

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik

betreffend.

Des dritten Jahrganges

Viertes Vierteljahr,

vom 40ten bis 52ten Stück.



Leipzig,

Im Verlag der Zeitungs-Expedition.

1 7 6 9.

STOCKHOLM

STOCKHOLM

1811

STOCKHOLM

STOCKHOLM

STOCKHOLM

STOCKHOLM

STOCKHOLM

STOCKHOLM

STOCKHOLM

STOCKHOLM

Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Bierzigstes Stück.

Leipzig den 3ten April 1769.

Fortsetzung zu dem musikalischen Wörterbuche.

Geistreich singen, spielen oder setzen heißt, dieses alles mit Ueberlegung thun und seinen Gedanken den wahren Character und richtigen Ausdruck geben, den sie haben sollen. Diese Regel muß besonders in Anwendung der kleinen wesentlichen Manieren beobachtet werden. Man muß mit dem geistreichen Spielen oder Singen ja nicht die übertriebene Veränderungen verwechseln, wodurch Hauptgedanken mit den Nebengedanken oft so sehr vermischet werden, daß man sie gar nicht mehr von einander unterscheiden kann. Durch diesen Fehler wird Licht in Schatten verwandelt und die Vorstellung verdorben. Die Triller, Mordenten, Ueberschläge, Vorschläge, Vorausnahmen, Aufhaltungen, Doppelschläge u. s. w. können, wenn sie nicht gemäßbraucht werden, einen Gesang und Melodie bey der Ausführung ungemein schimmernd und geistreich machen, ohne den Character, den sie haben soll, zu verletzen. Allein diese Einsicht, alle musikalischen Zierrathen nur am rechten Ort und zur bequemsten Zeit anzubringen, kann nur durch die größte mögliche Gewißheit einer Theorie erlangt werden. Eben diese ist es aber, warum sich die meisten Tonkünstler gemeiniglich am wenigsten bekümmern. Sie setzen ihre größte Wissenschaft vornehmlich darinn, einen Haufen Veränderungen deutlich nach dem Tacte herspielen oder singen zu können. Der Ausdruck, der den wichtigste Theil der Ausübung ausmacht, kommt bey dem übertriebenen Geschmack an Veränderungen am wenigsten in Betrachtung, ob gleich die Melodie eben um des richtigen Ausdrucks willen da ist.



Beliebter heißt ein mit aller Sorgfalt ausgearbeitetes, mit aller Einsicht verbessertes und mit dem größten Fleiß geendigtes Tonstück. Der Componist thut dieses dadurch, wenn er sein Stück dem Ausdruck gemäß wohl bezeichnet, alles mit kleinen Nötchen anzeigt, was zur feinen Ausbildung der Gedanken nöthig ist, und alles, was geschleift, gezogen, abgestoßen, stark oder schwach ausgeführt werden soll, richtig andeutet.

Gemüthsbewegungen sind die vornehmsten Gegenstände der musikalischen Nachahmung. S. Gegenstände. Sie bringen nicht allein die flüchtigen Theile eines organischen Körpers, sondern auch öfters den Körper selbst in stärkere Bewegungen, wodurch er das begehrte Gute an sich zu bringen, oder das verabscheuete Böse von sich abzuwenden sucht. Sie entstehen aus einer dringenden Begierde oder einem eben so heftigen Abscheu, welche die Seele nach der Vorstellung eines gewissen wahren oder falschen Guten, oder Bösen, entweder mit Grunde, oder aus Irrthum empfindet. Der Tonkünstler sucht daher seine Ausführung so einzurichten, daß in den Gehörsnerven genau eben solche Bewegungen entstehen sollen, als diejenigen sind, welche der vorgestellten und zu erregenden Gemüthsbewegung zukommen. Durch diese Aehnlichkeit wird der Begriff dieser Gemüthsbewegung in der Seele erregt. Traurige Affecten schwächen die natürliche Bewegungen des Nervensastes, welche die Freude vermehrt. Man muß also die erste durch langsame melodische Bewegungen und die letzte durch lebhaftere zu erregen und allenthalben der Natur zu folgen suchen. Daß es unterschiedene Grade der Traurigkeit und der Freude giebt, lehret die Erfahrung; und eben deswegen müssen auch unterschiedene langsame und lebhaftere melodische Bewegungen erfunden werden, um diese unterschiedene Grade der Gemüthsbewegungen auszudrücken und zu bestimmen. Verabsäume man dieses, so kann man nicht mit Wahrheit sagen, daß man richtig nachgeahmet oder seine Nachahmung der Vernunft und den sinnlichen Empfindungen, die man ausdrücken wolle, gemäß einzurichten habe.

Zunehmende Gemüthsbewegungen werden in der Musik durch zunehmende Bewegungen in der Melodie vorgestellt, und die abnehmenden durch die abnehmende melodische Bewegungen. Erhält sich der Affect in gleicher Stärke, so verhält sich die melodische Bewegung eben so.

Gerade Bewegung, (*motus rectus*) heißt das Auf- und Absteigen zweier Stimmen zu gleicher Zeit. Diese Bewegung erfordert bey ihrem Gebrauch viel Behutsamkeit, weil sie die nächste Gelegenheit zu unrichtigen Fortschreitungen in verbotene Quinten und Octaven giebt.

Geschmack, (Goût) so wird in der Tonkunst die Fertigkeit genennt, alle Schönheiten und Mängel musikalischer Sachen leicht gewahr zu werden, man theilt den Geschmack überhaupt in einen vernünftigen und bloß sinnlichen. Vermöge des ersten erkennt man die Vollkommenheiten und Fehler einer Sache deutlich und aus vernünftigen Gründen; vermöge des letztern aber nur undeutlich und unbestimmt. Wenn eine Sache, die den Geschmack betrifft, uns gefallen soll, so muß sie unsre Empfindungsnerven auf eine angenehme oder sanfte Weise bewegen. Ohne diese Bedingung kann sie uns unmöglich gefallen; was uns gar nicht bewegt, kann uns weder gefallen noch mißfallen. Der vernünftige Geschmack kann durch die Erweiterung der Erkenntniß in einer Sache und unserer Einsichten zunehmen, und durch diesen kann der sinnliche Geschmack feiner und deutlicher, auch endlich fähig werden, Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten mit mehrerer Gewißheit und Fertigkeit zu unterscheiden.

Durch das Wort **Geschmack** wird auch öfters die Manier oder der Styl eines ausübenden Tonkünstlers und Componisten angedeutet.

Ein **galanter Geschmack** ist derjenige, welcher reizende Tonstücke hervorbringt und ausübet; welcher den musikalischen Gedanken lachende, angenehme und glänzende Charactere zu geben weis, die dem Ohr und dem Geiste der Zuhörer zu schmeicheln vermögend sind.

Getragene Töne sind solche, die in ihrem ganzen Zeitmaß gleich stark ausgedruckt werden. Man nennt diese auch schwer gemachte Töne, und zeigt gemeiniglich mit dem darunter oder übergeschriebnen Wort: *Tenuto* an, welche Töne getragen oder in ihrem ganzen Zeitmaas gleich stark ausgedruckt werden sollen.

Das **Gezwungene** in einer Melodie ist eine Verbindung der Töne, die nicht natürlich und frey genug ausfällt, und deswegen in der Ausübung viel Schwierigkeit verursacht. Viel pathetische Perioden in einer mittelmäßigen Schreibart sind ebenfalls gezwungen, weil sie hier am unrichten Ort stehen. Eben dieses sagt man von einer gewählten geraden oder ungeraden Tactordnung, wenn man sich in derselben ohne Noth des Gegentheils, besonders einzeln und ohne Replique bedienet. Die langen Tactordnungen fallen nicht minder, als diese vermischten, ins gezwungene.



Bey der Instrumentalmusik findet sich das gezwungene in der Finger-Ordnung, wenn die Componisten für Instrumente setzen, die sie selbst nicht spielen. Kommt zu einer gezwungenen Finger-Ordnung noch die öftere Wiederholung derselben, so wird dadurch die Ausübung desto schwerer und öfters ganz unmöglich gemacht. Ein Gedanke, den man mit vieler Mühe ganz langsam auf einem Instrument herausgebracht und so niedergeschrieben hat, ist darum nicht gleich fähig, auf eben diesem Instrument in gehöriger Geschwindigkeit richtig ausgeübt zu werden. Billig sollte ein jeder Componist bloß für das Instrument setzen, das ihm am genauesten bekannt ist. Geschehe dieses, so würden viel gezwungene Compositionen für beynahe alle Instrumente gar nicht da seyn, die wir doch in der That sehr häufig aufzuweisen haben. Die unrichtig gewählte Tonarten können zu dem Gezwungenen in der Ausübung ungemein viel beitragen. Wenn man, um des Ausdrucks willen eine entfernte Ausweichung in aufsteigender Linie nöthig hat, und man wählt die Tonart nahe an der höchsten Gränze; so wird dadurch die Einführung der unnatürlichen Doppelfreuze verursacht; oder soll man in absteigender Linie sich weit vom Hauptton entfernen, und wählt eine Tonart nahe an der niedrigen Gränze; so macht man dadurch ein doppel bb zu einer überflüssigen Nothwendigkeit. Beides ist gezwungen und unnatürlich. Von dem unschicklichen Verändern der Melodie, wodurch der Ausdruck ganz widersinnig und die Melodie völlig entstellt wird, läßt sich eben nichts rühmlicheres sagen. Die allzuviel gebrauchte ungewöhnliche Fortschreitungen von einer Harmonie zur andern; die allzuhäufigen Anwendungen ungewöhnlicher Auflösungen der Dissonanzen; der häufige Gebrauch fremder Uebellaute ohne Noth, sollten sie auch sonst den Regeln der Harmonie noch so gemäß seyn — alle diese willkührlichen Einfälle gehören unter den Artikel des Gezwungenen.

Gleiche Bewegung bey zwey Stimmen, heißt diejenige, wenn beyde Stimmen in einer gewissen Entfernung auf ihrem Ort bleiben und doch fortwähren. e. g.



Gleichschwebende Temperatur. S. Temperatur

Grade betreffen in der Musik die Vollkommenheit oder das Fehlerhafte; die Annehmlichkeit und das Widrige; den Wohl- oder Uebelklang; das Starke

fe oder Schwache; das Vollständige oder Unvollständige; das leichte oder Schwere; das Bestimmte oder Unbestimmte. Ferner finden die Grade bey der Verbindung der Intervalle der Harmonien, der Gedanken und Melodien statt, u. s. w.

Grell können in einer Melodie diejenigen Gedanken genennet werden, welche eine allzugeschwinde Bewegung bekommen, als daß sie in der angenommenen Tactbewegung, besonders des Thema, deutlich und rein könnten ausgeführt werden.

Gropo ist eine Sez. oder Spielmanier. S. den Artikel Spielmanier. lit. g.

Das Große in einer Melodie bedeutet den Reiz und das Edle sowohl des Inhalts, als der Figuren, die in der Composition des Tonstückes vorkommen.

Grund ist dasjenige, woraus man erkennen kann, warum ein Ding so, und nicht anders ist. Z. E. Man erkennet aus der großen Terz der Tonleiter, daß die Tonart der Prime Dur sey. Hier ist die große Terz der Grund der Dur-Tonart, aus welcher allein bestimmt werden kann, warum es diese und keine andere Tonart sey?

Grundaccord ist mit Grundharmonie einerley.

Grundbasson ist derjenige, welcher gegeben wird, um aus demselben alle übrige Töne, so zu seiner 3, 4, 5, 6, 7, und 8 stimmigen Harmonie gehören, herzuleiten. Er nimmt in jeder Grundharmonie allemal die unterste Stelle ein, ist also der tiefste Ton in derselben und allemal consonans. Z. E.

c	e	g	h	d	f	a	c
I	3	5	7	9	11	13	15

Den Raum zu ersparen, hat man hier die Töne neben einander gesetzt, die sonst über einander stehen mußten: als $\begin{smallmatrix} 5 & 8 \\ 3 & e \\ 1 & c \end{smallmatrix}$ u. s. w.

Grundharmonie muß nothwendig ihren Grund-Basson in der tiefsten Stelle des Accords haben. Die harmonischen Töne desselben folgen sich in Terzen übereinander. Eine Grundharmonie kann nicht kleiner, als dreystimmig, Z. E. $\begin{smallmatrix} 5 & 8 \\ 3 & e \\ 1 & c \end{smallmatrix}$ sie kann aber wohl 4, 5 und mehrstimmig seyn, als 1. 3. 5. 7. ist vierstimmig; 1. 3. 5. 7. 9. fünfstimmig, u. s. w. c ist immer der conson-

rende Grundbaßton. Secunden, 4ten und 6ten finden nicht statt in einer Grundharmonie. Deswegen ist im vorhergehenden Beyspiel, (unter dem Wort Grundbaßton) das d zu c nicht eine Secunde, sondern eine None; f nicht eine Quarte, sondern eine Undecima, a nicht eine Sexte, sondern eine Terzdecima. Aus den Grundharmonien allein können die umgekehrten hergeleitet, und ihre Anzahl nebst ihren Fortschreitungen bestimmt werden. Natürlicher Weise geht der Gebrauch der Grundharmonie dem Gebrauch ihrer Umkehrungen vor. Die letztern fallen immer härter ins Gehör, als die erstern.

Grundton heißt ein jeder tiefster Ton einer umgekehrten Harmonie, er mag con- oder dissonirend seyn.

4.

Halbe Töne. Es giebt deren zweyerley in der Musik. Sowohl unsre Vorgänger, als die jetzigen Tonkünstler theilten sie in große und kleine ein. Sie legen den erstern fünf, den andern vier Commata bey. Dieses kann aber nur bey der ungleichschwebenden, und nicht bey der gleichschwebenden Temperatur statt finden. Bey der letzten sollen die halben Töne sich gleich seyn, und folglich muß hier das Große und Kleine in der Benennung wegfallen. Nennete man den sonst sogenannten kleinen halben Ton c, cis einen einstufigen, und den großen halben Ton h, c einen zweystufigen halben Ton, so würde man diese Benennungen in beyden Arten der Temperatur beybehalten können; denn c, cis ist eine einmal erhöhte Prime, und h, c eine kleine Secunde, und diese halbe Töne können auf- oder absteigend seyn, als h, c. c, h. c, cis. cis, c.

Halbzirkel. S. Spielmanieren.

Harmonie. Hierunter versteht man die Verbindung der Töne übereinander, welche dadurch in einerley Zeit zum Gehöre kommen. z. E. $\begin{matrix} 5 & g \\ 3 & e \\ 1 & c \end{matrix}$

Die Harmonie wird eingetheilt,

- 1) in Grundharmonien und in umgekehrte Harmonien. Die letztern stammen von den erstern her, und werden als Folgen aus denselben hergeleitet. Die Grund- und umgekehrten Harmonien sind
- 2) entweder con- oder dissonirende Harmonien, in gleichen
- 3) entweder drey, vier, fünf, sechs, sieben, oder achtstimmige Harmonien. Die 6, 7 oder 8 stimmige Grund- und umgekehrte Harmonien werden selten vollständig gebraucht, sondern in der Composition meistens theils 4 bis 5 stimmig angewendet.

Harmonische Verbindung der Gedanken. S. Verbindung.

Harmonie. Hierunter versteht man die Wissenschaft von der Ausmessung der Töne.

Hauptgedanken. Wenn nur einer oder wenn auch mehrere Hauptgedanken in einer Melodie enthalten sind, so muß der einzige öfter, als alle übrige, von den mehrern aber einer so oft, als der andere, doch öfter, als alle übrige Nebengedanken vorkommen. Der Hauptgedanke ist das Vorzüglichste der Melodie; er muß deswegen in allen Perioden derselben wohl angebracht seyn, weil sich eben hieraus erkennen läßt, daß die Perioden zusammen gehören, und weil die Einheit der Melodie dadurch bestimmt wird.

Haupttöne. Derer sind überhaupt sieben in der Musik. e, d, c, f, g, a, h.

Haupttonart ist diejenige, in welcher eine Melodie sich anfangen und endigen muß. Ordentlicher Weise kann die Dur Haupttonart in ihre 2de, 3te, 4te, 5te, und 6te Modi, als in ihre Nebentonarten ausweichen, s. E.

moll moll dur dur moll				
c dur in d.	e.	f.	g.	a.
2.	3.	4.	5.	6. Modi.

Die Molltonart hingegen weicht aus in die 3te, 4te, 5te, 6te, und 7ma Modi. s. E.

dur moll moll dur dur				
A moll in c.	d.	e.	f.	g.
3te	4te	5te	6te	7ma Modi.

In den Nebentonarten kann keine Melodie gänzlich geschlossen werden, sondern nur zum Theil.

Hauptvorstellung in einer Melodie ist der Hauptgedanke, und in einem vielstimmigen Tonstück ist es die Hauptstimme. Das ganze hat entweder eine oder mehr Leidenschaften zur Hauptvorstellung. Und weil eine Leidenschaft gemeiniglich aus etlichen Vorstellungen zusammen gesetzt ist, so ist eine davon die vorzüglichste, um derentwillen die andern damit verbundenen Vorstellungen da sind. Die erste nennt man die Hauptvorstellung, wozu der Hauptgedanke gebraucht wird; zu den Nebenvorstellungen werden die Nebengedanken gebraucht.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Var. 4.

A handwritten musical score for a piece titled "Var. 4." The score is written on six systems of two staves each, using a grand staff format. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a bass clef, both with a B-flat key signature. The second system features a treble clef and a bass clef, both with a B-flat key signature. The third system features a treble clef and a bass clef, both with a B-flat key signature. The fourth system features a treble clef and a bass clef, both with a B-flat key signature. The fifth system features a treble clef and a bass clef, both with a B-flat key signature. The sixth system features a treble clef and a bass clef, both with a B-flat key signature. The score is written in a clear, legible hand, with some ink bleed-through visible from the reverse side. There are decorative flourishes at the top of the page, including a central sun-like symbol and two ornate scroll-like motifs on either side.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Ein und vierzigstes Stück.

Leipzig den 10ten April 1769.

Fortsetzung zu dem musikalischen Wörterbuche.

I.

Intervall. Man versteht unter einem musikalischen Intervall das Verhältniß, in welchen zween mit einander verglichne Töne stehen. Diese zween Töne können auf einer gleichen Stufe mit einander stehen oder nicht. Im ersten Fall werden sie mit gleichen Zahlen ausgedruckt, wie 1 zu 1, oder 2 zu 2. u. s. w. im andern Fall sind die Verhältnißzahlen nach jedem Vorfall auch unterschieden. Z. E. 2 zu 3. 5 zu 6. 4 zu 9, 5 zu 8 u. s. w. Man bedient sich der durch Zahlen ausgedruckten Verhältnisse besonders in der Theorie. In der Ausübung werden sie durch die Stufen und eigentliche bestimmte Größen der Stufen ausgedruckt. Stehen Z. E. die beyden Töne auf einer vollkommen gleichen Stufe; so klingen sie dem Gehöre nach nicht allein einerley, sondern sind auch in allen übrigen Stücken dem Verstande nach gleich und ähnlich; als c c. Man nennt dieß die erste Stufe, wenn auf dem Notenplan zween Töne auf einerley Linie stehen. Hat diese Linie oder dieser Raum bey beyden Tönen gar keine oder einerley Vorzeichnung; so nennet man ein Intervall in diesem Verhältniß eine vollkommne Prime. Z. E.



Wenn hingegen beyde Töne zwar dem Gehör nach einerley klingen, aber dem Verstande nach sich nicht vollkommen gleich sind; so kann dieses Intervall nicht mehr die vollkommne Prime genennt werden, weil die Töne nicht auf einerley Ort stehen Z. E.





Die Anzahl der Stufen bestimmt die Gattungen, und die unterschiedenen Größen der Stufen bestimmen die Arten von Intervallen, so die Gattung unter sich begreift.

Die Alten haben die vollkommene Prime nicht zu den Intervallen gerechnet, weil sie den Raum, der sich zwischen zweien Tönen befindet, zum Merkmal des Intervalls gemacht hatten, und zwischen den beyden Tönen, welche die vollkommene Prime vorstellen, kein Raum befindlich ist. Wenn aber die Intervallen überhaupt durch die Vergleichung zweener Töne ihr Daseyn erhalten, so muß man zum Merkmal eines Intervalls etwas annehmen, was nicht bloß einigen oder den meisten, sondern was allen Intervallen, ohne Ausnahme zukommt. Der Raum der sich zwischen zweien ungleichen Tönen befindet, kann bey zweien vollkommen gleichen und ähnlichen Tönen nicht statt haben, und doch ist das Hauptmerkmal, wodurch alle Intervalle bestimmt werden können, vorhanden, ich meine die Vergleichung zweener sich vollkommen ähnlicher Töne. Der Raum kann daher nicht das ohnfehlbare Merkmal der Intervalle seyn, sondern man muß dazu vielmehr das Verhältniß annehmen, welches die 2 verglichne Töne gegen einander haben. Alle Vergleichen setzen ein Verhältniß, aber nicht alle einen Raum voraus; wie bey der Vergleichung des c zu c zu sehen. Hier ist kein Raum zwischen beyden Tönen, aber wohl ein Verhältniß wie 1 zu 1.

Die wahre Anzahl der Intervallen kann nur alsdann erst unumstößlich gewiß bestimmt werden, wenn man die wahre Anzahl von Tönen festgesetzt hat, die in der Harmonie und Melodie müssen zugelassen werden. Hierüber sind aber die Tonkünstler noch nicht vollkommen einig. Von denjenigen, die sich auf die bloße Erfahrung gründen, führen die meisten die doppel x und b an; einige haben gar dreyfache x und b angenommen. Die gründlichen Theoretici, welche die Erfahrung mit den Grundsätzen der Wissenschaft verbinden, behaupten, daß die doppel x und b unnöthig, und die dreyfachen gar verwerflich sind. Man lese hierüber die Abhandlung im I. B. des Berl. Mag. p. 325 1c. und urtheile alsdann, zu welcher Parthey man sich zu halten habe; denn Erfahrungen, die auf bloßer Willkühr beruhen, können unmöglich denen gründlich erwiesenen mit Recht vorgezogen werden.

Das ganze Geschlecht der Intervallen wird in Gattungen eingetheilt, deren jede wieder unterschiedene Arten von Intervallen unter sich begreift. Bis her hat man die Töne in der Harmonie gemeiniglich nur bis zur None mit Zahlen bezeichnet. Nimmt man nun alles an, was wirklich darinn enthalten ist;

so beläuft sich die Anzahl der Intervallen bis auf zwey und funfzig; *) Nimmt man aber Harmonien an, wovon man keine Grundharmonie angeben könnte, wosern man nicht die Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime, Quart- und Quintdecime zulassen will; so würde man, durch Verwerfung dieser letzten Intervallen, etwas Widersprechendes behaupten; man würde eine Folge annehmen, wovon kein Grund zu finden wäre. Die Vernunft lehrt einen jeden, daß dieses nicht schicklich ist. Was soll man also von der Hartnäckigkeit der Tonkünstler denken, welche die 10. 11. 12te u. durchaus verwerfen? Die wenigsten wollen dem sechsstimmigen Grundaccord von der Onzieme, die Herr Rameaux angenommen hat, beypflichten. Sie bleiben dabey, daß die

Undecima eine Quarte sey, und bezeichnen also den Grundaccord $\begin{smallmatrix} 1 & 3 & 5 & 7 & 9 & 11 \\ & & & & & \end{smallmatrix}$ wenn er dreystimmig gemacht wird, an statt durch $\begin{smallmatrix} 1 & 3 & 5 \\ & & \end{smallmatrix}$ mit $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 4 \\ & & \end{smallmatrix}$. Da sie nun diesen $\frac{3}{4}$ Accord unmöglich vor einen Grundaccord ausgeben können, weil jeder weiß, daß in einem Grundaccord keine 2, 4, oder 6te statt finden kann; so werden sie bey den Umkehrungen des $\frac{3}{4}$ Accords den Grundaccord eben so wenig antreffen; denn er giebt die Accorde von $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 4 \\ & & \end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix} 1 & 3 & 5 \\ & & \end{smallmatrix}$; dieses sind auch keine Grundaccorde, also lauter umgekehrte, ohne Grundaccord, lauter Folgen ohne Grund! Nimmt man aber den Grundaccord des Herrn Rameaux $\begin{smallmatrix} 1 & 3 & 5 \\ & & \end{smallmatrix}$ an; so haben $\begin{smallmatrix} 1 & 2 & 4 \\ & & \end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix} 1 & 3 & 5 \\ & & \end{smallmatrix}$ als Folgen in $\begin{smallmatrix} 1 & 3 & 5 \\ & & \end{smallmatrix}$ ihren richtigen Grund.

Die Gattungen der Intervallen heißen; Primen, 2den, 3ien, 4ten, 5ten, 6ten, 7men, 8ven, Nonen, 10men, 11men, 12men, 13men, Quart- und Quintdecimen, wenn man von dem, was zum Ganzen gehört, gar nichts auslassen will. Derjenige Grund aber, woraus man den ganzen Umfang der Intervallen herleiten kann und muß, ist kein anderer und richtigerer, als die Einheit der allerleichtesten diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter; denn diese enthält alle in der Natur wirklich von einander unterschiedene auf- und absteigende 12 Dur und 12 Moll Tonleitern, wie sie auf die leichteste Art können vorgestellt werden. Alles was diese Einheit der diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter überschreitet, ist nichts neues, sondern nur eine andere Vorstellung von einer schon vorhandenen Tonleiter, die im Gehör nicht die geringste Veränderung hervorbringt, und daher billig als etwas unnützes und überflüssiges angesehen werden kann. Man nimmt also aus der angegebenen Tonleiter den ersten Ton, und vergleicht ihn mit allen

Es 2

übrigen

*) Siehe Herrn Kiedts Versuch über die musikalischen Intervalle u. Berlin 1753.



übrigen, alsdann den 2ten, 3ten &c. bis sie alle auf eine gehörige Art mit dem ersten verglichen worden. Hieraus entstehen alsdann die Intervallen in der Ordnung, wie sie hier folgen:

I. Die Primgattung.

Alle Primen müssen auf der ersten Stufe stehen. Man hat davon folgende Arten.

- 1) Die zweymal verkleinerte Prime. Diese kann in der Harmonie gar nicht angebracht werden, wohl aber in der Melodie. Sie ist 2 kleine halbe Töne tiefer, als der vorhergehende Ton. Man hat von ihr noch keinen Gebrauch gemacht. z. E. dis, des.
- 2) Die einmal verkleinerte Prime findet auch bloß in der Melodie statt, ist einen kleinen halben Ton tiefer, als der vorhergehende, und wird öfters gebraucht. z. E. dis, d.
- 3) Die vollkommene Prime ist in der Harmonie und Melodie sehr gewöhnlich, und klingt mit dem Grundton einerley. z. B. d, d.
- 4) Die einmal vergrößerte Prime, gilt in Harmonie und Melodie. Sie ist einen kleinen halben Ton höher, als der Grundton, und wird zuweilen, aber nicht oft gebraucht. z. E. $\begin{cases} \text{dis} \\ \text{d.} \end{cases}$
- 5) Die zweymal vergrößerte Prime. z. E. des, dis, kann zwar in der Harmonie und Melodie angebracht werden, sie ist aber noch nicht gebraucht worden. Sie ist 2 kleine halbe Töne höher, als der Grundton.

Exempl.



II. Secundgattung.

Das allgemeine Merkmal aller Secunden ist, daß sie auf der zwoten Stufe stehen müssen. Folgende Arten sind unter dieser Gattung von Intervallen enthalten:

- 1) Die zweymal verkleinerte Secunde. Sie klingt einen halben Ton tiefer, als der Grundton, ist noch nicht eingeführt, und findet bloß in der Melodie statt z. E. $\begin{cases} \text{ces.} \\ \text{his.} \end{cases}$

2) Die

- 2) Die einmal verkleinerte Secund klingt mit dem Grundton einerley, findet in Harmonie und Melodie statt, ist am seltensten im Gebrauch und bey Vorstellung einer Verwirrung sehr gut anzubringen. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{hes.} \\ \text{h.} \end{array} \right.$
- 3) Die kleine Secunde klingt einen großen halben Ton höher, als der Grundton; man braucht sie in Melodie und Harmonie sehr vielfältig. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{c.} \\ \text{h.} \end{array} \right.$
- 4) Die große Secunde klingt einen ganzen Ton höher, als der Grundton. Ihre Anwendung kommt in Harmonie und Melodie am häufigsten vor. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{d.} \\ \text{c.} \end{array} \right.$
- 5) Die einmal vergrößerte Secund klingt einen ganzen und einen kleinen halben Ton höher, als der Grundton, und wird öfters in Melodie und Harmonie gebraucht. z. B. $\left\{ \begin{array}{l} \text{dis.} \\ \text{c.} \end{array} \right.$
- 6) Die zweymal vergrößerte Secunde klingt einen ganzen und 2 kleine halbe Töne höher, als der Grundton. Sie ist noch nicht eingeführt, ob sie gleich in der Harmonie und Melodie statt finden kann. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{dis.} \\ \text{ces.} \end{array} \right.$

III. Die Terzgattung.

Die dritte Stufe ist der allen Terzen eigenthümliche Ort. Ihre Arten sind.

- 1) Die zweymal verkleinerte Terz, welche einen halben Ton höher klingt, als der Grundton. Sie kann in der Harmonie und Melodie angebracht werden, ist aber noch nicht eingeführt. Sie steht also: $\left\{ \begin{array}{l} \text{ces.} \\ \text{cis.} \end{array} \right.$
- 2) Die einmal verkleinerte Terz klingt einen ganzen Ton höher, als der Grundton, findet in Harmonie und Melodie statt, und wird ziemlich oft gebraucht. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{ces.} \\ \text{a.} \end{array} \right.$
- 3) Die kleine Terz klingt einen ganzen und einen großen halben Ton höher als der Grundton, und wird in der Harmonie am meisten gebraucht. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{c.} \\ \text{a.} \end{array} \right.$
- 4) Die große Terz klingt zwey ganze Töne höher, als der Grundton.



Ihr Gebrauch ist, nächst der kleinen, in Harmonie und Melodie am gewöhnlichsten. $\text{z. E. } \begin{cases} \text{cis.} \\ \text{a.} \end{cases}$

5) Die einmal vergrößerte Terz. Tertia superflua, klingt 2 ganze und einen kleinen halben Ton höher, als der Grundton, kann in Harmonie und Melodie statt haben, wird aber selten gebraucht. $\text{z. E. } \begin{cases} \text{cis.} \\ \text{as.} \end{cases}$

6) Die zweymal vergrößerte Terz klingt zween ganze und 2 kleine halbe Töne höher, als der Grundton. Sie ist noch nicht eingeführt, ob sie gleich in der Harmonie und Melodie anzubringen wäre. $\text{z. E. } \begin{cases} \text{ais.} \\ \text{fes.} \end{cases}$

IV. Die Quartgattung.

Alle Quarten gehören auf die 4te Stufe. Man hat davon nachstehende Arten.

