triolen und Sechstolen im Geringsten nicht, aber sie dürfen, zumahl in langsamer Bewegung, nicht gegen gleichtheilige Noten gesetzt seyn, nämlich keine Triole gegen zwey, und keine Sechstole gegen vier Noten. Eben so wenig kann ein vernünftiger Mann vorsetzlich vier gleiche Noten gegen eine Fünftole oder eine Septtrole setzen. Was soll denn zuletzt aus der Tonkunst werden, wenn wir keine rhythmische und metrische Ordnung in derselben mehr beobachten wollen?

(f) Ich selbst habe mich dieses Fehlers schuldig gemacht, sowohl in den drey Werken: KlavierKompositiones, welche ich in Kassel herausgegeben habe, als auch in dem Werke, welches voriges Jahr hier gestochen ist.

Einige neuere Tonsetzer sind noch weiter gegangen, und haben sich Fünftolen, Septtolen, Eilftolen, Dreyzehntolen u. f. w. geschaffen. Zu Vermeidung aller Irrthümer muß ihr Verhältniß durch eine Zahl über der Noten angezeigt werden. (fig. 35.)

Die VeretzungsZeichen.

Les Changemens de ton, oder les Feintes.

Sind das Kreuz, das *b* und das viereckigte \boxplus oder Bquadrat, fig. 36. Die Franzosen nennen das Kreuz *le Dieſe*, das *b*, *la Bmolle* und das Bquadrat *Béquarre*. Die Italiener nennen sie *Dieſis*, *Bmolle* und *Bequadro*.

Unter den vielen TonArten unfrer jetzigen Muſik, befinden ſich nur zwey, in welchen ein Gefang ohne eines dieſer VeretzungsZeichen kann geſpielt oder geſungen werden, nemlich in *C dur* und in *A mol*. Bey den übrigen TonArten werden die ihnen eigenthümliche VeretzungsZeichen, zu Anfang eines Stück, gleich nach dem Schlüssel auf das Linienſyſtem geſetzt. Ihre Bedeutung iſt folgende: das Kreuz erhöht eine Note, auf deren Stufe es ſtehet, um einen halben Ton, und der Note wird die Sylbe *is* angehängt, als $\boxplus c$, *cis*, $\boxplus d$, *dis* u. f. w.

Das *b* erniedriget die Note, auf deren Stufe es ſteht, um einen halben Ton, und der Note wird die Sylbe *es* angehängt, ausgenommen *b* vor *h* wird nicht *hes*, ſondern *b* genennt. *bd*, *des*; *bc*, *es*; *bg*, *ges*; u. f. w.

Das Bquadrat hebt jedes der vorhergehenden VeretzungsZeichen wieder auf, und erhöht und erniedriget die Note. Es erhöht eine Note, wenn ſie zuvor durch ein *b* iſt erniedriget geweſen; und erniedriget eine Note, wenn ſie zuvor durch das Kreuz war erhöht geworden, fig. 37.

Da aber die Gefänge unfrer jetzigen Muſik nicht beſtändig in dem Umfange ihrer HaupttonArt ſich erhalten, ſondern ſowohl in die ihnen zunächſt gelegene als auch in entferntere TonArten übergehen; ſo kommen wir dieſer Ausweichung wegen in die Nothwendigkeit, auſſer den weſentlichen, der TonArt eines Stück eigenthümlichen VeretzungsZeichen, noch mehrere VeretzungsZeichen zu gebrauchen. Dieſe neue VeretzungsZeichen, welche die Ausweichung des Gefanges in andere TonArten erforderte, werden zufällige VeretzungsZeichen genennt; und werden auch bloß vor die Note geſetzt, deren Stufe verändert werden ſoll; auch dauert ihre Wirkung bloß in dem Takte, in welchen ſie geſetzt ſind.

Es tritt auch oft der Fall ein, daß eine Note zweifach erhöht oder erniedriget werden muß, alſdann bedienen wir uns eines einfachen Kreuzes und eines gröſern *Bees*, fig. 38; oder wir verdoppeln die Kreutze und *b* vor einer zweifach erhöhten oder erniedrigten Note, als fig. 39.

Der Punkt.

Le Point, ital. il Punto.

Wenn die Dauer einer Note um die Hälfte ihres Werths verlängert werden ſoll, ohne den Ton durch einen friſchen Anſchlag zu erneuern; ſo wird dieſes vermittelſt eines Punkts angezeigt, der hinter die Note geſetzt wird, (fig. 40) und wenn die Dauer einer Note um drey Theile ihres Werths ſoll verlängert werden, ſo wird dieſes durch zwey Punkte angezeigt. (fig. 41)

So wie die Dauer einer Note durch den Punkt verlängert wird, ſo können auch Pauſen durch den Punkt verlängert werden; doch geht das Punktiren der Pauſen, nur beym Viertel und Achtel an, bey kleinern oder gröſern Pauſen findet es keine ſtatt. (fig. 42)

Den doppelten Punkt bey den Pausen anwenden zu wollen, würde dem Auge und dem Verstande des Spielers die unnöthigste Beschäftigung verursachen; deswegen auch von vernünftigen Tonsetzern bis jetzt noch kein Gebrauch davon gemacht worden ist.

Der Takt.

La Mesure, ital. *Misura* oder *il Tempo*.

Die TaktArt eines Tonstücks, in welcher es gesetzt ist, wird gleich nach den Veretzungszeichen auf dem Linienystem angezeigt, und geschieht entweder durch Bruchzahlen oder den halben Zirkel.

Die jetzt mehr oder weniger gebräuchlichen Taktarten lassen sich eintheilen:

1) in die gerade zweygliedrigen Takte.
als der $\frac{2}{2}$, der *Allabreve*Takt \mathcal{C} , der auch von einigen und besonders französischen Tonsetzern mit einer großen **2** angezeigt wird, die auch manchmal, um den *Allabreve*Takt von dem gewöhnlichen $\frac{2}{2}$ zu unterscheiden, durchstrichen ist, als \mathcal{P} , (\mathcal{S}) der $\frac{2}{4}$, der $\frac{3}{4}$ und der $\frac{4}{4}$ Takt. Letzterer wird mit dem halben Zirkel C bezeichnet. fig. 43.

2) in den ungraden zweygliedrigen Takt,
als der $\frac{3}{2}$, der $\frac{3}{4}$ und der $\frac{3}{8}$ Takt, fig. 44.

3) in den geraden triplirten Takt,
als der $\frac{6}{4}$, der $\frac{6}{8}$ und $\frac{1}{8}$ Takt, fig. 45.

und 4) in den ungraden triplirten Takt,
als der $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ Takt, fig. 46.

Die französische und italienische Benennung der Taktarten ist folgende:

C	<i>la Mesure de quatre Temps</i> ,	ital. <i>il Tempo ordinario</i>
\mathcal{C}	<i>Alla Breve</i>	— <i>Tempo alla Breve</i>
$\frac{3}{2}$	<i>trois deux</i>	— <i>di tre Minime</i>
$\frac{2}{4}$	<i>a deux temps</i>	ital. <i>di due Semi Minime</i>
$\frac{3}{4}$	<i>trois quatre</i> , oder <i>blos a trois temps</i>	— <i>di tre Semi Minime</i>
$\frac{6}{4}$	<i>a six quatre</i>	— <i>Sestupla di sei Semi Minime</i>
$\frac{9}{4}$	<i>a neuf quatre</i>	— <i>Nonecupla di nova Semi Minime</i>
$\frac{3}{8}$	<i>trois huit</i>	— <i>Tempo di tre Crome</i>
$\frac{6}{8}$	<i>six huit</i>	— <i>Sestupla di sei Crome</i>
$\frac{9}{8}$	<i>neuf huit</i>	— <i>None Cupla di nove Crome</i>
$\frac{1}{8}$ ²	<i>douze huit</i>	— <i>Dodecupla di dodeci Crome</i>

Die großen Taktarten als der \mathcal{C} , der **2**, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$ und $\frac{9}{4}$ Takt werden in der galanten oder freyen Setzkunst nicht mehr gebraucht; desto mehr bedienen wir uns aber derselben in der strengen und ernsthaften Schreibart.

Die übrigen kleinen Taktarten, als der $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$ und $\frac{6}{16}$ Takt, mit welchen einige Tonsetzer ihren Werken das Ansehen von Originalität haben geben wollen, finde ich zu überflüssig, um sie in die obere Abtheilung zu setzen. Wozu ist diese Erfindung nütze? Haben wir nicht Taktarten genug? —

(g) Im *Allabreve*Takt werden die Noten noch einmahl so geschwind vorgetragen, als es der eigentliche Werth derselben erfordert. Es wird also ein halber Schlag so geschwind gespielt oder gesungen, als sonst ein Viertel; und ein Viertel so geschwind als ein Achtel. Man findet deswegen im *Allabreve*Takt selten kleinere Noten als das Viertel oder höchstens Achtel; hingegen desto mehr ganze und halbe Schläge.

Zuweilen bedienen sich einige Tonsetzer auch in der freyen Schreibart des *Allabreve*Zeichens, und alsdann muß den Noten ebenfalls blos die Hälfte ihrer Dauer gegeben werden.

Der Takt hat übrigens keinen Bezug auf den langsamern oder geschwindern Gang eines Tonstücks, sondern er bezeichnet nur, wie viel Noten einer gewissen Gattung im Umfange eines jeden Taktes müssen enthalten seyn. Dafs die Takte vermittelt eines gerade durch die fünf Linien gehenden Striches von einander abgefordert werden, ist jedem Liebhaber der Tonkunst bekannt.

Der Charakter und die Bewegung eines Stücks, wird vermittelt eines oder mehrerer Wörter, gleich zu Anfang desselben, über oder unter dem Linienystem angezeigt.

Die gebräuchlichsten Wörter, durch welche der Charakter und die Bewegung angezeigt wird, sind folgende:

Die Bewegung.

Le Mouvement, ital. il Movimento.

Sehr langsam <i>Adagio dimolto</i> <i>Adagio</i> <i>Largo</i>	Langsam <i>Lento</i> <i>Larghetto</i> <i>poco Adagio</i>	sanft gehend <i>Andante</i> <i>Andantino</i>
etwas lebhaft, in mäßiger Geschwindigkeit <i>poco Allegro</i> <i>Allegretto</i> <i>poco Vivace</i> <i>Moderato</i>	geschwind und lebhaft <i>Allegro</i> <i>poco Presto</i> <i>Vivace</i>	sehr geschwind und feurig <i>Allegro di molto</i> <i>Allegro Assai</i> <i>Presto</i> <i>Prestissimo</i>

Aber gewisse Tonstücke haben ihre eigenthümliche Taktarten und bestimmte Bewegungen; dergleichen sind alle Tänze, als

- die *Menuett* $\frac{3}{4}$ in einer mäßigen Bewegung
- die *Passepied* $\frac{3}{8}$ etwas leichtere und muntere Bewegung als die *Menuett*
- die *Gavotte* C gefällig und leicht, beynahe etwas geschwinde Bewegung
- die *Gigue* $\frac{6}{8}$ geschwinde Bewegung
- Loure* $\frac{6}{4} = \frac{3}{2}$ schwerfällige ernste Bewegung
- die *Musette* $\frac{3}{4} = \frac{3}{8}$ ein wenig langsame Bewegung
- die *Allemande* $\frac{3}{4}$) geschwind und leicht.
- die *Angloise* $\frac{2}{4}$)
- Bourrée* C = $\frac{2}{2}$ mäßige lustige Bewegung.
- Rigaudon* C = $\frac{2}{2}$ muntere lustige Bewegung.
- Tambourin* $\frac{2}{4}$ munter aber nicht zu geschwind.
- Polonoise* $\frac{3}{4}$ sehr gemäßig.
- Pastorale* $\frac{6}{8}$ sanfte und zärtliche Bewegung.
- Siciliano* $\frac{6}{8}$ etwas langsam und marquirt.
- Courante* $\frac{3}{8} = \frac{6}{8}$ geschwinde Bewegung.
- Sarabande* $\frac{3}{4}$ langsam, ernsthafte Bewegung.
- la Chasse* oder *Fanfare* $\frac{2}{4}$ munter, lebhaft.
- Forlane* $\frac{6}{8}$ munterer Tanz der venetianischen Gondeliers.
- die *Chaconne* $\frac{3}{4}$ erhabene und etwas marquirte Bewegung.
- die *Passecaille* etwas geschwindere Bewegung als die *Chaconne*.

Zu mehrerer Bestimmung des richtigen Ausdrucks eines Stücks werden noch öfters einige Beiwörter gebraucht, von denen die gewöhnlichsten folgende sind:

Das Wiederholungszeichen.

La Reprise.

Wenn ein Tonstück ganz, oder in zwey Theilen, oder in noch kleinern Sätzen wiederholt werden soll, so wird dieses mit einem Zeichen angedeutet, welches die *Reprise*, das Repetir- oder Wiederholungszeichen genannt wird.

Im ersten Falle, wenn das Tonstück ganz wiederholt wird, steht es am Ende desselben, und die zwey starken Punkte sind alsdenn bloß vor den doppelten Taktstrichen bemerkt, fig. 47. Zuweilen bedienen sich einige Tonsetzer des Worts *Da Capo* anstatt dieses Zeichens, welches aber nicht recht ist; ich würde dafür lieber schreiben *zweymal*. Das *Da Capo* kann nur statt haben, in *Menuetten*, *Polonoisen*, *Rondo's* und andern, wenn zu Ende des Stücks die ersten paar Sätze (lang oder kurz entscheidet hier nichts) sollen wiederholt werden.

Im zweiten Falle, wenn das Tonstück in zwey Theilen wiederholt wird, steht es in der Mitte, wie bey fig. 48.

Und im dritten Falle, wenn bloß kurze Sätze wiederholt werden, stehen die Punkte hinter und vor den Taktstrichen des Satzes, fig. 49.

Soll aber ein länger vorher gegangener Satz, in der Mitte, oder gegen das Ende des Tonstücks noch einmal wiederholt werden, so bedient man sich hierbey des *Rückweisers* auf französisch *Renvoi*, ital. *Replica*, fig. 50, wobey auch wohl noch die Worte *Dal Segno* oder bloß *DS.* gesetzt werden.

Das Ruhezeichen.

Point de Repos oder *la Tenue*, ital. *la Corona* oder *Tenuto*.

Wenn auf einer Note oder auf einer Pause, eine viel längere Zeit soll gehalten werden, als es der eigentliche Werth derselben erfordert, und die Bewegung des Taktes also völlig unterbrochen wird; so wird dieses durch ein Ruhezeichen bemerkt, welches über die Note oder Pause gesetzt wird. fig. 51.

Sind aber in einem Tonstücke kleine Sätze öfters wiederholt, so setzt man dieses Zeichen auch über den Taktstrich an die Stelle, bey welcher geschlossen werden soll, fig. 52; oder man schreibt statt dieses Zeichens bloß das Wort *fin* oder *fine*, um die Endigungsnote zu bezeichnen.

Die Dauer eines Ruhepunkts läßt sich nicht wohl bestimmen, sondern hängt von dem Charakter des Stücks, und der Empfindung und Beurtheilungskraft des Spielers oder Sängers, und — auch an vielen Orten von den Eigenschaften der Zuhörer ab; denn wo während der Musik viel geplaudert wird, da ist es nicht schicklich, Ruhepunkte, und vorzüglich Ruhepunkte über Pausen zu machen. — — —

Steht der Ruhepunkt über einer Pause, so muß die letzte vorhergehende Note zwar ihrem innern Werthe gemäß vorgetragen und ausgehalten, aber im geringsten nicht verlängert werden; sonst wird der Eintritt des Ruhepunkts nicht mehr recht fühlbar seyn, und folglich auch seine Wirkung sehr geschwächt und vermindert werden.

In einem lebhaften *Allegro*, *Allegro assai* im vier ViertelTakte, pflege ich gewöhnlich dem Ruhepunkte, wenn er über einem Viertel oder einer halben Schlagnote steht, eine Dauer von zwey Takten zu geben, in einem *Presto* im zwey ViertelTakte aber lasse ich den Ruhepunkt allemal drey bis vier Takte dauern; hingegen in einer langsamen Bewegung eines Tonstücks, z. B. in einem *Adagio* oder *Largo* darf er nicht einmal einen ganzen Takt dauern, um seiner Wirkung zu entsprechen. —

Bey den Einkleidungen der Ruhepunkte oder *Fermaten* hat man die beste Gelegenheit, die Beurtheilungskraft der TonKünstler kennen zu lernen. Viele sogenannte Virtuosen lassen es uns immer ein paar Takte vorher durch Räuspfern merken, wenn ein Ruhepunkt erscheinen wird; aber ohne zu überlegen, wie sie durch eine vernünftige und zweckmäßige Einkleidung der *Fermate* die im Stücke geherrschte Leidenschaft mehr ausmalen und dem Zuhörer tiefer einprägen wollen; und welcher Hauptgedanke im Stücke am besten ausgehoben, zergliedert, und zur Grundlage und Verbindung ihrer eignen Zufätze mit dem Stücke dienen und gebraucht werden könnte. Sie begnügen sich, alle ihre auswendig gelernten Lieblingsstellen mit Trillereyen und Schnirkeleyen auszuleeren, die mit dem Charakter des Stücks und der darin geherrschten Empfindung in keiner Verbindung stehen, und daher den Eindruck des Vorhergehenden vertilgen. Daher viele bey der Musik nicht sowohl Empfindung als Verwunderung zu erregen suchen. Anstatt daß der Tonkünstler uns durch seinen zweckmäßigen Ausdruck rühren und zum Mitgefühl hinreißen, in uns leidenschaftliche Empfindungen erregen, unterhalten, nähren und endlich befriedigen soll; braucht er jetzt nur, ohne alles eigne Gefühl aber mit desto mehr Kühnheit seine zehn gefunden Finger, und wählt zur Einkleidung seiner *Fermaten* die allerfremdsten Ausweichungen und Figuren, die mit dem Tonstücke in gar keinem Verhältniß oder Aehnlichkeit stehn, um den Beyfall des Publikums zu erhalten. —

Das Bindungszeichen.

