

III.

Z u s ä t z e

zum ersten und dritten Kapitel, zur Erläuterung
der Materie von den Intervallen und Klangges-
schlechtern u. s. w.

III.

Zusätze zum ersten und dritten Kapitel, zur Erläuterung
der Materie von den Intervallen und Klanggeschlech-
ten u. s. w.

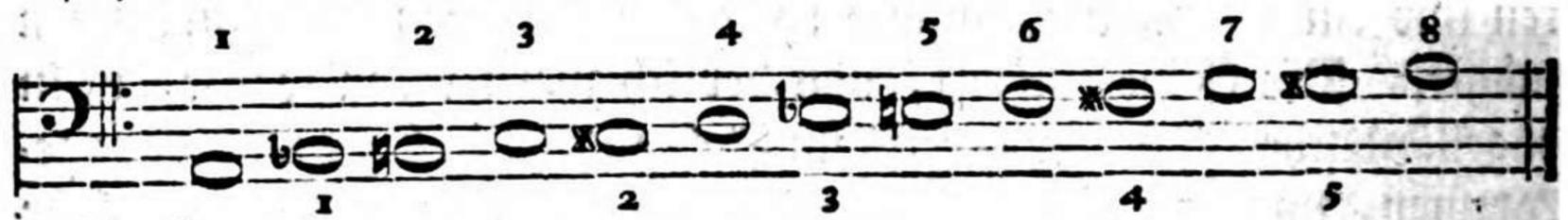
§. 223.

Zu desto besserer Erläuterung und Aufklärung meines Intervallensystems und der Abhandlung über die Klanggeschlechter kann ich nicht unterlassen, bey der Gelegenheit, da mir eines Engelländers kleine Schrift, die Einfluß in diese Materie hat, in die Hände gefallen ist, noch einige weitere Betrachtungen darüber anzustellen, und zu untersuchen, wiefern mein System mit den Systemen der Alten und einiger andern, insonderheit dieses Neuen übereinkommen mögte. Die kleine Schrift, von der ich zuerst reden werde, ist in engelländischer Sprache bereits im Jahre 1725. in London herausgekommen, und ungefehr 6 bis 7 Bogen stark in groß Quart. Ihr Verfasser nennet sich Ambrose Warren, und einen Liebhaber der Musik. Der völlige Titel dieser Schrift, der fast so lang, wie ein Buch ist, ist dieser: *The Tonometer: Explaining and Demonstrating by an easie Method, in Numbers and Proportion, all the 32 distinct and different Notes, Adjuncts or Suppliments contained in Each of Four Octaves inclusive, of the Gamut, or Common Scale of Musick. With their exact Difference and Distance. Whereby the Practitioner on any Key'd, or Fretted Instrument, may easily know how to Tune thesame. And also, with great exactness, how to Transpose any Musick from one Key to another, Sharp or Flat, Higher or Lower; with proper Sharps or Flats thereto. Never before published. By Ambrose Warren, a Lover of Musick.* Dem Titel nach sollte nun zwar der Inhalt eine Beschreibung einer neuen Art eines Monochords, das er Tonometer nennet, seyn; allein er suchet darinn vorzüglich zu beweisen, daß die Octave in zwey und dreyßig verschiedene Töne abgetheilet werden

könnte und müßte. Es sollen also auch nicht mehr und nicht weniger als eben dieselben Töne vorhanden seyn, man mögte von einem Tone der chromatischen Octave anfangen, von welchem man wollte: Die Beschreibung seines Tonometers, das wenig besonders enthält, will ich also übergehen, und mich an den Hauptinhalt, der sein System betrifft, insonderheit halten. Dabey wird es aber am besten seyn, ihn selbst reden zu lassen; ich werde daher das vornehmste, worauf es eigentlich ankommt, aus seiner Schrift ausziehen, und hernach zeigen, wie sehr er sich in seinem Entwurfe betrogen hat, und wie mangelhaft sein System ist.

§. 224.