1) Die zweymal verkleinerte Quarte. Diese klingt 3 große halbe Töne höher, als der Grundton. Sie findet in der Harmonie und Melodie statt, ist aber nicht eingeführt. $\text{z. E. } \begin{cases} \text{fes.} \\ \text{cis.} \end{cases}$

2) Die einmal verkleinerte Quarte klingt einen ganzen und 2 große halbe Töne höher, als der Grundton, und wird, sowohl in der Melodie, als Harmonie nur selten gehört. $\text{z. E. } \begin{cases} \text{f.} \\ \text{cis.} \end{cases}$

3) Die vollkommene Quarte klingt 2 ganze und einen großen halben Ton höher, als ihr Grundton. Sie kommt in der Harmonie und Melodie am häufigsten vor. $\text{z. E. } \begin{cases} \text{f.} \\ \text{c.} \end{cases}$

4) Die einmal vergrößerte Quarte klingt 3 ganze Töne höher, als der Grundton. Nach der perfecta oder vollkommenen Quart wird sie in Melodie und Harmonie am fleißigsten angebracht. $\text{z. E. } \begin{cases} \text{fis.} \\ \text{c.} \end{cases}$

5) Die zweymal vergrößerte Quarte klingt 3 ganze und einen kleinen halben Ton höher, als der Grundton. Sie ist noch nicht eingeführt, doch kann sie in Melodie und Harmonie statt finden; $\text{z. E. } \begin{cases} \text{fis.} \\ \text{ces.} \end{cases}$

6) Die dreymal vergrößerte Quarte klingt drey ganze und 2 kleine halbe Töne höher, als der Grundton, nimmt in Harmonie und Melodie Platz, ist aber noch nicht gebraucht worden. $\text{z. E. } \begin{cases} \text{his.} \\ \text{fes.} \end{cases}$

V. Die Quintgattung.

Ihr Ort ist die fünfte Stufe, und ihre Arten:

- 1) Die 3mal verkleinerte Quinte, welche 4 große halbe Töne höher, als der Grundton klingt, und, ohne eingeführt zu seyn, in Harmonie und Melodie vorkommen kann. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{fes.} \\ \text{his.} \end{array} \right.$
- 2) Die 2mal verkleinerte Quinte klingt einen ganzen und drey große halbe Töne höher, als der Grundton, nimmt in Harmonie und Melodie Platz, ist aber nicht im Gebrauch. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{f.} \\ \text{his.} \end{array} \right.$
- 3) Die einmal verkleinerte Quinte klingt 2 ganze und 2 große halbe Töne höher, als der Grundton. Sie wird in der Harmonie und Melodie häufig angewendet. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{f.} \\ \text{h.} \end{array} \right.$
- 4) Die vollkommene Quinte klingt 3 ganze und einen großen halben Ton höher, als der Grundton; man macht in der Harmonie und Melodie fleißigen Gebrauch davon. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{g.} \\ \text{c.} \end{array} \right.$
- 5) Die einmal vergrößerte Quinte klingt 4 ganze Töne höher, als der Grundton. Man hört sie zuweilen in der Harmonie und Melodie. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{gis.} \\ \text{c.} \end{array} \right.$
- 6) Die 2mal vergrößerte Quinte klingt 4 ganze Töne und einen kleinen halben Ton höher, als der Grundton. Sie kann in Harmonie und Melodie angebracht werden; sie ist aber nicht gewöhnlich. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{gis.} \\ \text{ces.} \end{array} \right.$

VI. Die Sertgattung.

Alle Serten gehören auf die 6te Stufe. Ihre Arten sind:

- 1) Die 2mal verkleinerte Serte. Sie klingt einen ganzen und 4 große halbe Töne höher, als der Grundton, und ist weder in der Harmonie, noch in der Melodie eingeführt. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{ges.} \\ \text{his.} \end{array} \right.$
- 2) Die einmal verkleinerte Serte klingt 2 ganze und 3 große halbe Töne höher, als der Grundton. Sie wird in der Melodie und Harmonie zuweilen gebraucht. z. E. $\left\{ \begin{array}{l} \text{ges.} \\ \text{h.} \end{array} \right.$

3) Die

3) Die kleine Sexte klingt drey ganze und 2 große halbe Töne höher, als der Grundton. Ihr Gebrauch ist in der Melodie und Harmonie gewöhnlich. z. E. $\begin{cases} g. \\ h. \end{cases}$

4) Die große Sexte klingt 4 ganze und einen großen halben Ton höher, als der Grundton, und wird in Harmonie und Melodie am meisten gebraucht. z. E. $\begin{cases} a. \\ c. \end{cases}$

5) Die einmal vergrößerte Sexte klingt 5 ganze Töne höher, als der Grundton. Man findet sie zuweilen in der Melodie und Harmonie. z. E. $\begin{cases} ais. \\ c. \end{cases}$

6) Die zweymal vergrößerte Sexte wird 5 ganze Töne und einen kleinen halben Ton höher, als der Grundton klingen. Sie ist weder in der Harmonie, noch Melodie eingeführt, ob es gleich ganz wohl möglich wäre. z. E. $\begin{cases} ais. \\ ces. \end{cases}$

VII. Die Septgattung.

Ihr eigenthümlicher Ort ist die siebente Stufe. Ihre Arten

1) Die 2mal verkleinerte Septime, welche 2 ganze und vier große halbe Töne höher klingt, als der Grundton. Sie ist noch nicht, weder in der Harmonie, noch in der Melodie eingeführt worden. z. E. $\begin{cases} fcs. \\ gis. \end{cases}$

2) Die einmal verkleinerte Septime klingt 3 ganze und 3 halbe Töne höher, als der Grundton, und kommt in der Harmonie und Melodie sehr öfters vor. z. E. $\begin{cases} f. \\ gis. \end{cases}$

3) Die kleine Septime klingt 4 ganze und 2 große halbe Töne höher, als der Grundton. Sie kommt am allermeisten in der Harmonie und Melodie vor. $\begin{cases} f. \\ g. \end{cases}$

4) Die große Septime klingt 5 ganze und einen großen halben Ton höher, als der Grundton, und wird, nach der kleinen Septime am häufigsten gebraucht. z. E. $\begin{cases} h. \\ c. \end{cases}$

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Zwen und vierzigstes Stück.

Leipzig den 17ten April 1769.

Fortsetzung zu dem musikalischen Wörterbuche.

5.

Die einmal vergrößerte Septime klingt 6 ganze Töne höher als der Grundton. Sie ist aber weder in der Harmonie so wenig, als in der Melodie eingeführt. $\text{z. E. } \left\{ \begin{array}{l} \text{his.} \\ \text{Lc.} \end{array} \right.$

6) Die 2mal vergrößerte Septime klingt 6 ganze Töne, und einen kleinen halben Ton höher als der Grundton. Man hat sie bishero in der Harmonie so wenig, als in der Melodie gehört. $\text{z. E. } \left\{ \begin{array}{l} \text{his.} \\ \text{Lces.} \end{array} \right.$

VIII. Die Octavgattung.

Für diese ist jedesmal die achte Stufe bestimmt. Sie begreift folgende Arten unter sich:

1) Die 2mal verkleinerte Octave, welche in der Harmonie und Melodie statt findet, bis jezo noch außer Gebrauch ist, und 3 ganze und 4 große halbe Töne höher klingt, als der Grundton. $\left\{ \begin{array}{l} \text{ces.} \\ \text{Lcis.} \end{array} \right.$

2) Die einmal verkleinerte Octave klingt 4 ganze und 2 große halbe Töne höher, als der Grundton. Man bedient sich derselben zurweilen in der Harmonie und Melodie. $\text{z. E. } \left\{ \begin{array}{l} \text{c.} \\ \text{Lcis.} \end{array} \right.$

3) Die vollkommne Octave klingt fünf ganze und 2 große halbe Töne höher, als der Grundton, und wird vor allen andern Arten am meisten gebraucht. $\text{z. E. } \left\{ \begin{array}{l} \text{c.} \\ \text{Lc.} \end{array} \right.$



4) Die einmal vergrößerte Octave klingt 6 ganze Töne und einen großen halben Ton höher, als der Grundton. Man trifft sie nur selten, und in der Harmonie allein an. z. E. $\begin{cases} \text{cis.} \\ \text{c.} \end{cases}$

5) Die zweymal vergrößerte Octave klingt 7 ganze Töne höher, als der Grundton, und ist bishero weder in der Harmonie noch Melodie angebracht worden. z. E. $\begin{cases} \text{cis.} \\ \text{ces.} \end{cases}$

IX. Die Nonengattung.

Die Nonen gehören alle auf die neunte Stufe, und bestehen aus 6 Arten.

1) Die 2mal verkleinerte None klingt 3 ganze und 5 halbe Töne höher, als der Grundton, und ist weder harmonisch noch melodisch im Gebrauch. z. E. $\begin{cases} \text{ces.} \\ \text{his.} \end{cases}$

2) Die einmal verkleinerte None klingt 4 ganze Töne und 4 große halbe Töne höher, als der Grundton. In der Harmonie ist sie so wenig, als in der Melodie eingeführt. z. E. $\begin{cases} \text{c.} \\ \text{his.} \end{cases}$

3) Die kleine None, welche öfters vorkommt, klingt 5 ganze und 3 große halbe Töne höher, als der Grundton. z. E. $\begin{cases} \text{c.} \\ \text{h.} \end{cases}$

4) Die große None ist in Melodie und Harmonie am gewöhnlichsten. Sie klingt 6 ganze und 2 große halbe Töne höher als der Grundton. z. E. $\begin{cases} \text{d.} \\ \text{c.} \end{cases}$

5) Die einmal vergrößerte None klingt 7 ganze Töne und einen großen halben Ton höher, als der Grundton. Sie kommt in Harmonie und Melodie nur selten vor. z. E. $\begin{cases} \text{dis.} \\ \text{c.} \end{cases}$

6) Die 2mal vergrößerte None klingt 8 ganze Töne höher, als der Grundton. Man hat noch nirgends Gebrauch von ihr gemacht. z. E. $\begin{cases} \text{dis.} \\ \text{ces.} \end{cases}$

So weit hat man die Intervall-Gattungen bisher in der Tonkunst bey dem Generalbaß durch Zahlen bezeichnet, obgleich unterschiedene Arten davon noch nicht im Gebrauch sind. Die Einsichten der Tonkünstler in der Wissenschaft der Harmonie haben ihre Stufen. Die Einschränkungen dieser Einsichten

sichten haben ihren Grund in den verschiedenen Umständen der Lehrlinge in der Harmonie. Einigen fehlt es an einer gründlichen Anweisung, andern am gehörigen Fleiß und Aufmerksamkeit; noch andern an den nöthigen Fähigkeiten, dasjenige deutlich genug zu begreifen, was den ganzen Umfang der Harmonie ausmacht. Inzwischen bleibt die gewöhnliche Art, die Harmonie nur bis zur None zu lehren, allemal unzureichend, viele Harmonien gründlich zu erklären, deren Gebrauch in der Ausübung doch schon längst gewöhnlich gewesen. Man erinnere sich hier dessen, was wir im Anfang dieses Artikels bey dem $\frac{3}{4}$ Accord gesagt haben, und urtheile dann ohne Blendung, ob die gründliche Erlernung der Decimen, Undecimen, Duodecimen, Terzdecimen, Quart- und Quintdecimen-Accorde nicht unentbehrlich wird, wenn man wissen will, warum eine in der jezo gewöhnlichen Ausübung dissonirende 3. 4. 5. 6. und 8ve statt finde? da doch alle diese Intervallen schon als Consonanzen in der Harmonie sind angeführt worden.

Ich will, um alle überflüssige Weitläufigkeit zu vermeiden, den Liebhabern einer ausgebreiteten Erkenntniß von diesen unbekannten Intervallgattungen nur eine Art hersehen, nach welcher sie leicht die kleinern oder größern Arten selbst werden bestimmen können. Bey jeder Verkleinerung eines Intervalls wird von einem jeden ganzen Ton ein kleiner halber Ton weggenommen, und bleibt der große halbe Ton davon übrig: Bey der Vergrößerung wird zu einem großen halben Ton ein kleiner halber zugesetzt, um solchen zu einem ganzen Ton zu machen. Ist kein großer halber Ton mehr vorhanden, so fügt man den kleinen halben dem kleinen ganzen Tone bey.

X. Die Decimengattung.

Alle Decimen stehen auf der zehnten Stufe, und es giebt eben so viel Arten, als bey den Terzen.

4te Art. Die große Decime klingt 7 ganze und 2 große halbe Töne höher, als der Grundton, und ist in Harmonie und Melodie gebräuchlich.

$$3. \text{ E. } \begin{cases} \bar{c} \\ c \end{cases}$$

XI. Die Undecimengattung.

Die 11te Stufe ist ihr eigenthümlicher Ort; und man hat von dieser Intervallgattung so viel Arten, als bey den Quartan; Sie werden auch eben so, wie diese, in Melodie und Harmonie angewendet.

4te Art. Die einmal vergrößerte Undecime klingt 8 ganze und 2 große halbe Töne höher, als der Grundton. 3. E. $\begin{cases} \bar{f} \bar{is} \\ c \end{cases}$

XII. Die DuodezGattung.

Diese Intervalle stehen alle auf der 12ten Stufe; es giebt von dieser Gattung so viel Arten, als bey der Quinte, und ihr Gebrauch ist in Melodie und Harmonie gewöhnlich.

4. Art. Die vollkommne Duodecime klingt 8 ganze und 3 große halbe Töne höher, als der Grundton, z. E. $\left\{ \begin{array}{c} \bar{g} \\ c \end{array} \right.$.

XIII. Die Terzdecimengattung.

Man findet diese allemal auf der 13ten Stufe, und so viel Arten derselben, als bey der Sertgattung. Sie sind auch, wie diese, in Harmonie und Melodie zu gebrauchen.

4. Art. Die große Terzdecima klingt neun ganze und 3 große halbe Töne höher, als der Grundton, z. E. $\left\{ \begin{array}{c} \bar{a} \\ c \end{array} \right.$.

XIV. Die Quartdecimengattung.

Alle Quartdecimen, deren wir so viel Arten, als Septimen haben, und die, wie diese angewendet werden, stehen auf der 14ten Stufe.

- 4te Art. Die große Quartdecime klingt 10 ganze und 3 große halbe Töne höher, als der Grundton, z. E. $\left\{ \begin{array}{c} \bar{h} \\ c \end{array} \right.$ und ist Consonans.

XV. Die Quintdecimengattung.

Diese gehören auf die 15te Stufe. Sie haben so viel Arten, als die Octaven und sind, wie diese, in Melodie und Harmonie zu gebrauchen.

- 3te Art. Die vollkommne Quintdecima klingt 10 ganze und vier große halbe Töne höher, als der Grundton, z. E. $\left\{ \begin{array}{c} \bar{c} \\ c \end{array} \right.$.

Intervallen werden noch in einfache und zusammengesetzte eingetheilet. Bey den erstern ist es nothwendig, daß der oberste Ton in dem Zwischenraum nicht noch einmal anzutreffen sey. z. E. $\begin{array}{c} c. \bar{c}. \text{ oder } c. g; \\ \text{1} \quad \text{8} \quad \text{1} \quad \text{5} \end{array}$ oder $\begin{array}{c} c. e, \text{ oder } c. a. \\ \text{1} \quad \text{3} \quad \text{1} \quad \text{6} \end{array}$. Bey den letztern kann der höchste Ton im Zwischenraum ein, zwey oder mehrmal angetroffen werden. Man nennt es alsdann, nach Beschaffenheit der Umstände ein oder mehrmal zusammengesetztes Intervall. z. E. $\begin{array}{c} \bar{c}. \bar{g}. \\ \text{1} \quad \text{5} \end{array}$. Hier findet

findet sich in dem angenommenen Zwischenraum das ungestrichne und eingestrichne g. Z. E. c, g, $\bar{g}$, $\bar{g}$. und das gegebne Beyspiel ist eine zweymal zusammengesetzte Quinte.

Is. So wird das Zeichen des * (doppelscreuz) genennt, wenn es vor keiner Note steht. Bringt man es aber vor einer Note an, so setzt man den Buchstaben der Note vorn hinzu, und spricht diesen und das is zusammen aus. Z. E. *c heißt cis. *a, ais. *d dis u. s. w. Das is erhöht die Note, vor welcher es zu stehen kommt, jedesmal um einen kleinen halben Ton.

K.

Kenner der Musik werden hauptsächlich 1) diejenigen genennt, welche die Tonkunst nicht allein gründlich verstehen, sondern auch auszuüben wissen. Es giebt aber auch Kenner im eingeschränkten Verstand, welche entweder 2) nur eine Wissenschaft von der Tonkunst besitzen, ohne sie auszuüben, oder sich 3) auf die Ausübung derselben beflissen, ohne die Regeln dieser Wissenschaft oder ihre Grundsätze zu verstehen. Beyde letztern sind den ersten untergeordnet. Die 3te Art von Kennern ist nur bey der Ausübung der zwoten, so wie bey der Beurtheilung die zwote der dritten Art vorzuziehen.

Klang ist ein abgemessener Schall, welcher in einer gewissen Zeit eine gewisse Anzahl Schläge oder Beugungen verrichtet, die von einer Saite oder durch ein anderes Werkzeug hervor gebracht werden. Ohne dieser bestimmten Anzahl von Schlägen oder Beugungen in einer gewissen Zeit, ist der Klang nicht derjenige, der er seyn soll. Z. E. c die Quint zu f.

L.

Lamento ist ein trauriger musikalischer Ausdruck, dessen melodische Bewegung langsam geschehen muß. Gedanken von dieser Art lassen gern unterschiedene verkleinerte Intervalle zu, sowohl im Sezen, als in der Ausführung. Z. E.

Adagio.



Im ersten Tact findet sich die Fortschreitung einer einmal verkleinerten Septime von der 2ten zur 3ten Note, und von der 3ten bis zur 5ten Note der Gang einer einmal verkleinerten Terz. Im zweyten Tacte von der ersten bis 3ten Note ist die einmal verkleinerte Terz, und von der 3ten bis 5ten Note noch einmal; von der 5ten zur 6ten Note aber die einmal verkleinerte Quint angebracht.



Lange Note. S. Note.

Lebendig ist eine Musik, wenn sie uns rührt und bey der Ausführung unser Gemüth in Bewegung setzt.

Lebhaft ist eine Melodie, die viel Bewegung hat. Eine Harmonie hingegen ist lebhaft, wenn in einem Stück vielerley Harmonien fleißig mit einander abwechseln.

Lebhafter wird ein Gedanke gemacht, wenn man demselben durch Spielmanieren mehr Mannigfaltigkeit giebt, wodurch dessen Bewegung natürlicher Weise verstärkt wird. Nimmt man aber die Spielmanieren aus dem Gedanken weg, oder man läßt sie aus, so wird die Lebhaftigkeit desselben nothwendig vermindert.

Leichtigkeit einer Melodie läßt sich daraus beurtheilen, wenn man sie mit geringer Mühe geschwinde, und doch deutlich und rein ausüben kann. Eben dieses läßt sich auch von der Harmonie behaupten. Es werden darzu nur die gewöhnlichsten Harmonien mit ihren gewöhnlichsten Verbindungen erfordert, ohne welcher Bedingung ihre Ausübung unmöglich leicht seyn, und mit gehöriger Fertigkeit geschehen kann.

Licht, musikalisches, wird hier in zweyerley Verstande gebraucht, weil man dieses Wort sowohl aus der Vernunftlehre, als aus der Mahlerey in die Musik übergetragen hat. Nimmt man es in der ersten Bedeutung, so versteht man darunter eine richtige und gründliche Kenntniß musikalischer Dinge. Im zweyten Verstand zeigt es denjenigen Theil in der Melodie an, der dem Gehör am deutlichsten eingedrückt wird. In einem Gemälde zeigt das Licht unserm Auge den hellern Gegenstand am deutlichsten; ein musikalischer Gedanke aber wird dem Gehör am stärksten eingedrückt, wenn er am öftersten vorkommt. Dieses kann sowohl durch bloße Wiederholung, als durch Versetzung oder durch die Nachahmung geschehen. In der Musik sind diese 3 Mittel, einen Gedanken vor andern merklich zu machen, eben das, was in einem Gemälde die hellsten Farben sind, welche die vorzüglichsten Theile desselben in das klarste Licht setzen. Das Forte kann in der Musik das Licht zwar verstärken, aber nicht selbst das Licht seyn. Denn ein Hauptgedanke läßt sich sowohl stark als schwach (forte et piano) vortragen, und er bleibt immer Licht. Sollte aber, wie einige Tonkünstler behaupten, forte das musikalische Licht und piano der musikalische Schatten seyn; so wäre ein musikalischer Gedanke in einer Melodie des Lichtes und des Schattens zugleich fähig, welches mir sehr widersprechend zu seyn scheint. Kein Abschreiber kann die im Licht und Schatten stehenden Gedanken verfehlen, es mag forte und piano dabey stehen oder nicht.

nicht. Dieser Fehler würde aber allemal vorkommen, so oft von einem Abschreiber das forte oder piano vergessen wird.

Kommen in einer Melodie zweyerlen Gedanken gleich oft vor, so steht unter diesen beyden derjenige im stärksten Licht, der die stärkste Bewegung hat.

Ligatur. S. Bindung.

Linie. Hierdurch will man eigentlich die Stufenweise Verwandtschaft eines Tones zum andern, einer Harmonie oder einer Tonartleiter zur andern andeuten. Sie kann eine Verwandtschaft in aufsteigender und absteigender Linie seyn. Der erste Grad dieser Verwandtschaft in aufsteigender Linie ist allemal die erste vollkommne Oberquint des gegebenen Tones, der zweyte Grad, die zweyte Oberquint desselben u. s. w. z. E. wenn c den gegebenen Ton vorstellt, so ist g der erste, und d der 2te Grad der Verwandtschaft: denn g ist die erste Oberquint und d die zweyte von c: als $\begin{smallmatrix} d_2 \\ g_1 \\ c \end{smallmatrix}$ In absteigender Linie ist der erste Grad der Verwandtschaft die vollkommne Unterquint. Von c zum Exempel ist f die erste und b die zwote vollkommne Unterquint u. s. w. Ebenso, wie mit den einzelnen Tönen, verhält es sich auch mit der Verwandtschaft der Harmonie und Tonleitern, sowohl in auf. als absteigender Linie: als $\begin{smallmatrix} c \\ f \\ b \end{smallmatrix}$

Leidenschaften, Affecten. S. Gemüthsbewegungen u. Gegenstände.

Wir haben oben bereits von den Leidenschaften das nöthigste gesagt und bewiesen, daß sie die Gegenstände der musikalischen Nachahmung sind. Wenn die künstliche Bewegung der natürlichen gleich ist, so ist die künstliche als vollkommen zu betrachten. Diese künstliche Bewegung erinnert uns also an die natürliche. Werden wir nun in eben den Affect versetzt, den wir nachahmen wollen, so sagt man: die Musik habe eine Leidenschaft erregt. Es läßt sich aus dem allen, was wir bishero von dieser Materie gesagt, leicht begreifen, wie ein Tonkünstler es anzufangen habe, seine Zuhörer in eine Leidenschaft, die ihm beliebig ist, zu versetzen? Er muß erst die Leidenschaft selbst kennen lernen, und hernach sich darein versetzen können. Ist dieß geschehen; so muß er das richtig ausdrücken, was er selbst fühlt. Nach dem Grad seiner eignen Empfindungen wird er sein Tonstück einrichten. Je feiner und richtiger diese sind, je scharfsinniger er selbst ist, desto besser wird ihm sein Vorfaß gelingen.

M.

Matter oder schwächer machen, oder die Bewegung eines musikalischen Gedankens vermindern heißt: von seinen Tönen einige wegnehmen,



men, größere Tonsüße in die Melodie bringen, und ihre Bewegung mäßigen.
3. E.



No. 1.

No. 2.

Bei No. 2. hat man nur die mit Strichen bezeichnete Noten von No. 1. beibehalten, wodurch die Bewegung um die Hälfte vermindert, schwächer oder matter geworden ist. Um aber doch die Tactart beizubehalten, mußten die Tonsüße vergrößert werden.

Melodie. Hierunter wird die Verbindung der Töne nach einander verstanden. Nimmt man nun eine Haupttonart an, in welcher die Melodie sich anfängt, und man führt sie dann, nach Beschaffenheit der Umstände, gehörig in die Nebentonarten herum und wieder zu der Haupttonart zurück, worinn sie sich auch endigen muß; so nennt man dieses alsdann eine ganze Melodie. Eine solche Melodie wird wieder in Perioden, diese in Gedanken, die Gedanken in Tacte, welche durch die Tactordnungen in gehöriger Zahl bestimmt werden; die Tacte aber wiederum in Niederschlag und Aufschlag, und diese endlich in ihre gute und schlechte Glieder getheilt. Bei Verfertigung einer Melodie muß die Tonart, Tactart, Bewegung, Ausdruck, Anordnung, Licht, Schatten, Zierde, Leichtigkeit, die Verzierungen, das Rührende und, vor allen Dingen, das Natürliche nicht aus den Augen gesetzt werden.

Merkmale, musikalische, sind diejenigen Eigenschaften musikalischer Sachen, wodurch diese von andern unterschieden werden können. Sie sind in der Sache, deren Merkmale sie abgeben, allemal enthalten. Alles Mannigfaltige, was sich in einer Sache unterscheiden läßt, kann als ein Merkmal derselben angesehen werden. Diese Merkmale aber oder Kennzeichen einer Sache sind entweder nothwendige, oder zufällige. Die erstern, welche auch wesentliche Merkmale genannt werden, bleiben von dem Gegenstand, dessen Merkmal sie sind, ganz unzertrennlich und kommen ihm ganz allein und allemal zu.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Dren und vierzigstes Stück.

Leipzig den 24ten April 1769.

F. W. Riedts Antwort, auf Herrn Sorgens Verantwortung
gegen Ihn, so in des letztern Anleitung zur Fantasie S. 76
befindlich ist.

§. 1.

In der Anleitung zur Fantasie von dem Hof- und Stadt-Organis-
ten Herrn Sorge, in seiner Vorrede auf der dritten Seite, bittet Er
um Erlaubniß, einiger in die Welt ausgestreuten Unwahrheiten zu gedenken.
Er hat sie in Frage und Antwort vorgetragen. Es heißt die

Erste Frage.

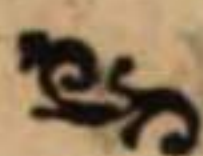
„Ists wahr, daß ein einziger Accord eine Tonart bestimmen, oder dem
„Ohr bekannt machen könne? Antw. Nein, weder die harte noch die weiche,
„denn die harte Tonart hat harte und weiche Accorde, und die weiche des-
„gleichen.“

Zweyte Frage.

„Ists wahr, daß, wenn C dur für die erste Tonart angenommen wird,
„die Tonart F moll alsdenn von der Natur (so schreibt Herr Riedt in Berlin)
„als die erste weiche angewiesen werde? Antw. Nein, A moll ist sodann die
„erste weiche. Wer leugnet es?“

Dritte Frage.

„Ists wahr, daß z. E. F a s c e g b nur ein Accord sey? Antw. Nein,
„es sind zwey, der Grund- und der herrschende Accord der Tonart F moll,
„welche mit einander vermischet werden können, wodurch gebundene Quarten,
„(Undecimen) Septimen und Nonen entstehen, die sich in den Grundaccord
„auflösen lassen müssen.



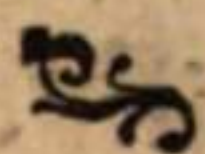
§. 2.

Ich werde mir die Freyheit nehmen, über diese Fragen meine Gedanken zu äußern.

Eine allgemeine Erfahrung lehret es, daß der harte Accord $c\ e\ g$ in der Ausübung der Musik entweder ordentlicher, oder außerordentlicher Weise gebraucht werde. Und daß ordentlicher Weise, derselbe nur in folgenden beyden Fällen vorkomme:

- 1) als tonischer Primaccord. Und
- 2) als tonischer herrschender Accord.

Denn in allen andern Fällen trägt der Grundton C ordentlicher Weise nicht $\frac{5}{3}$ zum Accord: sondern in D und A moll hat C die 6 ; in G dur $\frac{6}{5}$ oder $\frac{4}{2}$; und in E moll $\frac{4}{3}$; in allen übrigen Tonarten findet der Accord $c\ e\ g$ ordentlicher Weise nicht statt. Außerordentlicher Weise kann es aber geschehen, daß in allen vorerwähnten Tonarten der Grundton C die $\frac{5}{3}$ haben kann. Bestimmt aber nicht der tonische Primaccord $c\ e\ g$ als ein einziger Accord, auf die vollkommenste Weise die harte Tonart von C ? Und wenn der tonisch herrschende Accord $c\ e\ g$ heißt, und desselben große Terz e , in der Vorzeichnungen derjenigen Tonart, wozu er gehört nicht zufällig ist, kann daran wohl noch jemand zweifeln, daß er die harte Tonart F bestimme? Wäre auch in diesem tonisch herrschenden Accord $c\ e\ g$ die große Terz e , in der Vorzeichnung derjenigen Tonart, wozu er gehört zufällig, so bestimmt er doch auf das gewisseste die weiche Tonart von F . Wenn nun der einzige tonische Primaccord $c\ e\ g$ die harte Tonart von c , unumstößlich gewiß zu erkennen giebt: desgleichen der einzige tonisch herrschende Accord $c\ e\ g$, mit seiner natürlichen oder zufälligen großen Terz e , die harte oder weiche Tonart von F bestimmt, (wodurch aber die erste Frage des Herrn Sorge von mir offenbar bejahet wird, die Er doch offenbar verneinet hat) so steckt der zwischen uns befindliche Widerspruch ohnfehlbar in einem übereilten Schluß von einer oder der andern Seite; Und da ich einen jeden tonischen Primaccord als den Grund ansehe, worauf dessen Tonartleiter muß nothwendig gegründet werden, daß sie so ist und nicht anders: Ferner da ich mir einen jeden tonisch herrschenden Accord, mit desselben natürlichen oder zufälligen großen Terz, als ein natürliches Zeichen vorstelle, woraus die Tonart, so ihm zukommt, ohne zu irren bestimmt werde, so denke ich dadurch meinerseits, vor der Uebereilung gesichert zu seyn. Hiermit wäre des Herrn Sorge erste Frage beantwortet.



§. 3.

Die zweite Frage des Herrn Sorge, bezieht sich vornehmlich auf mein Urtheil über seine und Herrn Marpurgs Lehrart, so in den Marburg. Beiträgen zur Aufnahme der Musik Tom. V. p. 115. befindlich, und zum 1 Capitel gehört; davon die ersten 5 Zeilen eine bloße Anführung des Herrn Marpurgs Meynung ist. Und da Herr Sorge ganz anders von mir in die Welt hinein schreibt, als ich daselbst geschrieben habe, welches aus nachfolgendem offenbar zu ersehen ist; auch die Bedingung ausgelassen hat, warum ich annehme, daß natürlichster Weise auf den c e g Accord, der f as c Accord erfolgen müsse, so sehe ich mich genöthiget, mein allda befindliches Urtheil hier noch einmal herzusetzen. Es heißt so: „Da in der zum Grunde gelegten Saite c, die Tone g e „mirklingen, und der daraus entstehende harte Dreyklang c e g nicht allein der „Hauptaccord der harten Tonart c ist, sondern auch als der Accord von der „Dominante C aus F moll betrachtet werden kann: so dünkt mich, daß man „keinen andern weichen Dreyklang als f as c, nach den zuerst gefundenen harten Dreyklang c e g natürlicher Weise verlangen könne.“ In diesem meinem Urtheile steht nicht das geringste von einer zuerst angenommenen harten Tonart von C, oder weichen Tonart von F; sondern ein jeder unpartheyischer Leser wird finden, daß ich mit klaren Worten den harten Accord c e g, 1) für einen Haupt- oder tonischen Primaccord angegeben, von der harten Tonart c. 2) auch eben diesen Accord c e g als tonisch herrschenden Accord betrachtet, und seinen eigenthümlichen weichen Primaccord darnach bestimmt, welcher, des genauesten Zusammenhanges wegen, am allernatürlichsten f as c seyn muß. Hieraus ergiebet sich von selbst, daß der Herr Sorge mich nicht recht verstanden, und daher vermuthlich seine zweite Frage auf meine Rechnung zu eilfertig niedergeschrieben, und eine offenbare Unwahrheit von mir ausgebreitet hat.

Aus der eigenen Beantwortung seiner Frage, scheint zu erhellen, daß der Herr Sorge sich die harte Haupttonart von c dabey vorgestellt, und darnach sich selbst beantwortet, daß sodenn A moll die erste weiche Nebentonart sey, so mit der Haupttonart C dur verwandt wäre. Wer läugnet aber dieses? Ich so wenig als Er. Nur mein vorher angeführtes Urtheil enthält diese Frage nicht in sich.

§. 4.