La Liaison, ital. *la Legatura*.

Wenn der Ton zweyer Noten, die auf einer und derselben Stufe stehen, soll aneinander gebunden werden, so daß folglich die zweyte Note nicht darf ange schlagen, oder der Ton derselben durch Schwebungen erneuert werden; so wird dieses durch einen halben Zirkel angedeutet, welcher zwischen den beyden Noten gesetzt wird, und das Bindungszeichen heißt. fig. 53.

Das Schleifen.

Coulé, ital. *colato*.

Wenn aber ein solcher Bogen über zwey und mehrere Noten gesetzt ist, die nicht auf einer und derselben Stufe stehen; so zeigt er an, daß die Töne nicht von einander abgefondert, sondern aneinander gezogen sollen vorgetragen werden. fig. 54. Nur muß man sich bey dem Klavier in Acht nehmen, daß die Töne durch allzustarkes Schleifen nicht in Collision gerathen, welches leicht geschieht, wenn der eine Ton noch ertönt, indem der andere schon eintritt. Die Töne müssen sich gleichsam immer begegnen, wenn der eine Finger sich aufhebt und der Ton aufhört, so muß der andere Finger schon anschlagen, und dessen Ton ganz nahe an den vorigen anschließen.

Das Abstoßen.

Le Coupé oder *detaché*, ital. *staccato* oder *spiccato*.

Sollen aber die Noten recht abgefondert vorgetragen werden, gleichsam als wenn zwischen den Noten kleine Pausen ständen, so wird solches durch kleine Striche über den Noten angedeutet. fig. 55.

Das Tragen der Töne, französisch *le Portement*, fig. 56. wird, so wie die Schwebungen, französisch *le Balancement*, italienisch *Tremolo* oder *Tremolante*, fig. 57. mit bloßen Punkten über den Noten angezeigt. Doch finden wir für die besaideten Instrumente, die Schwebung zuweilen wie fig. 58. angedeutet.

Nächst diesen Hauptzeichen der Tonkunst haben wir noch besondere Zeichen und Wörter, deren wir uns bedienen um den Ausdruck und den Vortrag eines Tonstücks, oder eines einzelnen Satzes mehr zu bezeichnen und kenntlicher zu machen, und welche entweder ganz oder halb ausgeschrieben, oder auch wohl nur mit einzelnen Buchstaben angezeigt werden. —

Die ersten Zeichen, welche ich zu erklären habe, sind

die Bezeichnungen der Stärke und Schwäche.

Den schwachen und gelinden Vortrag einer Note bezeichnet das *piano* oder bloß *p.* schwach; und der sehr schwache und äußerst gelinde Vortrag der Noten wird durch *pianissimo* oder *pp.* angedeutet.

Die Stärke bezeichnet das *forte* oder *f.* und die höchste Stärke das *fortissimo* oder *f.f.* Die französischen Tonsetzer pflegen das *ff.* oft durch *tres fort*, oder *tres f.* oder *forte forcé* oder auch bloß durch *forcé* anzudeuten.

Die Grade des Zunehmens der Stärke vom *p* zum *f* werden durch *crescendo*, oder bloß *cres.* wachsend, zunehmend, oder *poco f.* oder *en augmentant* ausgedrückt.

Hingegen die Grade des Abnehmens der Stärke vom *ff.* zum *f*, oder vom *f* zum *p.* und vom *p* zum *pp.* werden durch *diminuendo*, *dim.* abnehmend, vermindert, auch bey sanften Stellen durch *maucando*, *man.*, oder *calando*, *cal.* oder *perdentosi* bezeichnet.

Die französischen Tonsetzer haben in den letzten 20 Jahren ein Zeichen erfunden, welches zugleich das *crescendo* und das *diminuendo* sehr gut bezeichnet, und deswegen von den mehresten Tonsetzern Deutschlands ist angenommen worden; es ist dieses . Seine beyde äußersten Enden oder Spitzen haben den Grad der Schwäche, und in der Mitte liegt die Stärke; es zeigt also eben das an, was wir durch *p. cresc. f. dim. p.* ausdrücken.

Dieses Zeichen wird auch sehr oft bloß zur Hälfte gebraucht, nemlich  oder . Das erstere ist das Zeichen des *crescendo*, und das zweite das Zeichen des *diminuendo*. —

Start dieser beyden Zeichen bedienen wir uns auch wohl der Ausdrücke *rinforcendo* oder bloß *rf*, den Ton zu verstärken; und *smorzando forte* oder bloß *sf*, um die Stärke des Tons zu mildern. Das *rf* bezeichnet also soviel als *cresc.* oder , und *sf* soviel als .

Diese *rf* und *sf* finden wir oft über oder unter einzelnen Noten, fig. 59.

In einigen Werken findet man auch schon das  unter einzelnen Noten; wie bey fig. 60, da seine erste ursprüngliche Bedeutung eigentlich auf eine Folge von mehreren Noten ging.

Wenn ein Satz oder ein ganzes Tonstück so soll vorgetragen werden, daß die Stärke der Töne zwischen das *p* und *f* falle, so wird dieses durch *mezzo forte*, mit halber Stärke, oder *mezzo voce*, *sotto voce*, oder auch mit *dolce*, sanft, angezeigt. Die französischen Tonsetzer brauchen in diesem Verstande die Ausdrücke *a demi jeu*, *a demi voix*, *a demi*, auch wohl bloß *demi*, und *doux*.

Wenn die Haupttheile einer etwas langen Note nicht mit gleicher Stärke oder Schwäche vorgetragen werden sollen, sondern die erste Hälfte stark, die andere Hälfte aber schwach — und so umgekehrt die erste Hälfte schwach, und die andere Hälfte stark seyn soll; so bezeichnen wir diesen Vortrag durch die Buchstaben *pf.* und *fp.* Bey *fp* ist die erste Hälfte stark und die zweyte schwach, bey *pf* aber ist die erste schwach und die zweyte stark.

Ralento.

Wenn bey dem allmählichen Abnehmen der Stärke der Noten, auch zugleich eine Abnahme der geschwinden Bewegung verbunden seyn soll, so wird diese Verminderung der Bewegung durch

ralento, mit *ral. ralentissant* allmählig abnehmend, oder auch *piu lento* etwas langsamer, und im Französischen mit *doucement* oder *un peu plus lent* ausgedrückt.

Tempo rubato.

Zuweilen wird auch *Tempo rubato* über oder unter eine Stelle gesetzt, um damit anzuzeigen, daß der Ausüßer der Musik bey dieser Stelle die Bewegung ein klein wenig verlängern kann, und die Noten allmählig etwas länger kann dauern lassen.

Das *Tempo rubato* ist oft eine große Zierde eines Tonstücks, wenn es recht gut gemacht wird; Es gehört aber sehr viele Kenntniß dazu, um es jedesmahl recht schicklich anzubringen. Bey Stellen, in welchen die begleitenden Stimmen bearbeitet und sehr figurirt sind, darf man es nicht anwenden, ohne den Mangel musikalischer Erkenntniß zu verrathen. Nur blos in Stellen, in welchen die begleitenden Stimmen wenige oder liegende Noten haben, ist es mit Nutzen anzuwenden, und die schönste Wirkung gewiß damit zu erreichen.

Auch darf das *Tempo rubato* nicht anhaltend seyn, sondern muß, sobald es empfunden ist, aufhören, und in die vorhergehende bestimmte Bewegung übertreten. Um seine Wirkung fühlbar zu machen, dazu braucht es weniger Noten, und ist ein halber, höchstens ein ganzer Takt hinreichend genug.

Doch so sehr das gut angebrachte *Tempo rubato*, die leidenschaftlichen Empfindungen auf das vollkommenste ausdrückt, so behutsam muß man doch immer mit seiner Anwendung seyn. Personen, die sich allzufehr dem *Tempo rubato* überlassen, kommen sehr leicht in Gefahr, das richtige Gefühl vom Takte zu verlieren, und alsdann ist es nicht möglich, daß sie mit einem stark besetzten Orchester ordentlich begleitet werden können.

Tenuto.

Wenn die Dauer einer Note nach ihrem völligen Werthe soll ausgehalten werden, so treffen wir unter oder über einer solchen Note das Wort *tenuto*, ausgehalten, oder blos *ten.* bemerkt. — Soll aber in einem ganzen Tonstücke, die Dauer der Noten nach ihrem vollen Werthe beobachtet werden, so finden wir dieses durch *softenuto* aushaltend oder blos mit *soft.* angezeigt.

Staccato.

Im Gegensatz vom *tenuto* und *softenuto* steht das *staccato*, *stac.* und *detaché* abgestossen. Dieses zeigt an, daß die Noten recht von einander abgefordert vorgetragen werden sollen, und vertritt die Stelle der kleinen Striche über den Noten. Wenn also ein Satz mit diesen kleinen Strichen bezeichnet ist, so ist das Beywort *staccato* überflüssig; und so im umgekehrten Falle, wo *staccato* steht, brauchen keine Striche mehr über die Noten gesetzt zu werden.

Die Franzosen brauchen auch das Wort *coupé*, abgeschnitten, anstatt *detaché* oder *stacc.* aber größtentheils nur in dem Falle, wenn der Gesang von einer langen Note auf eine kurze Note tritt, und nach dieser ein Ruhezeichen auf der folgenden Pause steht, fig. 61. Die vorhergehende lange Note wird völlig stark ausgehalten, aber das Endigungs Viertel hingegen ganz kurz abgestossen, als wäre es nur ein Achtel.

Marqué.

Zwischen dem Vortrag des *softenuto* und dem Vortrag des *detaché* oder *staccato* steht das *Marqué* oder *Marquato*, akzentuirt. — Wenn in dem *Andante softenuto* die Noten tragend und aneinander gezogen vorgetragen werden, und im Gegentheile, im *Andante detaché* die Noten ganz abgefordert werden, als wenn Pausen zwischen den Noten stünden; so verbindet das *Marqué* gleichsam beyde in sich. In einem marquirten Satze erhalten die Noten alle ihren vollen Werth, aber eine

jede auch ihren starken Akzent. Z. B. fig. 62 würde im *soffenuito* so vorgetragen werden, als wenn das punktirte Achtel mit dem folgenden Sechszehentheile durch das Schleifzeichen zusammen gebunden, und folglich auf besaideten Instrumenten in einem Bogenstriche gespielt würden; hingegen im *Marqué* muß das Sechszehentheile einen eben so starken Akzent erhalten als das punktirte Achtel, und also auf den besaideten Instrumenten eine jede Note auch ihren frischen Bogenstrich bekommen.

Sordini.

Wenn traurige oder schwermüthige Empfindungen in einem TonStücké ausgedrückt werden sollen, so werden öfters die Instrumente gedämpft, weil sie alsdann einen dumpfern Ton von sich geben. Dieses wird durch das Wort *Sordine* oder *con Sordini*, mit dem Dämpfer, angezeigt; die Franzosen schreiben *avec Sourdines* oder bloß *Sourdines*. —

Sobald aber diese Dämpfung aufhören, und die Instrumente wieder ihren hellen Klang von sich hören lassen sollen, folglich die Dämpfer wieder abgenommen werden; so wird dieses mit *Senza i Sordini* oder *Senza Sordini*; *si levano i Sordini*, und im Französischen *sans Sourdines*, ohne Dämpfer, angezeigt.

Pizzicato.

Eine ähnliche Bewandnis hat es mit dem *pizzicato*, welches zuweilen über einem TonStücke, oder über einzelnen Sätzen, oder auch wohl bloß über einzelnen Noten steht. Dieses bedeutet, daß die Noten oder die Töne der besaideten Instrumente nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit den Fingern gekniffen oder gerissen werden sollen. Die französischen Tonsetzer brauchen statt *pizzicato* oft das Wort *pincé*, abgezwickelt oder abgekniffelt.

Da bey dem *pizzicato* oder *pincé* nicht möglich ist, einer Note einen langen daurenden Klang zu geben, so sollten die Tonsetzer auch nie über halbe Schläge oder über noch grössere Noten *pizzicato* setzen.

Coll'arco.

Sobald nun der Bogen wieder gebraucht werden soll, wird solches durch *coll' arco*, oder bloß *arco*, der Bogen, und bey den Franzosen bloß mit *archet* angedeutet.

Ad libitum.

Wenn in einem Satze die Bewegung unterbrochen, und der Vortrag bloß der Willkühr und der Empfindung des Ausübers überlassen werden soll, so finden wir dieses, vorzüglich bey den ausgeschriebenen Verzierungen und Einkleidungen einer *Fermate*, durch *ad libitum*, oder bey den Italienern oft mit *a piacere* bemerkt.

Zuweilen wird der Eintritt der vorigen Bewegung nach einem solchen *ad libitum* oder *a piacere*, mit *Tempo primo* angezeigt.

Ad libitum sagt man aber auch von denjenigen Stimmen, welche zur Ausführung eines TonStücks nicht höchst nothwendig sind, sondern bloß zur Ausfüllung und Vollstimmigkeit dienen. So sind zu vielen Instrumentalkonzerten die Waldhörner und Flöten oder Hoboen *ad libitum* gesetzt; das heißt: der Tonsetzer hat diesen Stimmen keinen herrschenden Gesang gegeben, sondern sie sind bloß ausfüllend, und können deswegen wegbleiben, ohne der Ausführung des Ganzen zu schaden.

Obligato.

Diejenigen Stimmen aber, welche den herrschenden Gesang oder die HauptMelodie durch das ganze TonStück hindurch, oder in einzelnen Sätzen enthalten, werden obligate Stimmen, bey

den Franzosen *les Parties obligées* genannt. So ist in einem Violinkonzert die Prinzipalvioline die obligate Stimme, und in einem Klavierkonzert ist sie das Klavier, u. f. w.; die übrigen Stimmen heißen die begleitende Stimmen. Wenn aber eine der begleitenden Stimmen zuweilen auch einen herrschenden Satz oder die Melodie allein vorzutragen hat; oder wenn eine solche Stimme nach den Regeln der Setzkunst mit der obligaten Stimme verbunden ist, und im Vortrage der Hauptmelodie mit derselben abwechselt; so wird solche auch eine obligate Stimme genannt. Wir finden deswegen Arien mit der obligaten Violine, andere mit der obligaten Flöte, andere mit dem obligaten Fagott, u. f. w. Desgleichen Sinfonien mit obligaten Blasinstrumenten. — Bey den KlavierSonaten mit der Violine und dem Basse begleitet, findet man auch zuweilen eine dieser Stimmen obligat.

Das Wort *obligato* oder *obligée* bedeutet also die Stimme, welche in einem Tonstücke hervorstechend ist, und die Hauptsätze oder die Hauptmelodie oft vorträgt.

Ripieno.

Im Gegensatz von *obligato* ist das Wort *Ripieno*, welches die bloß begleitende oder ausführende Stimmen bezeichnet, und welche auch deswegen *Ripien* Stimmen heißen.

Solo.

Die Sätze oder die Stimme, in welcher die herrschende Melodie enthalten ist, werden auch gewöhnlich mit dem Worte *Solo* bemerkt: So wie die Sätze, in welchen die begleitende Stimmen eintreten, *Tutti* genannt werden.

Man pflegt auch deswegen diejenigen Tonkünstler, welche gewöhnlich obligate Stimmen spielen, *Solo* Spieler, und die andern, welche die begleitende Stimmen spielen, *Ripien* Spieler zu nennen; Und man hat an manchen Orten noch immer, wegen der unrichtigen Kenntniß in der Tonkunst, die fehlerhafte Gewohnheit, den *Solo* Spieler mehr zu schätzen als den *Ripien* Spieler. — —

Sehr oft ist es nicht sowohl die Schuld des Kapellmeisters, ungeschickte *Ripienisten* in der Kapelle zu haben, als ein Fehler in der Anordnung, den der Fürst begünstigt. Wenn aber ein *Ripienist* allen Anforderungen seines Standes entspricht; und also die vorgelegte Stücke mit Fertigkeit, Reinheit des Tons, und schönen richtigen Vortrage ausführt; die Natur seines Instruments gehörig kennt; und eine gehörige Kenntniß der Harmonie hat, so ist er sicher brauchbarer und achtungswerther, als ein großer Theil der sogenannten *Solo* Spieler, deren Verdienst öfters bloß darin besteht, alle drey oder sechs Monate ein Konzert einzustudiren, um es schön vorzutragen.