Er suchet zu beweisen, daß die aus ganzen und halben Tönen bestehende bekannte Tonleiter, für welche er folgende annimmt:



ganz unvollkommen wäre, und zwischen einem jeden dieser Töne noch besondere Zusätze oder Additionalnoten, wie er sich ausdrückt, angenommen werden müßten. (Es ist zu merken, daß er die, durch die über den Noten stehenden Zahlen angemerkten, Noten die ersten oder Hauptnoten einer Octave nennet, die übrigen fünf aber, welche durch die unten stehenden Zahlen angezeigt werden, Zusätze oder Ergänzungen.) Und die Additionalnoten, welche zwischen diese dreizehn Hauptnoten stehen können, drückt er zusammen in einem System in Noten auf folgende Art aus:



Es finden sich also hierinn neunzehn Additionalnoten die aber von dreyerley Beschaffenheit sind. Die erstern, welche durch die über den Noten stehenden Ziffern bemerkt sind, sollen die chromatischen Töne anzeigen, die andere Art dieser Zusätze begreift die Noten, vor welchen ein † stehet, und die dritten diejenigen, welche ein ‡ vor sich haben. Beyderley Zeichen sollen den Ton um einen Viertelston erhöhen; jenes, weil es nach einer Note folget, welche ein b vor sich gehabt hat, und nunmehr einen Viertelston höher werden soll; dieses, weil es vor einer Note stehet, auf welche eine Note folget, die ein s vor sich gehabt hat, und nun ebenfalls einen Viertelston höher werden soll. Man siehet also hieraus, daß er durch diese Verschiedenheit der Versetzungszeichen in lauter Viertelstonen fortgeheth, nach der Art, wie das System beschaffen ist, welches Mersenne und Kircher anführen, und von dem wir hernach reden wollen. Er schiebet nur zuweilen den kleinsten halben Ton ein, welches fünfmal geschieht, und dann findet sich zweymal ein Intervall von einer ganz andern Beschaffenheit, das aber hier verkehrt stehet, nämlich unter den Ziffern 2 und 3 und dann 6 und 7, von denen die letztere Note jedesmal, weil sie tiefer ist als die erstere, voran stehen sollte. Und dieses Intervall ist der §. 52. in der Beschreibung der absteigenden unvermischten enarmonischen Leiter einmal befindliche kleine halbe Ton, dem ein Comma mangelt (Semitonium minus commate deficiens s. Diesis major §. 244.) und welcher hernach in der aufsteigenden vermischten enarmonischen Leiter, wie auch in der absteigenden zehnmal vorkommt. — Doch Herr Warren verwirft alle große und kleine ganze und halbe auch die kleinsten halben Töne und folglich noch mehr auch diesen mangelhaften halben Ton, den er doch so ausdrücklich in seine Leiter gesetzt hat; ja noch mehr, welchen er hernach in einer Tabelle ganz richtig an die ihm gebührende Stelle gesetzt und mehr als einmal berechnet hat. Er hält sich auch über alle diejenigen gar sehr auf, welche diese Eintheilungen der Töne annehmen, die er insgesammt für nichtig und ganz verwerflich erkläret. Seine eigenen Worte werden dieses beweisen. S. 15. spricht er:

„Keiner — so viel ich zu urtheilen fähig bin, hat einen so guten Weg zur wahren Abtheilung einer Octave gebahnt, als der geehrte Franz Robert Esq. in seinen sehr sinnreichen Versuchen, Bemerkungen, Abhandlungen und Tafeln von der Trompetmarin und den Trompetnoten, bey der Theilung eines Monochords oder einer Saite (in den Philosophical Transactions Num. 195.): wodurch er sehr vernünftig den Grund von den wenigen Trompetnoten, so wohl vollkommenen als unvollkommenen entdeckt hat; alles, wie gesagt, sehr vernünftig und genau, ohne einige undeutliche Wörter von Comma, Schisma, großen und kleinen Ton, großen, kleinen oder kleinsten halben Ton, die in der Ausübung der Musik nach der besten Virtuosen, die ich angetroffen, ihrem Gehör und Urtheil nicht gefunden werden.“

§. 225.

Wir wollen unsern guten Ambrosius weiter hören; denn er wird uns noch manche schöne Sachen vorlegen. Es heisset bey ihm ferner: „Ich will weiter gehen, und einem so sinnreichen Führer folgen, und nicht allein zeigen, was für eine Anzahl theils in einer jeden Octave inclusive enthalten sind; sondern auch, aus was für einer Anzahl von gleichen Theilen eine jede Note darinn bestehet, und folglich, wie viel von eben denselben Theilen, eine jede von ihrer nächsten unterschieden ist. In dem untersten von den beyden vorhergehenden Strichen der Leiter habe ich etwas, das einem neuen Begriffe ähnlich ist, angebracht, welches, wie ich nicht zweifle, sich aus guten Gründen behaupten läset: nämlich, daß wenn ich die gemeine Leiter zu meinem Fundamente annehme, zu einer jeden von den sieben ersten oder Hauptnoten, als bey A, H, C, D, E, F, G, zwey oder drey oder mehrere Töne, Noten, Zusätze oder Ergänzungen gehdren. Die gemeine Leiter, die Orgeln, Klaviere, Spinette u. d. g. haben nur fünf, nämlich B, Cis, Es, Fis und Gis *); welche alle sieben erste oder Hauptnoten, mit wahr-

*) Herr Warren, saget niemals H, Gx. Ich habe mich aber an diese sonderu statt dessen B, niemals B, Cis, es, derbare Notenorthographie nicht allezeit fis, sondern jederzeit Bb, Cx, Eb, Fx, kehren wollen.