Was die dritte Frage des Herrn Sorge betrifft; ob F as c e g b nur ein Accord sey? die Er mit Nein beantwortet, und dabey schreibt, daß es der Grund- und der herrschende Accord der Tonart F moll sey, welche mit einander vermischet werden können; so muß ich hier nothwendig einwenden, daß dadurch



sein verneinender Satz noch nicht erwiesen ist. Denn, warum heißt man *f as c* einen dreystimmigen Grundaccord? ist es nicht deswegen, daß er bey den zusammen geordneten Gründen eines Grundaccordes, noch dieses besondere ihm eigenthümliche Merkmal hat, daß er aus drey den Nahmen nach verschiedenen Tönen besteht, die einen einzigen dreystimmigen Accord ausmachen: und eben deswegen weil bey einerley Gründen *c e g b* aus vier den Nahmen nach verschiedenen Tönen besteht, ist er ein einziger vierstimmiger Grundaccord: also ist auch der Accord *F as c e g b*, weil mit denen zusammen geordneten Merkmalen eines Grundaccordes, noch sechs den Nahmen nach verschiedene Töne verbunden sind, ein einziger sechstimmiger Grundaccord: welcher, wenn man ihn in seine kleinere Accorde zertheilt, nicht allein in die Accorde *F as c* und *c e g b*, sondern auch in die dreystimmigen Accorde als *F as c*, *as c e*, *c e g* und *e g b* getheilet werden könnte. Was beweiset aber alle diese Eintheilung? Weiter nichts, als daß ein einzelner großer Accord, aus verschiedenen kleinern zusammen gesetzt seyn muß. Dieses ist der Natur der Sache gemäß, und, wie mich dünkt, läßt sich nicht wohl, gründlich widerlegen.

§. 5.

Herr Sorge auf der 4ten Seite seiner Vorrede lin. 13. von unten, tadeln an dem Herrn Rameau, daß Er bey seinem gefundenen weichen Accord *F as c*, die kleine Terz gleich über den Grundton gesetzt hat. Und auf eben dieser Seite, ganz unten, in Herrn Sorgens Exempel, wo er andern zeigen will, wie sie den weichen Accord *c es g* finden können, steht auch die kleine Terz *es* gleich über dem Grundton *c*. Ist es hier nach der Rechnung recht, so muß es in Herrn Rameaus Rechnung auch recht seyn. Kann man aber wohl mit Recht an andern etwas tadeln, was man unter einerley Umständen selbst thut, und für recht hält? Das übrige dieser Vorrede übergehe ich, aus Achtung vor dem vernünftigen Leser, um Ihm nicht mit Widerlegung unnützer Gleichnisse und Fragen zu ermüden.

§. 6.

Endlich komme ich auf die Verantwortung des Herrn Sorge gegen mich, so in seiner Anleitung zur Fantasie S. 76. befindlich ist. Es kommt mir vor, als wenn Er glaubt, daß ich alle Anmerkungen des Herrn Marpurg über sein Compendium für schön halte. Hierauf dient zur Antwort, daß ich alle die für schön halte, wo Herr Marpurg die Sache, wovon die Rede ist, Wahrer, Unmittelbarer, Deutlicher und Leichter entwickelt hat; worunter hauptsächlich diejenigen gehören, deren ich ausdrücklich erwähnt habe.

Ich

Ich nehme an dem Streite keinen Antheil, ob die Töne aus der Sympathie, oder aus der Eintheilung einer Sante hergeleitet werden. In der Rechnung läuft es auf eins hinaus. Wenn aber einmal von einem gegebenen Tone C, welcher durch eine gegebene Linie oder Grundzahl vorgestellt wird, diese gegebene Linie oder Grundzahl gleich C, durch die Division mit den Zahlen, 2, 3, 4, 5, 6, nur der harte Accord c e g allein gefunden werden kann, und kein anderer; so ist es eben so wahr, daß eben diese gegebene Linie oder Grundzahl gleich C, wenn sie mit den Zahlen 2, 3, 4, 5, 6, Multiplicirt wird, keinen andern Accord, als den weichen F as c gebe. Und da dieser weiche Accord F as c unmittelbar von dem gegebenen Tone C ist hergeleitet worden, so gebe ich der Herleitungsart dieses weichen Accordes den Vorzug, und deswegen meinen Beyfall.

Ich halte die Erfindung des weichen Accordes F as c für eben so natürlich, als die Erfindung des harten Accordes c e g: weil mich dünkt, daß in der Rechenkunst, Multipliciren eben so natürlich als Dividiren ist; ob gleich ich dem c e g Accord den Vorzug einräume. S. 77. lin. 12 von unten schreibt Herr Sorge „c e g ist wohl ein harter Accord, aber dieser bestimmt mir noch allein „keine Tonart, weder harte noch weiche.“ Hiervon ist das Gegentheil schon in S. 2 gezeigt worden. Er schreibt weiter: „Wenn ich ihn aber als einen „herrschenden Accord betrachte, wozu ihn die 7 macht, so kann er mir sowohl „die Tonart F dur als F moll anweisen, wie bekannt.“ Hier schreibt Herr Sorge eben das, was ich in meinem vorher angeführten Urtheile zum ersten Capitel geschrieben habe, im S. 3; nemlich, wenn nach dem tonisch herrschenden Accord c e g ein weicher Accord folgen soll, so müsse es natürlicher Weise F as c seyn. Die 7 macht meines Wissens keinen Accord zu einem tonisch herrschenden Accord, sonst müßten die weichen Accorde mit der 7 auch tonisch herrschende Accorde seyn: dieses aber wird der Herr Sorge so wenig zugeben als ich. Die 7 kann ihn wohl zu einen dissonirenden tonisch herrschenden Accord machen, aber zu weiter nichts. Der Streit vom Unterschieben geht mich nichts an. In meinem Urtheile ist nichts enthalten, woraus man urtheilen könne, ob ich demselben beypflichte oder nicht.

§. 7.

Was mein Urtheil über das 2, 3, 4, 5 und 6te Capitel betrifft, so ist solches aus Neigung zur deutlichern Lehrart entstanden. Und da Herr Marpurg im 7 Capitel gezeigt, daß das vertheufelte der verminderten 6 ein bloßes Vor-



urtheil sey; weil auch in Ansehung der 4 und 11 so im 8ten Capitel abgehandelt worden, Herr Marpurgs Lehrart deutlicher ist; so habe ich dieser beyden Puncte wegen demselben vorzüglich meinen Beyfall zu geben, nicht entstehen können.

Zum Beschluß versichre ich dem Herrn Sorge, daß ich seine musikalischen Verdienste allemal nach ihren Werth zu schätzen gewußt habe. Sein Freund in Berlin, an welchen Er ein Exemplar von seiner Anleitung zur Fantasie geschickt hat, wird davon zeigen können. Indessen hindert mich dieses nicht, über musikalische Dinge, worinn ich mit Ihm nicht einig bin, auf eine anständige Art, meine Gedanken zu äußern. Uebrigens versichre ich den Herrn Sorge gleichfalls meiner Ehrerbietung, und bin dessen Diener.

Fortsetzung zu dem musikalischen Wörterbuche.

So ist es z. E. ein wesentliches oder nothwendiges Merkmal einer jeden Terz, daß sie auf der dritten Stufe stehen muß. Diese Eigenschaft kommt, außer der Terz, keiner andern Intervallgattung zu. Ein eben so wesentliches Kennzeichen der kleinen Terz ist dies, daß sie einen großen halben Ton höher klingen muß, als ihr Grundton. $\text{z. E. } \frac{3^{\text{es}}}{1^{\text{c}}}$. Diese abgemessne Höhe hat kein andres Intervall mit der kleinen Terz gemein. Es ist zwar der Fall möglich, daß eine Art von einer andern Intervallgattung mit ihr, dem Gehöre nach, eine gleiche Höhe gemein haben kann, z. E. die einmal vergrößerte Secunde $\frac{2^{\text{dis}}}{1^{\text{c}}}$ klingt eben so, wie $\frac{3^{\text{es}}}{1^{\text{c}}}$ allein die einmal vergrößerte Secunde steht auf der zweiten, und die kleine Terz auf der dritten Stufe; folglich sind beyde Intervalle dennoch auf dem Notenplan wesentlich, oder durch nothwendige Merkmale von einander unterschieden. Die bestimmte Anzahl der Stufen ist das nothwendige Merkmal der Intervallgattungen, und die bestimmte Größe dieser Stufen das nothwendige Merkmal der Intervallarten, wodurch jede Art der Intervallen von allen andern zu allen Zeiten, und unter allen Umständen unterschieden wird.

Die zufälligen Merkmale sind solche, die eine Sache mit andern gemein hat, und wodurch sie nicht genugsam von allen andern zu unterscheiden ist. z. E. Die Höhe des Klanges von $\frac{2^{\text{dis}}}{1^{\text{c}}}$ und $\frac{3^{\text{es}}}{1^{\text{c}}}$ ist ein zufälliges Merkmal

mal, welches das eine Intervall mit dem andern gemein hat, und wodurch keines vom andern mit Gewißheit unterschieden werden kann; allein die Stufen, als ihre wesentlichen Kennzeichen, heben augenblicklich den ganzen Zweifel.

Methode ist die bestimmte Art, wie eine Sache gelehrt oder vorgetragen wird. Die Art, wie man in der Musik die einzelnen Theile eines Ganzen genau zu verknüpfen pflegt, wird die musikalische Methode genannt. In der Melodie ist sie die bestimmte Art und Weise, wie die einzelnen Züge des Affects in ihren richtigen Verhältnissen ausgedrückt werden müssen. Das Wesentliche der Methode in der Musik besteht in der Aehnlichkeit des vorzustellenden Affects, auf dessen Entstehungsart, abwechselnde Fortdauer und Abnahme ein methodischer Tonkünstler sowohl im Sehen als in der Ausführung genau zu sehen hat.

Mittelstimmen heißen in einer Harmonie diejenigen, so zwischen dem tiefsten und höchsten Ton stehen; in einer vielstimmigen Composition aber diejenigen Melodien, die zwischen der tiefsten und höchsten Stimme angebracht sind.

Modus durus, hat in seiner Tonartleiter die große Secunde, kleine Terz, vollkommne Quarte und Quinte, die große Sexte und Septime, und die vollkommne Octave.

Modus mollis, begreift in seiner Tonartleiter, die große Secunde, kleine Terz, vollkommne Quart und Quinte, die kleine Sext und Septime nebst der vollkommnen Octave. Diese Tonart wird auf dem Notenplan so bezeichnet, weil die Töne alle der Prime oder ihrer Mollgrundharmonie im nächsten Grade verwandt sind.

Mordent. S. Spielmanieren.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Fantasia I. del Sgr. WOLF, Maestro di Concerto in Weimar.

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The second system includes a trill (tr) and an arpeggio (arpegg.) marking. The third system features a half note with a flat (b) and a whole note with a flat (b). The fourth system shows a series of chords and a melodic line. The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system includes a half note with a flat (b) and a whole note with a flat (b). The seventh system shows a series of chords and a melodic line. The eighth system continues the melodic and harmonic development. The ninth system includes a half note with a flat (b) and a whole note with a flat (b). The tenth system shows a series of chords and a melodic line. The score is written in a clear, legible hand, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Bier und vierzigstes Stück.

Leipzig den 1ten May 1769.

Fortsetzung zu dem musikalischen Wörterbuche.

N.

Nachahmung, musikalische, geschieht vermittelst der Bewegung, die man den Gedanken in der Melodie ertheilet. Da die Melodie eine Bewegung ist, die aus der Fortschreitung von einem Ton zum andern entsteht; so kann sie natürlicher Weise nichts anders, als Bewegungen nachahmen. Die Vorzüglichkeit in der Nachahmung besteht in der genauen Uebereinstimmung mit ihrem Vorbilde. S. Gegenstände.

Nahme oder die Benennung einer Sache muß in der Musik, wie in allen Wissenschaften allemal bestimmt und eigenthümlich seyn, wosern man das, was dadurch angedeutet wird, ohne Irrthum gleich errathen soll. Gemeinschaftliche Benennungen, oder solche Nahmen, die mehreren Dingen zukommen, lassen uns allemal in einer verdrießlichen Ungewißheit. Ein einziges Beispiel und öftere Erfahrungen können diesen Satz hinlänglich bestätigen. Der gemeinschaftliche Name dis, den man sowohl den $\times d$, als dem $b e$ beyzulegen pflegt, zeigt niemals mit Gewißheit an, ob man darunter das $\times d$ oder $b e$ verstanden haben will. Die eigenthümliche Benennung des $b e$ ist es, und dis zeigt allemal das $\times D$ an. Es ist daher nothwendig, daß man diese beyden unterschiedenen Tone nicht durch einerley Nahmen anzeige.

Natürlich in der Musik seyn erfordert in der Harmonie eine richtige Erkenntniß von denen Graden der Verwandtschaften. Der unmittelbare erste Grad der Verwandtschaft ist der gewöhnlichste, folglich der natürlichste. Dieses gilt sowohl bey einzelnen Tönen, als bey ganzen Melodien. Ferner ist man in der Musik natürlich, wenn man bey Verfertigung eines musikalischen Stückes nach eben den Regeln verfährt, deren sich die Natur bedienet,



um etwas ähnliches hervorzubringen. Der Tonkünstler soll der Natur nachahmen. Er muß also die Natur und die Gegenstände genau kennen, die er nachahmen will und unter der Menge natürlicher Gegenstände nur die schönsten und vollkommensten zur Nachahmung wählen. Die Kenntniß der Natur allein bestimmt die zuverlässigsten Regeln der Kunst. Ihre Mängel kann der Künstler nach dem herrschenden Geschmack zu verbessern suchen; allein von ihren einnehmenden Schönheiten muß er seiner Aufmerksamkeit nichts entziehen lassen.

Nebengedanken müssen in einer Melodie nicht so oft vorkommen, als der Hauptgedanke. Sie sind dem letztern allemal untergeordnet. Der wichtigste Nebengedanke muß zwar öfter, als alle übrige, aber niemals so oft, als der Hauptgedanke angebracht werden. Unter vier Nebengedanken z. B. kann der erste, wenn er der wichtigste ist, 5mal, der zweyte, als minder wichtig, 4mal der dritte 3 und der vierte 2mal vorkommen. Der 5te muß also vom Hauptgedanken am weitesten entfernt und am mindesten beträchtlich seyn. Die Verbindungsgedanken finden nur einmal in einer Melodie statt; alle Arten also von Nebengedanken können doch wenigstens öfter, als diese angebracht werden. Es ist nöthig, die wichtigsten Nebengedanken in den Perioden gut zu vertheilen, damit aus denselben die Perioden selbst und ihr Zusammenhang desto richtiger bestimmt werden können. Nebengedanken von gleicher Wichtigkeit kommen natürlicher Weise gleich oft in einer Melodie vor. Und überhaupt wird man aus dem wenigen, was hier gesagt worden, sehr leicht die Nebengedanken und ihre Unterordnungen in einer wohlgesetzten Melodie zu finden vermögend seyn.

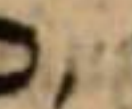
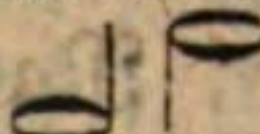
Neben-Tonarten sind solche, in welchen sich eine Melodie weder anfangen, noch endigen kann. Sie kommen nur im Laufe der Melodie oder in der Mitte derselben vor. Wenn sie auch zuweilen eine Melodie zum Theil schließen; so erfordern sie doch allemal noch etwas mehreres zur Nachfolge. Die Artikel: Ausweichung und Haupttonart lehren ausführlicher, welches eigentlich die Nebentonarten sind.

Neu in der Melodie, muß etwas in der Verbindung der Töne eines Gedankens seyn, das vorher noch unbekannt war. Eben dieses gilt auch von der Harmonie und ihren Verbindungen, und das unerwartete kann mit zu dem neuen gerechnet werden.

Noten. Hiervon kann das gewöhnlichste im Walterischen Lexicon nachgelesen werden. Wir erinnern hier nur noch etwas von den in der Ausübung

bung vorkommenden langen Noten. Diese sind von großer Wichtigkeit. Wenn ein ausübender Tonkünstler die lange Noten nicht genau bemerkt; so wird seine Ausübung allemal ohne Nachdruck seyn. Sie müssen durchgängig etwas stärker, als die kürzern Noten ausgeübt werden. Geschieht dieses nicht, so kann man die guten Tacttheile von den schlechten nicht mit dem Gehör unterscheiden, folglich werden diese Theile mit einander verworren, und die fühlbare Eintheilung der Zeiten geht darüber verloren.

Im Alla-breve Tact, der nach der neuen Art gemeiniglich einen Vierteltact ausmacht, ist allemal das erste und dritte Viertel die lange Note. Im gemeinen Vierteltact, wo die Achtel-Noten gezählt werden, ist immer das 1ste, 3te, 5te, und 7te das längste Achtel, die übrigen sind kurz. Von jeder Viertel-Note ist also das erste Achtel das lange und das zweyte ein kurzes. In langsamen Bewegungen gilt dieses auch von den zweien Sechzehnthellen, die einen Achtel ausmachen.

Die runde weiße Note, z. E. , wird gemeiniglich eine ganze Tactnote genannt. Sie kann es aber nirgends, als im $\frac{4}{4}$ Tact seyn: denn im $\frac{3}{4}$ Tact ist sie zu einer ganzen Tactnote zu groß, und im $\frac{2}{4}$ Tact zu klein. Es wäre demnach richtiger, wenn man eine solche weiße runde Note eine vier Viertelnote nennte. Sie möchte alsdann in einer Tactart stehen, in welcher es auch sey, so wäre der Ausdruck immer richtig. Eben so sollte man die runde weiße Note mit dem Stiel  eine Zweiviertel-Note nennen, weil sie dieses in allen Tactarten jedesmal vorstellt.

O.

Octave. S. im Artikel Intervall die Octavgattung.

Oberharmonie. Ebend.

Ober-Intervall. S. Linie.

Oberquint-Tonart ist die nächstverwandte Tonart in aufsteigender Linie von einer gegebenen Tonart. Z. E. von C dur ist G dur die Oberquint-Tonart, von E moll ist es H moll.

Obersept-Tonart ist bey Ausweichung des Haupttons in aufsteigender Linie, nach der Oberquint und Ober-Terz, die nächstverwandte. Wenn z. E. C dur der Hauptton ist, so hat dieser H moll zur Obersept-Tonart; von A moll ist es G dur.

Oberterz-Tonart, ist bey Ausweichungen in andere Tonarten in aufsteigender Linie, nach der Oberquint-Tonart, die nächstverwandte. Z. E.



C dur sey die gegebne Tonart. Von dieser ist E moll die ober Terztonart.
Von A moll ist es C dur.

Ober-Tonleiter. S. Linie.

Ordnung. S. Anordnung.

P.

Pausen. S. Zeitmaaß.

Periode oder Absatz einer Melodie ist derjenige Theil, mit welchem die Melodie sich anfängt, und bis zu einem förmlichen Schluß gehet; oder sie fängt nach einem förmlichen Schluß der Melodie den Gesang von neuen an, und geht wieder bis zu einem förmlichen Schluß. Ist die Melodie noch nicht zu Ende, so geht alsdann eine neue Periode an, bis endlich der Hauptschluß sich darstellt.

Plan. Hierunter versteht man den überdachten Entwurf, nach welchem alle Theile des Ganzen, es sey eine Melodie, Harmonie, oder beydes zugleich, dem Zwecke gemäß zu wählen und anzuwenden sind. Der Plan muß uns also die verhältnißmäßige Verbindung der Theile des Ganzen, dem Affecte gemäß, den man vorstellen will, angeben. Wenn aus dem Endzweck der Plan muß hergeleitet werden, so ist unstreitig nöthig, daß aus dem Plan allemal der Endzweck und die Absicht muß erkannt werden können. Die richtige Zusammenstimmung des Plans mit dem Endzweck, nach welchem er entworfen worden, bestimmen die Güte und Vollkommenheit desselben. Nachdem der vorzustellende Affect mehr oder weniger heftig ist, nach eben dem Maaße müssen es auch die nach einem richtigen Plan verbundene Gedanken oder musikalische Ausdrücke und Bewegungen seyn.

Primen stehen mit dem Grundton auf einerley Stufe. Sie sind die ersten Stufen, nach welchen alle übrigen im Auf- und Absteigen abgezählt werden müssen. Von ihrer Verschiedenheit lese man im Artikel: Intervall die erläuterte Primgattungen nach.

Q.

Quarte ist von unterschiedener Art. S. Intervall, die Quartgattung.

Quinte hat ebenfalls unterschiedene Gattungen, welche im Artikel: Intervall nachzusehen sind.

R.

Regeln, musikalische, bedeuten die wahren und unveränderlichen Grundsätze oder Vorschriften die man verstehen, und denen man folgen muß, um die Tonkunst glücklich auszuüben; Alle Regeln der Tonkunst zusammen genommen,

nommen, machen die Theorie derselben aus. In der Anwendung derselben besteht die ausübende Tonkunst. Es giebt Fälle, da man in Absicht von einer allgemeinen Regel abweicht. Allein diese Abweichungen, wenn sie einen glücklichen Eigensinn und Spuren eines besondern Genies verrathen sollen, setzen viel Wissenschaft, und die sichere Ueberzeugung voraus, daß man dem ungewöhnlichen den Anstrich des Gefälligen und den Vortheil des unerwarteten zugleich zu ertheilen wisse. Man muß die Regeln verstehen, und immer vor Augen haben. Allein eine allzustrenge Beobachtung derselben in allen Theilen eines Werkes, kann bey der größten Regelmäßigkeit nicht allemal vor dem Vorwurf der Trockenheit, der Härte und der Unannehmlichkeit schützen.

Retuschiren heißt in der Musik: die Melodie mit denjenigen kleinen Verzierungen bezeichnen, welche man Spielmanieren nennet. Sie werden mit kleinen Nötchen angedeutet, um dem feinem Geschmack in der Ausführung dadurch aufzuhelfen. Aus den Spielmanieren kann man oft einen Theil von der Stärke und Schwäche des Componisten in den Regeln des guten Geschmacks erkennen. Diese scheinbare Kleinigkeiten müssen Meisterstriche seyn, wenn sie die Haupt-Vorstellung nicht mehr verderben, als verschönern sollen. Hat sie der Componist mit Fleiß ausgelassen; so steht es dem Ausführer frey, solche anzubringen. Eine Geschicklichkeit, womit viele Tonkünstler zu ihrem Nachtheil oft allzu verschwenderisch sind.

Richtig ist jedes Kunststück, das mit dem Original die genaueste Aehnlichkeit hat. Ein Tonstück ist richtig, wenn a) der Componist bey Setzung der Melodie alles genau beobachtet hat, was zum wirklichen Ausdruck des Zweckes gehöret; wenn er b) die Harmonie zu dieser Melodie genau angepaßt, und dem Ausdruck gemäß gewählt hat. Wenn c) der ausübende Tonkünstler die Absicht des Componisten bey der Melodie genau befolgt, und im Fall der Componist nicht alles richtig genug bestimmt hätte, das mangelhafte mit Einsicht und Geschmack ersetzt. Es wäre überflüssig zu beweisen, daß hierzu von allen Seiten viel Kenntniß, Beurtheilung und Geschmack erfordert würde.

S.

Schicklich, (convenable) heißt in der Musik alles dasjenige, was die Zusammenstimmung der Theile zu einem Ganzen so bestimmt, daß es nicht ins Unnatürliche und Lächerliche verfällt. Alle Parthien eines Tonstückes muß der Componist mit Klugheit und Geschmack wählen; sie mögen nun beziehungsweise oder absonderlich genommen werden. So lehren uns zum Beispiel die Re-



geln des Schicklichen, daß man traurige Gemüthsbewegungen mit Gedanken von langsamer Bewegung ausdrücke, weil sich geschwinde Bewegungen zu keiner Traurigkeit schicken. Mit dem Ausdruck der Freude verhält es sich umgekehrt. Bey jeder nachgeahmten Gemüthsbewegung hat man zugleich auf die Grade zu sehen, die man auszudrücken Willens ist, weil jeder Affect seine Stufen hat. Die Grundsätze des Schicklichen erfordern ferner, daß man die richtigen melodischen Zeichnungen, womit der Componist seinen Gegenstand ausgebildet, bey der Ausführung nicht durch unschickliche Veränderungen entstelle, und durch unzeitig angebrachte Kunst die Wahrheit eines natürlichen Ausdrucks verdunkle. Der Held muß nie im Ton eines Verzagten, und der Knabe nicht mit der Stimme eines Greisen ausgeführt, sondern in der Harmonie und Melodie alles so geordnet werden, wie es Alter, Stand und Character erfordern. Kurz: alles Schickliche muß wahrscheinlich, natürlich, bedeutend und den Regeln des guten Geschmacks gemäß seyn.

Schleifer ist ein Zeichen, wie ein Bogen, welches über so viel Noten gesetzt wird, als man geschleifte Töne hören soll. Z. E.



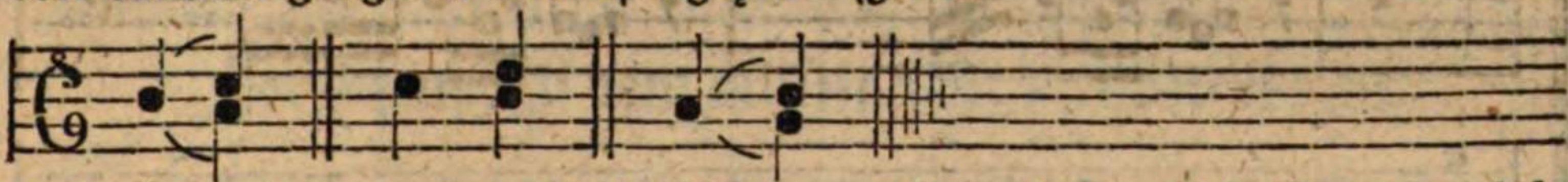
Die Note, an welcher der Schleifer anfängt, wird gestoßen, die übrigen, welche er einschließt, werden nicht angestoßen, sondern zusammen gezogen. Von dem Schleifer in der Terz, siehe Lit. N.

Das Schöne in der Musik ist eine wohlgeordnete Mannigfaltigkeit der Gedanken, die sich auf eine Einheit beziehet. Hierdurch wird die Ordnung bestimmt, welche der Hauptgedanke, die Neben- und Verbindungs-Gedanken unter einander haben müssen, wie die Abwechselung der Tonarten geschehen, und was für Ordnung unter den Harmonien seyn muß, die der Melodie zur Begleitung dienen. Eine große Schönheit der Melodie ist Leichtigkeit und ein fließender Gang, hinter welchem der Componist die Mühe versteckt hat, die ihm die Erfindung derselben gekostet. Es ist unerträglich, wenn die Zuhörer den Zwang noch nachfühlen müssen, den ein Kunstrichter, aber von der Natur abweichender Componist sich bey Verfertigung seiner Tonstücke selbst anzuthun pflegt. Daß die Deutlichkeit und Anmuth in der Melodie einen wesentlichen Theil des Schönen ausmachen, darf Lesern von Einsicht und Empfindung nicht erst erwiesen werden.

Schrege Bewegung zweier Stimmen ist, wenn unter der Zeit, da eine Stimme stille steht, die andere entweder auf- oder absteiget. Z. E.



Schritt oder Stufe sind gleich bedeutende Wörter. Ein Schritt entsteht, wenn man von einer gegebenen Linie auf dem nächst darüber oder darunter gelegenen Raum, oder von einem gegebenen Raum auf die nächst darüber oder darunter gelegenen Linien fortgeht. Z. E.



Es giebt in einer einzelnen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter sechserley Arten von Schritten; nemlich

- 1) Der zweymal verkleinerte Schritt. Dieser kann aber in der Harmonie nicht statt finden, weil die Oberstimme dem Klange nach $\frac{1}{2}$ Ton unter der Unterstimme steht. Als $\begin{smallmatrix} \text{ces} \\ \text{his} \end{smallmatrix}$; in der Melodie kann er gelten, weil da die Töne auf einander folgen, als his, ces. Man hat von diesem Schritt noch keinen Gebrauch gemacht, doch gehört er als ein Theil zum Ganzen.
- 2) Der einmal verkleinerte Schritt ist in der Harmonie so gewöhnlich, als in der Melodie. Er steht, dem Klange nach, mit der Unterstimme in einem Ton. Z. E. $\begin{smallmatrix} \text{his} \\ \text{c} \end{smallmatrix}$; Er wird nur bey den Verwechselungen der musikalischen Generum gebraucht.
- 3) Der kleine Schritt begreift einen großen halben oder zweystufigen halben Ton in sich, z. E. $\begin{smallmatrix} \text{c} \\ \text{h} \end{smallmatrix}$; und wird in der Harmonie so häufig, als in der Melodie gebraucht.
- 4) Der große Schritt ist aus einem ganzen Ton zusammen gesetzt, z. E. $\begin{smallmatrix} \text{a} \\ \text{c} \end{smallmatrix}$. Er kommt in Melodie und Harmonie am häufigsten vor.
- 5) Der einmal vergrößerte Schritt besteht aus einem ganzen Ton, und einem kleinen oder einstufigen halben Ton, als $\begin{smallmatrix} \text{c} \\ \text{dis} \end{smallmatrix}$. Er ist gar nicht selten, weder in der Melodie noch in der Harmonie.
- 6) Der zweymal vergrößerte Schritt besteht aus einem ganzen und zwey kleinen oder einstufigen halben Tönen, wie $\begin{smallmatrix} \text{dis} \\ \text{ces} \end{smallmatrix}$. Man hat ihn noch nicht gebraucht. Er muß aber doch als ein Theil vom Ganzen angesehen werden.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Fantasia

Fantasia II. del Sgr. WOLF, Maestro di Concerto in Weimar.

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "Fantasia II. del Sgr. WOLF, Maestro di Concerto in Weimar." The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, such as "p" (piano) and "f" (forte), and articulation marks like slurs and accents. The paper is aged and shows some staining and wear.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Fünf und vierzigstes Stück.

Leipzig den 8ten May 1769.

Fortsetzung zu dem musikalischen Wörterbuche.

Schwache Töne sind solche, die mit gemäßiger Lust aus der Brust des Sängers, oder aus den Blase-Instrumenten und mit sanften Druck des Bogens oder der Finger auf dem Claviere hervorgebracht werden. Der Sänger sowohl als der Instrumentalist haben darauf zu sehen, daß auch der schwächste Ton seine Reinigkeit behalte, wofern er eine gute Wirkung thun soll.

Das Schwere in der Musik ist, besonders in großen Stücken, nichts weniger, als eine Schönheit. Jede Schwierigkeit erfordert viel Zeit und Kraft, sie zu überwinden. Selbst die einmal überwundene Schwierigkeiten verursachen beym Mangel der Uebung immer wieder neuen Anstoß und Verwirrung. Man kann daher allen denen Tonstücken unmöglich einen allgemeinen Beyfall versprechen, in welchen mehr Schwierigkeiten, als unumgänglich nöthig war, gehäuft werden. Eine Melodie, z. E. welche in Es dur sollte gesetzt seyn, und in Dis dur gesetzt wird, ist allemal eine unnütze und verwerfliche Schwierigkeit; weil Es dur in seiner Vorzeichnung nur drey b, Dis dur aber fünf einfache und zwey Doppelkreuze, zusammen also neun x erfordert. Eben so ist das Schwere eine Unanständigkeit in den besondern Passagen einer Melodie, wenn sie deswegen in der rechtmäßigen Bewegung des Satzes nicht bequem können ausgeübt werden.

Schweigende Figuren sind Pausen. S. Pausen.

Secundgattung mit ihren Arten. S. Intervall.

Septime. S. Ebend.

Setzmanieren sind nichts anders als die Spielmanieren, wenn sie von dem Componisten wirklich in ordentlichen Noten ausgeschrieben sind. Wir werden davon gleich zu reden Gelegenheit haben.



Sexte. S. Intervall.

Spielmanieren sind diejenigen Auszierungen einer Melodie, welche der Tonkünstler bey der Ausübung eines Stückes den unvollkommen ausgebildeten Gedanken selbst noch beysügen muß. Man hat einfache und zusammengesetzte Spielmanieren. Z. E.

A Der Vorschlag wird in ab- und aufsteigende, ingleichen in springende eingetheilt.