Es gab ehemals Virtuosen, die weiter nichts als ein paar Konzerte und ein Solo spielen konnten, mit welchen sie sich an allen Höfen Deutschlands hören ließen, und mehrentheils für die ersten Tonkünstler erklärt und bezahlt wurden. Ihre Konzerte hatten sie gewöhnlich von einem geschickten Tonsetzer komponiren lassen, und einige *Passagen* selbst dazu hergegeben; nicht weil diese vorzüglich schön waren, oder weil der Tonsetzer keine bessere hätte erfinden können, sondern weil der sogenannte *Virtuos* diese, sehr oft fehlerhaft fortschreitende, *Passagen* von Jugend auf geübt hatte, und sie also mit vieler Fertigkeit vortragen konnte. — — —

Wir finden in den begleitenden Stimmen oft in einem Takte einen oder zwey schräge Striche durch das Linienystem gezogen, welches die Bedeutung hat, daß die im vorigen Takte angefangenen SatzFiguren in diesem Takte fortdauern sollen. Es ist dieses eine Bequemlichkeit, welche die Kopisten erfunden haben, und von den Notenstechern angenommen worden ist, um Zeit und Papier zu sparen. fig. 63.

Einige schreiben auch statt der zwey schrägen Striche, einige große TaktNoten, aus welchen die Satzfigur bestand, und schreiben das Wort *Segue* darunter. fig. 64.

Gleiche Erfindung und Bedeutung hat es mit dem *Arpeggio*, welches anzeigt, daß die Noten des Akkords nicht mit einem Striche oder mit einem Anschlage zugleich gespielt, sondern nachein-

ander, gebrochen, sollen vorgetragen werden. fig. 65. Die Bezeichnung des *Arpeggio* ist verschieden, einige durchstreichen den Akkord, wie bey fig. 66. Das *Arpeggio* erstreckt sich nicht bloß auf ganze Akkorde, sondern auch TerzenGänge können *arpeggiert* werden; man sehe fig. 67.

--- In der Musik nennt man die Bässe, welche aus bloßen gebrochenen Akkorden bestehen, *arpeggierte* Bässe, oder HarfenBässe.

Col Canto.

Bey SingeStücken findet man oft in den begleitenden Stimmen das Wort *Canto*, welches den Eintritt der Singestimmen bemerkt, um die Accompagnisten zu erinnern, die Stärke des Vortrags ihrer Stimme, der Stärke des Tons des Sängers zu unterordnen. Fölgelig dürfen die *forte* nicht mehr so stark als sonst im *Tutti* gemacht, und überhaupt alle Nuancen in dem Accompagnement mehr sanft als heftig ausgedrückt werden. —

In Fällen, wo der Tonsetzer dem Sänger die Erlaubniß erteilt, durch Verlängerung oder Verminderung der Bewegung eines Satzes, den Ausdruck einer Leidenschaft mehr auszubilden, werden die Worte *avec la Voix* oder *suivant le Chant* oder *col Canto* gesetzt. Hier ist es nun die Pflicht der Accompagnisten, dem Sänger zu folgen, und ihn zu Erreichung und Verschönerung des Ausdrucks zu unterstützen. Ueberhaupt ist es gut, wenn die begleitenden Stimmen sich immer nach der Sing- oder in einer Instrumentalmusik nach der obligaten Stimme richten, und mit Discretion accompagniren; und wenn diese aus Unachtsamkeit oder Unwissenheit einen Fehler machen, und etwa im vier ViertelTakte, ein Viertel zu viel oder zu wenig singen, die Accompagnisten auch sogleich ein Viertel hinzusetzen oder ein Viertel überspringen. Ich weiß wohl, daß der größte Theil der Accompagnisten, und selbst Kenner der Tonkunst hiergegen vieles einzuwenden haben; allein es ist unumgänglich nöthig, in jedem Falle der herrschenden Stimme nachzugeben; und Derjenige, welcher steif und fest seinem *Tempo* getreu bleibt, und nicht nachgeben will, kennt noch nicht die Pflichten des Begleiters, und ist noch weit von der Vollkommenheit entfernt.

Tacet.

Wenn zuweilen ein Satz nicht von allen Stimmen ausgeführt wird, sondern einige während diesem Satze pausiren oder stillschweigen sollen, so bezeichnet man dieses mit Pausen, oder man schreibt in die Stimme, welche nicht spielen soll, *Tacet*; so findet man die Ausdrücke *Trio Tacet*, *Majeur Tacet*, *Mineur Tacet* u. f. w.

Tasto Solo.

Wenn in einem TonStücke z. B. in einer Sinfonie, Konzert, Arie u. f. w. der Bass auf dem Flügel oder Forte Piano, mit harmonischer Begleitung soll gespielt werden, so werden die Akkorde mit Ziffern angedeutet. Da aber ein TonStück nicht anhaltend in einer und derselben Stärke des Vortrags und der Vollstimmigkeit bleiben darf, ohne seinem Entzwecke entgegen zu arbeiten und einförmig zu werden; so treten oft schwächere oder sanftere Stellen ein, bey denen die vollstimmige Begleitung des Flügels nicht statt finden kann, und bey denen es besser ist, den Bass ohne alle Begleitung zu spielen. Diese Stellen werden in der BassStimme über oder unter dem Linienysteme mit *Tasto Solo* oder bloß mit *T. S.* angezeigt. Dies *T. S.* dauert so lange, bis der Eintritt der vollstimmigen Begleitung durch die Ziffern wieder angedeutet wird.

Unifonus.

Wenn in einem vollstimmigen TonStücke oder auch bloß in einem kurzen Satze desselben, nicht alle Stimmen ihren besondern Gesang haben, sondern die eine Stimme einen und denselben Gesang mit einer andern Stimme vortragen soll; so wird dieses, um die Zeit zu ersparen, einen Satz

doppelt zu schreiben, in der einen Stimme durch *Unifono* oder blos *unis. col 1^{mo} Violino* oder was es für ein Instrument oder Singstimme ist, mit welcher die eine Stimme dasselbige spielen soll, angezeigt. Dieses *Unis.* wird in den Partituren gewöhnlich in das leere Liniensystem der Stimme geschrieben, und der Kopist muß alsdann aufmerksam seyn, in den verschiedenen Schlüsseln sich nicht zu irren. —

A Octave.

In eben diesem Verstande wird auch oft *a l'octave* in eine Stimme gesetzt; *a l'octave* ist auch in den mehresten Fällen ungleich richtiger als *a l'unison*. Denn *Unifonus* bezeichnet einen und denselben Klang oder Ton in Ansehung seiner Höhe und Tiefe. Die Singstimmen, die Blasinstrumente und selbst die Violinen können aber nicht mit dem Basse *a l'unison* gehen, weil sich der Bass zu den Violinen, wie der Ton der Stimme eines Kindes zu dem Tone der Stimme eines Mannes verhält. *A l'unison* kann demnach nur Statt finden zwischen Instrumenten und Singstimmen, die in gleichem Verhältniß des Tones mit einander stehen; außerdem muß es *a l'octava* heißen. Nur ist es nicht Recht, mit *Gluck* in der *Armide*; *Unisoni* in *Octava* zu schreiben; diese Wortverbindung ist offenbar widersprechend. —

In den Instrumentalstimmen wird auch oft die Zahl 8 mit oder ohne den Anhang der Sylbe *ve*, als *8^{ve}* anstatt des Worts *Octave* gebraucht. Z. B. wenn ein Satz oder ein Theil desselben, eine *Octave* höher soll gespielt werden, alsdann die 8 darüber gesetzt wird, als fig. 68. Desgleichen wenn in der Klavierstimme der Bass durch die *Octave* verstärkt werden soll, so schreibt man blos die 8 darunter, um dieselben Noten nicht doppelt zu schreiben. fig. 69.

Finale.

Das Wort *Finale* wird in der Tonkunst in einem doppelten Verstande gebraucht: Einmahl bezeichnet es den Schluß eines Akts in den Opern; ein andermal das letzte Stück eines Ballets; und auch zuweilen das letzte Stück einer Sinfonie. In diesem letztern Falle muß die Bewegung des *Finale* lebhaft und feurig seyn. Ein andermal braucht man es auch, um den Schlußsatz eines Tonstücks zu bezeichnen; z. B. wenn ein Stück aus vielen wiederholten kleinen Sätzen bestanden hätte, so wird der Satz, mit welchem geschlossen werden soll, durch *finale* bemerkt. Einige brauchen auch in diesem Falle das Wort *Coda*, der Anschluß, welches noch bestimmter und besser ist.

Die Spiel- und Sing-Manieren.

Unter den Manieren werden diejenigen Zeichen oder Noten verstanden, mit welchen die Melodie ausgezieret wird, um die Töne derselben mehr an einander zu binden, und zugleich dem Vortrage mehr Schwung im Ausdrucke zu geben.

Es gehört aber eine vollkommene Kenntniß der Harmonie darzu, um sie allzeit so zu gebrauchen, daß sie die Empfindungen des Vergnügens vermehren, und weder in Fehler gegen die Setzkunst ausarten, noch durch eine allzu öftere oder üble Anwendung den Charakter des Tonstücks entstellen und dem Zuhörer Eckel erwecken müssen. Es thut also derjenige, dessen Kenntnisse in der Harmonie und in der Charakteristik noch nicht den Grad der Vollkommenheit erreicht haben, allzeit viel besser, seine Stücke so vorzutragen, wie sie gesetzt sind, als daß er durch einen fehlerhaften Gebrauch der Manieren seine Melodie verbrämt, und anstatt den Vortrag leidenschaftlicher zu machen, und ihm mehr Stärke und Ausdruck zu geben, in ein bloßes Verstand- und Gefühlleeres Geklimper verfällt.

Die gewöhnlichen SpielManieren sind 1) der Vorschlag Tab. II. fig. 72. 2) der Doppel-Vorschlag, fig. 73. (i) 3) der Schleiffer, fig. 74. 4) der Mordent, fig. 75. 5) der Schneller, fig. 76. 6) der Doppelschlag, fig. 77. 7) der Triller, fig. 78. und 8) der Nachschlag, fig. 79.

Ich will versuchen, ob ich durch einige Bemerkungen den guten Gebrauch der Manieren erleichtern kann.

Der Vorschlag.

Le Port de voix. Ital. appoggiatura.

Erstlich, die Dauer eines Vorschlags muß bey gleichtheiligen Noten allezeit die Hälfte des Werths von der Note seyn, vor welcher er steht, fig. 80. Hingegen bey dreytheiligen Noten erhält der Vorschlag die Dauer von zwey Theilen des Werths der Note, und die Auflösung desselben geschieht auf dem dritten Theile, fig. 81.

Es giebt aber Fälle, in denen diese Regel nicht kann angewandt werden, ohne unser Gehör durch fehlerhafte QuintenFortsetzungen zu beleidigen, und wo es nothwendig wird, dem Vor-

(i) Der verstorbene Kapellmeister *Bach*, *Quanz*, *Agricola* und mehrere, nannten diese Manier den Anschlag. Allein da diese Manier doch wirklich aus dem auf- und absteigenden Vorschlage besteht, und ausserdem der Ausdruck *Anschlag* noch eine andere Bedeutung hat; so erachte ich die Benennung *DoppelVorschlag* viel bestimmter und zweckmäßiger.

schlage nur einen Theil von dem Werthe der Note zu geben, und die Auflösung desselben schon auf dem zweiten Theile zu machen. fig. 82. Doch ist dieses mehr ein Fehler der Tonsetzer, die bey einem solchen Falle besser thäten, die Melodie so zu schreiben, wie sie bey fig. 83. steht; hierdurch würde allen Fehlern und Irrthümern vorgebeugt. Für den Kenner ist alles kenntbar, allein der Nichtkenner und Liebhaber der Tonkunst kann sehr leicht irren.

Steht der Vorschlag aber vor einer gleichtheiligen großen Note, an welche eine kürzere auf derselben Stufe angebunden ist, so ist es dem guten Geschmacke gemäß, dem Vorschlage den völligen Werth der großen Note zu geben, und ihn in die kleinere aufzulösen. fig. 84.

Zweitens kann der Vorschlag sowohl aufsteigend, fig. 85. als absteigend zur Note, fig. 86. als auch im Sprunge gebraucht werden. fig. 87.

Drittens erlaubt es jetzt die Mode, daß bey Fermaten oder Ruhepunkten, die auf der Quinte des Haupttons gemacht werden, und die Melodie vom Semitonio zur Octave übergeht, der Vorschlag vor der Schlußnote von oben herabgenommen wird, fig. 88. ob er gleich, der Regel nach, immer auf der Stufe sollte genommen werden, auf welcher die vorletzte Note gestanden habe; und wenn diese über der Hauptnote steht, auch der Vorschlag über der Hauptnote stehen müßte, und so im umgekehrten Falle. fig. 89.

Doch bey Fermaten, die auf der kleinen Sekunde mit der übermäßigen Sexte gemacht werden, ist der absteigende Vorschlag gar nicht anwendbar. Auch bey der größten Aufmerksamkeit daß dieser Vorschlag sich nicht eher hören lasse, bis der Bass zur folgenden Note heruntergetreten ist, entsteht noch immer der unangenehmste Mißlaut, fig. 90. indem die kleine Sekunde des Basses sich unfreier Seele viel zu stark eindrückt, als daß wir gleichgültig den Eintritt der großen Sekunde eine Octave höher anhören könnten.

Dieser Ursache wegen bleibt die Schreibart des Satzes bey fig. 91. immer tadelnswerth.

Der Geschmack unsers jetzigen Zeitalters erlaubt nicht weniger, daß nach einem Schluß-Triller auf der Terz der Dominante, der Vorschlag auch über der Hauptnote genommen wird, fig. 92. Nur kann der Vorschlag nicht unter der Hauptnote genommen werden, wenn der Schluß-Triller auf der Quinte der Dominante gemacht ist. fig. 93.

Viertens, kann der Vorschlag bey TerzenGängen eben so gut auf- als absteigend genommen werden, fig. 94. desgleichen bey SextenGängen. fig. 95.

Fünftens, müssen die Vorschläge, welche zwischen lange Noten gesetzt werden, die auf einer und derselben Stufe stehen, allzeit sehr schnell gespielt werden, und höchstens den achten Theil des Werths der Note abnehmen. fig. 96.

Bey zwey Noten auf einer Stufe, von denen die eine kurz und die andere lang ist, oder umgekehrt, die erste lang und die andere kurz ist, ist der Vorschlag von schlechter Wirkung, und folglich nicht anwendbar. fig. 97.

Sechstens ist es dem guten Geschmack sehr zuwider, vor den Anfangsnoten eines Tonstücks gleich einen Vorschlag zu setzen: Allein vor der Schlußnote ist der Vorschlag in den mehresten TonStücken eine höchstnöthige und wesentliche Zierde. Ich kann hier nicht unterlassen, die Nachlässigkeit, mit welcher viele Tonkünstler diesen EndigungsVorschlag ausüben, zu tadeln, und Liebhabern zur Warnung anzuzeigen. Wenn Z. B. in drey-, vier- und mehrstimmigen TonStücken der Vorschlag vor einer dreytheiligen Endigungsnote steht, und derselbe von allen Stimmen während der ersten zwey Viertel ausgehalten, und im Eintritt des dritten Viertels von allen zugleich aufgelöst werden sollte; so befinden wir uns oft in dem Falle, daß wir eine drey-, vier- und mehrfache Auflösung des Vorschlags hören müssen, je nachdem das TonStück mehr oder weniger besetzt ist. Denn der eine giebt dem Vorschlage vielleicht nur den Werth eines Achtels, um bald fertig zu seyn; der andere hält ihn dagegen ein Viertel; ein dritter gibt ihm die Dauer von drey Achtel, und nur wenige halten ihn seine völlige Zeit aus, und geben ihm zwey Viertel. Andere übertreiben es auch, und halten ihn wohl noch ein Achtel länger. Anstatt also am Schluß des Tonstücks eine völlige Be-

ruhigung der Empfindungen zu erhalten, wird solche durch die immer aufeinander folgende Auflösungen der Vorschläge, und dem damit verknüpften Mißlaute, gänzlich gestört.

Mehrere Bemerkungen ver spare ich zu einer andern Gelegenheit, um nicht ermüdend und zu weitläufig zu werden. Ich empfehle aber jedem Ausüber der Tonkunst eine öftere Abwechslung mit den Vorschlägen, und sie bald auf- bald absteigend zu gebrauchen.