„haften Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen, kleinern und größern nicht so versehen, noch versehen können, wie diese Leiter von 32 Tönen oder Noten ganz genau thut. —

(Gleichwohl findet man bey der Untersuchung dieses neuen Notensystems, in welchem alle Töne ihre großen und kleinen Terzen und Sexten haben sollen, daß Herr Warren, wenn ich es sagen darf, ein wenig Wind macht. Wo hat z. B. die Note Ais ihre große Terz und große Sexte? Mit His sieht es eben so mangelhaft aus; mit Dis nicht weniger; mit Eis ebenfalls. Oder sind ihm die Töne Ais und B, His und C, Eis und F, Dis und Es u. s. w. einerley? Wenn er den Unterschied nicht weiß, so hat er keine Ehre mit zu sprechen).

„Man muß gestehen, daß alle rechte Virtuosen mit der Stimme oder auf der Geige allezeit und bey allen Gelegenheiten nach dieser Lehre von den 32 Tönen singen oder spielen; obgleich einige unter ihnen aus Mangel einer nöthigen Erkenntniß oder Aufmerksamkeit, es nicht völlig wahrnehmen; indem ihre Ohren sie immer dahin bringen, nach dem Tone genau zu singen oder zu spielen, obzwar nicht so vollkommen, wie die Note oder die Noten auf dem Papiere stehen, sondern einige etwas gelinder und einige etwas schärfer.“

„Aber denn können solche Sänger oder Instrumentspieler durch eine geringe Aufmerksamkeit und ein wenig Nachdenken bald dahin gebracht werden, ihre Unachtsamkeit zu bekennen und zu gestehen, daß sie deutlich den Mangel der gebundenen oder geschlossenen Instrumente, die nach der gemeinen Leiter nur von 13 Tönen in einer Octave eingerichtet und gestimmt sind, hören und empfinden, und daß sie in der That nach dieser Leiter von 32 Tönen singen und spielen, so wie es die Gelegenheit erfordert.

„Ich zweifle nicht, daß, bey einer genauen Untersuchung, man es in dieser Leiter von 32 Tönen (worinn jede von den sieben Hauptnoten A, H, C, D, E, F, G, ihre zwey, drey oder mehr Zusätze und Ergänzungen, die sich auf jene beziehen, einige tiefer (weicher)

„und andere höher (scharfer) haben,) deutlich und wahr finden wird,
 „daß gleich proportionirte Differenzen zwischen diesen Zusätzen und
 „ihren Hauptnoten, worauf sie sich beziehen, vorhanden sind; näm-
 „lich, daß eben dasselbe Verhältniß, welches Fes und Fis zu F als ihrer
 „ersten oder Hauptnote haben, auch in Ansehung Ges und Gis zu ih-
 „rer ersten oder Hauptnote G statt findet; und daß es auch eben al-
 „so mit den übrigen von den sieben Hauptnoten, auch so gar mit H
 „und E bewandt sey.

„Alle gute Virtuosen im Generalbaß stimmen darinn überein,
 „daß eine wahre große Terz und Sexte mit vielen andern Bezie-
 „hungen sehr oft zu den verschiedenen Tönen in chromatischen Auf-
 „und Niedergängen, in schönen Uebergängen, Cadenzen und Clau-
 „sulu erfordert werden und nöthig sind; als von welchen viele in der
 „eingeschränkten Octave von dreizehn Noten nicht ausgedrückt wer-
 „den können. Für alle diese aber ist in dieser Leiter von 32 Noten
 „vollkommen Rath geschaffet, wie bey einer geringen Untersuchung
 „deutlich erhellen wird; denn darinn ist für alle Sekunden, Terzen,
 „Quarten, Quinten u. s. w. kleine und große in allen Tonarten hin-
 „länglich gesorget worden, von welchen viele gleichfalls in der Octa-
 „ve von dreizehn Noten fehlen.,,