- 1) Der absteigende Vorschlag liegt ordentlicher Weise gerne vorher. Anstatt daß man gleich zu der gegebenen Note übergeht, läßt man vorher die nächst darüber gelegene Note hören, ehe man die gegebene anschlägt. Wie lange der Vorschlag dauern soll, das wird durch die Gestalt der kleinen Note, die den Vorschlag andeutet, bezeichnet. Die Zeit, welche der Vorschlag erfordert, wird der gegebenen Note, an ihrem Zeitraum abgezogen. Z. E.



- 2) Der aufsteigende Vorschlag verhält sich eben wie der absteigende, und wird bey steigender Melodie gebraucht. Z. E.



- 3) Der springende Vorschlag ist ebenfalls fallend oder steigend. Seine Gestalt wird durch die Figur der kleinen Noten bestimmt, und der gegebenen Note von ihrem Zeitmaaß abgezogen. Z. E.



Die gegebenen Noten sind hier nicht so vollkommen, als die mit Manieren bezeichneten ausgebildet; und man sieht aus den Beyspielen leicht, daß die Vorschläge zu den einfachen Manieren gehören.

- B Ueberschläge entstehen, wenn zwischen zwei stufenmäßig absteigende Noten, nach der ersten die nächst darüber gelegene Note eingeschaltet wird. In diesem Fall werden alle drey Noten zusammen wie eine Triole ausgeübt. Z. E.



gegebne Noten. Manier.

gegebne Noten. Manier.

Auch die Ueberschläge gehören unter die einfache Manieren.

C Der Durchgang wird die kleine Note genennet, die zwischen Terzensprün- gen eingeschaltet wird, es mag im Auf- oder Absteigen seyn. Diese 3 No- ten werden sodann als Triolen ausgeübt. Sind aber die Sprünge größer als Terzen, so kann der leere Raum ausgefüllt werden. Der Durchgang wird alsdenn kleiner und die Noten größer. Im letzten Fall ist der Durch- gang eine zusammengesetzte Spielmanier; im ersten eine einfache. Z. E.



gegebne Noten.

Manier.

gegebne Noten.

Manier, wie $\frac{1}{6}$ eben so fallend. Noten ausgeübt.

D Der Doppelschlag entsteht, wenn der einfache auf- und absteigende Vor- schlag (Lit. A. 1. 2.) zugleich vor einer gegebenen Note hergeht. Es kann dieß im Steigen und Fallen geschehen. Er gehört übrigens unter die zu- sammengesetzten Manieren, und wird bey lebhaften Bewegungen geschwin- de, bey gemäßigten aber langsamer gemacht. Z. E.



gegebne Noten.

1te Manier.

2te Manier.

Bei der ersten Manier ist die Zeitmaas des Doppelschlages sehr kurz; bey der zwoten wird der gegebenen Note nur $\frac{1}{8}$ von ihrer Zeitmaas abgenommen.

E Bei der Wiederholung werden die gegebenen Noten in ihrer Zeitmaas wiederholt, und die Bewegung derselben nach Beschaffenheit der Hauptbe- wegung des Stückes, entweder langsamer oder geschwinder eingerichtet. Z. E.



gegebne Noten.

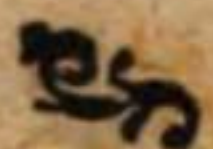
Manier.

gegebne Noten.

Manier.

Ny 2

F Der



F Der halbe Zirkel entsteht, wenn nach zwei auf einem Orte gegebenen Noten die nächst darüber und die nächst darunter gelegene Note mit in die Zeitmaasse der ersten gebracht wird. Es ist klar, daß der halbe Zirkel unter die zusammengesetzte Manieren gehöre. Z. E.



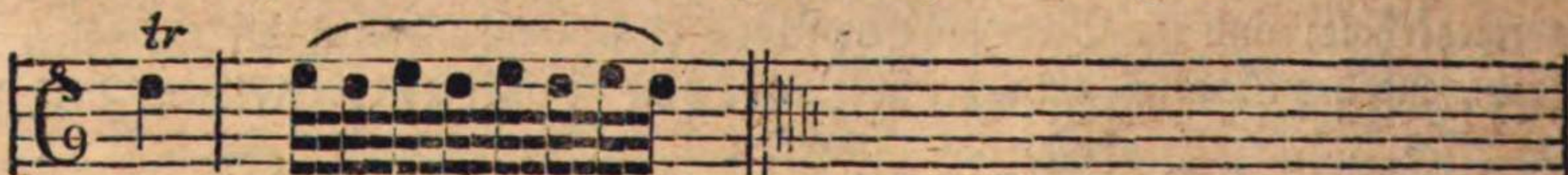
Der halbe Zirkel läßt sich auch umkehren, und dann wird nach der ersten gegebenen Note die nächst darunter gelegene, nach der zweiten aber die nächst darüber gelegene genommen. Das Kennzeichen davon ist, daß die erste und dritte Note bey der Manier auf einem Orte stehen müssen. Man hat sowohl einen aufsteigenden, als auch, wie bey dem x einen absteigenden halben Zirkel.

G Die Walze entsteht, wenn bey 2 gegebenen Noten, die einen Terzensprung ausmachen, der Raum nach dem Sprung ausgefüllet, und nach der zweiten gegebenen Note noch eine Stufe zurückgegangen wird. Z. E.



Hier ist die Walze auf- und absteigend vorgestellt. Ihr Merkmal ist: daß die zweite und vierte Note bey der Manier einerley Ort haben.

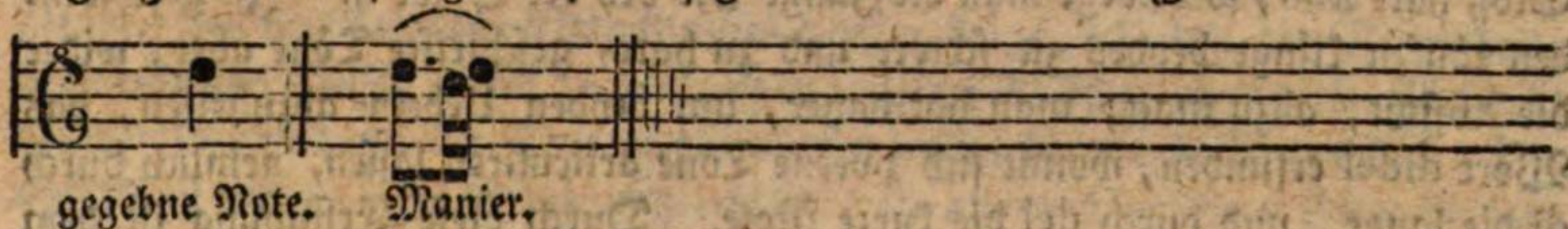
H Der Triller ist eine geschwinde Abwechselung des gegebenen Tones mit seinem nächst darüber gelegenen. Man fängt ihn mit dem nächst darüber gelegenen Ton an, und hebt ihn mit dem gegebenen auf. Er wird länger oder kürzer, nach Beschaffenheit der Zeitmaasse des gegebenen Tones. Er wird aber langsamer oder geschwinder geschlagen, nachdem die Bewegung des Tonstücks, oder der vorgestellte Affect es erfordern. Z. E.



Alle Triller müssen mit der darüber gelegenen Secunde geschlagen werden. Terzentriller sind fehlerhaft und unzuläßig.

I Doppeltriller sind nichts anders, als zween einfache, so zugleich geschlagen werden, sie mögen Terzen- oder Sextenweise aus einander stehen. Auf Violinen, Violoncello, Clavier und dergleichen ähnlichen Instrumenten läßt er sich durch die Uebung schlagen, aber nicht auf Blase-Instrumenten.

K Mordent ist eine Manier, welche von der gegebenen Note drey Viertel ihrer Zeitmaaße, und in dem vierten Viertel ihrer Zeit die nächst darunter gelegene mit der gegebenen Note nacheinander hören läßt. Die darunter gelegene Note ist eigentlich der sogenannte Mordent. Z. E.



L Die Vorausnahme entsteht, wenn von zwei gegebenen Noten die zweite eher genommen wird, als es eigentlich seyn soll. Die Manier gehört zur Zeitmaaß der ersten Note. Z. E.



gegebne Noten. Manier. gegeben Noten. Manier.

M Die Aushaltung entsteht, wenn von zwei gegebenen Noten die erste sich der Zeit nach länger aufhält, als es ihre Geltung zuläßt. Die Zeitmaaß der Manier wird der Zeitmaaß der gegebenen Note abgenommen, und der erstern beygelegt. Z. E.



N Schleifer in der Terz entsteht, wenn zu einer gegebenen Note die absteigende Secunde und Terz heran geschleift werden. Zuweilen macht man sie geschwind, und sie nehmen sodann der gegebenen Note nur wenig von ihrem Zeitmaaß; zuweilen aber verliert die letzte wohl die Hälfte von ihrer Zeit.





Sprung in der Fortschreitung entsteht, wenn man von einem gegebenen Ort bis zur folgenden Note einen oder mehr Linien und Räume überschlägt. Der Sprung kann im Auf- und Absteigen geschehen.

Stoßen. Hierunter denkt man sich die Articulation des Tones. Bey Bogen-Instrumenten wird jeder Ton mit den Bogenstrichen gestoßen. Bey Blase-Instrumenten geschieht es durch die Zunge. Diese wird zum weichen Stoß so bewegt, als ob man die Sylbe di aussprechen wollte; soll aber der Stoß hart seyn, so bewegt man die Zunge wie bey der Sylbe ti. In geschwinden Läufen klingt beydes zu schwer und zu hart, geschleifte Töne aber, wider die Absicht, allzu matt; man hat daher, um beyden Uebeln abzuheffen, das Wort didel erfunden, womit sich zweene Töne articuliren lassen, nemlich durch di die lange, und durch del die kurze Note. Durch diese Erfindung ist dem schweren und matten zugleich geholfen worden.

Syncope bedeutet die Verbindung einer kurzen mit einer langen Note, die sich nicht in zween Tacten befinden, wie bey der Bindung zu geschehen pflegt. Sie stehen vielmehr in einem Tact, und sind so mit einander verknüpft, daß das Bindungszeichen dabey nicht nöthig ist. Z. E.



Unter der **Tactordnung** versteht man die Art und Weise, wie musikalische Gedanken eingekleidet werden, um das Ebenmaaß in der Melodie zu bestimmen. Wenn z. E. ein Gedanke im $\frac{2}{4}$ Tact aus einem Tact besteht; so heißt er ein einer; besteht er aber aus mehreren, so wird er ein zweyer, dreyer, vierer, fünfer, und so weiter genannt. Von welcher Art nun der Gedanke seyn mag, so ist ausgemacht, daß der antwortende Gedanke, zur Erhaltung eines richtigen Ebenmaßes, von eben derselben Art seyn muß. Z. E.





Die Fünfer werden nur selten, und längere Tactordnungen noch seltener oder gar nicht gebraucht.

Temperatur ist ein kleiner Abschnitt von der Reinigkeit und Vollkommenheit des musikalischen Verhältnisses einiger Töne, um bey der Verbindung derselben das Gehör damit zu vergnügen, welche Absicht, ohne diesen Abschnitt bey der Verbindung der Töne zu gebrauchen, nicht kann erhalten werden. Der Grund ist dieser: Die Erfahrung lehret, daß alle vollkommene Octaven ganz rein seyn müssen, wenn das Gehör vergnügt oder befriedigt werden soll. Verbindet man nun die 12 Quinten, die in einer vollkommenen Octave enthalten sind, als c. g. d. a. e. h. fis. cis. gis. ^[es]_[dis] b. f. c. nach ihrem reinen Ver-

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

hältniß, welches gleich 3 zu 2 ist: so klingt das c als Octave zu hoch gegen das ungestrichne c, dessen Verhältniß wie 2 zu 1 nothwendig rein bleiben muß, wenn die Octave rein klingen soll. Um nun die Reinigkeit der Töne, so viel als möglich beizubehalten, müssen sie etwas geändert werden. Ein zartes Ohr erträgt keine Beleidigungen, um ein solches zu vergnügen, wird der Uberschuß, der durch die Verbindung der 12 Quinten nach ihrem reinen Verhältniß ihrer Octave zu hoch machte, in 12 gleiche Theile getheilt, und einer jeden einzelnen Quinte von ihrem reinen Verhältniß etwas abgezogen, folglich $\frac{1}{12}$ tiefer gemacht. Hierdurch werden die Quinten sich gleich, und am Ende die reine Octave erhalten. Geschleht diese Abschneidung bey allen 12 Quinten; so nennt man diese die gleichschwebende Temperatur. Doch sind hier die Meinungen der Tonkünstler noch getheilt. Die Nothwendigkeit der reinen Octave wird von allen, nicht aber die gleichschwebende Temperatur zugegeben. Und warum? weil, nach ihrer Meinung, der Abschnitt eines $\frac{1}{12}$ von jeder Quinte ihr Gehör zu hart beleidigte. Sie wollen also eine gewisse Anzahl von Quinten ganz rein haben; dagegen ertheilen sie eben einer so großen Anzahl von Quinten eine doppelte Unreinigkeit, und lassen sie $\frac{2}{12}$ unter sich schweben; werden aber noch mehr als 6 Quinten rein gestimmt, so schwebt davor eine andere $\frac{3}{12}$ unter sich. Die Kunstverständigen nennen dieses die ungleich schwebende Temperatur: man sage mir, ob wohl bey einer so großen Abweichung von der gesuchten Reinigkeit des Verhältnisses die Befriedigung des Ohres gehofft

hofft werden kann? Mich deucht vielmehr, daß sich hler ein offenbarer Wider-
spruch zeigt. Da die vollkommenste Reinigkeit nicht durchgängig zu erhalten
ist, die Hälfte der reinen aber, und die andere Hälfte der unreinen Quinten
dem Gehör desto beschwerlicher fällt; so scheint mir die Mittelstraße am sicher-
sten zu seyn, und die kleinste Abweichung von der Reinigkeit, die durchgängig
beobachtet wird, den Vorzug zu verdienen. Das Ohr hat allerdings von einer
gleichförmigen Abweichung um $\frac{1}{12}$ den wenigsten Zwang zu dulden.

Terz hat ihre unterschiedene Arten, wovon die Terzgattung unter dem
Titel Intervall nachzusehen.

Theile sind in einem Intervall oder in einer Harmonie die Töne, wor-
aus sie zusammen gesetzt sind. In einer Composition versteht man darunter
eine von den Stimmen, welche die Composition zusammen ausmachen. In
einer Stimme oder Melodie sind die größten Theile die Perioden; in den Pe-
rioden sind es die Gedanken, in diesen die Tonsüße. Von den Theilen, die
man die äußersten nennet. S. äußerste Theile.

Ton ist ein abgemessener, entweder hoher oder tiefer, starker oder
schwacher, kürzer oder langer Klang. Conf. halbe Töne.

Hohe oder feine Töne nennt man gemeiniglich diejenigen, welche über
das dreigestrichne c gehen. Sonst kann auch schon die zweigestrichne Octave
für einige Stimmen oder Instrumente einige hohe Töne enthalten, so wie
die eingestrichne Octave für Baßstimmen und Instrumente schon hohe Töne
giebt.

Grobe oder tiefe Töne sind in Ansehung des Discants diejenigen, so
in der ungestrichnen Octave enthalten sind. Beym Tenor sind es die untersten
Töne in der großen Octave.

Schwache Töne, S. unter dem Titel Schwach.

Unter den starken Tönen versteht man solche, die mit voller Brust ge-
sungen, bey Blasinstrumenten mit vollen Winde geblasen, und auf Bogenin-
strumenten mit starkem Druck herausgebracht werden. Man muß aber das
Annehmliche immer damit zu verbinden wissen, wofern der starke Ton auch
schön seyn soll.

Kurze und lange Töne sind, die nur eine kurze Zeit z. E. $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ oder $\frac{1}{32}$
eines Tact; oder eine lange Zeit, z. E. einen ganzen oder mehrern Tacte hin-
durch fortdauern.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sechs und vierzigstes Stück.

Leipzig den 15ten May 1769.

Fortsetzung zu dem musikalischen Wörterbuche.

Töne, freundschaftliche sind solche, die einen angenehmen Zusammenlaut im Gehör verursachen. Sie werden auch Wohlklingende oder Consonanzen genennet. Die feindschaftlichen, die man unter dem Nahmen der übellautenden oder Dissonanzen kennet, bringen im Gehör einen widrigen Zusammenklang hervor. Ueberhaupt sind Töne sinnliche Zeichen unserer Gedanken. Wenn man also Töne von unterschiedener Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Länge oder Kürze, Langsamkeit oder Geschwindigkeit, von unterschiedenen Wohl- oder Uebelklang nach einander geordnet, und in eine Tactordnung gebracht hat; so entstehen daraus musikalische Gedanken, die man, wenn sie aufgeschrieben werden, auch andern beibringen kann.

Tonart heißt eine stufenmäßige Fortschreitung bestimmter Größen von einem gegebenen Ton bis zu seiner mit eingeschloßnen vollkommenen Octave. Die Größen dieser Stufen werden eigentlich dadurch bestimmt, daß diese fortschreitenden Töne entweder dem Anfangston selbst, oder dessen dreystimmigen Grundharmonie im nächsten Grade verwandt seyn müssen. Man nennt diese Fortschreitung auch eine Tonartleiter, und die angezeigte bestimmte Verwandtschaft ist ihr einziges und richtigstes Merkmaal.

Tonartleiter. Man erkennet die wahre Anzahl derselben, wenn man mit Erfindung neuer Tonartleitern so lange fortfährt, als sie sich dem Gehör nach, in der Höhe und Tiefe wirklich von einander unterscheiden. Von der Anzahl und Beschaffenheit aller möglichen Dur- und Molltonartleitern kann man im I Band des Berliner Magazins von S. 332. 339. die ausführlichste Beschreibung nachlesen.

Die Tonbewegung zeigt an, ob die Töne einer Melodie langsam oder geschwinde sollen ausgeübt werden. Gewöhnlichermaassen wird dieses durch die



darüber stehende italiänische Wörter! Adagio, Largo, Andante, Allegretto, Allegro, Presto, u. s. w. angedeutet.

Tonfuß. Man braucht dieses Wort in zweyerley Bedeutung. Erstlich wird darunter jede Note verstanden, ihre Geltung mag beschaffen seyn, wie sie will. Zweytens alle zu Worten gebrauchte Töne, deren Länge und Kürze mit den Worten zusammen stimmen muß, um sie deutlich aussprechen und richtig unter den Gesang legen zu können.

Tonstück heißt eine jede nach den Regeln der Tonkunst ausgearbeitete Composition. Man nennet diejenigen wohlgesetzte Tonstücke, deren Einrichtung und Bewegungen nach allen Regeln gut und richtig sind.

II.

Übereinstimmung entsteht, 1) wenn 2 Töne oder Harmonien übereinklingen; Wenn 2) alle Theile eines ganzen Tonstückes so zusammen stimmen, daß das Vorbild richtig und schön dargestellt wird; so sagt man: daß alsdann die Kunst mit der Natur übereinstimmend sey.

Überschläge, S. Spielmanieren Lit. b.

Überwindlich schwer nennet man dasjenige, was viel Mühe und Zeit kostet, aber doch gut kann ausgeübet werden. **Unüberwindlich schwer** ist aber jedes Tonstück, das man aller darauf verwendeten Zeit und Mühe ohngeachtet, nicht ausüben, entwickeln, oder begreifen kann.

Das Unerwartete S. das unvermuthete.

Das Ungezwungene ist als der Gegensatz von dem Gezwungenen leicht zu beurtheilen.

Ungleich schwebend S. Temperatur.

Unterintervall ist von einem gegebenen Ton sein darunter gelegenes Intervall. Z. E. $\left. \begin{array}{l} G. \text{ } \} \text{ gegebner Ton, } \\ c. \text{ } \} \text{ Unterintervall. } \end{array} \right\}$ Eben dieses gilt von der

Unterharmonie z. E. c. e. g. gegebne Harmonie
f. a. c. Unterharmonie.

Untertonleiter, ist ebenfalls von einer angenommenen Tonleiter die darunter gelegene. Z. E. $\left. \begin{array}{l} c. d. e. f. g. a. h. c. \text{ gegebene } \\ a. h. c. d. e. fis. gis. a. \text{ Unter } \end{array} \right\} \text{ Tonleiter.}$

Unterquinttonart ist von einer gegebenen Durtonart bloß in absteigender Linie die nächst verwandte Durtonart. Z. E. von C dur ist es F dur.

Untersepttonart ist von einer gegebenen Durtonart, nach der Unterquint und Unterterz, bloß in absteigender Linie betrachtet, die zweyte verwandte Molltonart. Z. E. von C dur ist es D moll.

Unter.

Unterterztonart ist von einer gegebenen Durtonart, bloß in absteigender Linie, nach der Unterquint die nächstverwandte Molltonart. Z. E. von C dur ist es A moll.

Zum unvermutheten oder unerwarteten gehören die entferntesten Verbindungen der Gedanken, der Harmonien und Intervallen, die man nicht sogleich vorhersehen, oder erwarten konnte.

Unverziert. S. den folgenden Artikel.

Unvollkommen ausgebildete Gedanken sind solche, die entweder gänzlich oder doch größtentheils nur bloß aus harmonischen Tönen bestehen, und also von allen Seßmanieren entbloßt sind, welche alsdann der ausübende Tonkünstler in der Ausführung beybringen muß. Z. E.

Adagio.



1 Exempel.

Unvollkommener Gedanke.

2 Exempel.

Ausgebildeter Gedanke.

Bei dem 2ten Exempel ist das erste $\frac{1}{8}$, um $\frac{1}{16}$, aufgehalten worden, wodurch vom ersten $\frac{1}{4}$, des Tactes nur noch $\frac{1}{16}$, übrig bleibt, vor welchem noch die durchgehende Note d hergeht. Dieses macht, daß d und e als zwey $\frac{1}{16}$ ausgeübt werden müssen. Bei dem dritten $\frac{1}{8}$ dieses Tactes sind die aufsteigend durchgehende Noten a. c., und bei dem vierten $\frac{1}{8}$ sind die absteigenden Noten h. g. der Melodie als Manieren beygefügt worden. Unvollkommen ausgebildete Gedanken drucken die Sachen nur ganz platt und einfach aus.

V.

Verbindungs-Gedanken dienen dazu, die Haupt-Gedanken mit den Neben-Gedanken gehörig zu verknüpfen. Ein jeder Gedanke dieser Art kann nur einmahl in der Melodie vorkommen.

Verbindung, dadurch wird angezeigt, wie Intervallen, Harmonien, und Tonleitern den nächsten oder entfernteren Graden der Verwandtschaft nach, auf einander folgen können. Aus der Verbindung der Intervallen entsteht eine Harmonie; aus der Verbindung der Harmonie, eine Tonartleiter. Und aus der Verbindung der Tonartleitern, entsteht eine vollständige oder ganze Melodie.

Verbindung, harmonische der Gedanken, hierunter wird die Fortschreitung der Endigungsharmonie des zunächstfolgenden Gedankens verstanden. Eine jede Veränderung in der Verbindung der Gedanken muß in dem Gehör



eine verhältnißmäßige Veränderung hervorbringen. Dergleichen veränderte Verbindungen sind folgende:

- 1) Wenn das Gehör der Harmonie nach keine Veränderungen leiden soll, so muß die Endigungsharmonie eines Gedankens mit der Anfangsharmonie des nächstfolgenden Gedankens vollkommen einerley seyn. Z. E. es wäre die Endigungsharmonie; c Dur; so ist die nächstfolgende Anfangsharmonie auch c Dur. Soll darinn eine Abänderung seyn, so kann
- 2) Die vollkommene Ober- oder Unterquinte der Endigungsharmonie zur Anfangsharmonie des nächstfolgenden Gedankens genommen werden, wosern das Gehör vorzüglich befriediget seyn soll; denn diese sind die nächstverwandten Harmonien. War die Endigungsharmonie die Primharmonie der Tonart z. E. c Dur, so ist die Oberquintharmonie, nämlich g Dur, dem f Dur vorzuziehen. War aber die Quintharmonie der Tonart die Endigungsharmonie des Gedankens, z. E. g Dur; so ist ihre Unterquintharmonie c Dur, zur Anfangsharmonie des nächstfolgenden Gedankens zu nehmen, und dem d moll vorzuziehen.
- 3) Soll das Gehör bey der Verbindung der Gedanken noch härter angegriffen werden; so wird die Ober- und Unterterzharmonie zur Anfangsharmonie des nächstfolgenden Gedankens genommen. Z. E. wäre die Primharmonie der Tonart die Endigungsharmonie des Gedankens, nämlich c Dur, so wären e und a moll die Ober- und Unterterzharmonien, wovon eine die Anfangsharmonie zum nächstfolgenden Gedanken machen muß. Das a moll aber ist dem e moll vorzuziehen. Wäre hingegen die Endigungsharmonie die Quintharmonie der Tonart, nämlich g Dur, so ist die Unterterzharmonie vorzuziehen, um daraus die Anfangsharmonie des nächstfolgenden Gedankens zu machen, und zwar deswegen, weil die Oberterzharmonie keine vollkommene Quinte hat.
- 4) Will man bey Verbindung der Gedanken einen noch stärkern Eindruck in das Gehör der Zuhörer machen; so kommt die Ober- und Unterseptharmonie von der Endigungsharmonie des Gedankens an die Reihe, wäre nun z. E. die Primharmonie der Tonart die Endigungsharmonie: so wären, wenn sie c Dur ist, d moll, und h moll, mit der falschen Quinte die Septharmonien, um die Anfangsharmonie des nächstfolgenden Gedankens damit anzufangen. Hier würde man wieder die Unterseptharmonie vorziehen müssen, weil sie eine vollkommene Quinte hat, welche bey der Oberseptharmonie falsch

falsch ist. Wosern aber die Endigungsharmonie die Quintharmonie der Tonart, nämlich g Dur ist; so würde die Unterseptharmonie deswegen vorzuziehen seyn, weil diese eine vorbereitete Septime hat, welche bey der Oberseptharmonie fehlet. Es giebt also sieben Arten von Verbindungen, davon eine dem Gehöre immer härter klingt, als die andere. Was vom Hauptton gilt, versteht sich auch von den Nebentonarten.

Das Verdoppeln der Intervallen in einer Harmonie wird nothwendig, wenn man in einem Accord vier Stimmen haben soll, und solches ohne unerlaubte Octaven und Quinten nicht bewerkstelligen kann, in so fern man den Accord bey der Fortschreitung zweier Stimmen in gerader Bewegung vollständig nimmt. Bey einem drestimmigen Grundaccord kann man ohne eine Verdoppelung gar nicht vier Stimmen haben z. E. $\begin{smallmatrix} 5 & g \\ 3 & e \\ 1 & c \end{smallmatrix}$ ist ein drestimmiger Grundaccord: soll er nun vierstimmig gemacht werden; so muß man nothwendig eine von den drey Stimmen verdoppeln. Es fragt sich aber, welchen von diesen dreyen Tönen kann oder darf man verdoppeln? die Antwort ist: sie können alle drey verdoppelt werden, aber der eine leidet es des Gehörs wegen mehr, als der andere, und welcher ist es dann? der Grundton, die Terz oder Quinte? die unwidersprechliche Erfahrung lehrt bey der Eintheilung einer Saite auf dem Monochord, daß die aller vollkommensten Zusammenstimmungen der Töne in den sechs ersten Zahlen der arithmetischen Fortschreitungen enthalten sind; und daß die allervollkommenste drestimmige Grundharmonie darinn nicht allein ihren Grund habe, sondern daß auch die Regel daher zu leiten ist, welcher von diesen dreyen Tönen die meiste Verdoppelung oder gar Verdreifachung leide. Ein jeder der sich mit dem Monochord nur einigermaßen bekannt gemacht hat, weis, daß auf die Zahlen $\begin{smallmatrix} 1, 2, 3, 4, 5, 6 \\ c, c, g, c, e, g \end{smallmatrix}$ die darunter stehenden Töne fallen, wenn der Ton unter der Zahl 1 c genannt wird. Hier findet sich auf 4, 5, 6, die drestimmige Grundharmonie c, e, g, so nahe als möglich gebracht; weil die Zahlen Stufenweise fortschreiten, auf 1 bis 6 aber, drehmal das c, zweymal das g, und einmal das e; Man weis ferner, daß alle Töne, wann sie sich auf die Zahl 1 beziehen, die vollkommensten Consonanzen enthalten, und uns die Lehre geben, daß im drestimmigen Grundaccord, der Grundton am meisten die Verdoppelung leide; indem er gar darinnen dreifach, die Quinte aber verdoppelt, und die Terz nur einfach vorkommt. Hieraus fließt die Regel: daß der Grundbaßton sich am vorzüglichsten verdoppeln lasse; daß im Grundaccord, nach dem Grundbaßton, desselben Quinte



am meisten, und nach diesen beyden Intervallen, die Terz sich ebenfalls, unter allen dreyen Tönen aber am seltensten, verdoppeln lasse. Wird aber der drestimmige Grundaccord umgekehrt, so bleibt die Regel von der Verdoppelung unveränderlich; weil indessen der Grundbaßton alsdann in die höchsten, oder Mittelstimmen kommt, und zur Sechste wird z. E. $\begin{matrix} 5 & g, & 6 & c, \\ 3 & e, & 3 & g, \\ 1 & c, & 1 & e, \end{matrix}$ so wird bey dem

umgekehrten Accord * die 6 am meisten, nach dieser die 3, und selten der Grundton verdoppelt. Weil die 6 im Grundaccord der Grundbaßton, die 3 g im Grundaccord die Quinte, und der Grundton 1 e die Terz darinn war. Eben die Töne also, welche im Grundaccord am meisten die Verdoppelung erlaubten, müssen bey der Umkehrung beständig die wenigsten Verdoppelungen leiden. Denn aus den Grundaccorden, ihren Verdoppelungen und Fortschreitungen, müssen die umgekehrten Accorde ihre Verdoppelungen und Fortschreitungen herleiten und beweisen. Exempel sind folgende:



Dreistimmig gemachter
drestimmige Grundac-
cord durch das verdop-
pelte c.

oder durch das
doppelte g.

oder auch durch
das doppelte e.

Umkehrung mit
doppelten c,
oder 6te.

Umkehrung mit
doppelten g, oder
3te.

Vergleichung musikalischer Dinge ist nothwendig, weil sie eine Quelle ist, woraus die musikalische Erkenntniß sehr viel Erweiterung schöpfen kann. Denn aus der Vergleichung zweener Töne, deren Wesen und Eigenschaften entweder völlig übereinstimmen oder nicht, hat man die verschiedenen Intervallgattungen gefunden; und aus der Vergleichung zweier Melodien entdeckt sich, welche die größte Anzahl der einzelnen Schönheiten enthält. Diejenige Melodie, so die Anzahl der Schönheiten der einen ganz in sich enthält, und noch mehr dazu, erkennt man für die Schönste u. s. w.

Verhältniß der musikalischen Gedanken, besteht darinn, daß sie denjenigen Grad der Bewegungen haben, so der Gegenstand in sich begreift, auf welchen sie sich beziehen, oder den sie vorstellen. Die wesentlichen Stücke des Gegenstandes sind allemal den Zufälligen desselben vorzuziehen. Die vollkommen ausgebildete Gedanken stellen das Wesentliche des Gegenstandes vor, und müssen also ein richtiges Verhältniß zu demselben haben; sie müssen daher durch die Verzierung (nämlich durch die Spielmanieren) die bloß etwas zufälliges sind, nicht zweydeutig gemacht werden. Die überflüssige Verzierungen

richten

richten nur Unordnung an, sie mißfallen sodann, und werden zugleich eine Quelle vieler Irrthümer. Denen wesentlichen Verhältnissen gehört in der Ausübung ein großer Rang vor den Zufälligen. Wenn man die in einem Tonstück angebrachte Gedanken richtig ausgeübt wissen will, muß man bey Verfertigung desselben erst alle Theile des ganzen unter sich, hernach das Ganze und alle Verhältnisse desselben mit dem Zweck gehörig vergleichen, warum es da ist. Ein Hauptgedanke muß durch Verzierungen niemals zweydeutig gemacht werden; sonst verliert er das Verhältniß des Hauptgedankens, welches darinn besteht, daß er öfter, als alle übrige Gedanken in der Melodie vorkommen müsse.