Die Einförmigkeit in den Manieren macht den Vortrag langweilig und ausdrucksleer; hingegen die Mannichfaltigkeit derselben giebt ihm den wahren leidenschaftlichen Ausdruck; welcher unfre Empfindungen durch die fortschreitende Ausbildung des Charakters des Tonstücks, immer mehr reizet, und in der Aufmerksamkeit und der Erwartung einer völligen Befriedigung erhält. —

Der DoppelVorschlag.

Le port de voix double. Ital. Appoggiatura doppia.

Der DoppelVorschlag ist eine Manier, die aus der Verbindung des auf und absteigenden Vorschlages entstanden ist, und kann sowohl über als unter der Note, als auch sprungweise vor derselben gemacht werden. fig. 98.

Eine sehr schöne Wirkung thut er auf dem Niederfchlage des Taktes auf einer wiederholten Note, fig. 99. desgleichen in der Mitte des Taktes, zwischen zwey Noten von gleichem oder ungleichem Werthe, die auf einer Stufe stehen. fig. 100. Doch ist es besser, wenn die Melodie des Satzes herab als herauf steigt.

In Sprüngen ist er, bey nicht allzuge schwinden Noten, vorzüglich fähig, den Ausdruck zu beleben, und ihn gefühlvoller zu machen. Tab. III. fig. 101.

Bey Sätzen, in welchen die Melodie durch Pausen unterbrochen wird, ist er nicht minder anwendbar. fig. 102.

Auch bey TerzenGängen thut er, zumahl bey einer mäfsigen Bewegung, oder bey nicht allzukurzen TaktTheilen, eine herrliche Wirkung. fig. 103.

Ueberhaupt ist der DoppelVorschlag sehr geschickt, um den Gesang zu erheben, und thut bey vielen Stellen, die den einfachen Vorschlag gar nicht vertragen, die aller schönste Wirkung. So würde Z. B. bey fig. 100. ein einfacher Vorschlag im geringsten nicht die gute Wirkung thun.

Bey andern Stellen, Z. B. im 2ten Takte fig. 99, würde ein einfacher Vorschlag fehlerhaft oder unausstehend seyn, da der DoppelVorschlag hier den Ausdruck sehr erhöht.

Der Schleiffer.

Franz. le Flatté. Ital. Tirate piccole.

Der Schleiffer ist eine Manier, die aus der Verbindung zweyer oder dreyer geschwind auf einander folgender Töne besteht, und kann sowohl auf- als abwärts gemacht werden. fig. 104. Der Schleiffer, der aus zwey Noten besteht, ist bey einer springenden Melodie sehr gut anzuwenden, und von guter Wirkung, Z. B. zur kleinen oder großen Terze, fig. 105, zur Quarte, fig. 106, zur Quinte, fig. 107, zur Sexte, fig. 108, zur Septime, fig. 109, und selbst zur Octave, wenn sie nicht mit dem Dreyklange begleitet ist. fig. 110. Ist sie aber mit dem Dreyklange begleitet, so muß es der aus drey Noten bestehende Schleiffer seyn. fig. 111.

Der Schleiffer läßt sich übrigens bey allen dissonirenden Intervallen, als der übermäßigen Quarte, fig. 112. und der kleinen und verminderten Septime, fig. 113. auf das vortheilhafteste anbringen.

Der Vortrag des Schleiffers muß allzeit schnell geschehen, und der Note, vor welcher er gesetzt wird, ein stärkerer Druck gegeben werden.

Der Mordent.

Le Pincé, ehemals *Martellement*; auf ital. *Mordente*.

Der Mordent scheint den mehresten Tonkünstlern und Liebhabern entweder nicht recht bekannt, oder, einer falschen Beurtheilung wegen, außer Gebrauch gesetzt zu seyn, denn man sieht und hört ihn jetzt so äußerst selten. Es ist freylich nicht anzurathen, ihn bey allen Sätzen anzuwenden, und ihn allzuoft zu gebrauchen, denn dieses leidet seine eigenthümliche Wirkung nicht. Allein wenn er mit andern Manieren abwechselnd, und am rechten Orte gebraucht wird, so gibt er dem Vortrage sehr viele Mannigfaltigkeit und Stärke.

Der Mordent kann nach dem Vorschlage auf einer etwas langen Note, oder welches einerley ist, bey langfamer Bewegung des Tonstücks, auf einer weniger langen Note, bey Einschnitten der Melodie, sehr gut angebracht werden. fig. 114. Desgleichen auf dem Anschlage einer gebundenen Note, fig. 115. auch wenn vor dieser ein Vorschlag vorhergeht, fig. 116. Bey allen springenden Sätzen, fig. 117; bey punktirten Noten, fig. 118; auch selbst bey Sätzen, in denen die Melodie durch Pausen unterbrochen wird. fig. 119.

Der Mordent richtet sich übrigens in Ansehung seines halben oder ganzen Tones immer nach der Vorzeichnung der HauptTonart, oder nach der TonArt, in welche der Gesang ausgewichen ist, und bekömmt deswegen bald ein \times , bald ein b oder ein \sharp hinzugesetzt. fig. 120.

Der Schneller.

Der Schneller ist ein umgekehrter Mordent; und besteht aus der Verbindung der HauptNote, mit der über ihr liegenden Note; da der Mordent die HauptNote mit der unter ihr liegenden Note verband. Der Vortrag dieser Manier ist allzeit geschwind. Er leidet zwar weniger Anwendung als der Mordent; Allein bey verschiedenen Stellen im Allegro bleibt er unentbehrlich, um die Stelle des Trillers ohne Nachschlag zu vertreten. fig. 121.

Er kann auch auf den Einschnitten der Melodie angebracht werden. fig. 122. Desgleichen auf dem Anschlage einer Wiederholten Note, welche herunter steigt, fig. 123. aber doch nur in geschwinden Bewegungen; in einer langsamen Bewegung wird hier, der Doppelschlag oder der DoppelVorschlag eine viel bessere Wirkung thun.

Der Doppelschlag.

Franz. *le Double*.

Der Doppelschlag ist die LieblingsManier der Tonkünstler und der Liebhaber: In sofern er nicht allzuoft gebraucht wird, so ist der Doppelschlag wirklich die angenehmste Manier, mit welcher wir den Gesang eines Satzes einkleiden können, denn er verbindet und erhebt zugleich die Töne auf eine sehr gefällige Art, die uns keine der übrigen Manieren in dem Grade empfinden lassen. Dabey hat er den großen Vorzug, daß er bey langsamen und auch bey geschwinden Sätzen; sowohl bey geschliffenen als bey gestoffenen Noten ohne große Schwierigkeiten kann angewandt und ausgeübt werden, und immer dieselbe schöne Wirkung hervorbringt.

Ich will einige Fälle, in denen er sowohl einfach als auch in Verbindung mit dem Mordent, vorzüglich geschickt ist, den Charakter eines Tonstücks mehr auszumahlen, und den Ausdruck desselben zu vervollkommen, etwas genauer bezeichnen.

Erfstlich kann der Doppelschlag bey jeder wiederholten Note auf dem Niederschlag des Taktes gut angebracht werden, wenn die Melodie alsdenn um eine Sekunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime oder Oktave herauf oder heruntersteigt. fig. 124. Desgleichen in mäßiger Bewegung eines Tonstücks auch in der Mitte des Takts, fig. 125. Ohne mich in eine Bestimmung der Wahl zwischen dem auf- und absteigenden Doppelschlage einzulassen, will ich nur bemerken, daß bey aufsteigenden Oktaven allezeit der absteigende Doppelschlag genommen werden muß. man sehe Tab. III. fig. 126.

Zweytens kann er bey vollkommenen, fig. 127, und bey unvollkommenen Tonschlüssen, fig. 128. bey Fermaten, fig. 129. und auch bey bloßen Einschnitten der Melodie mit sehr gutem Erfolg angewandt werden, fig. 130. Bey Fermaten braucht der Doppelschlag nicht immer auf der Schlußnote zu stehen; er kann sehr gut auf der vorletzten Note, oder zwischen dieser und dem folgenden Vorschlage statt finden, fig. 131. Man wiederholt hier den Doppelschlag auch wohl, um die Ruhe noch etwas aufzuhalten, wie bey fig. 132. Diese Art, die Fermaten mit dem Doppelschlage einzukleiden, ist jetzt ziemlich herrschend.

Drittens erhält der Vortrag eine schöne Zierde, wenn der Doppelschlag bey punktirten Noten, nach dem Anschlage der Note, auf die Dauer des Punkts gesetzt wird. fig. 133. Desgleichen, wenn nach einer langen Note, zwey kurze auf derselben Stufe folgen, von denen die erste an die vorhergehende Note gebunden ist, kann er auf dem Anschlage der zweyten kurzen Note sehr gut angebracht werden. fig. 134. Wenn aber nach einer langen Note, die Melodie in kürzern Noten durch halbe oder ganze Töne aufwärts fortschreitet, so kann der Doppelschlag am besten vor dem Eintritte der ersten kurzen Note auf dem letzten Theile des Werths der langen Note angebracht werden. fig. 135.

Viertens kann der Doppelschlag auch nach einer Pause statt finden. fig. 136.

In einer mäßigen Bewegung kann er auch bey TerzenGängen recht gut ausgeübt werden, und bleibt seine Behandlung eben dieselbe, wie die Behandlung der Vorschläge bey TerzenGängen, das heißt, der Doppelschlag muß mit der Terze zugleich angeschlagen werden. fig. 137.

Der Doppelschlag, mit dem Mordent verbunden wird bey vollkommenen und unvollkommenen Tonschlüssen oft anstatt des Trillers gebraucht. fig. 138. a, b, c.

Einige Tonsetzer und besonders Französische, pflegen den Doppelschlag in ihren Werken beständig, mit kleinen Noten auszufchreiben, wie bey fig. 139. Andere schreiben ihn bloß über dem Punkte aus, wie bey fig. 140.

Der Triller. (k)

Le Tremblement, auf ital. *Trillo*.

Der Triller ist die allerschwerste Manier, sowohl in Betracht seiner Erfordernisse als der rechten Anwendung: denn wenn die abwechselnde Trillerschläge nicht mit der größten Gleichheit, Reinheit und Lebhaftigkeit auf einander folgen, so geht seine schöne Wirkung gänzlich verloren. Es ist deswegen einem jeden Ausübler der Tonkunst eine fleißige TrillerUebung immer sehr zu empfehlen. Besonders müssen sich alle Instrumentalisten bemühen, mit jedem Finger und auf jedem Tone einen schönen gleichen und lebhaften Triller schlagen zu können. Es geht mit dem Triller wie mit andern Geisteskräften; der eine hat ihn von der Natur gleichsam als Mirgüß bekommen und

C 3

(k) Der Triller wird durch verschiedene Zeichen angezeigt; das gewöhnlichste und beste Zeichen ist: tr. Einige bedienen sich statt dessen eines durchstrichenen  Die Französische Tonsetzer bezeichnen ihn oft mit einem bloßen Kreuz †.

macht ihn sogleich mit der grössten Fertigkeit, dagegen der andere viel Mühe anwenden muß, ihn zu erwerben. Doch habe ich oft gefunden, daß verschiedene Personen, denen die Natur schon alles Vermögen verfaßt zu haben, einen Triller zu machen, nach einer anhaltenden Uebung von einigen Monaten, den TrillerSchlag nicht allein vollkommen schön und gleich erlernt, sondern durch diese langsame und geschwinde SekundenSchläge sich den Weg gebahnt hatten, andre schwere Passagen mit großer Leichtigkeit vorzutragen.

Ich kann hier die tadelhafte Gewohnheit mancher Virtuosen nicht unberührt lassen, welche ihren TrillerSchlag so langsam anfangen, und ihn auch eine ziemliche Zeit so fortführen, ehe sie die Schläge geschwinder machen, daß man glauben sollte, sie machten auf die TrillerUebungen eine Satire. Dies ist eine hässliche Art zu trillern, die kein Mann von richtiger Empfindung sich muß zur Last legen lassen. Der Triller soll eine Zierde des Vortrags seyn, und er ist es auch, nur muß er mit der Reinheit der Intonation auch die höchste Gleichheit und Geschwindigkeit der Schläge in sich vereinigen.

Ehmal lehrte man, daß der Triller im Adagio langsamer müsse geschlagen werden, als im Allegro, welches doch aber wirklich falsch ist: denn wenn die Schönheit des Trillers in der Gleichheit und Geschwindigkeit besteht, warum soll er denn im Adagio weniger schön als im Allegro seyn? der einzige Unterschied der zwischen dem Triller im Adagio und dem Triller im Allegro statt findet, ist, daß der Nachschlag des Trillers im Adagio langsamer gemacht werden muß, als der Nachschlag im Allegro.

Man rechnete es auch in der ehemaligen Zeit dem Spieler zu einem großen Verbrechen an, wenn er dem Triller auf einer langen Note, auf welche eine Fermate folgte, einen Nachschlag anhängte, Z. B. bey fig. 141. Auch lehrte man damahls, daß der SchlußTriller die völlige Zeit der Note, über welcher er stehe, ausdauren, und deswegen lieber zu spät mit dem Nachschlage in die SchlußNote einfallen sollte, wie bey fig. 142. Allein der gute Geschmack unsers jetzigen Zeitalters erlaubt uns die Befolgung dieser alten Regel nicht mehr. Wir können jetzt keinen Triller weder vor, noch auf einer Fermate, oder wo er sonst steht, ohne Nachschlag mehr hören, ohne daß unsere Empfindung dadurch beleidiget wird. Von den Trillern über geschwinden Noten, oder über solchen Noten, bey denen die folgenden kurzen Noten die Stelle des Nachschlags vertreten, wie bey fig. 143. rede ich nicht; diesen Trillern einen Nachschlag anhängen zu wollen, würde größtentheils nicht möglich seyn, und dabey der Melodie alle Deutlichkeit benehmen.

Doch ich breche ab, und will einige allgemeine Regeln über den Gebrauch des Trillers vorsezen.

Viele Triller in einem Stücke anbringen zu wollen, ist nicht mehr Mode, sondern wird für einen alten oder verdorbenen Geschmack erklärt. In der That ist es unbegreiflich, wie gewisse Tonsetzer, deren Werke durch die vielen Triller so äußerst entstelt werden, weil sie nicht einmal immer am rechten Orte stehen, den Beyfall des Publikums bis zu dem Grade haben erhalten können, daß man eine Zeit lang nichts als ihre Trillereyen spielte.

In einem lebhaften TonStücke, Z. B. einem Allegro oder Presto sollte billig der Triller blos an folgenden vier Stellen angebracht werden; nämlich bey vollkommenen Tonschlüssen, fig. 144. oder der förmlichen Cadenz; fig. 145. bey Einschnitten der Melodie; fig. 146. bey Fermaten fig. 147. und viertens bey einer anhaltenden langen Note, gegen welche die andere Stimmen sich bewegen. fig. 148.

Hingegen im Adagio oder einer andern langsamen Bewegung kann er auffer diesen Fällen noch öfterer Statt finden, ohne dem guten Geschmacke zu nahe zu treten. Z. B. in Sätzen, wo nach zwey kurzen Noten eine längere auf derselben Stufe folgt, fig. 149, oder wie bey fig. 150, desgleichen in Sätzen, welche mit etwas langen Noten sekundenweise aufwärts steigen. fig. 151.

Diese Fortschreitung mit Trillern wird die TrillerKette genannt.

Selbst verschiedene SetzFiguren erlauben im Adagio den Zusatz des Trillers, Z. B. fig. 152. und andere dieser ähnliche.

Die PrallTriller und übrige Triller ohne Nachschläge, welche blos in absteigenden kurzen Noten statt haben können, fig. 153. und welche man ehemals so häufig gebrauchte, fangen an, jetzt seltener zu werden; und es ist wahrscheinlich, das sie mit dem Fortgange des Geschmacks an dem guten gefangvollen Vortrage, ganz auffer Gebrauch kommen werden.

Endlich muß ich noch bemerken, das wenn am Schluffe einer Cadenz ein DoppelTriller gemacht werden soll, es für den KlavierSpieler immer besser und vortheilhafter ist, ihn mit zwey Händen zu spielen, wie bey fig. 154. *a, b.* als das er dem Scharlatanism einiger Virtuosen nachahmt, und ihn, wie bey fig. 155, mit einer Hand — schlecht macht.

Der Nachschlag.

Der Nachschlag kann auch für sich allein als eine SpielManier betrachtet und gebraucht werden; nur leider er keine aufsteigende Melodie. Aber bey heruntersteigender Melodie, zumal in einer mäßigen oder langsamen Bewegung, thut er eine recht schöne Wirkung. fig. 156.

Wir finden ihn auch von vielen Tonsetzern ausgeschrieben, und mit feiner HauptNote verbunden als eine SetzFigur gebraucht. fig. 157.

Er kann auch sehr gut vor einem Sprunge im Auftakte angewandt werden. fig. 158.

Mehrere Bemerkungen über die Manieren werde ich im zweyten Theile, in der Abhandlung über den Vortrag, meinen Lesern mittheilen.

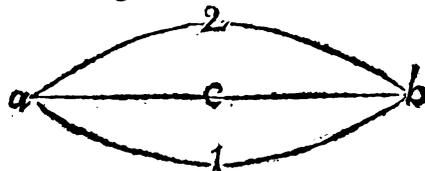
Die physikalische und mathematische Klanglehre.

Ein Klang kann auf zweyerley Art betrachtet und erklärt werden,

- 1) physikalisch, das heisst, in Rücksicht auf seine Entstehung, und
- 2) mathematisch, das heisst, in Rücksicht auf sein Verhältniß.

Ein Klang entsteht, wenn die Theile eines elastischen Körpers, durch die Berührung oder den Anschlag eines andern Körpers erschüttert und in eine zitternde Bewegung oder in Schwingungen versetzt werden, welche sich der Luft mittheilen, und durch diese unserm Gehör empfindbar werden.

Wir können diese Schwingungen bey dem Anschlage einer langen Saite schon etwas deutlich bemerken: Wenn Z. B. a , c , b die Länge der Saite ist, so werden ihre Schwingungen wechselseitig sich in die Figur $a1b$, und $a2b$ ausdehnen, und wieder zusammen ziehen.



Da nun die Luft diese Schwingungen der Saite bekommt, und diese dadurch in eine gleichförmige Schwingung gebracht wird: so empfinden wir, wenn wir einen Klang hören, in unserm Ohre eben so viele Schläge, als die Saite Schwingungen in der Luft macht.

Hieraus folgt nun zwar, daß jeder Körper, dessen Theile einer Erschütterung fähig sind, auch einen Klang hervorbringen kann: Allein jeder Klang ist deswegen noch kein musikalischer Klang, oder ein für die Tonkunst brauchbarer Ton. Ein Klang, der für die Tonkunst brauchbar seyn soll, muß rein seyn, das heisst, er muß den Ton bestimmt und rein, ohne die geringste Mitklänge eines oder mehrerer Nebenklänge hören lassen: und diese Reinheit eines Tones entsteht aus dem gleichem Verhältniße aller Theile eines Körpers; weil nur ein gleiches Verhältniß, gleichförmige Schwingungen in der Luft machen und einen reinen Ton hervorbringen kann.

Wenn Z. B. auf dem Klavikorde, dem Flügel oder dem Fortepiano die zwey Saiten eines Tones nicht mit einer völlig gleichen Stärke angespannt sind, so entstehen daraus auch völlig ungleiche Schwingungen, die unter sich, das heisst, die Schwingungen der einen Seite gegen die Schwingungen der andern Seite verglichen, nicht in ein richtiges Verhältniß zu bringen sind. Da nun diese unverhältnißmäßige Schwingungen der Saiten auch in der sie umgränzenden Luft eben solche unverhältnißmäßige Schwingungen erzeugen, und dadurch unserm Ohre empfindbar werden; so fühlen wir diese unverhältnißmäßige Schläge, welche unsrer Empfindung so höchst widrig und beleidigend sind: Und ein solcher Uebelklang, der aus den unverhältnißmäßigen Schwingungen zweyer Saiten entsteht, die übrigens in Ansehung ihrer Länge und Dicke in völlig gleichem Verhältniße seyn können, ist es, der für die Tonkunst unbrauchbar ist, und dem wir in unserm TonSystem keine Stelle anweisen können. Um sich noch mehr zu überzeugen, daß es bloß das Gefühl

von Schwingungen ist, welches uns sagt, welcher Ton für die Tonkunst und unfre Empfindung gut und brauchbar ist, und welcher Ton dagegen wieder nicht gut und unbrauchbar ist; so lasse man die zuviel angespannte Saite nur etwas nach, oder lasse diese auf dem Grade ihrer Anspannung stehen, und ziehe die andere weniger angespannte Saite noch etwas mehr an, bis sie den völlig gleichen Grad der Anspannung der ersten Saite erreicht; sobald diese zwey Saiten diesen Grad der Gleichheit erreicht haben, werden ihre Schwingungen auch so gleichförmig seyn, das wir nicht fähig sind, sie im mindesten zu unterscheiden: Und uns deucht alsdann nur einen Klang zu hören, ob es gleich zwey Saiten sind, die durch den Anschlag erschüttert werden, und folglich doch auch zwey Klänge hervorbringen.

Desgleichen wird eine angeknüpfte oder angesponnene DarmSaite nie einen reinen und bestimmten Ton angeben, weil ihr Verhältniß durch das Anspinnen oder Anknüpfen ist gestört worden, und ihre Schwingungen nun nicht mehr in gleichen Entfernungen auf einander folgen können.

Je stärker die Schwingungen eines Körpers sind, je stärker wird auch der hervorgebrachte Klang seyn, im Verhältnisse des Klanges eines andern Körpers, welcher schwächere Schwingungen in die Luft machte. Die Stärke und Schwäche der Schwingungen einer Saite, bestimmen also den Grad des *forte* und *piano* eines Klanges.

Die Anzahl der Schwingungen einer Saite entstehen aus der Stärkern oder schwächern Anspannung derselben, und aus der Verschiedenheit ihrer Länge und Dicke. Eine lange dicke Saite macht zwar sichtbare und grössere Schwingungen als eine kleine Saite; allein eine kleine Saite macht bey gleicher Anspannung eine viel grössere Anzahl derselben, als eine dicke und lange Saite. Da nun von der Anzahl der Schwingungen einer Saite, die Höhe und Tiefe eines Tones abhängt: so folgt daraus, das je höher der Ton einer Saite ist, desto grösser auch die Anzahl ihrer Schwingungen seyn wird, in Vergleichung der Schwingungen einer Saite, die einen tiefern Ton angibt.

Je elastischer ein Körper ist, desto hellklingender wird auch sein hervorgebrachter Klang seyn. So gibt ein Glas oder eine metallene Glocke einen viel hellern Klang, als ein zinnerner Becher, weil dieser weniger Elastizität hat, wie das Glas oder die Glocke. Desgleichen gibt eine metallene Orgelpfeife einen viel hellern Ton von sich, als eine von Holz verfertigte, weil das Holz weniger elastisch ist, als das Metall.

Ein Körper, der einen hellen Klang hervorbringen soll, muß aber auch einen uneingeschränkten Raum haben, seine Schwingungen in der Luft auszudehnen, sonst wird der Klang desselben dunkel und stumpf klingen. Z. B. ein Glas, das ganz frey steht, wird bey dem Anschlage einen viel hellern Klang von sich geben, als das Glas, welches in der Hand fest gehalten wird; weil es im letztern Falle verhindert wird, seine Schwingungen in der Luft ganz auszudehnen und fortzupflanzen. Dasselbe trifft auch bey den Saiten ein, welche dem Holze so nahe liegen, das sie es mit ihren Schwingungen berühren; diese werden allezeit einen dumpfen Ton hervorbringen. Eine ähnliche Bewandniß hat es mit den Dämpfern an den Klavikorden oder Fortepiano — mit den Sourdinen oder Dämpfern auf den Geigen — mit den Glocken, wenn sie beschneyet sind, und hundert andern Dingen mehr.

Doch ehe ich diese kurze Betrachtung über die Entstehung des Klanges beschliesse, darf ich wohl die Sympathie und den Widerschall des Klanges nicht übergehen.

Die Sympathie der Klänge verursacht, das ein klingender Körper einen andern nicht allein erzittern, sondern auch mitklingend macht. Dieses kann man sehr deutlich bemerken, wenn man auf einer Geige eine Saite Z. B. das *d* gestimmt hat, und ein klein Papier darüber legt, alsdenn auf einer andern Geige das *d* anfängt zu stimmen. In dem Augenblicke, das die Saite in den reinen Einklang, mit dem *d* der ersten Geige eintritt, wird das Papier darauf sich bewegen, von der Saite wegspringen, und diese in eine zitternde Bewegung gerathen und mitklingen. Am sinnlichsten und hörbarsten wird uns die Sympathie bey dem Ertönen der großen Orgelpfeifen. Diese lassen uns ausser dem GrundTone noch dessen Okta-

ve, Quinte, die große Terz und kleine Septime, wiewohl letztere etwas schwächer und nicht so rein, als die Quinte und Oktave hören.

Der Widerschall oder das *Echo* hat seinen Grund in dem Zurückprallen eines Klanges oder Schalles. Dieses geschieht, wenn der Schall in feiner Ausdehnung und Fortpflanzung auf einem festen Körper stößt, und von diesem nicht bloß aufgehoben, sondern auch wieder zurückgeworfen wird.

Wenn Z. B. eine Kanone gegen einen Fels abgeschossen wird, so prallt der Knall wieder zurück, und wir hören ihn doppelt, auch wohl dreifach und mehrere male, je nachdem das Terrain mit Felsen oder andern festen Körpern umgeben ist.

Dieselbe Bewandnis hat es, wenn wir in der freyen Luft, auf einem BlasInstrumente oder mit der Stimme einen starken Ton angeben, der sich hinlänglich fortpflanzen kann, und wir ihn zuweilen ein, zwey oder mehrere male widerschallen hören.

Ueber die Entstehung der Töne und deren Verhältniß.

Wir haben gesehen, daß zwey Saiten von gleichem Verhältniß und mit gleicher Stärke angepannt, eine gleiche Anzahl Schwingungen, und einen und denselben Klang hervorbringen: und daß zwey Saiten mit ungleicher Stärke angepannt, oder zwey Saiten von ungleicher Länge und Dicke, eine verschiedene Anzahl Schwingungen erzeugen, und hierdurch auch eine Verschiedenheit ihrer hervorgebrachten Klänge entsteht.

Dieses führet uns sowohl zur Entdeckung des Ursprungs der Töne, als auch zur Erkenntnis des Verhältnisses, in welchem zwey von einander unterschiedene Töne stehen.

Wenn zwey Saiten in einer Sekunde eine und dieselbe Anzahl Schwingungen machen, so ist der Ton der einen Saite mit dem Tone der andern Saite in Ansehung seiner Höhe und Tiefe sich völlig gleich. Diese Gleichheit zweyer Klänge wird in der Tonkunst der Einklang genannt, und das Verhältniß desselben ist $1:1$ oder $c:c$.

Wenn aber zwey Saiten so angepannt sind, daß die eine Saite in einer Sekunde 30, und die andere Saite aber in derselben Zeit 60 Schwingungen macht; so finden wir, daß der Ton der letztern noch einmal so hoch, als der Ton der erstern ist. Diese Verschiedenheit zweyer Töne nennt man in der Tonkunst eine Oktave. Ihr Verhältniß ist $1:2$, oder $C:c$.

Macht die eine Saite aber viermal so viel Schwingungen als die andere, so wird ihr Ton zweymal so hoch und folglich die doppelte Oktave seyn, die im Verhältniß steht wie $1:4$ oder $C:\bar{c}$. Und wenn sie achtmal soviel Schwingungen macht als die andere, so wird ihr Ton dreymal so hoch seyn und die dreifache Oktave angeben, deren Verhältniß $1:8$ ist oder $C:\bar{\bar{c}}$. Und so weiter, wenn sie 16 oder 32 mahl so viele Schwingungen macht, alsdann die vierfache und fünffache Oktave

daraus entstehen muß, die im Verhältniß stehen wie $1:16$, oder $C:\bar{\bar{\bar{c}}}$, und $1:32$ oder $C:\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$.

Dadurch haben wir nun gefunden, daß die Oktaven alle im Verhältniß von $1:2$, $1:4$, $1:8$, $1:16$, $1:32$ u. f. w. stehen, und durch eine Verdoppelung der Schwingungen entstanden sind.

Wenn nun aber die eine Saite dreymal so viel Schwingungen macht, als die andere, so muß sie einen neuen Ton hervorbringen, der zwischen das Verhältniß von $2-4$ oder zwischen $C-\bar{c}$ fällt: wir finden, daß es der Ton *g* ist, welchen wir, von *c* an gezählt, die Quinte nennen, und im

Verhältniß wie 2:3 steht. Verkleinere ich die Saite, oder ziehe sie so viel mehr an, daß sie sechs- mal so viele Schwingungen macht, so bekommen wir die Oktave von g , nämlich das \overline{g} . Soll die Saite zwölfmal so viel Schwingungen machen, so wird der hervorgebrachte Ton die doppelte Oktave von g nämlich das $\overline{\overline{g}}$ seyn.

Unsere bis jetzt gefundene Töne sind:

1	2	3	4	6	8	12	16	24	u. f. w.
C	c	g	\overline{c}	\overline{g}	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{g}}$	$\overline{\overline{\overline{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{g}}}$	

Da aber unser Klavier bis zum *Contra F* heruntergeht, so wollen wir, um die allzugroße Höhe der Fortpflanzung zu vermeiden, dieses *Contra F* zur Einheit oder dem Einklange annehmen, und unsere durch 2 und 3 gefundenen Töne also setzen.

1	2	3	4	6	8	12	16	24	32.
F	f	c	f	\overline{c}	\overline{f}	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{\overline{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{f}}}$

Wir entdecken hier unter den Fortschritten von Quinten und Oktaven, zugleich auch eine Quartenfortschreitung, nämlich $c-f$, 3:4 und $\overline{c}-\overline{f}$, 6:8.

Da wir nun hierzu durch die Zahl 3 gekommen sind, so wollen wir diese mit sich selbst multipliciren, und die eine Saite 9 mal mehr Schwingungen machen lassen, als die andere, wodurch wir einen Ton bekommen müssen, der zwischen 8—12 fällt, nämlich den Ton G . Die Schwingungen verdoppelt, werden uns die Oktave von g bringen, nämlich \overline{g} . u. f. w.

Wir haben nun schon

1	2	3	4	6	8	9	12	16	18	24	—
F	f	c	f	\overline{c}	\overline{f}	\overline{g}	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{g}}$	$\overline{\overline{\overline{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{f}}}$

Hier kommen wir schon wieder zur Entdeckung neuer *Intervalle*, ⁽¹⁾ nämlich der Sekunde $f-g = 8:9$ und der kleinen Septime $\overline{g}-\overline{f} = 9:16$.

Nehmen wir die Zahl 9 dreymal, und verkürzen oder spannen die Saite, bis daß sie 27 mal mehr Schwingungen machen muß, so bekommen wir den Ton d , welchen ich jetzt, anstatt zwischen das Verhältniß von 24 zu 32, der Bequemlichkeit wegen zwischen 12—16 setzen will. Seine Oktave wird durch zweymal 27 mehr Schwingungen hervorgebracht.

Wir haben nun

1	2	3	4	6	8	9	12	+	16	18	24	27
F	f	c	f	\overline{c}	\overline{f}	\overline{g}	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{f}}$	$\overline{\overline{g}}$	$\overline{\overline{\overline{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{d}}}$

D 2

(1) Unter dem Worte Intervall wird der Zwischenraum von einem Tone zum andern verstanden. Es ist also ein Ton für sich allein noch kein Intervall, sondern er wird es erst im Verhältniß gegen einen andern. Z. B. der Ton c ist kein Intervall; sobald aber der Ton d dagegen eintritt, so entsteht das Intervall einer Sekunde.

Wollten wir die Zahl 9 noch weiter brauchen, so würde sie uns in allzugroße Zahlen und Höhen bringen; wir wollen lieber wieder zurück gehen, und die bis jetzt noch nicht gebrauchte Zahl 5, welche aus der Verbindung von 2 und 3 entsteht, bey einer Saite anwenden. Eine 5 mal größere Anzahl Schwingungen einer Saite muß einen Ton hervorbringen, der mitten zwischen das Verhältniß von 4—6 fällt, und wir finden, daß es der Ton *a* ist. Durch 10 mal mehr Schwingungen entsteht dessen Oktave \overline{a} , und durch 20 mal mehr Schwingungen die DoppelOktave $\overline{\overline{a}}$ u. f. w.

1	2	3	4	5	6	8	9	10	12	+	16	18	20	$\overline{24}$	$\overline{27}$	$\overline{32}$
<i>F</i>	<i>F</i>	<i>c</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	\overline{c}	\overline{f}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{c}	<i>d</i>	\overline{f}	\overline{g}	\overline{a}	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{f}}$

Hier finden wir das Verhältniß der großen Terz $f:a$, 5:4, das Verhältniß der kleinen Terz $a:c$, 6:5, und der kleinen und großen Sexte $a:f = 8:5$ und $c:a = 5:3$.

Jetzt wird es uns ganz leicht, alle Töne unserer Tonleiter zu bekommen, da wir den Ton *a*, der zu *f* die große Terze ist, durch die Zahl 5 erhielten. Wir dürfen nur die Zahl 5 auch auf die Töne *c*, *g*, *a* und *d* anwenden, um sogleich deren große Terzen, *e*, *h*, *cis* und *fis* zu haben, und wenden wir die Zahl 5 nochmals bey den Tönen *e*, *h*, *cis* und *fis* an, so bekommen wir mit deren Terzen *gis*, *dis*, *eis* und *ais* alle Töne unfres diatonischen und chromatischen Geschlechts, und folglich alle Töne im Umfange einer Oktave.