Die guten Verhältnisse sind also solche, die mit dem Zweck wohl zusammen stimmen.

Schlechte Verhältnisse hingegen diejenigen, so dem Zweck, warum sie da sind, widersprechen, und also verhindern, daß er erreicht werde. Sie haben nicht den gehörigen Grad der Bewegung, sondern entweder zu wenig oder zu viel; beides ist falsch; denn das eine ist mangelhaft, und das andere Ausschweifung.

Das Verhältniß in der Harmonie gehört auch zur musikalischen Mathematik, und zeigt 1) bey den Intervallen den Unterscheid an, so beyde Töne gegeneinander haben und bestimmt dadurch das Intervall genau. 2) Zeigt es in der Harmonie, ob solche eine 3, 4, 5, oder mehrstimmige Grund oder umgekehrte Harmonie sey? und welche von den umgekehrten die erträglichste ist? 3) zeigt es auch an, welche bey der Verbindung der Harmonien dem Ohre am erträglichsten sey?

Verschönern, ist mit Verziern eierley.

Versetzen heißt einen Gedanken aus einer Tonart in die andere überse-

hen. Z. E.

in c Dur. versetzt in d Dur.

Dieses wird vielfältig in der Melodie gebraucht, um einen Gedanken zu erheben; im Aufsteigen geschieht es stärker, als im Absteigen. Je näher die folgende Tonart der ersten verwandt ist, je weniger wird das Gehör durch die Versetzung angegriffen: je entfernter, je heftiger ist der Angriff auf das Gehör. Zuweilen versetzt man auch ganze Tonstücke in eine andere Tonart, wenn nämlich ihre ursprüngliche Tonart zu hoch oder zu tief für einen Sänger oder für ein Instrument ist. Das Versetzen ist den Ausübem unter dem Namen Transponiren bekannt.

Verstär-



Verstärken, wird melodisch und harmonisch gebraucht; jenes, wenn eine Stimme eines Tonstücks mehr als einmal besetzt wird, dieses, wenn man vollständigere Harmonien braucht, oder eine Harmonie, die schwachstimmig ist, ein oder mehrmal verdoppelt, oder auch wenn ein Gedanke mit allen Stimmen theils im Unifono, theils alla ottava gespielt wird.

Verwandschaft, hierdurch versteht man, wenn ein Ton, Harmonie, oder Tonartleiter gegeben wird; welcher Ton, Harmonie, oder Tonartleiter derselben mit dem größten Beyfall des Gehörs folge? Der Artikel Verbindung zeigt dieses weitläufig.

Verworren, in der Musik ist nichts anders, als eine Unordnung unter den Theilen, so das Ganze ausmachen. Z. E. wenn man in der Lehre von der Harmonie mit den umgekehrten Accorden anfängt, und mit dem Grundaccorde dieser Umkehrungen aufhört, wenn man in der Melodie keine Tactordnung beobachtet, und ohne Absicht Gedanken zusammen stoppelt u. s. w.

Verzierungen, sind diejenigen Veränderungen einer Melodie, welche die Ausführer bey der Ausführung eines Tonstücks gemeiniglich hinzuthun. Wenn sie den Sinn eines vernünftigen Componisten verändern oder aufheben, so sind sie nicht mit einer klugen Wahl in der Ausführung angebracht worden. Eine kluge Wahl der Verzierung erlaubt nicht, derjenigen Stellen in der Melodie zu verändern, so der Componist zum Hauptgedanken erwählt hat. Denn, worinn besteht das gewöhnliche Verändern der Melodie; in nichts anders, als daß man den gegebenen Gedanken entweder in kleinere, oder in größere Noten verwandelt; daß man steigt, wo man mit der Melodie fallen soll, oder umgekehrt handelt. Der Hauptgedanke als die Hauptfigur in dem musikalischen Gemälde, muß am deutlichsten und lebhaftesten in das Gehör fallen, deswegen hat der vernünftige Componist, um dieses bewerkstelligen zu können, sich genöthiget gefunden, diesen Hauptgedanken öfter, als alle übrigen Gedanken in der Melodie anzuwenden, und dieses macht das eigenthümliche Merkmal des Hauptgedankens aus; durch die richtige und genaue Wiederholung dieses Gedankens wird er eben dem Gehöre stärker, denn alle übrige eingedruckt, er wird dadurch empfindbarer und der Seele aufs deutlichste vorgestellt. Je mehr nun diese Entwicklung in der Vorstellung sich ausbreitet, je mehr wird der Begriff von der Vorstellung erleichtert, und der Hauptfigur in der Melodie ihr Recht gethan. So oft demnach der Hauptgedanke von dem Ausführer verändert wird, so oft wird er in seinem Lichte geschwächt, und zurück gesetzt, mit den Nebengedanken vermengt, und daher undeutlicher.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Sieben und vierzigstes Stück.

Leipzig den 22ten May 1769.

Lingische Gegenantwort*), auf des Herrn Verfassers, wider seine vertheidigten Puncte, gerichtete Antwort.

So wohlgesinnt mich anfangs der Berlinische Herr Recensent meiner Abhandlung: Sätze der musikalischen Sätze, unter andern auch mit diesem Urtheile, „das Werk wovon wir reden, ist auf gute Gründe und Erfahrung gebauet“, beehret hat; so ungünstig habe ich mich, in seiner Antwort auf meine Vertheidigung einiger von ihm in Zweifel gezogenen Puncte, dieser Ehre wieder beraubt gesehen. Ich habe durch Gründe dargethan, daß sowohl zu einer harten als weichen Tonart, eine Hauptleiter und sechs Nebenleitern gehören. Diesen Gründen, welchen er anfangs seinen Beyfall, wie er sich erklärt, nur noch nicht vollkommen ertheilen können, versagt er solchen nunmehr völlig. Je gewisser er aber dabei voraus gesehen, daß wir in Begriffen nicht einig werden würden, desto mehr Mühe hat er angewendet, durch Ausflüchte, Sagen, Sprechen und Regeln geben, die beyden Hypothesen von einer einzigen harten und zweyen weichen Haupttonartleitern, zu befestigen; allein zum Glück hab ich die Stärke seiner Einwendungen, weder in dem einen, noch in dem andern, unüberwindlich gefunden. Dieses hat mich muthig gemacht, mit dem Herrn Gegner, für welchen ich alle Achtung behalte, noch einen Gang zu gehen. Ich will der Ordnung seines Vortrags Schritt für Schritt folgen, und weil man aus Exempeln anschauend erkennen kann, wie eins aus dem andern kommt, welches oft mehr Eindruck hat, als vielmal vernünft-

*) Ob wir gleich nie Lust haben, unser Blatt zum Schauplatz litterarischer Kriege zu machen; so haben wir doch nicht umhin gekonnt, dem Herrn Verfasser des gegenwärtigen Aufsatzes zu willfahren, und ihn in unsern Blättern bekannt zu machen. Es giebt Wahrheiten, die nicht eher dafür erkannt werden, als bis man lange genug über sie gestritten hat.



nünftiges Vorstellen, so werd ich die in meiner Abhandlung sowohl, als in meiner Bertheidigungsschrift angegebene Gründe, nicht allein mit neuen unterstützen, sondern auch dieselben, durch hinzugefügte Beyspiele, wo es sichfüglich thun lassen wollen, gleichsam sichtbar machen. Der ungenannte Herr Verfasser der Antwort hält sich anfangs bey dem zweyten Puncte darüber auf, daß ich nichts von der Erfindung meiner Sätze gesagt hätte; denn, giebt er vor; „wenn dieses geschehen wäre, so wüßte man, warum die auf den „Stufen meiner Hauptleiter befindlichen Accorde, ihren eigenthümlichen Sitz „da hätten.“ Anstatt gewöhnlich darauf zu antworten, bin ich vielmehr neugierig zu fragen: wie kommt es doch, daß der Herr Gegner zu wissen verlangt, was er schon weiß? er sagt ja selbst, einige Zeilen weiter unten, daß ich sie aus den alten Tonleitern hergeleitet hätte, heißt das aber nicht eben so viel gesagt, als daß ich sie aus solchen, wie es wahr ist, erfunden habe?

Was auf meine Frage, die Satzvertheilung betreffend, zur Antwort gegeben worden, „daß alle gründliche Tonlehrer sie in eine einzige Tonartleiter „vertheilen müssen“, möcht ich darum nicht gesagt haben; 1) weil es etwas sehr ungewisses ist, solches nur von einigen, geschweige denn allen dergleichen Tonlehrern, zu behaupten; 2) weil es schon zugegeben worden, daß sie auch in die Tonleitern der Alten, vertheilt werden können; und 3) weil es ganz begreiflich ist, daß eine Vertheilung so vieler und vielerleyen Sätze, in so wenig Stufen die Einbildung verwirren, und eine Plage für das Gedächniß seyn müßte. Ich weiß es nicht anders, und die berühmtesten Tonlehrer, Heinichen, Mizler, Keller, besonders aber der kritische Musicus an der Spree, Marburg und Sorge, versichern michs auch, daß die siebenereley Sätze in einer Haupttonartleiter, auf keinen andern Stufen vorkommen, als auf denenjenigen, wo sie erzeugt werden, nämlich:

| | | |
|-------------------|---------|------|
| der Dreyklang | auf der | 1me. |
| — Sextensatz | • • • | 3te. |
| — Quartensatz | • • • | 5te. |
| — Septimensatz | • • • | 5te. |
| — Secundensatz | • • • | 4te. |
| — Quintsextensatz | • • • | 7me. |
| — Terzquartensatz | • • • | 2de. |

Da nun siebenmal sieben- oder 49erley Sätze, zu einer Tonart gehören, wie ich sie alle in meinen Tabellen, als von einander unterschieden, angegeben habe; so werden dieselben, woferne einerley artiger Satz, nach vorhergedachter Lehre, auch nur auf einerley bestimmten Stufenzahl, und nicht auf den andern

Stufen.

Stufenzahlen, zugleich mit vorkommen soll, nimmermehr in eine einzige Tonleiter allein, sondern in die sieben Tonleitern der Alten, zu vertheilen seyn, wovon eine jede ihre eigene siebenerley Sätze hat, die auf eben diesen und keinen andern bestimmten Stufenzahlen, erzeugt werden. Zur Begünstigung seiner Meynung giebt er ein Exempel, und ordnet die drey consonirenden und vier dissonirenden Hauptsätze, auf eine und eben dieselbe C Stufe. Dieses Exempel habe ich auf der 57sten Seite meiner Abhandlung ebenfalls, und zwar lange vor ihm, angeführt, aber auch dabey gewiesen, daß die Sätze darinne, nicht aus der einzigen Tonartleiter C dur allein, sondern aus allen ihr zukommenden sieben Leitern zusammen, hergenommen seyn. Billig hätte solches angezeigt werden sollen, denn so wüßte man doch, wo dieses Exempel sich herschriebe, und wie es verstanden werden müsse.

Wenn der Herr Streiter für eine einzige harte C Tonartleiter, den mehreren dazu gehörenden Tonleitern der Alten, was anhaben wollen, würde er zuvörderst wider dieses, was ich in meiner Abhandlung S. 4. erinnert habe, daß nämlich in einer einzigen Tonartleiter einerley Satz auf verschiedenen Stufen, und umgekehrt, zugleich verschiedene Sätze auf einerley Stufe, unrichtig vorkämen, die Feder führen, und diesen Gründen wo möglich, begegnen sollen; allein eben über das, worauf es bey unserm Streit hauptsächlich ankommt, findet es der Herr Verfasser zuweilen gut, hinweg zu sehen. Die alten Tonleitern sind von der Natur in die Kehlen der Menschen, zum Singen gelegte, und auf Instrumenten zum Spielen angebrachte höchst nützliche Klangreihen, ohne welche die ältesten Vorfahren keine Musik gemacht haben, die dermaligen Zeitgenossen keine machen können, und die spätesten Nachkommen keine machen werden.

Der Herr Anonymus betrachte einmal ohne Eingenommenheit von seiner Meynung, folgendes Schema:

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---------------|---------------|---------------|---------------|---|---------------|---|--|---------------|---------------|---------------|---------------|----|---------------|----|----|
| | $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{4}{8}$ | * | $\frac{5}{8}$ | | | $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | $\frac{2}{4}$ | $\frac{4}{8}$ | * | $\frac{5}{8}$ | | |
| C | D | E | F | G | A | H | C | | C | D | $\flat$ E | F | G | $\flat$ A | H | C |
| d | e | f | g | a | h | c | d | | d | e | f | g | a | b | *c | d |
| e | f | g | a | h | c | d | e | | e | *f | g | a | h | c | *d | e |
| f | g | a | h | c | d | e | f | | f | g | a | b | c | d | e | f |
| g | a | h | c | d | e | f | g | | g | a | h | c | d | e | *f | g |
| a | h | c | d | e | f | g | a | | a | h | c | d | e | f | *g | a |
| h | c | d | e | f | g | a | h | | h | *c | d | e | *f | g | *a | h |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| | | | | | | | | | U a a | 2 | | | | | | so |



so wird er sehen, daß alles darinne ordentlich, natürlich zusammenhängend, und mit einander übereinkommend ist.

Will er es erlauben, daß ich eines und das andere, was in dieser Vorstellung wahrzunehmen ist, vortragen mag, so wird es in folgenden bestehen: es zeigt nämlich bey vorherstehenden sieben C dur Klangreihen.

- 1) Die oberste mit grössern Buchstaben bemerkte, die Hauptleiter, und
- 2) Die mit kleinen Buchstaben darunter befindlichen, die sechs Nebenleiter darinne an.
- 3) Weil in allen diesen sieben Leitern nur einerley Klänge vorkommen, so machen sie auch zusammen nur eine, und eben dieselbe C dur Tonart aus.
- 4) Betrachtet man diese Leitern nach ihren Reihen von oben herunter, so liegen in allen Leitern einerley Sätze, der Signatur nach, auch allemal auf einerley Stufen, der Zeit nach; betrachtet man sie aber
- 5) Nach ihren Reihen quer durch, so liegen in allen Leitern verschiedene Sätze, der Signatur nach, auch allemal auf verschiedenen Stufen, der Zeit nach.

Diese genaue Anzeige der Sätze, nach bestimmten Stufen, ist der Grund zu den wichtigen Vortheil in der Musik, daß man nicht allein

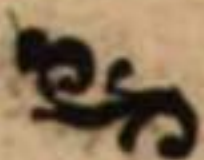
- 6) Richtig darnach wissen kann, wo man im Sehen und Spielen überall zu Hause ist, in welcher Tonart, in was für einer Leiter, auf welcher Stufe darinne, und auf was für einem Satze derselben, sondern man kann auch nach diesen Stufenzahlen seine Einfälle einrichten und darnach bestimmen, wohin man etwa in der Tonart durch sie fortzuschreiten oder aus derselben auszuweichen gedenket.
- 7) Wechselt man nun mit den Sätzen die zur Hauptleiter gehören, unter sich allein ab, also heiß ich es die Schreitung in der Tonart, nach dem Exempel bey A; wenn man aber
- 8) Von einem Hauptleitersatz, oder auch aus einem Nebenleitersatz in einen andern übergeht, die Fortschreitung B, und
- 9) Beydes zusammen, die diatonische Modulirart.



Die Fortsetzung folgt künftig.

Beschluß zu dem musikalischen Wörterbuche.

Eben so verhält es sich mit den Nebengedanken, wenn sie bey der Wiederholung verändert werden; sie werden nach eben den vorher angeführten Gründen in ihrem Lichte geschwächt, und mit den Verbindungsgedanken vermengt. Das übermäßige Verändern der Melodie ist nichts weniger, als eine Verschönerung derselben. Die musikalische Zeichnung desjenigen Gegenstandes, den man vorgestellt hat, wird dadurch gänzlich entstellt, die wahre Zeichnung ausgelöscht, und dadurch ein ganz anderer, oder wenigstens ein falscher Gegenstand zur Vorstellung gebracht. Man frage einmal einen aufmerksamen Zuhörer, wenn eine Melodie bey ihrer Wiederholung so sehr verändert worden, als öfters geschieht, ob er etwas daraus behalten habe? Wenn er aufrichtig ist, so wird er gestehen, er habe nichts behalten; nützt aber eine solche ausgeführte Melodie dem Zuhörer, wenn er gar nichts von derselben behalten können, nicht eben so viel, als eine Rede, davon er kein Wort verstanden hatte? und da dieses gewiß ist, hat man dadurch wohl etwas anders, als eine unnütze Handlung ausgeübt? Vernünftige Künstler behaupten, man müsse nichts in den Künsten ausüben, als was dem Gegenstande gemäß sey, den man sich zur Vorstellung erwählet hatte. Ein wahres Kunstwerk muß alle schönen Theile in sich begreifen, so zur Vorstellung des schönen Ganzen gehören; es muß dieselben in einer gebührlchen Ordnung auf einander folgen lassen, und nicht Umstände, welche damit nicht zusammen stimmen, damit vermengen. So muß man sich in der Mahleren, Bildhauerkunst, Dicht- und Redekunst verhalten, und eben dieses erfordert der wahre, gute, richtige, und schöne Geschmack in allen übrigen Künsten und Wissenschaften. Sollte die Musik allein hiervon ausgeschlossen seyn, so wäre sie wohl nicht der Bemühungen eines vernünftigen Menschen werth. Kleine wesentliche Zusätze zu den unvollkommen ausgebildeten Gedanken erlaubt der gute Geschmack, weiter nichts; denn diese bedürfen einiger Auszierungen, die vollkommenen ausgebildeten aber nicht. Angehende Künstler müssen also sich sehr hüten, alles was andere thun, sogleich nachzuahmen; vielmehr müssen sie so viel ihnen möglich ist, alles prüfen, und denn das Beste wählen; Es wird für sie sehr vorthailhaft seyn, wenn sie diese Prüfungen von Zeit zu Zeit wiederholen, um ihre Einsichten nach und nach zu verbessern, und nicht bloß auf das Ansehen und den Ruf groß ausgeschriener Tonkünstler sich gänzlich verlassen, sondern ein vernünftiges Mißtrauen haben, und dem Vorurtheil widerstehen, so viel als es durch fleißige Beobachtungen und Nachsinnen möglich ist. Der Beyfall der Zuhörer, die nicht wissen was sie hören, (und diese machen gewiß den größten Haufen aus,) giebt öfters Ge-



legenheit zu Irrthümern und Vorurtheilen. Ich setze noch hinzu, daß Verzierungen oder Veränderungen niemals der bequemen Ausübung hinderlich seyn müssen, denn diese ist wichtiger als alle Veränderungen; die Ausübung gehört zum wesentlichen Schönen, die Veränderungen aber nur zu dem zufälligen Schönen der Tonkunst.

Vollkommen ausgebildete Gedanken sind solche, da sich zur Melodie nichts mehr beifügen läßt, wenn man durch Veränderung sie nicht mehr verderben, als verbessern will; sie sind durch die harmonischen Noten und Spielmanieren bestimmt z. E.



Vollkommene ausgebildeter Gedanke.

harmonische Noten davon.

Vollständig ist eine Harmonie, wenn von derselben kein Ton ausgelassen wird. Z. E. Die vierstimmige Grundharmonie besteht aus $\frac{1}{g}, \frac{3}{h}, \frac{5}{d}, \frac{7}{f}$, wenn nun alle vier Töne in der Composition, oder im Accord bey dem Accompanement anzutreffen sind, so ist die Harmonie vollständig gebraucht worden, u. s. w.

Vorbilder zur musikalischen Nachahmung. Unter allen Vorbildern sind diejenigen die vorzüglichsten, die sich auf des Menschen Glück und Unglück beziehen; die guten Bewegungen also, welche durch die Begierde oder durch den Abscheu in dem Menschen hervorgebracht werden, sind eben diejenigen Vorbilder, die man vornehmlich nachahmen muß. Z. E. die sanfte Ruhe, die feurige Begeisterung, die Traurigkeit, die Freude, die Bewunderung, die Zufriedenheit, die Gelassenheit, die Weichmuth, die Schwermuth, der Schmerz, der Zorn, die jauchzende Freude, das Vergnügen, u. a. m. davon sind die Bewegungen verschieden, einige bedachtsam, andere tiefsinnige sind langsam, noch andere munter oder gar feurig lebhaft. Diesen muß die musikalische Nachahmung als Nachbilder mit ihren Bewegungen sich ähnlich machen, wenn die Nachahmung richtig seyn soll.

Vorschläge, siehe Spielmanieren lit. a.

Den Vorzug verdient in der Musik, das leichte vor dem Schweren; das Gewöhnliche vor dem Ungewöhnlichen, eine wohlabgemessene Kürze vor der allzu ausgedehnten Weitläufigkeit, eine vernehmliche Bewegung in der Melodie, vor einer allzu geschwinden, das Sanfte vor dem Starcken, das wohlgeordnete Mannigfaltige vor dem allzu Einförmigen, die sparsamen Verzierungen

gen vor den überflüssigen, und endlich die richtige Bestimmung der Gränzen jedes Dinges vor der unrichtigen Bestimmung derselben u. s. w.

W.

Walze, siehe Spielmanieren, lit. g.

Wiederholung, siehe Spielmanieren, lit. e. Man wiederholt auch einen musikalischen Gedanken in der Melodie, und wenn dieses in eben den Tönen geschieht, in welchen er anfänglich gehört wurde, so dient diese Wiederholung dazu, den Gedanken desto empfindbarer zu machen.

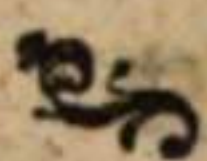
Wissenschaft, musikalische, besteht in einer ausführlichen gewissen Erkenntniß der musikalischen Dinge, und ihrer Gründe, und aus der Einsicht, wie diese Dinge mit ihren Gründen zusammen hängen. Hierzu gehört die ganze Lehre von der Harmonie, und von der Melodie. Es müssen in derselben alle Fälle, wie sie zu der größten möglichen Gewißheit der Theorie, und zu der größten möglichen Leichtigkeit in der Ausübung gebracht werden, enthalten seyn.

Das Wunderbare in der Musik, ist dasjenige außerordentliche, welches die uns bekannten Kräfte zu übersteigen scheint. Z. E. das außerordentlich lebhaft, außerordentliche Schwierigkeit, Geschwindigkeit, Erfindung, Neuigkeit, Zusammensetzung, das Unvermuthete, sich zu widersprechen scheinende, und doch mit einander verbundene, u. s. w.

Z.

Zeichen, musikalische, müssen so deutlich von einander unterschieden seyn, daß man nie eins für das andere ansehen kann. Dahero muß, um eine jede Sache von der andern richtig unterscheiden zu können, eine jede Sache ihr eigenthümlich Zeichen haben, welches keine andere Sache mit ihr gemein hat. Denn einerley Zeichen kann nicht zweyerley Dinge andeuten. Unter diese Zeichen gehören die Nahmen der Dinge. Wenn nun ein Nahme zu zweyerley Dingen gebraucht wird, ist es gemeiniglich schwer, durch den bloßen Nahmen das rechte zu erkennen, so dadurch verlangt wird. Z. E. wenn man $\times D$, und $b E$, beydes Dis nennt; welches meynt man von beyden? nannte man aber $\times D$, Dis, und $b E$, Es, so hätte ein jedes einen eigenthümlichen Nahmen, und könnte nicht verkannt werden. Es ist also falsch, daß man $\times D$, und $b E$, beydes dis nennt: denn sie nehmen nicht einerley Ort ein, und entstehen auch nicht durch einerley Zeichen. Beyde Tonarten sind verschiedene Sachen, und erfordern auch daher verschiedene Nahmen.

Zeichen



Zeichen, zufällige, sind solche, die im Lauf der Melodie, vor die Noten gesetzt werden, z. E. x oder b.

Zeichnung, musikalische, ist eine Verbindung aller Arten von Tonbewegungen, so zur Vorstellung eines gewissen Gegenstandes nothwendig sind. Die Tonbewegungen können bald sehr oder gemäßigt langsam, gelassen, oder sehr munter, feurig, auch hinreißend seyn; nachdem die Gemüthsbewegung beschaffen ist, welche eben ausgedrückt werden soll. Das Wort **Zeichnung** ist von der Mahleren entlehnt, und in die Musik noch nicht übertragen worden. Da man schon andere mahlerische Wörter mit vielem Nutzen in der Tonkunst gebraucht hat, so kann dieses seiner Aehnlichkeit wegen ebenfalls darinn angewandt werden. In der Mahleren bedeutet **Zeichnen**: verschiedene Linien so zusammen ordnen, daß durch ihre Beziehung die Gestalten und Umrisse gewisser Gegenstände vorgestellt werden.

Diese Bedeutung muß das Kunstwort in der Musik beybehalten, nur mit dem Unterschied, daß die musikalische Zeichnung vermittelst unterschiedener Arten von Tonbewegungen zusammen geordnet ist, um ihre vorgestellten Gegenstände auszudrücken, welche natürlicher Weise immer Bewegungen seyn müssen, wie z. E. die Gemüthsbewegungen. Die Dauer einer jeden Tonbewegung in der musikalischen Zeichnung, wird durch ihren Tonfuß bestimmt, welcher in einzelne Tacte zusammengesetzt ist, so wie die Tacte wieder in eine Tactordnung gebracht werden, deren verschiedene Bewegungen die Linien, die Zusammenordnung aber dieser verschiedenen Bewegungen zusammen genommen, die musikalische Zeichnung ausmachen, wie bey der Mahleren die zusammengesetzten Linien.

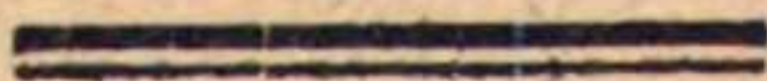
Zeitmaaß, hierdurch versteht man die Geltung der Zeit einer Note oder Pause.

Zusammensetzung, siehe Composition.

Zweck in der Musik, ist vornehmlich bey den Zuhörern gewisse Gemüthsbewegungen zu erregen, und dadurch sowohl dem Verstande, als dem Gehöre zu gefallen. Er ist sehr mannigfaltig, nach Beschaffenheit der großen Menge von Gemüthsbewegungen, die man abwechselnd zu erregen sich vorsehen kann.

Zwischengedanken, sind Verbindungsgedanken.

Zweydeutigkeit entsteht, wenn man zweyerley Dingen in der Musik einerley Nahmen giebt, z. E. bey x D und b E, wenn man beydes Dis nennt. Ferner, wenn man ein Adagio mit so vielen Läufern ausziert, oder vielmehr verziert, daß es dadurch bey nahe einem Allegro ähnlich wird, u. s. w.



Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Acht und vierzigstes Stück.

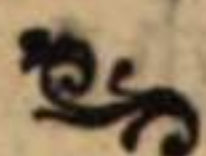
Leipzig den 29ten May 1769.

Fortsetzung der Ringfischen Gegenantwort, auf des Herrn
Verfassers wider seine vertheidigten Puncte, gerichtete Antwort.

Auf was Art und Weise nun der Herr Gegner dieses alles, nach seiner einzigen Tonartleiter so klar und deutlich vorstellig machen will, das möchte ich gerne sehen.

Wie nun, nach vorstehender Vorstellung, die sieben C dur Haupt- und Nebenleitern einen stammverwandten Zusammenhang unter sich haben; also hat eine jede mit einer andern in größern Buchstaben neben ihr stehenden Haupttonartleiter, wieder einen seitenverwandten Zusammenhang, und zwar

- 1) Die Hauptleiter C dur, mit der Hauptleiter C moll, wegen der herrschenden drey consonirenden und vier dissonirenden Sätze, die ihnen beyderseits um der gemeinschaftlichen großen 7me willen, auch gemeinschaftlich zukommen.
- 2) Die d, e und a moll Nebenleitern, mit den D, E und A moll Hauptleitern, wegen der drey consonirenden Grundaccorde, die sie mit einander gemein haben,
- 3) Die g und f dur Nebenleitern, mit den G und F dur Hauptleitern, wegen ihrer gleichfalls mit ihnen gemeinschaftlich habenden zwey consonirenden Grundaccorden; da hingegen
- 4) Die verkleinerte h Nebenleiter, weil sie keinen gemeinschaftlichen Grundaccord mit der H moll Hauptleiter hat, auch mit ihr in keiner ordentlichen Verwandtschaft stehet. Gehet man nun
- 5) Von einem gemeinschaftlichen Grundaccorde einer stammverwandten Leiter über, in einen herrschenden con- oder dissonirenden Satz, einer seitenverwandten Hauptleiter, worinne sich allemal der Toncharacter befindet, so heißt es die Ausweichung aus der Tonart, und



b) Beides gegen einander, die chromatische Modulirart. 3. E.

Aus C dur in G dur.

A moll.

E moll.

F dur.

D moll.



Anmerkung:

Bei einer jeden Ausweichungsclausel, muß man die erste C dur Clausel al-
mal wieder aufs neue vorausgehen lassen, um desto besser den natürlichen
Zusammenhang zu hören.

Die vorgebrachte Frage des Herrn Gegners: wenn hat die Secunde modi d, den $\frac{2}{6}$ Accord? ist meinem Plane nicht gemäß, sie muß allgemein seyn und so lauten: wo haben die Secundensätze ihre Sitze? Antwort: auf den 4ten in allen Tonartleitern, sie seyn stamm- oder seitenverwandt, die Quartens fallen auf einen Buchstaben, oder auf eine Sylbe, was es für einer, oder für eine sey.

Was die ihm besser vorgekommene Auflösung dieser Frage durch das Umkehren der Septimenaccorde angehet, so ist es wohl wahr, daß der abwärts darneben liegende Secundensatz, durch diese Umkehrung entstehen muß; allein alsdenn kommt nach diesem Angeben, der Septimensatz auf die 3te und der Secundensatz auf die 2de zu liegen, da doch nach der vorhin angegebenen natürlichen Bestimmung der Tonlehrer, der erste auf der 5te und der andere auf der 4te liegen soll. Ich wünsche außerdem, daß ihn viel Leser, wegen Entstehung der Sätze, durch die Umkehrung anderer nach ihren Stufen, wohl verstanden haben mögen.

Es ist eine allgemeine Regel, daß man, um Verwirrung zu vermeiden, niemals zweyerley Dinge auf einerley Art, noch einerley Dinge auf zweyerley Art bezeichnen soll. Herr Marpurg in seinem Handbuche bey'm Generalbasse 2 Th. S. 191. taxiret eben dieses, in Ansehung der Bezeichnung zweyerley Sätze mit einerley Zahl, und umgekehrt, einerley Sazes mit zweyerley Zahlen; wie sehr wird er es nicht bey dem Herrn Verfasser getadelt haben, wenn er in seiner Antwort gelesen hat, daß gar siebenerley Sätze auf einerley Stufe, und einerley Satz auf siebenerley Stufen, in einer einzigen Tonartleiter liegen sollen. Doch, ich lasse bey allen angeführten Gründen für die alten Tonleitern der flugen

gen Griechen, den Herrn Gegner gerne bey seiner Meynung, gönne ihm auch den zuversichtlichen Gedanken, „daß seiner Herleitungsart der sämtlichen Sätze, die natürlichste, kürzeste und leichteste Beschaffenheit in höherem Grade zukomme, als der meinigen,“ und bin bloß damit zufrieden, daß er bekennen müssen, es sey die Herleitung gedachter Sätze, auch aus den alten Tonleitern von mir erwiesen worden. Was er von den fallenden Quinten und steigenden Quartan, wider die Primengänge, nach den alten Tonleitern vortreibt, will nichts sagen. Die Alten haben aus ihren Tonleitern gespielt, mithin haben sie auch auf den Primen dererselben, ihre musikalische Stücke angefangen, und sind von einer in die andere gegangen, wie es noch heut zu Tage geschieht.