Um dieser an sich selbst trocknen Materie mehr Interesse zu geben, wollen wir das Monochord zu Hülfe nehmen, und durch die Theilung einer Saite, und der Vergleichung dieser Theile unter sich und mit dem Ganzen, das Verhältniß der Töne in dem Umfange der Oktave auf eine sinnlichere Art kennen lernen.

Tabelle der Intervalle mit ihrem Verhältniß.

	1. Der Einklang	<i>c:c</i>	=	1 : 1
	2. die übermäßige Prime	<i>c:cis</i>	=	25 : 24
Sekunde.	3. die kleine	<i>c:des</i>	=	16 : 15
	4. die große	<i>c:d</i>	=	(10 : 9) (9 : 8)
	5. die übermäßige	<i>c:dis</i>	=	(125 : 108) (75 : 64)
Terze.	6. die verminderte	<i>cis:es</i>	=	32 : 27
	7. die kleine	<i>c:es</i>	=	6 : 5
	8. die große	<i>c:e</i>	=	5 : 4
	9. die übermäßige	<i>c:cis</i>	=	81 : 64
Quarte.	10. die verminderte	<i>cis:f</i>	=	32 : 25
	11. die reine oder vollkommene	<i>c:f</i>	=	4 : 3
	12. die übermäßige	<i>c:fis</i>	=	28 : 18
Quinte.	13. die verminderte	(<i>c:ges</i>) <i>cis:g</i>	=	36 : 25
	14. die reine oder vollkommene	<i>c:g</i>	=	3 : 2
	15. die übermäßige	<i>c:gis</i>	=	25 : 16

Sexte.	16. die verminderte	<i>cis:as</i>	==	128 : 81
	17. die kleine	<i>c:as</i>	==	8 : 5
	18. die große	<i>c:a</i>	==	5 : 3
	19. die übermäßige	<i>c:ais</i>	==	27 : 16
Septime.	20. die verminderte	<i>cis:b</i>	==	$\left(\begin{array}{l} 128 : 75 \\ 216 : 125 \end{array} \right)$
	21. die kleine	<i>c:b</i>	==	$\left(\begin{array}{l} 16 : 9 \\ 9 : 5 \end{array} \right)$
	22. die große	<i>c:h</i>	==	15 : 8
Oktave.	23. die verminderte	<i>c:ces</i>	==	48 : 25
	24. die vollkommene	<i>c:c</i>	==	2 : 1

Wir wollen diese 24 Intervalle auf das Liniensystem setzen, vielleicht wird uns ihre Verschiedenheit und ihr Verhältniß dadurch sichtbarer.

Der reine Einklang, Tab. V. fig. 158. die übermäßige Prime; fig. 159. dieses Intervall wird von einigen Tonlehrern der übermäßige Einklang genennt, welches aber falsch ist; denn was übermäßig ist, schreitet ja außer den Grenzen des Einklangs. — Die kleine, große und übermäßige Sekunde, fig. 161. die verminderte, kleine, große und übermäßige Terzen. fig. 162. — Verschiedene Tonlehrer haben sich bis jetzt noch immer Bedenklichkeiten gemacht, die übermäßige Terze und die verminderte Sexte in unser System aufzunehmen. Ich bin aber dieser Meinung gar nicht: Denn wenn auch die Fortschreitung dieser Intervalle für Sänger und Instrumentalisten zu schwer sind, um sie melodisch zu brauchen; so haben wir ja noch das große Feld der Harmonie übrig, um sie hier mit Vortheil anzuwenden, ohne den Sänger und Instrumentalisten in große Schwierigkeiten zu verwickeln. Man sehe das Beyspiel bey fig. 168 und 169. Die verminderte, vollkommene und übermäßige Quarten, fig. 163; die verminderte, vollkommene und übermäßige Quinten, fig. 164; die verminderte, kleine, große und übermäßige Sexten, fig. 165; die verminderte, kleine und große Septime, fig. 166; und die reine und verminderte Oktaven, fig. 167.

Vermittelt der Veretzungszeichen lassen sich zwar noch mehrere Intervalle erfinden; allein da ihr Verhältniß entweder zu klein oder zu groß wird, um sie in der Tonkunst anwenden zu können, so übergehe ich solche.

Die Nonen, Dezimen, Undezimen und Duodezimen werden in der Setzkunst zwar anders behandelt, als die Sekunden, Terzen, Quarten und Quinten; allein in ihren verschiedenen Gattungen und deren Verhältnissen sind sie mit diesen gleich.

Auch muß ich noch bemerken, daß die verschiedene Gattungen der Intervalle für jeden Ton gelten, und eben dieselbe Benennung behalten. So sind *d:d*, *es:es*, *e:e*, und alle übrige eben so reine Einklänge als *c:c*, und die Sekunde *d:e*, *f:g*, *as:b* eben so gut große Sekunden, als es *c:d* war.

Zu mehrerer Erleichterung der Liebhaber der Tonkunst, will ich hier eine Tabelle aller gebräuchlichen Intervalle einrücken, an welcher es bisher doch noch immer fehlte.

IntervallenTabelle.

Oktave.	übermäfsige	cis	d	dis	e	eis	es	e	eis	fes	f	fis	ges	g	gis	a	ais	h	his	c	eis			
	rein. od. vollk.	c	cis	des	d	dis	es	e	eis	fes	f	fis	ges	g	gis	as	a	ais	b	h	hi	ces	c	
Septime.	verminderte	ces	c	des	d	es	e	es	fes	f	ges	g	as	a	b	h	ces	c	des	d	eis	e		
	grofse	h	his	c	cis	xc	d	dis	es	e	ais	f	fis	xf	g	gis	xg	a	ais	b	h	ces	c	
Sixten.	kleine	b	h	ces	c	cis	des	d	dis	es	c	fes	f	fis	ges	g	gis	as	a	ais	b	h		
	verminderte	b	ces	c	des	d	es	fes	f	ges	g	as	a	b	h	ces	c	des	d	eis	e	es		
Quinten.	übermäfsige	ais	h	his	c	cis	des	d	dis	e	eis	es	fes	f	ges	g	gis	a	ais	b	h	ces	c	
	grofse	a	ais	b	h	his	c	cis	des	d	dis	es	e	eis	f	fis	ges	g	gis	as	a	ais	b	
Quarten.	kleine	as	a	b	h	ces	c	cis	des	d	es	e	fes	f	fis	ges	g	gis	as	a	ais	b		
	verminderte	as	b	ces	c	des	d	es	fes	f	ges	g	as	a	b	h	ces	c	des	d	eis	e		
Terzen.	übermäfsige	gis	a	ais	b	h	his	c	cis	des	d	dis	e	eis	f	fis	ges	g	gis	as	a	ais	b	
	vollk. od. rein.	g	gis	as	a	ais	b	h	his	bc	c	cis	des	d	dis	es	e	eis	f	fis	xf	ges	g	
Zweiten.	verminderte	ges	g	as	a	b	h	ces	c	des	d	es	e	fes	f	fis	ges	g	gis	as	a	ais	b	
	übermäfsige	fis	xf	g	gis	a	ais	b	h	his	c	cis	des	d	dis	e	eis	f	fis	ges	g	gis	as	
Prim.	vollkommene	f	fis	ges	g	gis	as	a	ais	b	h	ces	c	cis	des	d	dis	es	e	eis	fes	f		
	verminderte	fes	f	ges	g	as	a	b	h	ces	c	des	d	es	e	fes	f	fis	ges	g	gis	as	a	
Sekunde.	übermäfsige	eis	xe	fis	gis	xg	a	ais	h	his	cis	xc	dis	es	e	eis	f	fis	ges	g	gis	as	a	
	grofse	e	eis	f	fis	xf	g	gis	as	a	ais	b	h	his	c	cis	xc	d	dis	es	e	es	e	
Terz.	kleine	es	e	fes	f	fis	ges	g	gis	as	a	b	h	ces	c	cis	des	d	dis	es	e	es	e	
	verminderte	es	f	ges	g	gis	as	a	b	h	ces	c	des	d	es	e	fes	f	fis	ges	g	gis	as	
Quart.	übermäfsige	dis	xdis	e	eis	es	e	eis	f	fis	xf	g	gis	xg	a	ais	h	his	cis	xc	dis	es	e	
	grofse	d	dis	es	e	eis	f	fis	xf	ges	g	gis	as	a	ais	b	h	his	c	cis	xc	des	d	
Quint.	kleine	des	d	es	e	fes	f	fis	ges	g	gis	as	a	b	h	ces	c	cis	des	d	eis	e	es	
	übermäfs. Prime	cis	xc	d	dis	e	eis	f	fis	xf	g	gis	xg	a	ais	h	his	c	cis	des	d	eis	e	
Unison. Einklang		C	Cis	Des	D	Dis	Es	E	Eis	Fes	F	Fis	Ges	G	gis	as	a	ais	b	h	his	ces	c	
GrundTöne.																								

Alle die Töne, welche mit dem einfachen Kreutze bezeichnet, sind um zwey $\frac{1}{2}$ Töne erhöht.

Ueber die TonGeschlechter, Tonleitern und TonArten.

In unserm jetzigen System der Tonkunst haben wir drey TonGeschlechter, nämlich das diatonische, das chromatische und das enharmonische.

Das diatonische TonGeschlecht besteht aus großen und kleinen Sekunden, oder wie die meisten Tonlehrer zu sagen pflegen, aus ganzen und halben Tönen, und enthält die Haupttöne unsers Systems, als

C D E F G A H c
 I I $\frac{1}{2}$ I I I $\frac{1}{2}$

Das chromatische TonGeschlecht besteht bloß aus halben Tönen, oder aus den 7 Haupttönen und den 5 Nebentönen, welche durch die Erhöhung oder Erniedrigung der Haupttöne erzeugt werden, als

C cis D dis E F fis G gis A ais H c
 oder C des D es E F ges G as A b H c

Das enharmonische TonGeschlecht besteht aus halben und idealischen Viertels-Tönen, oder aus der Verbindung des diatonischen und des chromatischen Geschlechts, als

C cis des D dis es E eis fes F fis ges G gis as A ais b H his ces c

Ob wir nun gleich nicht für jeden Ton dieses enharmonischen Geschlechts, weder auf den Klavieren, noch auf den Orgeln, noch auf den Blas- und befaiteten Instrumenten, eine besondere Stufe haben, und es auch nicht möglich ist, solches melodisch zu gebrauchen und singen zu können; so ist der Gebrauch dieses TonGeschlechts, in der Harmonie doch so wichtig und nothwendig, zur Erreichung des Ausdrucks einer starken und heftigen Leidenschaft; und die Wirkung davon so groß, so überraschend, daß ich dem Tonkünstler, so wie dem Liebhaber, die genaueste Bekanntschaft mit demselben nicht genug empfehlen kann.

Die Tonleitern.

Wir haben gesehen, daß das diatonische Geschlecht sieben HauptTöne in dem Umfange einer Oktave enthält. Wenn diese in der Ordnung folgen, daß von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe die Fortschreitung um einen halben Ton geschieht, so entsteht daraus die Tonleiter der harten TonArten, oder wie andere sich ausdrücken, der *Dur*Töne.

Z. B. I 2 3 4 5 6 7 8.
 C d e f g a h c
 I I $\frac{1}{2}$ I I I $\frac{1}{2}$

Wenn aber im Umfange einer Oktave die Töne so auf einander folgen, daß von der zweiten zur dritten und von der fünften zur sechsten Stufe die Fortschreitung um einen halben Ton geschieht, so entsteht hieraus die Tonleiter der weichen TonArt, oder der *Moll*Töne.

Z. B. I 2 3 4 5 6 7 8.
 a h c d e f g a
 I $\frac{1}{2}$ I I $\frac{1}{2}$ I I

Wenn wir nun von dem Tone *d* aufwärts zu seiner Oktave stufenweise fortschreiten wollen, als *d e f g a h c d*, so vermischen wir darinn sowohl das Verhältniß der harten als der weichen

TonArt: Denn um diese TonFolge, der Tonleiter der harten TonArt gleich zu haben, muß die dritte und siebente Stufe erhöht seyn, als

1 2 3 4 5 6 7 8
d e $\times f$ g a h $\times c$ d

und um das Verhältniß der weichen TonArt zu haben, müßte die sechste Stufe erniedriget seyn, als

d e f g a b^{\flat} c d.
I I $\frac{I}{2}$ I I I $\frac{I}{2}$

Hieraus sehen wir, daß zur Bildung anderer Tonleitern, als der in *C dur* und *A mol*, Versetzungszeichen erfordert werden, welche gar nicht willkürlich sind, sondern bestimmt und den verschiedenen TonArten eigenthümlich sind.

Ehe ich aber zur Untersuchung und Darstellung der Versetzungszeichen der TonArten schreibe, muß ich erst noch einige Bemerkungen voraus schicken.

Alle Tonkünstler und Gelehrte, welche vor mir über die Entstehung der TonArten und deren Tonleitern geschrieben und gelehrt haben, gaben darüber folgende Erklärung. „Das chromatische TonGeschlecht enthält im Umfange einer Oktave zwölf von einander verschiedene Töne; da nun jeder dieser zwölf Töne vermittelt einer großen oder einer kleinen Terze zu einer harten und weichen TonArt gemacht werden kann, so bekommen wir hierdurch für die Tonkunst 24 TonArten, nämlich zwölf harte und zwölf weiche.“

Dabey nahmen sie aber nicht die durch \times erzeugte, oder die durch b erzeugte chromatische TonFolge allein an, sondern vermischten beyde mit einander auf folgende Art:

<i>dur</i>	<i>dur</i>	<i>d.</i>										
C	Des	D	Es	E	F	Fis	G	As	A	B	und H	(m)
	Cis	Dis						Gis				
<i>mol</i>	<i>mol</i>	<i>m.</i>										

Allein

(m) Da dem deutschen Tonkünstler die Kenntniß der französischen und italienischen Benennung der TonArten höchst nöthig ist, so will ich meine Leser damit bekannt machen.

Fransösisch		Italienisch	
C sol ut majeur	C dur	C sol fa ut	terza maggiore
A mi la mineur	A mol	A la mi re	terza minore
G resol majeur	G dur	Gi sol re ut	terza maggiore
E si mi mineur	E mol	E la mi	terza minore
D la re majeur	D dur	D la sol re	terza maggiore
B fa mi mineur	H mol	Be mi	terza minore
A mi la majeur	A dur	A la mi re	terza maggiore
F ut fa diesis mineur	Fis mol	Fa fa ut diesis	terza minore
E si mi majeur	E dur	E la mi	terza maggiore
C sol ut diesis majeur	Cis mol	Ci sol fa ut diesis	terza minore
B fa mi majeur	H dur	B mi	terza maggiore
G resol diesis mineur	Gis mol	Gi sol re ut diesis	terza minore
F ut fa diesis majeur	Fis dur	Fa fa ut diesis	terza maggiore
D la rediesis mineur	Dis mol	De la sol re diesis	terza minore
F ut fa majeur	F dur	Fa fa ut	terza maggiore
D la re mineur	D mol	D la sol re	terza minore
B fa si majeur	B dur	Be fa	terza maggiore
G resol mineur	G mol	Gi sol re ut	terza minore
E la fa majeur	Es dur	E la fa	terza maggiore
C sol ut mineur	C mol	Ci sol fa ut	terza minore
A fa la majeur	As dur	A la fa	terza maggiore
F ut fa mineur	F mol	Fa fa ut	terza minore
D la re b molle majeur	Des dur	D la fa	terza maggiore
B fa si mineur	B mol	Be fa	terza minore

Alllein auch hierinn sehe ich mich genöthiget, von meinen Vorgängern abzugehen, und die TonArten vielmehr aus dem enharmonischen TonGeschlechte herzuleiten, und auch ihre Anzahl um Viere zu vermehren, nämlich mit *Cis dur*, *Ais mol*, *Ges dur* und *Es mol*. Ich weifs wohl, das man sich ehemals scheuete, in diesen TonArten zu komponiren, weil die Ausführung durch die viele einzelne und doppelten Kreuzte und *Been* sehr schwierig wurde. Da aber seit mehr denn 10 Jahren diese vier TonArten von den besten Tonsetzern gebraucht, und von geschickten und denkenden Männern mit Beifall aufgenommen worden sind, so kann ich nicht umhin sie anzunehmen und die Anzahl der TonArten auf 28 vertzusetzen.

Eine jede dieser 28 TonArten bedarf aber nicht einer besondern Vorzeichnung, sondern blos die harten TonArten müssen bestimmt werden, mit welchen die weichen TonArten sich in ähnlicher Vorzeichnung befinden. Die weiche TonArt, welche mit einer harten TonArt in gleicher Vorzeichnung steht, findet sich eine kleine Terze unter dem Haupttone der harten TonArt. So ist Z. B. *A mol* von *C dur* die gleichförmige weiche TonArt, in Rücksicht auf die Vorzeichnung. Diese Gleichheit wird von vielen Tonsetzern durch das Wort *parallele* ausgedrückt, und ist also *A mol* die *parallele MoltonArt* von *C dur*.