Indem zweyten meiner vorher vertheidigten Punkte habe ich erwiesen, daß die alten Tonleitern zusammen, die heutige C dur Tonart ausmachen, das hätte der Herr Bestreiter angreifen sollen, wenn er dem Gesage, daß die fallenden 5ten und steigenden 4ten eher die Tonleiterstufen von C dur, als die Primen von den alten Tonleiterstufen wären, einen Schein geben wollen. Ich habe mich bey diesem Punkte etwas lange aufgehalten, es ist Zeit, daß ich mich zu einem andern wende, und da finde ich in dem dritten zum Erstaunen, daß der Herr Verfasser mich immer noch beschuldiget, als ob ich dem harten Tongeschlechte, nach den Stufen gerechnet, acht große Tone, (oder lauter große Secunden) zugeeignet hätte. Mein Herr, was werden sie mir wohl antworten, wenn ich sie frage: sind denn bey ihnen die großen Secunden nur allein große Tone? rechnen sie die 3ten 4ten 5ten u. s. w. nicht eben so nach drey, vier und fünf Stufen, wie die 2den nach zweyen? hat also das harte Tongeschlecht, nach Stufen gerechnet, nebst der großen 2de nicht auch eine große 3te, große 4te, große 5te, 6te, 7me und 8ve? antworten sie, sind das zusammen nicht 8 große Tone? gewiß, ich weis nicht was man denken mußte, wenn das geleugnet werden wollte.

Schon vorher in meiner ersten Vertheidigung hatte ich ihm aufs deutlichste vorgesagt, 1) daß ich diese großen Tone alle von dem Primenklinge angerechnet; 2) mit den gewöhnlichen Intervallenziffern 1, 2, 3, 4 u. s. w. bezeichnet, sie 3) so gar mit Nahmen, Prime, Secunde, Terzie, Quarte u. s. f. genennet hätte; ja, ich habe 4) noch überdieß den Herrn Gegner an das Zutrauen, daß mir solches auch bewußt seyn müste, mit aller Höflichkeit erinnert; aber alles dieses, ist ihm undeutlich geblieben, bloß darum, weil es ihm einmal undeutlich gewesen. Ich glaube nicht, daß man gegen einen Vertheidiger in einer ungerechten Beschuldigung unfreundlicher fortfahren kann, als es hier

gegen mich geschehen ist. Bald hätte ich gesagt; daß es was unartiges sey, jemand einen Irrthum aufzubürden, der ihm auch nicht in den Sinn gekommen. Mein Herr, sie sind also selbst die Ursache, die mich nunmehr bewegt, es mir gleichgültig seyn zu lassen, ob sie mir ihren Beyfall geben, oder versagen.

Der Herr Kriegsrath Marpurg hat hiernächst, wenn die Rede von einem Intervall seyn sollen, dieselben nicht allemal, wie der Herr Gegner vorliebt, durch die Anzahl der ganzen und halben Töne, sondern auch durch die ihnen zukommenden Stufen bestimmt, wie er es in seiner Anleitung zum Clavierspielen S. 32 nachlesen kann; und dieses letztere, die Intervallen nach Stufen kennen zu lernen, ist noch faßlicher und leichter zu behalten, als das erstere; denn die verkleinerten, kleinen, großen und vergrößerten Intervallen, sind nach eben solchen Stufen zu betrachten; also ist ges_f eine verkleinerte f eine kleine g_f eine große, und gis_f eine vergrößerte Secunde, und jede hat doch nicht mehr als zwey Stufen.

Ich habe behauptet, daß zwey Töne nicht wieder einen Ton, weder einen ganzen, und noch weniger einen halben Ton ausmachen können; ich habe gezeigt, daß dieses ein verworrener Begriff sey, der daher entstehe, wenn man beydes, sowohl die einfachen musikalischen Buchstaben und Sylben, als c, cis, d, dis, e, f, &c. als auch die zusammengesetzten, $\begin{matrix} \text{cis, d, dis, e, f,} \\ \text{c, c, d, d, e,} \end{matrix}$ &c. zugleich Töne heiße. Darauf antwortet der Herr Widersprecher: „es sey dieses nach meinen eigenen Worten, kein Wunder, und fragt nachher also: wer redet und denkt so unverständlich?“ Da ich nun, weil er keine Gründe angeführt, wie das erste kein Wunder, und wo das andere unverständlich seyn soll, hier nichts zu vertheidigen habe; so wird mir erlaubt seyn, ihn wieder zu fragen: denken und reden diejenigen nicht weit verständlicher, die die zwölf musikalischen Buchstaben und Sylben, halbe Töne oder Klänge nennen? ist die Aussage: zwey halbe Töne zusammen, machen einen ganzen aus, nicht jedermann sogleich begreiflich? heißt man sie nun halbe Töne, so kann man sie ja nicht wieder schlechtweg Töne heißen.

Der kritische Musicus an der Spree, auf der 13ten Seite, und Herr Marpurg, in vorhin angezeigter Anleitung zum Clavierspielen auf der 10ten, müssen mich wegen dieses Begriffs, so richtig er auch vor sich ist, mit vertreten. Der Herr Gegner declamirt zwar: „sind denn nicht zwey unter einander verglichene



„glichene Tone, so um eine große oder kleine Secunde verschieden sind, der eine, oder der andere einen ganzen oder großen halben Ton höher oder tiefer?“ allein, da er sich bey den gebrauchten Worten: Tone, Secunde, ganzer und großer halber Ton, nicht recht herausgelassen, in was für Begriffen er sie genommen, so wird er es selbst nicht leugnen können, daß damit nichts, ausgemacht sey. Wenn die Wörter Klang und Ton, in einerley Bedeutung genommen werden könnten, so würde man statt Einklang, Zweyklang, Dreyklang, auch Eintön, Zweytön, Dreytön, sagen können. Die Alten drückten sich schon so aus: *ex progressionē soni in sonum fit tonus*; und *Quintilianus* insbesondere, beschreibt L. I. p. 13. das Intervallum durch *magnitudinem, a duobus Sonis, circumscriptam*, *Martian. Capella* erklärt sich L. IX. p. 314. nachdrücklicher also: *Tonus vel Intervallum aliquod definitum dicitur a Musicis sonus, qui extensione chordae diversa, diversus oritur*. Wer siehet nicht hieraus, daß die Alten in diesem Stücke richtiger gedacht, als manche unserer Neuern. Man kann also das Wort *sonus*, nicht zugleich durch Ton, und das Wort *tonus*, nicht zugleich durch Klang verdeutschen, wenn es auch gleich in lateinischen Aufschlagebüchern, so gefunden werden sollte; vielleicht wäre das erstere eben so schicklich durch Ton, zu übersetzen gewesen. Sie sind wie das Einfache und Zusammengesetzte, auf eine reelle Art von einander unterschieden, und daher nicht das eine für das andere zu gebrauchen.

Je weitläufiger die Antwort des Herrn Verfassers auf den vierten Punct gewesen, desto kürzer wird meine Gegenantwort darauf seyn. Ich halte ihn nicht für interessant genug, weil verschiedenes darinne, auf ein bloßes Disputiren über ein Wort, oder Ausdruck hinausläuft, welches weder für die Musik was nützliches, noch für den Leser was gefälliges ist. Muß man doch, um mehr Verdrießlichkeiten zu verhüten, nicht alles beantworten, und sollte uns auch die beste Gelegenheit darzu gegeben worden seyn. Wahrheit liebende Musikverständige, die meine erste Vertheidigungsschrift gelesen, und des Herrn Verfassers Antwort auf diesen Punct, dagegen halten, werden am besten wissen, was für ein Urtheil darüber zu fällen sey.

Es trifft nunmehr den fünften, und zwar den Hauptpunct, der Reihe nach, wo wir, wegen der streitigen zwey Leitern zu einer moll Tonart, von neuem mit einander zu thun bekommen.

Ich gestehe es noch einmal gesagt zu haben, daß sie nicht genug untersucht, und noch weniger als eine richtige Erfahrung erwiesen worden sind. Dem Herrn Beurtheiler deucht dieses ein wenig zu geschwind geurtheilt zu seyn, und gleichwohl ist er nicht im Stande gewesen, weder von den Todten, noch unter



den Lebendigen jemand anzuführen, der solches geleistet hätte; ja, er hat nicht einmal die Person angeben können, von wem diese Leitern, noch die Zeit wenn, noch den Ort wo sie erfunden worden; er tritt daher selber auf, untersucht sie zum ersten male, und meldet dabey, daß seine Untersuchung nun eben der Grund sey, warum man mir nicht beynpflichten könne. Dieses, seinen Gedanken nach, erweislich zu machen, soll man bey ihm „einige festgestellte musikalische „Wahrheiten, als Regeln, und zwar als solche ansehen, deren Gründe auch „von beyden Parthenen zugegeben werden müßten.“ Die erste ist:

Die Fortschreitung eines ganzen Tones, oder eines großen halben Tones, nennet man diatonische; und ich nenne hingegen mit Rameauen diejenige so, worinne keine anderen Klänge zu Ober- Mittel- und Baßstimmen vorkommen, als nur die, so zur Tonartleiter gehören. Dieser Begriff von der diatonischen Fortschreitung, den ich bereits in dem zweyten Puncte meiner erstern Bertheidigung angezeigt habe, hat ihm, wie ich sehe, nicht gefallen; und mir gefällt im Gegentheil, wie er sehen wird, sein walttherischer Begriff nicht, mit allen seinen daher fließenden Regeln. Denn

- a) Ist die Fortschreitung, die in der einen Hauptleiter nach großen und kleinen Stufen nur auf- und nicht absteigend, und in der andern nur ab- und nicht aufsteigend geschehen kann, eine mangelhafte Fortschreitung.
- b) Schreitet man nicht nur groß und klein Secundenweise in einer Tonart diatonisch fort, sondern auch Terzien, Quarten, Quinten, Sexten- und Octaven, ja sogar Vorausnehmungs- und Verzögerungsweise.
- c) Sind die Dur- und moll Haupttonartleitern nicht allein, sondern auch ihre Nebenleitern, weil sie mit ihnen sowohl einerley Klänge, als einerley Klangstufen haben, eben so diatonisch.
- d) Ist die eine seiner weichen Tonartleitern, wegen des alleinigen Aufsteigens, nur halb- und dabey verschieden diatonisch, und die andere wegen des alleinigen Absteigens, auch nur halb und verschieden diatonisch; da hingegen die einige Haupttonartleiter, wegen einerley Auf- und Absteigens, ganz und einerley diatonisch ist.
- e) Bleibt es unwiederleglich wahr, daß die absteigende A moll Hauptleiter eben dieselbe absteigende fünfte a Nebenleiter von C dur ist, und man kann sich nicht genug wundern, wie man eine diatonische Nebenleiter in einer harten Tonart, zugleich auch zu einer diatonischen Hauptleiter einer weichen Tonart annehmen können.

f) Ist

f) Ist in dieser stufenmäßigen Fortschreitung unter zween Tönen, weil dem Vorgeben nach, keine vergrößerte Stufe in einer moll Tonart ordentlicher Weise zugelassen seyn soll, keine vergrößerte Secunde anzutreffen.

Erlauben sie mir nun, mein Herr, daß ich, nach eben diesen vorläufig festgestellten Wahrheiten, ihren fünf Regeln eben so viel andere entgegen setzen darf; und weil sie die ihrigen allemal durch ein dictatorisches Muß autorisiret haben, so werd ich mich eben dieser Freyheit bedienen, denn, was ihnen erlaubt ist, wird mir ohnfehlbar unverbotten seyn.

Erste Regel.

Alle auf- und absteigende Fortschreitung in einer Dur- oder Molltonartleiter, sie geschehe nun stufen- oder sprungweise, muß, wenn sie diatonisch seyn soll, einzig und allein in solchen und keinen andern Klängen, Tönen und Sätzen geschehen, als die zur Tonart allein gehören; daher muß man allemal in einer harten Tonart, durch die große 6te und 7me, und in einer weichen, durch die kleine 6te und großen 7me auf- und absteigen, welches nebst andern, besonders Walthers, in seinem Wörterbuche, bey dem Worte, cordes naturelles d'un Mode, gründlich gelehret hat; wie man es denn auch der Folge des $\begin{smallmatrix} a \\ f_{is} \\ d \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} h \\ \end{smallmatrix}$ Accords auf der großen Sexte fis, nach dem vorhergegangenen herrschenden $\begin{smallmatrix} g_{is} \\ e \end{smallmatrix}$ Accord auf der Prime e in A moll, sehr merklich anhört, daß er nicht diatonisch in diese, sondern in die G dur Tonart so gehört.

Zweyte Regel:

Bey dem Auf- und Absteigen in einer weichen Tonartleiter muß man, wenn die Fortschreitung diatonisch bleiben soll, sein beständiges Augenmerk auf den großen Septimenklang darinnen haben.

Dritte Regel:

Da unter den vier und zwanzigerley Tonarten, die C dur Hauptleiter die einzige ist, welche keiner Bezeichnung bedarf, die andern alle aber, entweder mit einem oder mehrern xen oder been versehen sind; so muß unstreitig auch darunter die A moll Hauptleiter ein eigenthümliches Merkmal haben, wodurch sie sich von den übrigen unterscheidet, und das ist nichts anders, als der auf allen Stufen vorkommende, die Tonart anzeigende, wesentlich nothwendige xg Klang, wie es aus nachfolgenden Exempel Sonnenklar in die Augen leuchtet:

Vierte



Vierte Regel:

Den Nahmen einer Dur- oder mollen Tonart muß allemal der große Buchstabe der Prime, und die ihr zukommende große oder kleine Terzie in der Hauptleiter anzeigen; so zeigt z. E. das große A und das ihm beygesetzte Wort moll, als welches eben die kleine Terzie bedeutet, den Nahmen der weichen A Tonart an, und wenn die Quinte noch dazu kommt, so wird daraus bekanntermaßen der Grundaccord zu allen übrigen Accorden in der ganzen Tonart; hingegen zeigt eben dieser weiche Dreyklang mit dem kleinen a bloß den Primaccord der fünften Nebenleiter in C dur, keinesweges aber die A moll Tonart an.

Fünfte Regel:

Die fünf diatonischen Nebenleitern in einer harten Tonart, enthalten, es ist wahr, eben die Primaccorde ihrer fünf nächstverwandten Haupttonartleitern nothwendig in sich, wie es das oben gegebene Schema sichtbar macht; aber eben deswegen, weil sie beyden gemeinschaftlich sind, kann man nicht damit in dieselben ausweichen, sondern das muß lediglich durch die eigenthümlichen Sätze, und den chromatischen Character der verwandten Tonarten geschehen. In den fünf diatonischen Nebenleitern einer weichen Tonart hingegen, sind nicht mehr als zwey Primaccorde ihrer nächstverwandten Haupttonartleitern enthalten; die übrigen dreye sind wieder eigenthümliche Sätze, und gehören mit dem chromatischen Character, zur Ausweichung in diese drey verwandte Tonarten, wie es folgendes Schema klar macht:

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|---------------|---------------|---------------|---------------|----|---------------|----|--|---------------|---------------|---------------|---------------|----|---------------|----|----|
| | $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | $\frac{2}{6}$ | $\frac{4}{7}$ | * | $\frac{5}{3}$ | | | $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | $\frac{2}{6}$ | $\frac{4}{7}$ | * | $\frac{5}{3}$ | | |
| A | H | C | D | E | F | G | A | | A | H | *C | D | E | *F | *G | A |
| h | c | d | e | f | *g | a | h | | h | *c | d | e | *f | ♯g | *a | h |
| c | d | e | f | *g | a | h | c | | c | d | e | f | ♯g | a | h | c |
| d | e | f | *g | a | h | c | d | | d | e | f | ♯g | a | h | *c | d |
| e | f | *g | a | h | c | d | e | | e | *f | ♯g | a | h | c | *d | e |
| f | *g | a | h | c | d | e | f | | f | ♯g | a | b | c | d | e | f |
| *g | a | h | c | d | e | f | *g | | ♯g | a | h | c | d | e | *f | ♯g |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Neun und vierzigstes Stück.

Leipzig den 5ten Junius 1769.

Beschluß der Lingkischen Gegenantwort, auf des Hrn. Verfassers wider seine vertheidigten Puncte, gerichtete Antwort.

Prüfet man nun die Vorzeichnungsart der A moll Tonleiter nach $\times$ g allein, ohne $\times$ f und g, und diejenige, so $\times$ f und $\times$ g, und auch zugleich f und g in sich begreift, nach vorherstehenden fünf Regeln; so findet sich, daß erstere diesen Regeln vollkommen gemäß sey, die andere aber mit allen diesen Regeln in einem Widerspruch stehe. Woher entstehet aber dieser Widerspruch? aus nichts anderem, als daß der Herr Gegner in der mollen Tonart zwey Tonartleiter haben will, deren die eine anders auf- und die andere anders absteigen soll, als in der dur Tonartleiter.

Da nun der Herr Kunstrichter von der diatonischen Fortschreitung eine unzulängliche Erklärung angenommen, und in seinen daraus gezogenen Regeln, was relativisch, bestimmt werden sollen, absolut bestimmt hat, so wird er verstaten, daß ich meine Gründe, wegen ähnlicher Eigenschaften einer harten und weichen Tonart, wider seine sonderlichen Einwürfe, noch weiter beschützen darf. Bey No. 1. spricht er: „die Hauptleiter a h c d e fis gis a, sey der Erfahrung gemäß; und weiter unten, es muß in der A moll Tonartleiter durch fis und gis aufgestiegen werden; und gleichwohl giebt er auf der Seite vorher, die A moll Tonartleiter auch zugleich ohne Vorzeichnung, ohne $\times$ und b aus,“ wie verträgt sich das? weiter sagt er: „man steigt nicht in A moll durch f und g in die Octav hinauf; umgekehrt aber, giebt die zwote Leiter die absteigende A moll Tonleiter.“ Wissen sie was, mein Herr Gegner, ich stelle mir das



Auf- und Absteigen ihrer beyden A moll Klangreihen, nach Buchstaben und Noten aufm Pappiere eben so vor, wie aufm Clavier nach Tasten, als:

aufsteigend: x f x g
a h c d c h f h g a
: quæbæjqu

oder nach Graden auf der Notenleiter:



woraus zu ersehen, daß man allemal von der Linken zur Rechten in die Höhe, und von der Rechten zur Linken, in die Tiefe gehet, mithin in der sogenannten A moll Leiter, man nicht durch a g f in die Octave hinauf, sondern umgekehrt, durch $\sharp f \sharp g a$ in die Prime hinab steigt. Wundern sie sich nicht, daß ich in beyden Vorstellungen das fis und gis durch $\sharp$ zu f und g gemacht habe. Sie werden mir doch wohl zugeben, daß, so wenig ein vorhergehendes f und g ohne $\times$ zu einem fis und gis werden kann, eben so wenig auch ein vorhergegangenes $\times f$ und $\times g$ ohne ein $\sharp$ wieder zu einem g und f werden könne; wie denn auch selbst auf den Clavieren die erstern durch weiße, und die letztern durch schwarze Tasten unterschieden werden.

Auf den Einwurf bey No. 2. ist kaum noch zu wiederholen nöthig, daß zweyerley Hauptonartleitern nicht einerley Nahmen führen sollen; auch ist die Aussage, daß der Nahme einer Tonartleiter, nicht bloß von einer Leiter herrühren müsse, falsch, und wird dadurch, daß jede harte Tonartleiter, von einer Leiter allein den Nahmen hat, sogleich widerlegt. Doch, ich besinne mich, die Herren Anhänger geben diesen zwey verschiedenen Leitern dadurch, daß sie die eine, die durch fis gis auf- und die andere, die durch g f absteigende nennen, ja selbst zwey verschiedene Nahmen.

Bei No. 3. kommt es wegen der Zehenlänge nicht darauf an, daß jede der beyden Molltonartleitern, nur acht Klänge im Auf- und Absteigen hat, denn das ist jedermann bekannt, sondern darauf, daß diese Zehenlänge zu einer und eben derselben A moll Tonart gehören, folglich müssen diese beyden Leitern zusammen, als ein Ganzes, auch diese Zehenlänge als Theile in sich haben. Was der Herr Gegner bey 4, 5, 6 und 7 geantwortet, dem ist theils schon in vorhergehenden begegnet worden, theils wird es noch in folgenden weiter seine Abfertigung finden.

Mic

Mit nichten habe ich bloß vermuthet, nein, ich habe es in meiner Abhandlung augenscheinlich dargethan, daß die gebräuchlich absteigende A moll Hauptleiter, mit der abstammenden a Nebenleiter von C dur verwechselt werde, und es ist nichts weniger als gründlich darauf geantwortet worden. Es sind ja in der einem eben diejenigen Klänge, die in der andern sind, man betrachte sie nun auf- oder absteigend. Es ist eine ewig beygemessene Unwahrheit, daß ich gesagt haben solle: „es sey die aufsteigende A moll Tonartleiter a h c d e fis gis a gleich der absteigenden a g f e d c h a Leiter; „nein mein Herr, so steht es auf der 327ten Seite meiner ersten Vertheidigung, vor aller Welt Augen gedruckt: die absteigende Leiter ist, wie es die Tabelle 1. klar zeigt, nichts anders, als die fünfte Nebenleiter der harten C dur Tonart, sie mögen nun die Klänge auf einander vor- oder rückwärts folgen lassen, wie sie wollen, so bleiben doch eben dieselben Klänge in der einen Reihe, wie in der andern, und darauf kommt es hier, und gar nicht auf die Art des Absteigens an. Man muß eines Vertheidigers Worte aufrichtig anführen. Wäre das ein gültiger Beweis, wenn man eine unvollkommene Erklärung giebt, daraus Regeln zieht, und die Nachtworte dazu setzt, daß sie als Gründe, die von beyden Partheyen zugegeben werden müßten, anzusehen sind, so wüßt ich nicht, was man nicht auf diese Art erweisen könnte. Ohnstreitig hätte der Herr Kunstrichter eine andere Tabelle, die ich gern sehen möchte, von seinen beyden Leitern vorher geben sollen, ehe es ihm eingekommen, meine zweyte Tabelle von der einfachen A moll Leiter, für unrichtig zu erklären; sie wird aber wohl von seinem Widerspruch nichts zu befürchten haben. Wie denn schon ein gelehrter Musiksorcher für diese diatonische Klangleiter, auf Veranlassung des Herrn Wiederlegers Antwort, in dem 27ten Stück, der wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig den 2ten Jan. 1769. sich erklärt, und solche gründlich vertheidiget hat. Der Herr Beurtheiler giebt zwar seine diatonischen Fortschreitungen im Auf- und Absteigen, nach zwey Tonartleitern für Gesetze der Natur aus; er wird sie aber ohnfehlbar nur allein dafür halten; es ist vielmehr wider das allgemeine Gesetz der Geschlechter in der Natur, daß das weibliche, das schwache, das weiche Tongeschlecht zwey Hauptleitern, das männliche, das stärkere und harte aber nur eine haben, und also jenes vollkommener, als dieses seyn soll; wie es denn auch, wenn die Theoretiker zwey Leitern lehren, die Practiker aber nur nach einer componiren, mit der täglichen Erfahrung streitet; denn, so oft die letzten das $\sharp$ g in A moll durch das $\natural$ zu g machen, so oft widersprechen sie den zweyen Leitern der erstern. Das g ohne $\sharp$ liegt in der a Nebenleiter von C dur, und nicht in der A moll



Tonart. Die angenehme Empfindung liegt ihm nur am Herzen; wenn gefällt nicht, fragt er von neuem, folgende Reihe von Tönen? (die allerliebsten Töne) u. s. w. Ja, sie haben Recht, Herr Recensent, ich erkenne das gefällig muntere bey'm Ausweichen in ihrer aufsteigenden Reihe, aber bloß den einzelnen Klängen, wo man die Ausweichung bey fis nicht so genau merkt, nicht aber auch den Tönen und Sätzen auf einander nach; denn da macht sie wie gedacht, der Satz auf dem großen 6ten Klange fis, der in die harte und nicht in die weiche Tonart gehört, zu einer Zwitterleiter. Hingegen empfind ich das beweglich wohlgefällige bey'm Fortschreiten in der meinigen, welcher traurige Affect, zu seiner Zeit, doch eben so gut erregt seyn will, als der freudige.

Ist es dem Herrn Verfasser nicht entgegen, folgendes mit Bedacht durchzusehen:

A dur.



A moll.



so wird er vielleicht geneigt werden, sich überzeugen zu lassen, daß 1) das *gis* ein verschiedenes Intervall auf allen Stufen in A dur und moll ausmache, und also ein beständiges Kennzeichen von beyden Tonarten sey; 2) daß dieses *gis* zum Grundaccorde a c e einen Stamm-: d. i. einen zu allernächst verwandten Klang abgiebt, 3) billig zur eigenthümlichen Vorzeichnung gebraucht werden solle, und also 4) f und *gis* im Auf- und Absteigen die wahre diatonische Fortschreitung

schreitung mache. Die große Septime g^{is} , die in A dur und moll nichts anders als ein $\times$ haben kann, kommt in keiner einzigen andern Tonart weiter, wie in diesen beyden auf der Prime, als große Septime, vor; hat aber der Klang g^{is} in einer andern Tonart auch ein $\times$, als in D moll $*g$, so ist er eine vergrößerte Sexte *ic. ic.*, und wenn das a ein b vor sich hat, so bleibt es zwar eben dieser Klang, hat aber in Ansehung der Empfindung, eine ganz andere Wirkung, und ist *z. E.* als a^s eine kleine Sexte in C moll, als b^s eine kleine Septime in Es moll *ic. ic.*, und also in allen diesen Fällen keine große Septime auf der Prime einer Tonart mehr, wie dieses dem Herrn Beurtheiler bekannter, als bekannt ist. Daß die Nebenleitern bey dem Herrn Kunstrichter in keine Betrachtung kommen, das hat nichts zu sagen, wenn sie nur bey mir desto betrachtungswürdiger sind. Es verhält sich auch nicht so, daß hier lediglich von Tonartleitern, sondern auch beständig von Nebenleitern die Rede gewesen. Auch sind meine Worte S. 323. Lin. 1. 2. von unten, nicht einmal richtig angeführt worden.

Freylich ist keine der alten Leitern, so hab ich mich da ausgedrückt, für eine besondere Tonart zu halten, denn man kann in keiner einzigen auf- und absteigen, ohne einen fremden Character dazu nöthig zu haben; das hindert aber nicht, daß man sie nicht für Leitern halten sollte, die mit zur Tonart gehören; und da eine Nebenleiter allemal eine Hauptleiter voraussetzt, so kann man sie auch wohl, in Betracht der Haupttonartleiter, eine Nebentonartleiter nennen.

Ich habe gesagt und Gründe angeführt, daß das $\times g$ der Tonartleiter A moll, wesentlich zukomme; was aber eine Sache wesentlich zukommt, das kommt ihr schlechterdings, d. i. ohne Bedingung zu, wie der Beweis in allen heutigen philosophischen Compendien davon zu finden ist.

Herr Sorge, in seiner Anweisung zur Fantasie S. 40. sagt ebenfalls: ohne $\times g$ läßt sich keine Tonart A moll gedenken, das ist so richtig als was, und heißt eben so viel gesagt, als $\times g$ gehört zum Wesen derselben.

Heinichen, lehrt in seinem Generalbasse S. 739. ausdrücklich folgendes: in A moll hat man mit g^{is} und nicht mit g zu thun; bey G dur, läßt sich natürlich das f^{is} (mithin unnatürlich in A moll) hören *ic. ic.* Rameau und d'Alembert, thun desgleichen in der Marpurgischen Uebersetzung Seite III. Kellner, Walther, Tartini und andere mehr, sind eben der Gedanken. Ich



kann also nicht glauben, daß bey so viel gründlichen Gegenmeynungen, der Herr Verfasser der Antwort sich einbilden wird, daß seine Meynung vor allen denenselben das Uebergewichte haben sollte.

Wenn der Herr Vertreter der Gegenmeynung, aus C dur in A moll ausweichen will, muß er vor das g ein $\times$ setzen, damit es ein gis werde, nicht wahr? ja; nun, so muß er auch, wenn er aus A moll in C dur ausweichen will, umgewendet, vor das gis ein $\sharp$ setzen, damit es zu einem g werde, nicht wahr? richtig.

Es hat sich also der Herr Wiederleger umsonst bemüht, zur Rechtfertigung seiner zweyerleyen Umstände, das unbedingt nothwendige, zum bedingt nothwendigen machen zu wollen.

Wo steht es denn geschrieben, oder bey welchen Tonlehrer findet mans gedruckt, daß die Versetzungszeichen in A moll, alsdenn nur nöthig sind, wenn $\times$ g und g in einem Tacte vorkommen? Nein, das Versetzungszeichen kann, ob es wohl in einem Tacte öfterer vorkommt, auch im zwoten, ja wohl im dritten und vierten vorkommen, und zeigt in dem einen sowohl, als in dem andern, eine Ausweichung an.

Wenn es dem Herrn Verfasser frey steht, ohne Beweis so hin zu sagen: „daß die übermäßige Secunde nicht aus der ordentlichen diatonischen Fortschreitung einer Tonartleiter, sondern aus der außerordentlichen herzuleiten sey;“ so werde ich die Freyheit haben, eben so sagen zu dürfen: die übermäßige Secunde, kommt allerdings in der ordentlichen diatonischen Fortschreitung, und zwar auf der Quarte F, der c Nebenleiter in A moll vor. Er beruft sich zwar dabey auf alle gründliche Tonverständige, von welchen er billig wenigstens einen, wie Herr Sorgen vor mich anführen kann, angeben sollen; wenn es aber auch wirklich geschehen wäre, so giebt doch das Ansehn eines Lehrers keinen tüchtigen Grund in einem Beweise ab. Was ist wohl außerordentliches in folgender zweyten diatonischen Fortschreitung, gegen die vorhergehende erste, zu finden?



Ich ärgere mich, daß mir das verfängliche Wort artig entfahren ist, ich hätte es freylich sanfter geben können; wir wollen aber, gegen das Wort artiger, mit einander aufheben.

Nun komm ich auf das allerwichtigste in diesem Puncte, nämlich auf die eigentliche Entstehungsart der Ausweichung aus einer Molltonart, in ihre fünf anverwandte Nebentonarten. Der Herr Einwender läßt sich darüber also heraus: „Findet es aber Herr L. nicht noch drey mal artiger, daß er in seiner einzigen Molltonartleiter von a h c d e f $\times$ g a, kein g hat, und doch in drey ordentliche Nebentonarten ausweicht, die nothwendig ein g bedürfen? z. E. in „G dur, C dur und E moll.“

Nein, sagen sie mir mein Herr, wie es immer möglich gewesen, daß sie im Ernst so denken können? Eben deswegen, weil diese Nebentonartleiter das G nothwendig bedürfen, muß es auch nothwendig in ihnen, und nicht in der A moll Tonartleiter liegen; und eben deswegen, hat meine einfache A moll Tonartleiter kein G in sich, damit man durch dasselbe in die drey Nebentonarten, die dieses g nothwendig bedürfen, ordentlich ausweichen kann. Ausweichen heißt ja wohl nichts anders, als von einer vorhabenden Tonart, durch ein neues Versetzungszeichen in eine andere übergehen. Wenn nun ihre beyden A moll Tonartleitern, nebst dem $\times$ g, auch zugleich das g, ohne daß ein Versetzungszeichen, wie in der a moll Nebenleiter aus c dur, dabey steht, in sich haben soll, so bleiben sie ja offenbar damit in ihrer absteigenden Leiter, und können unmöglich dadurch zugleich mit in eine andere Tonart übergehen; wenn aber meine einfache Leiter kein g in sich hat, und man das $\times$ vor dem gis durch das neue Versetzungszeichen $\sharp$ aufhebt, so bekommt man das nothwendig bedürftige g zum Uebergehen in eine jede der fünf Nebentonarten.

Sollte nun der Herr Gegner, wider alles Vermuthen, noch an dieser Wahrheit zweifeln, so lasse er sich es gefällig seyn, in nachstehendem Exempel solche zu sehen, zu hören und zu erfahren, wie darinne zu G dur die Prime, zu C dur die große Quinte, und zu E moll die kleine Terzie wirklich vorhanden sey.



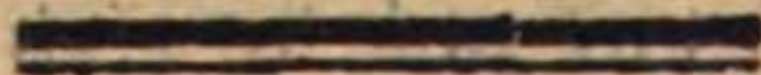


Anmerkung:

Bei diesem Exempel ist ebenfalls zu beobachten, daß die erste A moll Clausel, allemal in den folgenden Nebentonart. Clauseln, wieder vorhergehen müsse.

Haben sie nun wohl Ursache, mein Herr, bei einem so sichtlichen als hörbaren Gegenbeweiß, frohlockend wider mich auszurufen: „Hier steht diese einzige Tonartleiter, mit den allernatürlichsten oder ordentlichsten Ausweichungs-Tonarten, in einem gräulichen Widerspruche!“, wird man ihnen auch wohlsprechen, daß sie vorm Siege Victoria schreyen? Haben sie wohl gethan, daß sie zweyen Leitern, die sich nach und nach zu einer moll Tonart eingeschlichen, zwar das Wort geredet, sie aber eben so wenig genau untersuchen, und noch weniger als eine richtige Erfahrung erweisen können, als es vor ihnen jemand zu thun vermögend gewesen? unstreitig richtet ein wissenschaftlich vertheidigter Irrthum mehr Schaden an, als ein unwissenschaftlich begangener. Ist es recht, den Tonleitern der Alten, oder der Einrichtung, die Tonarten nach einer Haupt- und sechs Nebenleitern zu betrachten, so entgegen zu seyn? Ist es nicht andern, daß die alten Leitern, so lange die Welt stehet, in der Natur gegründet gewesen, und noch immer auf den Instrumenten, zum Gebrauch der Musikausüßer, da sind? Haben sie es wohl läugnen können, daß diese Leitern und die zu ihnen gehörende Sätze, bald alle Augenblicke bei den Componisten vorkommen?

Doch, ermüdet von vielen streiten, brech ich ab, und ersuche den Herrn Verfasser der Antwort, wenn es ihm ja sich wieder darauf einzulassen, belieben sollte, um nichts mehr, als um dieses: daß es mir erlaubt sey, nicht weiter darauf antworten zu dürfen.



Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Fünfzigstes Stück.

Leipzig den 12ten Junius 1769.

Wir haben den Liebhabern der Musik, die sie eben so gern mit dem Verstande als mit den Fingern studieren, ein paar Schrifften bekannt zu machen, die wenigstens in Ansehung der deutschen Uebersetzung, in welcher sie vorige Messe erschienen, neu sind. Von den größten und wichtigsten, Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik, wollen wir zu anderer Zeit reden, und sie den Lesern in einem Auszuge bekannt machen; die andere, die nicht so lang, aber mit vielem Scharfsinn und Geschmack geschrieben ist, rücken wir, unserm Plane gemäß, hier ganz ein; sie ist eine von den Abhandlungen, welche der Graf Algarotti über verschiedene schöne Wissenschaften und Künste unter dem Titel Versuche (Saggi) geschrieben hat. Herr Prof. Raspe hat uns drey derselben in einer guten deutschen Uebersetzung geliefert, nämlich die Versuche über die Architectur, Mahlerey und musikalische Oper. Diese letztere Abhandlung wird unsern Lesern um so viel angenehmer seyn, da der Herr Graf hauptsächlich die italiänische Oper, mit der wir in Deutschland so bekannt geworden sind, vor Augen hat, und nicht einen blinden Bewunderer derselben abgiebt, sondern von ihren Fehlern ohne Zurückhaltung spricht, ob er gleich selbst ein Italiäner ist.

Versuch über die musikalische Oper.

Unter allen Vergnügungen schöner Geister ist die musikalische Oper vielleicht die vollkommenste und sinnreichste. Als man sie erfand, unterließ man nichts, wodurch man seinen Zweck erhalten konnte; und man kann mit Grunde behaupten, daß alles, was Poesie, Musik, Pantomime, Tanz und Mahlerey reizendes haben, sich in der Oper glücklich vereinige, die Sinne zu reizen, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Täuschung hervorzubringen. Es gehet aber mit der Oper wie mit den mechanischen Instrumenten. Je zusammenge-



sehter sie sind, desto leichter werden sie schadhast. Es wäre also auch kein Wunder, wenn dieß sinnreiche aus so vielen Stücken zusammengesetzte Werk seine Absicht nicht immer erreichte, wenn gleich die Aufseher allen Fleiß anwendeten, die einzelnen Theile desselben wohl zu verbinden. Die Herren aber, die jetzt unser Vergnügen regieren und es schaffen wollen, beunruhigen sich eben nicht durch die Mühe, die zur Einrichtung einer guten Oper erforderlich ist; und erwägt man, mit wie weniger Sorgfalt sie den Text oder die Poesie wählen, wie wenig sie sich um die Uebereinstimmung der Musik mit der Poesie bekümmern, wie es ihnen so ganz gleichgültig ist, ob im Singen und Recitiren Wahrheit sey, ob der Tanz mit der Handlung zusammenhänge, und die Decoration sich dazu schicke, ja endlich, daß man selbst im Bau des Theaters viele Fehler begehe; so wird man leicht begreifen, daß eben diejenige theatralische Vorstellung, die nach ihrer Natur und Beschaffenheit unter allen die vollkommenste seyn müßte, das abgeschmackteste langweiligste Unding ist, das man sich nur vorstellen kann. Die Disharmonie der einzelnen Theile verdrängt allen Begriff der Nachahmung. Die Illusion verschwindet, denn sie kann nur durch den Accord des Ganzen hervorgebracht werden; und so wird aus der Oper, der künstlichsten Erfindung des menschlichen Verstandes, ein zusammengeflicktes, mattes, unzusammenhängendes, monströses, groteskes, unwahrscheinliches Werk, das jeden Gluch verdienet, womit man es belegt, und alles Uebeln werth ist, womit es diejenigen verspotten, die das Vergnügen mit Recht für etwas wichtiges und ernsthaftes zu halten pflegen *).

Wer

*) Ein Engländer drückt sich also darüber aus: „Wie das Wasser einer gewissen Quelle in Thessalien wegen seiner kalten erstarrenden Eigenschaft in nichts aufbehalten werden konnte, als im Eishuf; so kann auch das läppische, frostige, zusammengeflückte Ding, die Oper, nur Köpfen gefallen, die besonders dazu gemacht sind. *The World* n. 156.“ Schon lange vorher setzte Addison über das Stück des Zuschauers, welches von der italienischen Oper handelt, und sich im fünften Bande befindet, den heroischen Vers:

Spectatum admissi risum teneatis amici.

Dryden sagt an Aneller:

For what a song or senseless Opera

Is to the living labour of a play

Or what a play to Virgil's work's would be

Such is a single piece to history.

Und S. Foremont im 3ten Theile seiner oeuvres spricht das strenge Urtheil darüber: „Une sottise chargée de Musique, de Danses, de Machines, de Decorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise.“

Wer aber die Oper zu ihrer alten Vortrefflichkeit und Würde wieder zurückbringen will, muß vor allen Dingen mit einer so schweren als wichtigen Sache den Anfang machen — d. i. er muß das musikalische Reich, wenn ich mich so ausdrücken darf, in Ordnung bringen, und die Virtuosen, wie vor Alters, einer Disciplin und Obergkeit unterwerfen *). Wie ist es auch möglich, das vernünftigste Drama auszuführen, wenn auf das Wort der Directeurs nichts geachtet wird? Und wie kann ein vernünftiges Drama componirt und geschrieben werden, wenn diejenigen Befehle und Gesetze geben, die nur zu gehorchen da sind? Was kann man von einem Trupp Leute erwarten, da jeder sich seiner eigentlichen Stelle schämet, wo dem Musikmeister tausend Streiche gespielt werden, und der Poet noch öfter hintergangen wird, der doch eigentlich alles dirigiren sollte, und wo endlich unter den Sängern täglich tausend Zänkereyen über die Zahl der Arien, die Höhe des Federbusches, die Größe des Mantels und dergleichen Dinge entstehen, die weit schwerer zu entscheiden sind, als das Ceremoniel bey einem Friedens-Congreß, oder der Rang unter dem vornehmsten Gesandten? Alle dergleichen Mißbräuche müßten abgeschafft, und dem Dichter vornehmlich das Ruder wieder gegeben werden, das ihm mit Unrecht aus den Händen gewunden ist; auch müßte alles übrige durch kräftige Verfügungen entweder ganz von neuem geschaffen, oder doch wenigstens ausgebessert werden. Kein Gesetzgeber wird sich einsallen lassen, in einem verworrenen Staate neue Gesetze zu geben, wenn er nicht zuvor das Ansehen der Obergkeit wieder hergestellt hat; und kein General wird dem Feinde entgegen gehen, ohne den Unordnungen und der Zügellosigkeit seines Heeres zuvor abgeholfen zu haben. Wer soll aber diese nöthigen Aenderungen unternehmen? Vor Zeiten hatte ein Choragus oder Aedilis die Direction des Theaters; und so lange man durchs Theater das Volk zur Tugend erwecken, oder es doch zu Erhaltung der öffentlichen Ruhe wenigstens zu vergnügen suchte, so lange blieb alles in gehöriger Ordnung. Heutiges Tages hingegen sind die Theater in den Händen von Entrepreneurs, deren ganze Absicht entweder nur dahin gehet, die Neugierde und Muße weniger Bürger zu nützen, und die oft selbst nicht wissen, was seyn oder nicht seyn muß, oder aber doch aus hundert Ursachen nicht im Stande sind, es in Ausübung zu bringen. So lange das Theater so bleibt, ist alles Wünschen, alles Vernünfteln umsonst; und wie sollte es nicht lange so bleiben? Ein einziger Fall ist nur möglich, diese erwünschte Aenderung hervorzu-
 bringen; dieser, daß ein Fürst, den die Musen lieben, das Theater einem
 D d d 2 geschick-

*) Xenophon in Hierone.



geschickten Directeur anvertraue, dessen Gewalt seinem guten Willen gleich sey. Nur denn allein werden die Virtuosen unter Gesetz und Ordnung stehen; nur denn dürfen wir hoffen, in unsern Tagen einmal wieder zu sehen, was man zu des Pericles und der alten Kaiser Zeiten in Athen und Rom gesehen hat.

Vom Buche oder dem Texte.

Ist die Disciplin auf dem Theater wieder hergestellt, so muß man die übrigen Theile der Oper Stück vor Stück vornehmen, denn sie haben alle einer Besserung nöthig. Was zuerst wohl erwogen seyn will, ist die Beschaffenheit des Argumentes und die Wahl des Buches, woran mehr gelegen ist, als man gemeiniglich denkt. Aus dem Buche allein läßt sich fast entscheiden, ob die Oper gerathen oder nicht gerathen werde. Es ist der Grundriß des Gebäudes; die Leinwand, worauf der Dichter das Bild gezeichnet, das der Musikmeister hernach auszumahlen hat. Der Dichter dirigiret den Tänzer, den Maschinisten, den Mahler, ja sogar die Kleiderkammer; er umfaßt in seinem Geiste das ganze Drama; und was er nicht selbst ausführet, hat er doch wenigstens vorgeschrieben.

Anfangs sahen die Poeten die Mythologie für die beste Quelle der Opernargumente an. Hieraus entsprungen die ersten Opern, die im Anfang des vorigen Jahrhunderts musikalisch vorgestellt wurden, die Dafne, die Euridice und die Ariadne des Octavio Rinuccini. Der Orpheus des Polizian, der mit Instrumenten accompagniret ward, das Schauspiel von Tanz und Musik, das von Bergonzo Botta für einen Herzog von Mayland zu Tortona angegeben wurde, und ein Drama, das vor Henrich dem dritten in Venedig aufgeführt ward, und von dem berühmten Farlino in Musik gesetzt war, gehören nicht hieher, so wenig als verschiedne andre Schauspiele, die man nur als die ersten Entwürfe, als die Vorläufer der Oper ansehen kann. Die Absicht unsrer Dichter war, die alte griechische Tragödie wieder auf unsre Theater zu bringen, und uns Melpomenen zu zeigen, mit dem Gefolge der Musik, des Tanzes und des ganzen Pompes, womit sie zu Sophocles und Euripides Zeiten aufzutreten pflegte. Und damit dieser Pomp der Tragödie natürlich seyn möchte, nahmen sie ihre Argumente aus den historischen Zeiten oder aus der Mythologie. Sie bringt, wie es dem Poeten gelegen, alle Gottheiten des Heidenthums auf die Scene; versetzt sie auf den Olymp, in die elisäischen Felder, herab in den Tartarus, ja gar nach Argos und Theben hin; er macht durch ihre Beyhülfe die außerordentlichsten, wunderbarsten Begebenheiten wahrscheinlich, und da er alles über die menschliche Natur erhebt, so scheint der Gesang der Oper
die

die natürliche Sprache des Acteurs. Aus eben der Ursach erschienen in den ersten Singspielen, die bey Vermählungen an den Höfen oder in den Pallästen großer Herren aufgeführt wurden, ungemein kostbare Maschinen, mit allem geschmückt, was Himmel und Erde nur Wunderbares schaffen konnte; zahlreiche Chöre, mancherley Tänze, und Ballette mit Chören vermischt; — lauter Dinge, die natürlicher Weise in der Beschaffenheit des Arguments ihren Grund hatten. Es ist zu begreifen, daß solche Vorstellungen dem Zuschauer ein großes Vergnügen erwecken mußten, denn die Einheit des Subjects begriff eine große und fast unendliche Mannichfaltigkeit von Abwechselungen. Man kann sich noch eine Vorstellung davon machen, vermittelt des Theaters in Frankreich, wohin durch den Cardinal Mazarin die Oper verpflanzt wurde, wie sie zu seiner Zeit in Italien beschaffen war. Die Anständigkeit solcher Vorstellungen mußte aber hernach durch die Einführung und Einschaltung der Buffons und lustigen Rollen ungemein verlihren, denn diese stehen nicht gut neben Helden und Gottheiten, und die Würde der Handlung wird durchs Lachen gestört. Auch von diesem Uebelstande finden sich noch Spuren in den ersten französischen Singspielen.

Die Oper blieb nicht lange in den Pallästen und Höfen verschlossen. Sie zeigte sich gar bald für Geld auf öffentlichen Theatern, wohin ihre Schönheit und Neuigkeit die Zuschauer Heerweise hinzog. Sie konnte sich aber, wie leicht zu erachten, auf denselben nicht mit dem Pomp und Glanz erhalten, den sie von Anfang gehabt. Der Sold der Tonkünstler trug sehr vieles dazu bey, denn dieser stieg gar bald zu einer unbeschreiblichen Höhe, da er vor Zeiten sehr gering gewesen, wie denn eine Sängerin die Centoventi genannt ward, weil sie hundert und zwanzig Scudi für eine ganze Carnevalszeit zu bekommen pflegte. Den Entrepreneurs wurde dieser Sold zu schwer. Sie mußten sich also auf andre Art zu erhalten suchen, und an einer Seite sparen, was sie an der andern zu verschwenden verbunden waren. Statt der fabelhaften Argumente, die so zu sagen Himmel und Erde in sich fassen, und von Natur sehr kostbar sind, wandten sie sich zu den historischen, die weit engere Schranken haben. Nur dergleichen brachten sie auf die Scene; und so fiel die Oper auf einmal vom Himmel auf die Erde herab, verlor die Gemeinschaft der Götter, und hatte es nur mit Menschen zu thun. Die Zuschauer waren aber an den Pomp und Mannichfaltigkeit der Decorationen gewöhnt; und hiervor glaubte man sie entschädigen zu können, durch eine größere Regelmäßigkeit des Drama, durch die Kunst der Poesie, und durch die Schönheiten einer verfeinerten Musik. Diese Meynung nahm überhand, und befestigte sich mehr als jemals, als man



in einer dieser Künste unsre Alten wiederum nachzuahmen anfieng, die andere sich mit neuen Zierrathen bereicherte und glaubte, in beyden der höchsten Vollkommenheit nahe zu seyn. Damit doch aber das ganze Spiel nicht zu fahl und einförmig bleiben möchte, führte man dem Volke zur Abwechselung zwischen den Acten die Intermezzos ein, und nächst dem die Ballets; so daß die Oper nach und nach die Gestalt annahm, worinn wir sie jetzt erblicken.

Die Wahrheit zu gestehen, mit den mythologischen sowohl als historischen Argumenten sind keine geringe Schwürigkeiten verknüpft. Die mythologischen setzen, wegen ihrer vielen Maschinen und Erscheinungen, dem Dichter gar zu enge Schranken, als daß er in einer bestimmten Zeit den Knoten der Handlung schürzen und entwickeln, und die Charactere und Leidenschaften jeder Person spielen lassen könnte; und beydes ist doch in der Oper nöthig, die nichts ist, als eine musikalisch recitirte Tragödie. Hierinn liegt der Grund, daß viele französische, und auch viele unserer ersten Opern nur ein Schauspiel für die Augen, und mehr Masquerade als Drama sind. Die Haupthandlung wird darinn durch Nebenwerke fast erstickt; und die Poesie wird dadurch so schwach und armselig, daß man sie mit einigem Rechte ein Flickwerk von Madrigalen genannt hat.

Die historischen Gegenstände hingegen passen sich nicht so gut zur Musik, als welche in denselben weniger wahrscheinlich ist. Man kann es alle Tage bemerken; und ein jeder wird empfinden, daß die Triller einer Arie im Munde eines Cäsar oder Cato nicht so gut stehen, als im Munde eines Apollo oder der Venus. Sie sind dabey auch bey weitem nicht so mannichfaltig, als die fabelhaften Subjecte. Ernst und Monotonie ist ihr Fehler. Das Theater bleibt fast immer einsam; wenn man nicht zu dem Heere des Pöbels von stummen Personen seine Zuflucht nehmen will, die in unsern Opern die Könige selbst bis ins Cabinet zu begleiten pflegen. Auch ist es schwer, Ballette und Intermezzos zu erfinden, die sich zu einer historischen Handlung schicken. In diesen und dem Drama muß Einheit seyn; sie müssen zum Ganzen gehören, als die Zierrathen guter Gebäude, die sowohl schmücken als tragen müssen. So ist auf dem französischen Theater das Ballet der Hirten beschaffen, die die Vermählung des Medor und der Angelica feyern, und Rolanden endlich herbebringen, der bey dem Anblick seines letzten Unglücks wild unter ihnen herumraset. Weit anders ist es mit den Intermezzos unserer Opern; denn obgleich bey einem römischen Stück das Ballet aus römischen Soldaten bestehen möchte, so gehört es doch nicht zur Handlung, und ist eben so unschicklich, als wenn es ein schottischer Bauerntanz wäre. Die historischen Opern müssen also gemeiniglich

nackt

nackend und bloß bleiben, oder aber bundscheekicht werden, indem man sie mit Lumpen behängt, die zum übrigen nicht passen.

Gegen alle diese Schwürigkeiten kann sich der Dichter nur durch eine geschickte Wahl seines Subjects verwahren; und seinen Zweck zu erreichen, das Herz zu bewegen, die Augen zu vergnügen, und dem Ohr zu gefallen, ohne die Vernunft zu beleidigen, thut er sehr wohl, Handlungen zu wählen, die in weit entfernten Ländern und Zeiten vorgefallen, verschiedene Arten des Wunderbaren verstatten, und zu gleicher Zeit einfach und bekannt sind. Sind sie fremd und ausländisch, so ist's weniger unwahrscheinlich, sie singen zu hören. Das Wunderbare giebt dem Dichter Gelegenheit, sie mit Ballets und Chören zu vermischen, und verschiedene Decorationen anzubringen; und da sie einfach und bekannt sind, werden sie ihm weniger Arbeit und Anstalt kosten, die Personen bekannt zu machen, und die Leidenschaften, wie sich's gebühret, spielen zu lassen, denn diese sind das Leben und die Seele des Theaters.

Diesem eben beschriebenen Muster sind die *Dido* und *Achilles in Sciro*, des berühmten *Metastasio*, ziemlich nahe. Das Argument ist einfach, aus dem entferntesten Alterthum genommen, nicht gekünstelt, nicht gesucht. Mitten unter Scenen voller Affect fallen prächtige Gastmahle vor, pompöse Gesandtschaften, Embarquements, Chöre, Schlachten, Feuersbrünste; und es scheint in diesen Stücken das Reich der Oper weitere Gränzen zu haben, und rechtmäßigere, als sie sonst zu haben pflegt. Aus dem *Montezuma* ließe sich sowohl wegen der Großheit als Neuheit der fremden Sitten etwas ähnliches machen. Die Sitten der Mexicaner und Spanier, die sich zum erstenmale sahen, würden einen schönen Contrast machen, und alle Pracht gezeigt werden können, die America eigenthümlich, und den Europäern fremd ist *) Mehr solche Subjecte finden sich im *Ariosto* und *Tasso*; und sie schicken sich um so mehr fürs Operntheater, da sie allgemein bekannt, voller Passion, und zugleich voll Zaubermaschinen sind. So ist's auch mit dem *Aeneas in Troja*, mit der *Iphigenia in Aulis*, wo sich außer einer großen Mannichfaltigkeit von Decoration und Maschinen die stärkste Magie der Poesie des *Virgil* und *Euripides* anbringen ließen. Es wird auch nicht an andern gleich schicklichen und fruchtbaren Subjecten fehlen; und mit einem Worte, wer mit Verstande das Gute aus der Fabel voriger Zeiten, und aus der Geschichte der gegenwärtigen zu nehmen weis; wird es in der Oper machen, wie man es in der Regierungsverfassung der Reiche thun muß; um sie im Leben zu erhalten, muß man sie von Zeit zu Zeit auf ihre ersten Grundsätze zurück führen.

*) *Montezuma* ist auf diese Art mit großer Pracht auf dem Königl. Theater zu Berlin aufgeführt.



Von der Musik.

Ist dieß bey einer Kunst oder Wissenschaft nöthig, so ist es gewiß in der Musik; so sehr ist sie von ihrer alten Würde ausgeartet. Sie hat sich ohne Rücksicht des Anstandes weit über ihre Gränzen verstiegen, und sich zu allen Arten von Fantasien, Thorheiten und Unsinn hinreißen lassen; und es wäre endlich wohl einmal Zeit, das Urtheil der Lacedämonier wider denjenigen zu erneuern, der durch ausschweifende Liebe zu Neuerungen die Musik mit seinen Grillen verwirrt, ihr ganzes männliches Wesen ihr genommen, und sie weibisch und Zuckersüß gemacht hatte. Unsern Landesleuten sind dergleichen Neuerungen nur zu angenehm. Wahr ist's, ohne Liebe zur Veränderung würde die Musik nie so weit gekommen seyn, als sie gekommen ist; aber eben so wahr ist's doch auch an der andern Seite, daß sie eben hierdurch in den Verfall gerathen ist, über den sich Kenner beklagen. So lange die Künste noch neu, und in einer gewissen Unvollkommenheit sind, ist die Liebe zum Neuen ihr Leben, wodurch sie wachsen, reif und vollkommen werden; sind sie aber aufs höchste gestiegen, so wird das Principium, das Leben gab, das Principium ihres Todes. Bey allen Völkern haben sie diesen Wechsel erfahren; und heutiges Tages ist unter uns die Musik besonders ein Beweis davon. In den allerdunkelsten Zeiten erhob sie sich wieder in Italien; verbreitete sich gar bald über ganz Europa, und ward selbst von den Deutschen und nördlichen Völkern so weit getrieben, daß man mit Recht von ihnen sagen kann, sie hätten selbst den Italiänern auf einige Zeit den Ton angegeben, und den Tact geschlagen. Sie ward darauf nach Venedig, nach Rom, nach Bologna und nach Neapel, als in ihr eigenthümliches Vaterland, wiederum verpflanzt, und machte daselbst in den beyden letztern Jahrhunderten so ungemeine Progressen, daß die Ausländer sie eigentlich zu reden in unsern Schulen lernen mußten. Sie würde auch noch heutiges Tages dasselbe seyn, was sie damals war, wenn der Neuerungsgeist nicht vorzüglich seine Gewalt an ihr geübt hätte. Gleichsam als wäre sie noch in ihrer ersten Kindheit, hört man nicht auf sie stets mit neuen Zierrathen verschönern zu wollen und neue musikalische Grotesken, Schnirkel und Grillen hervorzubringen; und gleich als wären auch wir noch Kinder, alle Augenblicke wollen wir etwas neues, und was uns gestern schön war, verwerfen wir heute. Eine Arie, die vor wenigen Jahren mit Bewunderung entzückte, ist eben desfalls jetzt langweilig und eckelhaft; nicht als wenn sie jetzt weniger gut wäre, sondern weil sie alt worden, und aus der Mode gekommen ist. Wie es mit der Kleidung und dem Kopfschmuck der Weiber geht, so geht es auch mit den Künsten, die die Natur nachahmen. Letztere bleibt zwar immer dieselbige. Die Mode ändert sich aber dennoch von Tage zu Tage.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche
Nachrichten und Anmerkungen
die Musik betreffend.

Ein und funfzigstes Stück.

Leipzig den 19ten Junius 1769.

Fortsetzung des Versuchs über die musikalische Oper.

Eine andre Hauptursach des jetzigen Verfalles der Musik, ist die eigne und besondre Herrschaft, der sie sich bemächtigt hat, und die jetzt zu einer so außerordentlichen Höhe gestiegen ist. Der Compositeur stellet sich darinn als ein Despot. Er will nur für sich arbeiten, nur als Musicus gefallen. Um aller Welt will es ihm nicht in den Kopf, daß er subordinirt seyn soll, und daß die Musik einen größern Effect thue, wenn sie eine Dienerinn und Gehülffinn der Dichtkunst ist. Eigentlich sollte er das Gemüth zum Eindruck der Verse vorbereiten, und im Ganzen den Affect zu erregen suchen, der mit den besondern Ideen, die der Dichter erwecken will, eine Analogie hat; mit einem Worte, er sollte der Sprache der Musen mehr Energie, mehr Kraft zu geben bemühet seyn *). Auch hat der Vorwurf, den man der Oper macht, daß darinn die Helden singend zum Tode gehen, in nichts andern seinen Grund, als weil zwischen den Versen und dem Gesange keine gehörige Harmonie ist. Schwiegen also

*) Ist die Mahleren weniger als Poesie, so muß die Musik, als eine nachahmende Kunst betrachtet, noch weit weniger seyn, als die Mahleren; denn da sie die Ursachen ihrer verschiedenen Bewegungen nicht anzugeben vermag, so muß ihre Nachahmung der Leidenschaften außerordentlich schwankend und unbestimmt seyn. Z. E. Die zärtlichen schmelzenden Töne, die gar wohl die Liede ausdrücken können, passen auch zu den damit verwandten Empfindungen des Wohlwollens, der Freundschaft, des Erbarmens u. s. w. Und wie soll man die schnellen Bewegungen des Zorns vom Schrecken und andern heftigen Bewegungen der Seele unterscheiden? Sobald sich aber Poesie und Musik verbinden, ist man nicht länger in Ungewisheit; man erkennt die Uebereinstimmung des Tons mit den Gedanken, und allgemeine Ausdrücke werden nun characteristische Züge besondrer Leidenschaften. Webb von der Schönheit, S. 102.



also die Triller da, wo die Leidenschaften reden, und wäre die Musik gesetzt, wie es sich gebühret, so würde es eben so wenig unschicklich seyn, singend als reimend zu sterben. Einem jeden ist bekannt, daß vorzeiten die Dichter zugleich Tonkünstler waren. Da war die Vocalmusik, was sie nach ihrer ersten Absicht seyn muß, ein stärkerer, lebhafterer, wärmerer Ausdruck der Empfindung und des Affects. Heutiges Tages aber gehen die beyden Zwillingsschwester, Poesie und Musik, getrennt auf verschiednen Wegen. Was Wunder also, daß wenn die eine ausmalen soll, was die andre gezeichnet hat, die Farben zwar schön ausfallen, die Umrisse aber gänzlich vernachlässigt werden? Diesem großen Unheil kann nur der Geschmack und Verstand des Compositeurs abhelfen, wenn er der Absicht des Dichters Gehör geben, und sich mit ihm verstehen will, ehe er eine Note aufs Papier hinsetzet, ihn auch hernach seine Composition beurtheilen, und sich von ihm leiten und führen läßt; als Lulli vom Quinault, und Vinci vom Metastasio; denn nur dieß ist der gerechten und billigen Theater-Disciplin gemäß.

Unter den übrigen Mißbräuchen und Unvollkommenheiten der heutigen Musik muß zuerst bemerkt werden, was einem bey Eröffnung der Oper sogleich in die Ohren fällt. Es ist dieß die Symphonie. Sie besteht immer aus zween Allegros und einem Grave, lärmt so viel sie kann, ist immer einerley, geht allezeit einen Schritt und einen Gang. Was müßte aber nicht für ein Unterschied unter den Symphonien seyn? Zwischen der z. B. die vor der Didon hergeht, und der vor dem Demetrio? Ihre Hauptabsicht ist in gewisser Weise die Handlung anzukündigen, und den Zuhörer zu dem Eindruck des Affects vorzubereiten, der aus dem ganzen übrigen Drama entstehen soll: Sie müßte also Gesicht und Mienen annehmen, die sich zum Ganzen schicken, wie vernünftige Redner gleich bey dem Anfang ihre Rede zu thun pflegen. Heutiges Tages sieht man aber die Symphonie für ein Ding an, das ganz und gar zum Drama nicht gehöret, für ein Trompeter- und Pauker-Stückchen so zu sagen, womit man die Ohren der Zuhörer vorläufig einnehmen und betäuben muß. Zwar giebt es einige Compositeurs, die sie als ein Exordium angesehen wissen wollen; aber dennoch gleichen sie leider den Exordien der Schriftsteller, die mit hochtrabenden Worten stets von der Höhe und Wichtigkeit ihres Gegenstandes und der Niedrigkeit und Geringsfügigkeit ihrer Kräfte anheben — eine Einleitung, die sie jeder Sache anflücken, und auch mit gleichem Recht vor jeder Rede stehen kann.

Auf die Symphonie folgen die Recitative; und so wie jene zu vielen Lärm machen, so sind diese zu stumm. Es scheint, als wären unsre Compositeurs
auf

auf den Gedanken gerathen, die Recitative wären der Mühe nicht werth, daß man sich darum bekümmere, es ließe sich kein großes Vergnügen, und folglich auch keine große Ehre von ihnen erwarten. Dieß wußten unsre alten Meister besser. Man braucht nur zu lesen, was Jacob Peri, der Erfinder des Recitatives, in der Vorrede der *Euridice* davon sagt. Er hatte die musikalische Nachahmung, die sich zu dramatischen Gedichten schickt, ausfindig zu machen gesucht, und nun wandte er seinen ganzen Fleiß und Genie darauf, diejenige zu finden, deren sich die alten Griechen bey ähnlichen Gegenständen bedienten. Er beobachtete, welche Wörter der Rede intoniren, und welche es nicht thun, d. i. welche Wörter einer Consonanz, eines Accords fähig sind oder nicht. Er bemerkte mit größter Genauigkeit, wie geschwind und langsam, und mit welchen Accenten man in Schmerz und Freude und andern Affecten zu reden pflege, damit er bey diesen Affecten den Bass mehr oder weniger angehen lassen könne. Auch versäumte ers nicht, die Sprache und das geübte feine Ohr der geübtesten Kenner in der Poesie und Musik um Rath zu fragen. Aus allen diesem schloß er endlich, beim Recitative müsse eine Harmonie zum Grunde liegen, die der Natur Schritt für Schritt folgt; sie müsse ein Mittelding seyn zwischen der gewöhnlichen Rede und der Melodie, und in einem gemäßigten System bestehen, das zusammen gesetzt sey aus der diastematischen oder unterbrochenen - abgesetzten und fortlaufenden Art zu reden der Alten. So studierten unsre alten Meister; mit solcher Vorsicht, mit solchen Betrachtungen giengen sie zu Werke; und der Effect zeigte denn auch, daß es keine leere Subtilitäten gewesen wären. Das Recitativ war mannichfaltig und abwechselnd, und richtete sich nach der Beschaffenheit der Worte. Bald lief es so schnell, als die Rede, bald gieng es langsam und brachte die Inflectionen und Sprünge deutlich hervor, welche die Gewalt der Leidenschaften in den Ausdruck bringen. Man hörte es mit Vergnügen, denn es war mit Fleiß gearbeitet; und man erinnert sich noch, daß oft einzelne Züge des Recitatives das Herz der Zuhörer eben so mächtig gerühret haben, als keine Arie in unsern Zeiten zu thun im Stande gewesen ist.