Die TonArten, welche die Vorzeichnung der \times erhalten, schreiten Quintenweise aufwärts fort; als *c — g — d* u. f. w. und folchergestalt die \times selbst, von denen das erste vor *f* sich findet, das zweyte vor *c* u. f. w.

Die TonArten aber, welche der Vorzeichnung der *Been* benöthigt sind, schreiten Quartenweise aufwärts fort; als *F — B — Es*, desgleichen auch die *b* selbst, als *b^h*, *b^c*, *b^a*, *b^d* u. f. w.

In den weichen TonArten wird in aufsteigender Tonleiter die Sexte und Septime oder der sechste und siebente Ton erhöht, im Absteigen aber beyde wieder erniedriget; als

$\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & - & 8 & 7 & 6 & 5 & 4 & 3 & 2 & 1 \\ A & h & c & d & e & fis & gis & a & - & a & g & f & e & d & c & h & a. \end{matrix}$

Ueber die Nothwendigkeit dieser TonVeränderung, in den aufsteigenden Moltonen, werden wir in der Folge mehrere Aufschlüsse finden.

Nun wollen wir unfre 28 TonArten und deren Vorzeichnungen etwas näher kennen lernen.

Tonleiter der harten TonArt.

$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{\frac{I}{2}}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{\frac{I}{2}}{\curvearrowright}$	
<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	
		$\frac{I}{2}$					$\frac{I}{2}$	
<i>G</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	\times <i>f</i>	<i>g</i>	
		$\frac{I}{2}$				\times <i>c</i>	$\frac{I}{2}$	
<i>D</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	\times <i>c</i>	<i>d</i>	
						\times <i>g</i>	$\frac{I}{2}$	
<i>A</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	\times <i>g</i>	<i>a</i>	
						\times <i>d</i>		
<i>E</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	\times <i>d</i>	<i>e</i>	
						\times <i>a</i>		
<i>H</i>	<i>cis</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	\times <i>a</i>	<i>h</i>	
						\times <i>e</i>		
<i>Fis</i>	<i>gis</i>	<i>ais</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	<i>dis</i>	\times <i>e</i>	<i>fis</i>	
						\times <i>h</i>		
<i>Cis</i>	<i>dis</i>	<i>eis</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>ais</i>	\times <i>h</i>	<i>cis</i>	

Tonleiter der weichen TonArt.

$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{\frac{I}{2}}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{\frac{I}{2}}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	$\overset{I}{\curvearrowright}$	
<i>A</i>	<i>H</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>a</i>	
					\times	\times		
		$\frac{I}{2}$						
<i>E</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	
					\times	\times		
<i>H</i>	<i>cis</i>	$\overset{I}{\curvearrowright}$ <i>d</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	
					\times	\times		
<i>Fis</i>	<i>gis</i>	$\overset{I}{\curvearrowright}$ <i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	
					\times	\times		
<i>Cis</i>	<i>dis</i>	$\overset{I}{\curvearrowright}$ <i>e</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	
					\times	\times		
<i>Gis</i>	<i>ais</i>	$\overset{I}{\curvearrowright}$ <i>h</i>	<i>cis</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	
					\times	\times		
<i>Dis</i>	<i>eis</i>	$\overset{I}{\curvearrowright}$ <i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>ais</i>	<i>h</i>	<i>cis</i>	<i>dis</i>	
					\times	\times		
<i>Ais</i>	<i>his</i>	$\overset{I}{\curvearrowright}$ <i>cis</i>	<i>dis</i>	<i>eis</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>ais</i>	
					\times	\times		

parallele MoltonArten.

I	I	I/2	I	I	I	I/2		I	I/2	I	I	I/2	I	I	
F	g	a	bh	c	d	e	f	D	e	f	g	a	b	c	d
B	c	d	be	f	g	a	b	G	a	b	c	d	es	f	g
Es	f	g	ba	b	c	d	es	C	d	es	f	g	as	b	c
As	b	c	bd	es	f	g	as	F	g	as	b	c	des	es	f
Des	es	f	bg	as	b	c	des	B	c	des	es	f	ges	as	b
Ges	as	b	bc	des	es	f	ges	Es	f	ges	as	b	ces	des	es

parallele MoltonArten.

Zu mehrerer Deutlichkeit und Erkenntniß wollen wir diese 28 TonArten auch noch auf das LinienSystem setzen. fig. 170.

Bey dieser Gelegenheit muß ich auch der unrichtigen Benennungen einiger TonArten erwähnen, welche wir noch täglich fowohl von Tonkünstlern als von Liebhabern hören. Diese pflegen gewöhnlich die TonArten *Es* und *Dis* für eine und dieselbe zu halten, und nennen die TonArt *Es dur* *Dis dur*, da wir doch in unserm System keine TonArt *Dis dur* haben, und auch nie eine bekommen werden. Die mehrsten Waldhornisten benennen die *EsHörner* noch immer *DisHörner*, die es doch nicht sind und nicht seyn können.

Ein gleicher Fehler wird mit den Tönen *Gis* und *As*, und den Tönen *Des* und *Cis* begangen; erstere beyde heißen bey vielen allzeit *gis* und letztere beyde *cis*. Es ist zu wünschen, daß diese Irrthümer von den Tonkünstlern doch nun einmal erkannt und verbessert werden mögen.

Desgleichen herrscht bey einigen die fehlerhafte Gewohnheit, die TonArt eines Stücks *dur* zu nennen, wenn die Vorzeichnung mit \times geschehen ist, und im Gegentheile heißen alle TonArten *mol*, wenn *Be* vorgezeichnet sind. — Die TonArt eines Stücks wird nicht durch die \times oder *b* erkannt und bestimmt, sondern einzig und allein durch die große und kleine Terze. Die große Terze bestimmt die harte oder *Dur*tonArt, und die kleine Terze bestimmt die weiche oder *Mol*tonArt und wir haben gesehen, daß in beyden fowohl die Vorzeichnung der \times als der *b* nothwendig ist.

Die Zusammensetzung der Töne zu Akkorden.

Die Töne werden in der Ausübung der Tonkunst entweder nacheinander oder übereinander verbunden. Werden sie nacheinander verbunden, so entsteht daraus eine Melodie. fig. 171. Es ist hierbey völlig einerley, ob die Töne stufenweise oder in springenden Fortschreitungen verbunden sind; so lange die Töne nacheinander folgen, ist es eine Melodie. Werden sie aber übereinander verbunden, so entsteht daraus ein Akkord. fig. 172. Und aus der Verbindung, oder aus der Folge von mehreren Akkorden entsteht eine Harmonie. fig. 173.

Alle in der Tonkunst gebräuchliche Akkorde und Harmonien lassen sich auf zwey Haupt- oder GrundAkkorde zurückführen; nämlich auf den Dreyklang und den SeptimenAkkord. Der Dreyklang besteht aus dem Grundtone, dessen Terze und Quinte; und der SeptimenAkkord besteht aus dem GrundTone, dessen Terze, Quinte und Septime.

Da unser IntervallenSystem eine Verschiedenheit der Terzen, Quinten und Septimen enthält, so sehen wir daraus, daß eine Verschiedenheit der Dreyklänge und SeptimenAkkorde statt findet.

Die gebräuchlichsten Dreyklänge sind:

- 1) Der harte Dreyklang, (*l'accord parfait majeur*) welcher aus der großen Terze und vollkommenen Quinte besteht. fig. 174.
- 2) Der weiche Dreyklang (*l'accord parfait mineur*) der aus der kleinen Terze und vollkommenen Quinte besteht. fig. 175.
- 3) Der verminderte Dreyklang, welcher aus der kleinen Terze und der falschen Quinte besteht. fig. 176.

Weniger gebräuchlich ist der übermäßige Dreyklang, der aus der großen Terze und übermäßigen Quinte zusammengesetzt ist. fig. 177.

Da wir bey der Bestimmung der Tonleitern oder TonArten gesehen haben, daß keine deren ohne die vollkommene Quinte besteht, so kann weder mit dem verminderten noch mit dem übermäßigen Dreyklang ein TonStück angefangen noch geschlossen werden, weil sie keine TonArt bestimmen. Wir finden deswegen eine öftere Anwendung der vom GrundAkkord des verminderten Dreyklangs hergekommenen Akkorde im Gebrauch zur Verbindung der Harmonie, als den GrundAkkord selbst.

Dem Dreyklang wird gewöhnlich noch die Oktave zu feiner Terz und Quinte zugefetzt, theils um eine vierstimmige Tonverbindung zu haben, theils weil die Oktave das vollkommenste Intervall ist, und also auch die grösste und vollkommenste Beruhigung gewährt. fig. 178. Es ist übrigens einerley, ob die Oktave wie hier, oder die Terze, fig. 179. oder die Quinte, fig. 180. die oberste Stimme einnimmt. Da der Akkord immer aus denselben Intervallen besteht, so bleibt er auch immer Dreyklang.

Wenn ich aber in den Bass einen andern Ton, zum Beyspiel *e* gegen die bisherigen obern Töne anschlage, so verändert sich das Verhältniß der Intervalle unter sich, und es muß also ein neuer Akkord entstehen, nemlich der Sextenakkord. fig. 181. Bey welchem es auch einerley ist, ob die Sexte, die Oktave, fig. 182. oder die Terze fig. 183. die oberste Stimme ausfüllt.

Und nochmals verändert sich das Verhältniß der Töne, wenn wir den Ton *g* zu den obern Tönen *c*, *e*, *g* anschlagen. fig. 184. Hier stehen die obern Töne gegen den Bass nicht mehr im Verhältniß wie 1, 3, 5, 8, oder 1, 3, 6, 8, sondern das Verhältniß der obern Töne ist 4, 6, oder Sext-Quarte, wovon dieser Akkord auch die Benennung, Sext-Quartenakkord führt.

Wir haben nun gesehen, daß der Dreyklang oder der Grundakkord nicht allein eine Verwechslung der obern Töne unter sich erlaube, und daß bald die Terz, bald die Quinte oder auch die Oktave die höchste Stimme einnehmen kann, sondern daß er auch umgekehrt und ein Ton der höhern Stimmen in den Bass, und dieser dafür in die höhern Stimmen gesetzt werden kann.

Hierdurch werden folgende Grundsätze nun einleuchtend und deutlich werden.

Der Dreyklang besteht aus der Terze, Quinte und Oktave. fig. 185.

1. Aus dem Dreyklang entsteht der Sextenakkord, wenn die Terze in den Bass gefetzt wird; und der Sextenakkord besteht aus der Terze, Sexte und Oktave fig. 186.
2. Aus dem Dreyklange entsteht der Sext-Quartenakkord, wenn die Quinte in den Bass gefetzt wird; der Sext-Quartenakkord besteht aus der Quarte, Sexte und Oktave. fig. 187.

Da wir 28 TonArten haben, so wollen wir den Dreyklang mit feinen Verwechslungen und Umkehrungen ⁽ⁿ⁾ in diese setzen, weil hierdurch der Liebhaber der Tonkunst am leichtesten zu der Geschicklichkeit gelangen wird, bey einer kleinen Uebung von wenigen Stunden, die Dreyklänge nebst deren Sexten- und Sext-Quartenakkorden in allen harten und weichen TonArten zu kennen.

Bey fig. 188. ist der harte Dreyklang in *C dur* mit feinen Umkehrungen. Fig. 189. Tab. VI der weiche Dreyklang in *A mol*, der parallelen MoltonArt von *C dur*. Für den der Tonkunst noch ganz unkundigen Liebhaber will ich nur die Bemerkung machen, daß der harte Dreyklang wegen seiner großen Terz, welche er bey sich führt, auch nur in den harten TonArten oder den *Durtönen* statt findet, weil diese nicht ohne die große Terze bestehen können; und hingegen der weiche Dreyklang wegen seiner kleinen Terze auch nur in den weichen TonArten oder den *Moltönen* gebraucht werden kann.

Fig. 190. der harte Dreyklang in *G dur*. Fig. 191. der weiche Dreyklang in *E mol* der parallelen MoltonArt von *G dur*.

(n) Bisher haben sich die mehresten Tonlehrer bey den Umkehrungen der GrundAkkorde des Ausdrucks: „Verwechslungen“ statt Umkehrungen bedient. — — —

Bey fig. 192. der harte Dreyklang in *D dur*. Fig. 193. der weiche Dreyklang in *H mol*. Ich überlasse es den Liebhabern, die Töne eines jeden Akkords unter sich zu verwechseln, und bemerke nur die Umkehrungen der Dreyklänge und die Fortschreitung der TonArten. In *A dur*, fig. 194. *Fis mol*, fig. 195. *E dur*, fig. 196. *Cis mol*, fig. 197. *H dur*, fig. 198. *Gis mol*, fig. 199. *Fis dur*, fig. 200. *Dis mol*, fig. 201. *Cis dur*, 202. *Ais mol*, fig. 203. *F dur*, 204. *D mol* fig. 205. *B dur*, fig. 206. *G mol*, fig. 207. *Es dur*, fig. 208. *C mol*, fig. 209. *As dur*, fig. 210. *F mol*, fig. 211. *Des dur*, fig. 212. *B mol*, fig. 213. *Ges dur*, fig. 214. *Es mol*, fig. 215.

Ist diese Uebung vollendet, so kann der Liebhaber der Tonkunst, welcher sich dem *Accompagnement* auf dem Flügel oder Fortepiano widmen will, um die Fertigkeit zu bekommen, die Dreyklänge, Sexten- und Sext-Quartenakkorden, in allen TonArten zu greifen, die aufsteigenden fünf Stufen der Tonleitern so beziffern, wie bey fig. 216. Tab. VII. Wobey ich doch bemerken muß, daß in den weichen TonArten die 6 auf der zweyten Stufe nicht wesentlich groß ist, und folglich durch ein Kreuz, als 6̄, oder durch ein Bquadrat, als 6̂, die große Sexte angezeigt wird. Desgleichen muß die große Terze auf der *Dominante* (der fünften Stufe jedes Haupttons) ebenfalls durch ein * oder ̂ angezeigt werden, weil sie das *Semitonium* des Haupttons ist, und in diesen sich auflöst. fig. 217. Das *Semitonium modi*, welches der unter der HauptNote einer TonArt liegende halbe Ton ist, wird von einigen Tonkünstlern auch der *Leitton* genennt; die Franzosen heißen ihn *la note sensible* oder *le ton sensible*. In *C dur* ist also der Ton *h* das *Semitonium modi*, und in *A mol* ist es der Ton *gis* u. f. w.

Der verminderte Dreyklang besteht aus der kleinen Terze und der falschen Quinte; und der übermäßige Dreyklang aus der großen Terze und übermäßigen Quinte. fig. 218. Der verminderte Dreyklang wird eben so behandelt als der harte und weiche Dreyklang, in Rücksicht auf seine Verwechslungen und Umkehrungen, deswegen glaube ich die Auseinandersetzung desselben in alle TonArten der eigenen Uebung eines jeden Liebhabers der Tonkunst überlassen zu können. Er wird gebildet auf der siebenten Stufe der harten TonArt.

Der Septimenakkord.

Dieser zweite Grundakkord besteht aus der Terze, Quinte und Septime. fig. 219. Er kann eben so verwechselt und umgekehrt werden, als der Dreyklang, nur mit dem Unterschiede, daß, da der Septimenakkord in den obern Stimmen drey von dem Grundtone ganz verschiedene Töne enthält, er auch dreyer Umkehrungen fähig ist, und hieraus auch drey neue Akkorde entstehen müssen, da hingegen der Dreyklang nur zwey Umkehrungen erlaubt, und auch nur zwey neue Akkorde aus ihm entstanden.

Aus den Umkehrungen des Septimenakkords entsteht:

- 1) der Sechs-Quintenakkord, wenn die Terz in den Bass gesetzt wird; der $\frac{6}{2}$ Akkord besteht aus der 3, 5 und 6.
- 2) entsteht der Sechs-Quart-Terzenakkord, wenn die Quinte des Septimenakkords in den Bass gesetzt wird, der $\frac{6}{3}$ Akkord besteht aus 3, 4 und 6.

- 3) entsteht der Sechs-Quart-Sekundenakkord, wenn die Septime in den Bass gesetzt wird; der $\frac{6}{4}$ Akkord besteht aus der 2, 4 und 6. fig. 220.

Da die Anwendung der verschiedenen Terzen, Quinten und Septimen unfers IntervallenSystems, bey dem Septimenakkord eben fowohl statt findet, als bey dem Dreyklange, so entsteht hierdurch eine Verschiedenheit von Septimenakkorden.