Das Recitativ rührt noch heutiges Tages, wenn es obligat ist und mit Instrumenten accompagniret wird; und es wäre nicht übel, wenn es öfter geschähe. Denn welches Feuer, was für ein Leben bekömmt nicht das Recitativ, wenn es da wo die Leidenschaft steigt, durchs Orchester verstärkt wird, und Herz und Fantasie zu gleicher Zeit mit allen möglichen Waffen angegriffen werden? Der stärkste Beweis davon ist der größte Theil des letzten Acts der *Dido* von *Vinci*, welcher fast ganz in dieser Manier bearbeitet ist. Virgil selbst würde damit zufrieden gewesen seyn, so lebhaft, so schrecklich ist er. Würde dieß all-

E e e 2

melner,



gemeiner, so würde der Effect derselbe seyn; der Abfall und Unterschied unter den Recitativen und Arien würde geringer seyn, und in die verschiedenen Theile der Oper würde mehr Accord kommen. Der schnelle Uebergang von einem einfachen langsamen Recitativ, zu einer geschmückten, und mit allen Feinheiten der Kunst gearbeiteten Arie beleidigt fast immer; denn ist es nicht eben, als wenn man mitten im Spazierengehen Sprünge und Capriolen zu schneiden anfangen wollte?

Wahr ist's aber auch an der andern Seite, daß mehrern Accord in alle Theile der Oper zu bringen, es sehr wohl gethan seyn würde, die Arien selbst weniger mit Instrumenten zu accompagniren. Sie sind von je her der Theil gewesen, der am mehresten ins Gehör fällt; und in eben dem Verhältniß, wie die Theatermusik verfeinert worden, hat man auch sie immer heller zu arbeiten gesucht. Es ist aber wahrscheinlich, daß sie anfänglich im Verhältniß dessen, was sie jetzt sind, ungemein einfach, und sowohl durch Melodie und Accompaniment wenig vom Recitativ unterschieden gewesen seyn müssen. Der ältere Scarlatti war der erste, der ihnen mehr Geist und Leben gab, und sie mit schönern und stärkern Accompaniments ausschmückte; doch waren sie mit Maaße gebraucht, verständlich, deutlich, von großer Manier, nicht gelect, nicht armselig affectirt, und dieß sowohl wegen der Größe der Theater, wo die Entfernung die Kunst in Kleinigkeiten unmerklich macht, als auch wegen der Singstimmen, denen sie eigentlich dienen sollen. Von diesem Meister aber an bis jetzt sind große Veränderungen vorgegangen, woben alles Maaß und Ziel überschritten worden ist; und die Arien werden nun durch Zierrathen, womit man sie verschönern will, übertäubt und verunstaltet. Die Ritornelle, womit sie anfangen, pflegen erschrecklich lang zu seyn; und gemeiniglich sind sie überflüssig. In den zornigen Arien, z. E. ist's höchst unwahrscheinlich, daß man mit kreuzweis über einander geschlagenen Armen das Ende des Ritornelles erst abwarten muß, ehe man der Passion den Lauf lassen darf, die im Herzen wüthet. Und endlich, wenn nun das Ritornell zum Ende ist, und die Singstimme anfängt, wozu dienen die vielen accompagnirenden Violinen anders, als sie zu überschreyen, und unverständlich zu machen? Es scheint, daß man ihre Zahl mit Grund vermindern könne und müsse; um so mehr, da das Orchester oft dermaßen damit überlagen ist, daß es darinn hergeht, als in einem Schiffe, wo zu viel Köpfe und Hände der Ordnung schaden. Warum läßt man die Bässe nicht mehr arbeiten, warum vermehrt man nicht die Zahl der Bässe? Sie sind die Schatten in der Musik. Warum bringt man die laute und Harfe nicht wieder hervor? Sie geben mit ihren Pizzicato den Ripieni etwas besonders

Durch.



Durchbringendes. Warum läßt man die Braccien nicht wieder an ihre Stelle treten? Sie sollten das Mittel seyn zwischen Baß und Violine, und die Harmonie befördern helfen. Ein Lieblingsgebrauch ist's heutiges Tages, und der des Beyfalls und Händeklatschens nie verfehlet, wenn man in einer Arie die Singstimme und Hoboe, oder die Singstimme mit einer Trompete concertiren läßt, und unter ihnen einen Wettlauf von Frage und Antwort, von Angriff und Replique ohne Ende, und einen Zwenkampf bis auf dem letzten Athemzug hervorbringen kann. Ob aber gleich solche Scharmügel den großen Haufen des Parterrs und der Galerien hinreißen; so sind sie doch den vernünftigen Zuhörern verdrießlich. Dagegen ist nicht mit Worten zu sagen, was für ein Vergnügen es bringen würde, wenn man die Arien von Zeit zu Zeit, und mit Maasse durch verschiedne Instrumente, durch Braccie, Harfe, Trompete, Hoboe, und vielleicht auch, wie sonst gebräuchlich, durch eine Orgel accompagniren lassen wolte *); doch müßten sich die Instrumente zu den Worten schicken, denen sie behülflich seyn sollen, und sie müßten nur von Zeit zu Zeit einfallen, wo der Ausdruck der Leidenschaft es am mehresten fordert. Alsdenn würde die Singstimme nicht überschrien, der Affect der Arie verstärkt, und das Accompaniment dem Numerus einer guten Prose ähnlicher werden, der, wie ein Gelehrter sagt, dem Hämmern der Schmiede gleichen, und Musik und Arbeit zugleich seyn muß.

Alles dieß sind nun zwar sehr wichtige und große Mißbräuche in der Composition der Arien. Es giebt aber noch größere. Man muß weiter zurückgehen, um den ersten Grund des Uebels zu entdecken. Der größte Fehler steckt, nach dem Ausspruch der größten Kenner, in der Erfindung und Ausführung des Thema der Arie selbst. Selten bekümmert man sich darum, daß der Gang der Melodie natürlich sey, und mit dem Sentiment der Wörter übereinstimme; und die vielen Variationen, durch die man sich herdurch drehet und windet, beziehen sich selten auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt der Einheit. Dem Gehör auf alle Weise zu schmeicheln, es zu vergnügen und zu überraschen ist der erste Gedanke aller heutigen Compositeur. Das Herz des Zuhörers zu bewegen, die Einbildungskraft desselben im Feuer zu erhalten; was gehet ihnen das an? Jene Hauptabsicht glauben sie vollkommen zu erreichen, wenn sie sich fein in die höchsten Töne erheben, brav Uebergänge aus einem Ton in den andern anbringen, und die Worte sowohl ohne Ende wiederholen, als tüchtig unter einander verwickeln können.

*) Im Orchester des Theaters der Villa Cattajo ist eine Orgel aufgestellt.



Das erste ist ungemein gefährlich, wenn man auf den Effect der Melodie sehen will. Sie geräth nie besser, als wenn sie die Mittelstraße hält; und die scharfen hohen Töne wollen in der Musik nicht anders gebraucht seyn, als die schnellen brennenden Lichter in der Mahleren.

Was die Uebergänge betrifft, so giebt die gesunde Vernunft schon genugsam an Hand, daß sie nirgends hin passen, als wo die Worte eine Leidenschaft oder Bewegung ausdrücken. Sonst kann man sie für nichts als Hemmungen und Unterbrechungen des musikalischen Verstandes ansehen.

Und wie langweilig und unerträglich sind nicht endlich die ewigen Wiederholungen und Aufhäufungen der Worte, die nur bloß der Musik zu gefallen geschehen, und nicht den mindesten Verstand haben? Man kann sie nicht wiederholen, als wo die Beschaffenheit der Leidenschaft es mit sich bringt, und wenn der ganze Sinn der Arie zu Ende ist. Selten dürfte der erste Theil der Arie Da Capo gemacht werden; denn auch dieß ist eine Erfindung der Neuern, ganz wider den natürlichen Lauf der Rede und Leidenschaft, die nie in sich selbst zurück kehren, und wenn sie einmal das Ende erreicht, und ins höchste Feuer gekommen sind, schwerlich auf dieselbige Art, und ganz abgefühlet von vorne wiederum anfangen werden.

Ein jeder wird nur zu oft haben bemerken können, daß wo in einer raschen wilden Arie die Wörter padre oder figlio vorkommen, der Compositeur nicht leicht verfehle, diese Noten zu halten, sie so sanft als möglich zu setzen, und dadurch auf einmal den Lauf der Musik zu hemmen. Diese Herren dünken sich damit den vorbenannten Wörtern ihr gehöriges Sentiment gegeben, und zugleich in ihre Composition eine angenehme Mannichfaltigkeit hereingebracht zu haben. Ich nehme mir aber die Freiheit ihnen zu sagen, daß es eine Dissonanz des Ausdrucks sey, die kein vernünftiger Mann ertragen kann; daß man nicht den Sinn einzelner Worte ausdrücken müsse, sondern was sie zusammen genommen enthalten, und daß die Mannichfaltigkeit aus den verschiedenen Modificationen ein und eben desselben Subjects, nicht aber aus Dingen entstehen müsse, die ihm nur angeflückt werden, nicht dazu gehören, oder oft gar damit streiten.

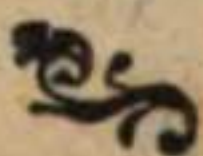
Es scheint, als wenn es unsre Compositeurs als manche Redner machten, die sich um die Verbindung und Ordnung ihres Vortrages nicht bekümmern, und nur wohlklingende Worte zusammenhäufen. Diese mögen so wohlklingend, so harmonisch seyn als sie wollen, die Rede wird dem ohnerachtet immer leer, nichts bedeutend und abgeschmackt bleiben. So geht es in der Musik, wenn
man

man sich nicht vornimmt, ein Bild oder eine Empfindung auszumahlen *). Sie bleibt leer und unbedeutend, und wenn sie auch gleich einen übergehenden Beyfall erhalten hat, so läßt man sie doch gar bald, Trotz aller darinn angebrachten Kunst der musikalischen Combination, im ewigen Vergessen und Stillschweigen beruhen. Hingegen bleiben diejenigen Arien einem jeden im Gedächtniß, die etwas mahlen und ausdrücken, die man redend nennen kann und mehrere Natur haben; und die schöne Einfalt, die allein die Natur nachahmen kann, wird immer den gesuchtesten Zierrathen der Kunst vorgezogen.

Die Dichtkunst und Musik nahmen, ob sie gleich sehr genau verbunden sind, ganz entgegen gesetzte Wege unter uns. Die Musik war im vorigen Jahrhundert von aller Affectation entfernt, weit von aller Weitschweifigkeit, worein sie jetzt verfallen ist; sie gieng ans Herz, wußte sich darinn zu erhalten, incorporirte sich der Poesie, und war, um wahrscheinlich zu seyn, voll Affect und Einfalt; immittelst die Poesie ohne Wahrheit, voller Hyperbeln, Wortspiele und Fantasien war. So bald diese hingegen wieder auf den rechten Weg einlenkte, verließ ihn die Musik. Cesti und Carissimi waren genöthigt, die Arbeit des Achillino zu setzen, sie, die es werth waren, die keuschesten Seufzer eines Petrarca einzukleiden; und jetzt werden die natürlichsten, reizendsten Poesien des Metastasio oft von Compositeurs im Geschmack des siebenzehnten Jahrhunderts verhunzet. Ich will hiermit nicht sagen, als bliebe in der heutigen Musik gar kein Bild und Spuhr der Wahrheit übrig. In den Intermezzos und Operetten finden sich ihrer. Die Haupteigenschaft der Musik, der Ausdruck, herrschet in selbigen noch weit mehr als in andern musikalischen Compositionen, vielleicht weil man darinn, wegen der gewöhnlichen Mittelmäßigkeit der Sänger, die Geheimnisse der Kunst und Reichthümer der Wissenschaft nicht so anbringen kann, als man sonst wohl thun würde, denn dieß kann die Herren Compositeurs wider ihren Willen nöthigen, sich an eine grössere Einfalt

*) Toute Musique qui ne peint rien, n'est que du bruit & sans l'habitude qui de nature tout, elle ne feroit gueres plus de plaisir, qu'une suite de mots harmonieux & sonores, denués d'ordre & de liaison. *Préface de l'Encyclopédie.*

Sontenellens Sonate que me veut-tu? ist vortrefflich. Aber er würde es nicht von den Sonaten des vortrefflichen Tartini gesagt haben. In diesen ist neben der größten Mannichfaltigkeit die größte Einheit. Ehe er sich niedersetzt, etwas zu componiren, liest er zuvörderst ein oder das andre Stück im Petrarca, mit dem er in den feinen Sentiments ungemein sympathisiret. Er hat hiebey die Absicht, einen gewissen bestimmten Gedanken durch die verschiednen Modificationen, deren er fähig ist, auszumahlen und Subject und Ursach nie aus den Augen zu verlieren.



Einfalt zu binden, und die Natur zu secundiren. Es komme aber woher es wolle, die Wahrheit erhält diese Musik für den gemeinen Mann, und giebt ihr eine Ueberlegenheit über alle andre Arten. Auch sie war es, die unsern Ruhm jenseit der Alpen in Frankreich fest setzte, das sonst in allem Schönen mit Italien wetteifert. Einem jeden ist der unter beyden Nationen seit langer Zeit im Felde der Musik geführte Krieg bekannt. Es konnten sich die französischen Ohren an unsre Art zu singen nicht gewöhnen, und man verwarf den italiänischen Gesang, wie man die italiänische Regierung verabscheuete. Auf einmal hörte man den natürlichen eleganten Styl der *Serva Padrona*, die dazu gehörenden Arien, die so voller Ausdruck, und die Duette, die so reizend sind; sogleich nahm ein großer Theil der Nation Parthie für die italiänische Musik. Die Revolution also, die man zu Paris seit so vielen Jahren, und mit so vielen ausgearbeiteten Compositionen, Läufern, (*passaggi*) Trillern, Virtuosen, nicht hatte bewirken können, ward auf einmal durch ein *Intermezzo* und ein paar *Bouffons* hervorgebracht. Die gute Musik ist jedoch nicht bloß in die *Opera buffa* eingeschränkt. Auch in den ernsthaften Opern hört man hin und wieder einzelne Stücke, die der besten Zeit würdig sind. Einige Werke des *Pergolesi* und *Vinci*, die uns der Tod beyde zu früh entriß, beweisen es hinlänglich; wie auch die Arbeiten eines *Galluppi*, eines *Jomelli* und eines *Gasse*, die nicht lang genug leben konnten. Solchen Männern mußte man die Musik austragen, wie wir sie in unsern Opern wünschen. Sie hatten ohnedem das Joch einiger alten Vorurtheile von freyen Stücken abgeworfen. Man sieht dieß offenbar an einigen ihrer Werke, besonders in der *Andromaca* des *Jomelli*. Ihnen würde es leichter seyn, unsre Absicht zu erreichen, die keine andre ist, als der Natur zu Hülfe zu kommen, und sie zu verschönern. Die schöne Modulation würde sogleich in den Recitativen, Arien, und selbst in den Chören das Haupt erheben. Mit letztern pflegen unsre Opern ausgestattet zu seyn, und so würde in selbige nur so viel Contrapost hereingebracht werden, als eben dazu erfordert wird. Unsre besten Meister sind der Meynung, daß der Contrapost, oder die zugleich fortlaufende Harmonie (*armonia simultanea*) verschiedener Parthien zwar eine gewisse Temperatur hervorbringe, die den Kirchenmusiken eine so große Würde und Feyerlichkeit giebet, daß er aber zur Erweckung der Leidenschaft ganz und gar nicht geschickt sey.

Die Fortsetzung folgt künftig.

Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend.

Zwen und funfzigstes Stück.

Leipzig den 26ten Junius 1769.

I.

Verzeichniß der eingerückten Abhandlungen und Aufsätze.

1. Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek S. 1. u. f.
2. Beantwortung der Frage: Was finden sich zwischen der Musik und Mahlereyen für Aehnlichkeiten! Aus dem Merc. de France. 89
3. Aus Rousseau Wörterbuche die Titel: Accent, 112. Accompagniren 115. Acteur 145. Arie 146. Arpeggio 178. Arsis und Thesis, ebend. Authentisch 179. Ballet 208
4. Ueber die zu Wien aufgeführte Oper Alceste, aus den Briefen über die wiennerische Schaubühne. 127
5. Versuch von den musikalischen Wettstreiten der Alten. 151
6. Antwort des Verfassers, der in der allgemeinen deutschen Bibliothek fünfter Band 2tes Stück S. 12. angeführten 6 Puncte, auf des Herrn Lingkens Vertheidigung wider dieselben. 183
7. Auszug aus einem Schreiben, vom 30 October 1768, die Composition der Ode auf den Tod der Herzoginn von Gotha, von Benda betreffend. 199
8. Versuch einer Bestimmung der diatonischen Klangleiter in der weichen Tonart, entworfen von einem Mitgliede der Societät der musikalischen Wissenschaften. 205
9. Beitrag zu dem Leben des Rameau: aus dem Dictionnaire des hommes illustres. 229
10. Von der Freyheit der Musik, aus den Melanges de litterature d'histoire & de philosophie par M. d'Alembert. 245
11. Uebersetzung drey griechischer Hymnen. 284. u. f.
12. Fortgesetzter Beitrag zu einem musikalischen Wörterbuche, von F bis Z. 301.
13. J.W. Kiedts Antwort auf Herrn Sorgens Verantwortung gegen ihn. 331
14. Lingksche Gegenantwort auf des Herrn Verfassers, wider seine vertheidigten Puncte, gerichtete Antwort. 263
15. Algarotti, Versuch über die musikalische Oper. 387 u. f.



II.

Verzeichniß der recensirten Schrifften und practischen Werke.

- | | |
|--|-------|
| 1. Lieder der Deutschen, mit Melodien, drittes Buch. | S. 13 |
| 2. M. Jacob Adlungs Musica mechanica Organoedi, zweyter Band | 21 |
| 3. Joseph Riepels fünftes Capitel: Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct 2c. | 41 |
| 4. M. Jacob Adlungs musikalisches Siebengestirn, herausgegeben von M. Albrecht. | 87 |
| 5. Ode auf den Sterbemorgen der höchstseeligen Herzoginn zu Sachsen-Gotha und Altenburg, von Joh. Gottfried Holde. | 118 |
| 6. Sei Sonate per il Cembalo, composte dal Sgr. Abbate <i>Paolo Fischer</i> . | 125 |
| 7. VI. Sinfonie per due Violini, composte di <i>Gaudenzio Comi</i> , Opera I. | 150 |
| 8. Lieder der Deutschen, viertes Buch. | 252 |
| 9. Six Simphonies à quatre Parties, par F. Schwindl. | 260 |
| 10. Six Simphonies composées par M. Lang. | 276 |

Register der Rahmen und Sachen.

24.

Actische Spiele, mit Musikkämpfen begleitet. 217

Adlungs, (M. Jacob) Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit wird gepriesen. 3

• Musica mechanica Organædi recensit. 21

musikalisches Siebengestirn recensirt. 87

Originalien, musikalische Kampfspiele. 219

Ähnlichkeiten zwischen der Musik und
Malerey. 89

Agricola, hat den 2ten Psalm nach Crämers Uebersetzung componirt. 52

= = = verfertigt jetzt die Opern in Berlin. 61

Albrechts, (M. Joh. Lor.) Anfangslehren
der Tonkunst, ziemlich brauchbar 28

Alceste, Oper vom Ritter Glück. 127

D'Alembert, Einleitung in die musikalische
Gekunst. 18. von der Freyheit der Mu:

Argos, ob musikalische Kämpfe daselbst ge-

halten wurden. 169

Krieg der französischen Oper. 285

25.

Bach, (Joh. Seb.) Kirchenarbeiten 50

Bachs. (C. Ph. Em.) Versuch über die wah-

re Art das Clavier zu spielen 20, 26. com-
ponirt nun für die Kirche. 51

Bach, (Joh. Chr. Friedr.) läßt 6 Quartet-
ten drucken. 48

Barons Untersuchung der Laute. 34

Benda, (Georg) ein würdiger Nachfolger
Stölzels.

hat eine Ode auf den Tod der Herzoginn
von Gotha componirt.

Bernasconi, (Madame) wird als eine große Actrice gerühmt.

Bindung, ob sie von der Syncopeation un-
terschieden.

Blainville histoire de la Musique.

Bonner hat eine Geschichte der Musik geschrieben.

Bourdelot hat eine Geschichte der Musik
heraus gegeben.

Briefe, critische über die Tonkunst, enthal-
ten viel gutes.

C.

Cantaten von Pergolesi, Graun und Ru-
tini. 63

Clavier, Anweisung zum Stimmen dieses
Instruments

• für dieses Instrument ist am meisten ge
schrieben

schrieben

schrieben gr. was man für das beste in der
Art hält. 82

Comi, (Gaudenzio) sechs Sinfonien. 150

Componist, muß Genie und theoretische
Kenntnisse haben. 18

Composition, Anweisungen dazu. 11 u. f.

D.

Deutsche, können auch gute Sänger haben
60

Doles, hat vielerley gute Sachen für die
Kirche verfertigt. 51

E.

Epheſus stellt musikalische Wettstreite an. 213
Epidaurus feyert seine Aesculapien mit mu-
sikalischen Kämpfen. 170

F.

Fasch, durch Kirchensachen berühmt. 50
Feinde der Musik. 49

Fischer, sechs Sonaten fürs Clavier. 125

Flöte, die besten Sachen für dieses Instru-
ment. 105

Förster, Character seiner Kirchencantaten 50

Fux, Gradus ad Parnassum. 10

G.

Generalbaß, Anweisungen dazu 19. u. f.
" auf was für Instrumenten er gespielt
werde. 25

Gerber, (M. Christ.) haßt die Kirchenmu-
sik. 49

Glück, (Ritter) componirt eine italiänische
Oper Alceste nach französicher Art. 128

Golde, (Joh. Gottfr.) Ode von ihm com-
ponirt. 118

Graun, Tod Jesu, und Te Deum 52

" ein Originalgeist 60

Gretry, Operncomponist in Paris. 180

H.

Haserodts, (Joh. Andreas) Lebenslauf. 143

Hasse, (Joh. Ad.) ein Originalgeist. 60

Heinichens Anweisung zum Generalbaß ist
noch nicht zu verachten. 11

Homilius, ein vortrefflicher Kirchencompo-
nist. 51

Humanus (P. C.) Theoria musica. 9. 27

Huron, (der) eine französische Oper von
Gretry componirt. 180

Hymnen, drey aus dem Griechischen über-
setzt. 284, 292

I.

Intermezzi, 62

Jomelli, ist nicht tadelfrey. 61

K.

Kellners, (David) Unterricht vom Gene-
ralbasse ist neu aufgelegt, aber nicht ver-
bessert. 19

Kirchenmusik, Feinde derselben 49. muß
sittsam seyn. 58

Kircher, (Pater) träumt oft in seiner Mu-
surgie. 5. 9

Krause von der musikalischen Poesie 35

L.

Lacedämon verachtete die Musik nicht. 167

Lang, sechs Sinfonien. 276

Lieder der Deutschen recensirt. 13. 252

Löhlein, (G. S.) Generalbaßschule. 19

M.

Mantinea hatte Wettstreite der Tonkünst-
ler. 175

Marpurgs Einleitung in die Geschichte und
Lehrsätze der alten und neuen Musik, ein
gründliches Buch 4

" historisch, kritische Beyträge zur Mu-
sik. 5. 6

" Anfangsgründe der theoretischen Mu-
sik. 10

" Handbuch bey dem Generalbaß und der
Composition. 17

" Anleitung zum Clavier und zum Ge-
neralbasse. 20. 27

" Anleitung zur Singekunst. 28

Matthesons musikalische Ehrenpforte 5

" Musica critica. 6

" neu eröffnetes Orchestre. 9

" Kern melodischer Wissenschaften, und
vollkommne Capellmeister. 11

" Generalbaßschule 19

Meiborn, macht sich mit der alten Musik
lächerlich. 4

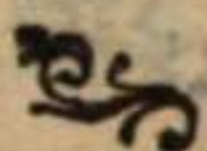
" hat sieben alte Schriftsteller von der
griechischen Musik heraus gegeben. 5

Messenier, halten jährlich einen musikali-
schen Wettstreit. 172

Meyer, ein geschickter Trompeter in Ham-
burg, stirbt. 48

Meyer, (Joach.) haßt die Kirchenmusik 49

Miletus, musikalische Kämpfe daselbst 216



Wissen der römischen Kirche, was für Com-
ponisten darinne berühmt sind. 53
Witzlers musikalische Bibliothek, ist sehr
mathematisch. 6
Moz, (Georg) vertheidigt die Kirchenmu-
sik. 49
Mozart, Violinschule. 33
Muscovius, (Joh.) haßt die Kirchenmu-
sik. 49
Musik, italienische besser als die französi-
sche. 268

N.

Neronen, Spiele, woben um den Preis in
der Musik gekämpft wurde. 218
Noten, Wechsel- und durchgehende, wie sie
zu unterscheiden sind. 43

O.

Operarien haben oft falsche Texte 61
Oper, comische, ist in Italien jetzt der herr-
schende Geschmack. 62
" " französische Beschaffenheit derselben 65.
giebt zu Streitigkeiten Gelegenheit, 246
u. f. Versuch über die musikalische. 287
Operncomponisten müssen nicht aus ein-
zelnen Arien, sondern aus ganzen Werken
beurtheilt werden. 58
Orgel, neue, in der reformirten Kirche zu
Leipzig. 38

P.

Pergolesi, Character seines Genies. 57
Petri, Anleitung zur Singkunst. 28
Pfeiffer, ein guter Kirchencomponist 50
Pianoforte, Erfinder dieses Instruments
30
Piccini, ist wegen seiner comischen Opern
berühmt. 62
Poesie, lyrische, der Deutschen ist noch nicht
zur Vollkommenheit gebracht. 59
Prætorius, zu seiner Zeit bedeutender als
jetzt. 4. 9
Prinz, (Caspar) was von ihm zu brau-
chen. 4

Q.

Quanz, Anweisung zur Flöte. 33. 34
Quinten- und Octavenverbot ist noch nicht
genug untersucht. 94

R.

Raguenet tadelt die französische Musik. 253
Rameau, was er in der Theorie der Musik
geleistet. 17. Beytrag zu seinem Leben
229
Recitativ der französischen Oper. 277
Reinhardts, (Leonhard) Unterricht vom
Generalbasse, kurz und gut. 19
Riedts Verantwortung gegen Herr Sor-
gen 263
Riepels, (Joseph) Anfangsgründe der mu-
sikalischen Gekunst, ein sehr nützliches
Buch 12
" " fünftes Capitel der musikalischen
Gekunst recensirt. 41
Rolle, hat viel Schönes für die Kirche ge-
setzt. 51
Rousseau, (Joh. Jac.) historisches Wör-
terbuch, ein mangelhaftes Werk 6. an-
gezeigt. 111
Ruetz, (Caspar) vertheidigt die Kirchen-
musik. 50

S.

Sarti, ist gefällig und leicht in seinen Com-
positionen. 61
Scheibens Abhandlung vom Ursprung und
Alter der Musik. 4
" " kritischer Musicus. 6
Scheinpflug, hat die münsterischen Kirchen-
cantaten componirt. 52
Schweinsfleisch, Disposition der von ihm
in der reformirten Kirche zu Leipzig er-
bauten Orgel. 38
Schwindl, sechs Sinfonien 260
Sinfonien, sind häufig, und von sehr ver-
schiedener Güte da. 106. der Italiäner
bedeuten am wenigsten. 108
Sorgens, (Johann Andreas) Anweisung
zur Rationalrechnung 10
" " Vorgemach der Composition, und
Compendium harmonicum. 11
" " bekommt Streit mit Marpurgen.
11. 18
" " Kunststück aus der Orgelbaukunst 45
Spieß, (Pater) Tractatus compositorio-
practicus. 12
Stölzel, als Kirchencomponist berühmt. 50
Stockhausen, handelt von der Musik. 3
Streit der Bouffonisten und Lullisten. 254
Tubal,

T:

W.

Telemann, (Joh. Phil.) der vornehmste
deutsche Kirchencomponist. 50

Tibaldi, ein guter Aeteur und Tenorsänger 132

Tosi, (Franz) Anleitung zur Singkunst 29

Trajaneen, musikalische Kämpfe. 219

Trözen, ein musikalischer Wettstreit allda. 171

Tubal, (E. G.) Unterricht von der Musik.
Oleum & operam perdit. 27

Walthers musikalisches Lexicon, verdient
eine neue Auflage. 5

Wertmeister, zu seiner Zeit gut 4

Wettstreite, musikalische der Alten. 151.
wo und an welchen Orten sie gehalten
wurden. 162 u. f.

Wiedeburgs (Mich. Joh. Fr.) sich selbst
informirender Clavierspieler wird in Ewig-
keit nichts lernen. 28

Wörterbuch, fortgesetzter Beytrag zu ei-
nem musikalischen. 301

V.

Z.

Violin, die besten Sachen für dieses In-
strument. 97

Zierrathen an der Domorgel zu Magde-
burg. 83

Ende des dritten Jahrganges.



Nachricht.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN



Nachricht.

Den kleinen Widerspruch zu heben, in dem unsere Nachrichten bisher mit dem Calender gestanden haben, wollen wir nicht mit dem Beschluß dieses Jahrganges sogleich den folgenden anfangen, sondern bis zum Neuen Jahre 1770, jede Woche ein Stück als einen Anhang zu den wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, drucken lassen. Was man alsdann zur Verbesserung dieses Blattes für Veränderungen belieben wird, soll den Liebhabern und Lesern zu seiner Zeit gemeldet werden. Vorjehst bitten wir sie um ihre fernere Gewogenheit, und wünschen, daß wenn sie bisweilen Nachrichten haben, oder wenn sie über gewisse Dinge besser und gründlicher denken als wir, sie uns ihre Aufsätze darüber mittheilen mögen. Es ist uns überall nur um die Aufklärung musikalischer Wahrheiten, nicht aber um den Schriftstellerruhm zu thun, der in unsern Tagen ohnedem gar vielen Gefährlichkeiten unterworfen ist. Mit Vergnügen theilen wir diesen Ruhm mit andern, und wie gern möchten wir lieber von andern lernen, als sie lehren! Einige von auswärtigen Freunden uns mitgetheilte practische Ansätze haben bisher in unsern Blättern noch nicht Platz gefunden; wir versichern aber, daß nächstens davon Gebrauch gemacht werden soll.

Folgende Errata sind anzumerken.

In dem sieben und vierzigsten Stück.

Seite 365. soll in der C moll Leiter über dem großen G in der Signatur $\frac{4}{3}$ nicht die 3 sondern die 8 stehen.

Seite 366. ist in Numer 4 sowohl, als 5 statt Zeit, das Wort Zahl zu lesen.

In dem acht und vierzigsten Stück.

S. 375. lin. 18. muß statt des Wortes Ton, Son stehen, und darauf müssen die ausgelassenen Worte: als das letztere durch Ton folgen.

Seite 376. lin. 10. ist vor dem Worte diatonische das die weggelassen.

Seite 378. Muß in dem vergrößerten Secundensatz des aufsteigenden Exempels zum Basse F statt der 7me c die 5te c stehen.

Seite — Soll unten in dem ersten Buchstaben Exempel in der obersten A moll Reihe vor dem großen G das x stehen.

In dem neun und vierzigsten Stück.

S. 384. lin. 25. fehlt ich vor den Worten: wie Herr Sorgen.

S. 386. lin. 3. muß jeder der folgenden, statt in den folgenden gelesen werden.