Die gebräuchlichsten Septimenakkorde sind:

- 1) der kleine Septimenakkord, (°) welcher aus der großen Terz, der vollkommenen Quinte und kleinen Septime besteht. fig. 221.
- 2) Der kleine Septimenakkord, welcher aus der kleinen Terz, der vollkommenen Quinte und kleinen Septime besteht. fig. 222.
- 3) Der verminderte Septimenakkord, welcher aus der kleinen Terz, der falschen Quinte und verminderten Septime besteht. fig. 223.
- 4) Der kleine Septimenakkord, mit der kleinen Terz, der falschen Quinte und der kleinen Septime, fig. 224. und
- 5) der große Septimenakkord, welcher aus der großen Terz, vollkommenen Quinte, und großen Septime besteht. fig. 225.

Es ist bey den Septimenakkorden, und denen von diesen abstammenden Akkorden völlig einerley, welches von den Intervallen, aus welchen der Akkord besteht, in der höhern Stimme steht; So lange der Bass dieselbe Note behält, und gegen diesen in den höhern Stimmen dieselben Intervalle bleiben, ist es ein und derselbe Akkord. Nur alsdenn, wenn der Bass auf die Stufe eines Tones aus den obern Stimmen tritt, oder in diesen andre Intervalle gegen den Bass eintreten, ändert sich das Verhältniß und entsteht auch ein anderer Akkord.

Nun zu den Septimenakkorden und deren Umkehrungen in den TonArten.

1) Der kleine Septimenakkord mit der großen Terz, vollkommenen Quinte und kleinen Septime, hat seinen Sitz auf der *Dominante* (der fünften Stufe) jeder HaupttonArt, und seine Auflösung geht in den Dreyklang des Haupttons; Seine Umkehrungen lösen sich entweder auch in dem Dreyklang, oder in den von diesem abstammenden Sextenakkord auf. fig. 226. Der $\frac{6}{4}$ Akkord löset sich in den Dreyklang auf; Der $\frac{6}{3}$ Akkord leidet aber schon zweyerley Auflösung, in den Dreyklang oder in den Sextenakkord. Der $\frac{6}{2}$ Akkord hingegen bloß in den Sextenakkord; denn hier liegt die Septime im Bass, die sich in ihrer ersten Zusammenstimmung um einen halben Ton herunterwärts auflöset; wollte man nun von $\frac{6}{4}$ Akkord gleich in den Dreyklang übertreten, so unterbliebe die Auflösung, und es würde ein übler Mislaut daraus entstehen.

Die hier beschriebenen Auflösungen sind den Grundgesetzen der Harmonie und der Natur dieses Septimenakkords gemäß; die Abweichungen, welche die Kunst erlaubt, werden wir in der Folge auch kennen lernen. Bey fig. 227. ist dieser Septimenakkord in der TonArt *C dur*, bey fig. 228. in *A mol*. Hierbey muß ich bemerken, daß da dieser Septimenakkord seine große Terz auf der *Dominante* der weichen TonArten nicht wesentlich hat, solche durch ein Kreuz oder durch ein Bquadrat bemerkt werden muß: Und da in den Umkehrungen die Terz zur Sexte und Quarte

(o) Würde dieser Akkord nicht besser mit „Septimenakkord der *Dominante* zu benennen seyn?

wird, so muß die Erhöhung dieser Intervalle bey den Ziffern ebenfalls durch ein \times oder \dagger angezeigt werden.

Von fig. 229 ist dieser Septimenakkord, mit seinen Umkehrungen in die übrigen 26 Tonarten versetzt.

- 2) Der kleine Septimenakkord mit der kleinen Terz, vollkommenen Quinte und kleinen Septime.

Dieser kleine Septimenakkord wird auf der Sekunde der harten Tonart gebildet; seine Auflösung geschieht entweder eine Quarte höher auf der *Dominante*, oder auf derselben Stufe des Basses, in einen von jener abstammenden Akkorde. Man sehe fig. 230. Tab. VIII.

Bey fig. 231. Tab. IX. ist er mit seinen Umkehrungen in die 14 *dur*, oder harte Tonarten versetzt. — —

- 3) Der verminderte Septimenakkord, mit der kleinen Terz, falschen Quinte und verminderten Septime.

Hat seinen Sitz auf dem *Semitonium* der weichen Tonarten, und löset sich auf in den Dreyklang der Haupttonart. fig. 232.

Bey fig. 233 ist er mit seinen Umkehrungen in die 14 weiche Tonarten versetzt.

- 4) Der kleine Septimenakkord mit der kleinen Terze, falschen Quinte und kleinen Septime;

wird auf der siebenten Stufe der harten oder auf der *Secunde* der weichen Tonarten gebildet. Seine Auflösung geht eigentlich vier Töne höher in den Dreyklang der *Dominante*. fig. 234. Tab. X.

Doch ist er sehr bequem in einer Septimenkette zu gebrauchen. fig. 235.

Von fig. 236. steht er in den 14 harten Tonarten. —

- 5) Der große Septimenakkord mit der großen Terz, vollkommenen Quinte und großen Septime

hat seinen Sitz auf dem Haupttone in der harten Tonart, fig. 237. Tab. XI. Und da die große Septime das *Semitonium modi* ist, so muß ihre Auflösung auch in die Oktave des Grundtons geschehen. Man wird diese Septime auch selten anders, als durch den Akkord der *Dominante* vorbereitet, und gleichsam als einen Vorhalt gebraucht finden, wie bey fig. 238. Es ist auch nicht möglich, diesen Septimenakkord vierstimmig im Akkompagnement der rechten Hand zu gebrauchen, wenn nicht die Septime in der obern Stimme liegt; selbst die von ihm abstammende Akkorde leiden keine andere Lage, als wie sie bey fig. 239. angezeigt ist.

Dieser große Septimenakkord wird auch in den weichen Tonarten gebraucht, aber mit der kleinen Terze und vollkommenen Quinte. fig. 240. Ich finde deswegen nothwendig, ihn zur Bequemlichkeit der Liebhaber der Tonkunst in alle Tonarten auszufetzen, um seine Auflösungen desto sichtbarer zu machen, weil sie von den Auflösungen der vorhergegangenen dissonirenden Akkorden verschieden sind.

Die große Septime finden wir jetzt feltener mit der Quinte und Terze, als mit der Quarte und Sekunde begleitet, zumahl am Schluffe eines Tonstücks, fig. 241. Tab. XIII. oder sie hat die Quinte, Quarte und Sekunde mit sich, fig. 242. oder auch die kleine Sexte, Quarte und Sekunde,

fig. 243. Diese Intervalle dürfen aber nicht als Zusammenfimmung eines Grundakkords angesehen werden, sondern sie sind Vorhalte von den Intervallen vorhergegangener Akkorde. fig. 244.

Die None wird auch oft dieser großen Septime beigefetzt, fig. 245. und hat sowohl die Quinte und Terze, als auch die kleine Sexte und Quarte bey sich. fig. 246. Bey den Nonenakkorden muß nur der Unterschied der Behandlung nicht außer Augen gefetzt werden, welcher darin liegt, daß die None sich jedesmal unterwärts auflöst. —

Bey fig. 247. steht ein Beyspiel wie der Dreyklang und der Septimenakkord der *Dominante* mit ihren Umkehrungen abwechselnd können verbunden werden.

Bey fig. 248. ist dasselbe in die weiche TonArt versetzt. Für die Liebhaber der Tonkunst, welche dieses Beyspiel zur Uebung in andere TonArten versetzen wollen, will ich die Bemerkung machen, daß der GrundTon einer TonArt jedesmal den Dreyklang haben muß; die Sekunde des Haupttons, welche auch von einigen *Sekundatoni* genennt wird, hat den $\frac{6}{3}$ Akkord, welcher die zweyte Umkehrung des Septimenakkords der *Dominante* ist. Die Terze des Haupttons hat den Septimenakkord, die Quarte des Haupttons hat den $\frac{6}{2}$ Akkord, welcher die dritte Umkehrung des Septimenakkords der *Dominante* ist, und sich nach den strengen Regeln, in den Septimenakkord auf der Terz des Haupttons auflösen muß. Das *Semitonium modi* bekommt den $\frac{6}{3}$ Akkord, welcher sich in Dreyklang des Haupttons auflöst.

Will man die völlige Ruhe auf der SchlußNote noch etwas aufhalten, so kann man den Akkord der *Dominante* auf den Eintritt des Haupttons vorhalten, und erst auf der schlechten Taktzeit in den Dreyklang auflösen; fig. 249. oder man läßt bloß ein Intervall des vorhergegangenen Akkords gegen den Dreyklang des Haupttons vorhalten, fig. 250. oder man läßt zwey Intervalle vorhalten. fig. 251.

Bey fig. 252. ist der weiche Dreyklang und der verminderte Septimenakkord mit deren Umkehrungen abwechselnd verbunden; Dieses Beyspiel kann zur Uebung auch in die übrige weiche TonArten versetzt werden. —

Ende des ersten Theils.



Tab: I.

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

Musical staff 1: Treble clef, 3/8 time signature. Measures 1-12. Includes triplets and various rhythmic patterns.

13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28.

Musical staff 2: Treble clef. Measures 13-28. Includes various rhythmic patterns and rests.

29. 30. 31. 32. 33. 34. 35.

Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 29-35. Includes triplets and slurs.

36. 37. 38. 39. 40. 41.

Musical staff 4: Treble clef. Measures 36-41. Includes various rhythmic patterns and slurs.

statt

42. 43.

Musical staff 5: Treble clef, 2/2 time signature. Measures 42-43. Includes various rhythmic patterns.

44. 45.

Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 44-45. Includes various rhythmic patterns and slurs.

46. 47. 48. 49. 50. 51. 52.

Musical staff 7: Treble clef, 9/8 time signature. Measures 46-52. Includes various rhythmic patterns and slurs.

oder

53. 54. 55. 56. 57. 58. 59.

Musical staff 8: Treble clef. Measures 53-59. Includes various rhythmic patterns and slurs.

rf rf

60. 61. 62. 63. 64.

Musical staff 9: Treble clef. Measures 60-64. Includes various rhythmic patterns and slurs.

f sf Coupè Marquè Seque

65. 66. 67. 68. 69.

Musical staff 10: Treble clef. Measures 65-69. Includes various rhythmic patterns and slurs.

gva loco

70. 71. Prima 72. 73.

Ausübung

74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81.

82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89.

90. 91. 92. 93. 94.

95. 96. 97. 98. 99. 100.

Tab: III.

101. 102. 103. 104. 105.

Musical notation for measures 101-105. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 101-105 show a sequence of eighth and sixteenth notes in the treble staff and quarter and eighth notes in the bass staff.

106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113.

Musical notation for measures 106-113. The top staff continues with eighth and sixteenth notes. The bottom staff features a series of quarter notes, some with accidentals (sharps and flats), and a half note in measure 112.

114. 115. 116. 117. 118.

Musical notation for measures 114-118. The top staff includes eighth notes with upward-pointing arrows above them, indicating a specific fingering or technique. The bottom staff continues with quarter and eighth notes.

119. 120. 121. 122. 123.

Musical notation for measures 119-123. The top staff features eighth notes with upward-pointing arrows. The bottom staff includes a section with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#), followed by eighth notes.

124. 125.

Musical notation for measures 124-125. The top staff shows eighth notes with a '2' above them, indicating a second finger fingering. The bottom staff continues with quarter and eighth notes.

Tab: IV.

126. 127. 128. 129. 130. 131. 132.

Musical notation for measures 126-132. Measure 126 includes the fingering 4321. The notation is in treble and bass clefs with various rhythmic values and accidentals.

133. 134. 135. 136. 137. 138.

Musical notation for measures 133-138. Measure 134 includes a 'p' dynamic marking. Measure 138 includes a 'a.' marking. The notation is in treble and bass clefs.

139. 140. 141. 142. 143.

Musical notation for measures 139-143. Measure 142 includes a 'r' marking. Measure 143 includes a 'r' marking. The notation is in treble and bass clefs.

144. 145. 146. 147. 148. 149.

Musical notation for measures 144-149. Measure 148 includes a '3' marking. The notation is in treble and bass clefs.

Adagio

150. 151. 152. 153. 154. 155.

Musical notation for measures 150-155. The notation is in treble and bass clefs.

Ausübung

156. 157. 158. 159.160.161. 162.

163. 164. 165. 166. 167. 168.

169. 170. Cdur. Gdur. Ddur. Adur. Edur. Hdur.
Amol. Emol. Hmol. Fismol. Cismol. Gismol.

Fisdur. Cisdur. Fdur. Bdur. Esdur. Asdur. Desdur. Gesdur. 171. 172.173.
Dismol. Aismol. Dmol. Gmol. Cmol. Fmol. Bmol. Esmol.

174.175.176.177.178.179.180.181.182.183.184. 185.186.187.188.

Tab: VIII.

Edur. 7 6 6 6 6
5 3 4 4 2 6

Cismol. 7 6 8 4
5 3 4 2 6

Hdur. 7 6 6 4 4
5 3 2 6

Gismol. 7 6 4 4
X 5 3 2 6

Fisdur. 7 6 6 4
5 3 2 6

Dismol. 7 6 8 4
X 5 3 2 6

Cisdur. 6 6 4 4
7 5 3 2 6

Aismol. 7 6 4 4
X 5 3 2 6

Fdur. 6 6 4 4
7 5 3 2 6

Dmol. 7 6 8 4
5 3 2 6

Bdur. 6 6 4 4
7 5 3 2 6

Gmol. 7 6 4 4
5 3 2 6

Esdur. 6 6 4 4
7 5 3 2 6

Cmol. 7 6 6 4 4
5 3 2 6

Asdur. 6 6 4 4
7 5 3 2 6

Fmol. 7 6 6 4 4
5 3 2 6

Desdur. 6 6 4 4
7 5 3 2 6

Bmol. 7 6 6 4 4
5 3 2 6

Gesdur. 7 6 6 4
5 3 2 6

Esmol. 7 6 6 4 4
5 3 2 6

230.

231

Cdur. 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Gdur. 6 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Ddur. 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Adur. 6 6 4 4 6 7 5 3 2 5

Edur. 6 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Hdur. 6 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Fisdur. 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Cisdur. 6 4 4 6 7 5 3 2 5

Fdur. 6 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Bdur. 6 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Esdur. 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Asdur. 6 6 4 4 6 7 5 3 2 5

Desdur. 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Gesdur. 6 4 4 6 7 5 3 2 5
 Amol. 6 7
 Amol. 6 4 4 6 7 5 3 2 4 #

Emol. 6 4 4 6 7 5 3 2 4 #
 Hmol. 6 4 4 6 7 5 3 2 4 #
 Fismol. 6 4 4 6 7 5 3 2 4 #

Tab: X.

Cismol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Gismol. $\delta \begin{matrix} 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Dismol. $\delta \begin{matrix} 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$

7 5 3 2 4 # 7 5 3 2 4 X 7 5 3 2 4 X

Aismol. $\delta \begin{matrix} 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Dmol. $\delta \begin{matrix} 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Gmol. $\delta \begin{matrix} 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Cmol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \end{matrix}$

7 5 3 2 4 X 7 5 3 2 4 # 7 5 3 2 4 # 7 5 3 2 4 #

Fmol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Bmol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Esmol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \end{matrix}$

7 5 3 2 4 # 7 5 3 2 4 # 7 5 3 2 4 #

234. 235. 236.

Amol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \end{matrix}$ Emol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \end{matrix}$

7 5 3 2 6 5 7 5 3 2 6 5

Hmol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Fismol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Cismol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$ Gismol. $\delta \begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 4 \\ 6 \end{matrix}$

7 5 3 2 6 5 7 5 3 2 6 5 7 5 3 2 6 5 7 5 3 2 6 5

Cismol. Hdur. Gismol.

8 6 4 6 4 3 7 8 5 6 3 4 2 3 X X 6 4 6 4 3

Fisdur. Dismol. Cisdur.

7 8 5 6 3 4 2 3 7 8 5 6 3 4 2 3 X 6 4 6 4 3 7 8 5 6 3 4 2 3

Aismol. Fdur. Dmol.

X 7 8 5 4 X 4 4 3 7 8 5 6 3 4 2 3 # 7 8 5 6 4 2 3

Bdur. Gmol. Esdur.

7 8 5 6 3 4 2 3 # 7 8 5 6 4 2 3 7 8 5 6 3 4 2 3

Cmol. Asdur. Fmol.

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

Desdur. 7 8 5 6 3 4 6 4 3 Bmol. 6 4 6 4 3 Gesdur. 7 8 5 6 3 4 6 4 3

241. 242. 243. 244. Esmol. 7 8 5 6 4 4 4 2 3 4 7 4 8 6 5 4 3 7 8 6 5 4 3 4 2 3 6 4 7 8

245. 246. 247. 248. 9 8 9 8 7 6 5 4 3 6 4 6 6 5 4 7 6 4 3 6 2 6 4 3 6 4 2 6

249. 250. 251. 6 6 6 7 9 8 6 7 8 6 7 6 4 7 9 8 6 4 7 5 3 3 4 7 9 8 6 4 7 5 3 2 1 6

252. 6 4 3 6 5 6 4 #