„Was bisher angeführet worden, kann mit Recht scheinen, der
 „Lehre derjenigen geehrt, so wohl einheimischen als fremden
 „Schriftsteller entgegen zu seyn, welche mit mehrerer Erkenntniß in
 „der Weltweisheit und Mathematik, mit größerer Einbildungskraft
 „als Uebung und Geschicklichkeit oder guten Ohren in der Musik den
 „Begriff von einem größern oder kleinern Ton, von dreien Arten
 „von halben Tönen, als größere, kleinere und kleinste u. s. w. be-
 „kannt gemacht haben. Diesen wird ein jeder geschickter und unpar-
 „theiischer Nachforscher irrig befinden, wenn er ein Stück in der
 „Musik aus einem Tone in einen andern von gleicher Art, als aus
 „dem F ins G , aus G ins A , aus A in B , aus B ins C oder aus
 „ C ins D jeden mit der größern Terz versetzt; da er es immer ei-
 „nerley finden wird; oder wenn er ferner ein Stück aus einer Moll .

„tonart aus dem G ins A, aus A ins E, aus E ins D u. s. w. ver-
 „setzt. Die Musik wird in beyden Fällen seinem Gehör und Urtheil
 „einerley vorkommen; das Stück mag nun bloß für eine Stimme
 „oder für viele Stimmen gesetzt seyn; da hingegen, wenn der Satz
 „von einem größern, oder kleinern Tone, oder von einem größern
 „kleinern und kleinsten halben Tone wahr wäre, diese Versetzungen
 „in vielen Stellen nicht wahr und genau seyn, sondern das Ohr be-
 „leidigen, und dem Musikstücke dadurch eine ganz verschiedene Me-
 „lodie, als es nach seiner ersten Tonart haben sollte, gebenwürde.—

(Man sollte beynahe auf die Gedanken gerathen, der Verfasser
 wüßte ganz und gar nicht, was ganze und halbe Töne u. d. g. für
 Dinge sind; denn der Mischmasch, den er hier, um das Gegentheil
 daß diese Töne nichts wirkliches wären, zu beweisen beybringt, ist
 so ungereimt, daß man nicht weiß, was man davon denken soll.
 Wie schickt sich die Versetzung eines Musikstückes aus einem Tone
 in den andern hieher? Oder wie kann ein vernünftiger Mann dar-
 aus beweisen, es gäbe keine Abänderungen des ganzen und halben
 Tones? Und welcher Musikverständiger oder nur Liebhaber der
 Musik hat denn wohl jemals verlangt, oder vorgegeben, ein in ei-
 nen andern Ton versetztes Musikstück sollte alle Aehnlichkeit mit dem
 Tone, woraus es eigentlich gesetzt war, behalten? Eben in dieser
 Verschiedenheit, daß nicht ein Ton, oder vielmehr nicht eine Tonart,
 wie die andere ins Gehör fällt, findet sich eines von den vorzüglich-
 sten Mitteln, die Herzen der Zuhörer einzunehmen, oder vielmehr
 dem Ausdrucke Stärke und Wahrheit zu geben. Und diese Ver-
 schiedenheit der Wirkung ist zugleich ein großer Beweis gegen den
 Verfasser und zugleich gegen die Freunde der gleichschwebenden
 Temperatur.)

„Aber diese durchgehends verworfene Lehre fasset mehr in sich,
 „als ihre Vertheidiger jemals in Gedanken gehabt haben: nämlich,
 „daß man derselben zufolge bejahren muß, daß es mehr als zwey Ar-
 „ten von Terzen giebt, nämlich zwey oder mehr große oder scharfe,
 „und zwey oder mehr kleine oder weiche; welches aber meiner gerin-

„gen Meinung nach nicht wahr, sondern ungereimt ist. Und in der
 „That ist es auch so nach der Meinung der Bertheidiger derselben ;
 „denn sie lehren ausdrücklich und deutlich die Wahrheit in Ansehung
 „der Terzen, nämlich, daß es nur zwei in allen, eine große oder schar-
 „fe und eine kleine oder weiche in einer jeden Tonart gebe ; worinn
 „sie denn in Absicht auf die Sache sich selbst widersprechen.

„Es wird nicht undienlich seyn, hier einige wenige Irrthümer,
 „deren vorher erwähnt worden, in Ansehung der Töne und halben
 „Töne zu verbessern, da einige Schriftsteller mit mehrerer Versiche-
 „rung, als Grund gelehret, erstlich, daß es zwei Arten von ganzen
 „Tönen, größern und kleinern, und zweytens, daß es drey Arten
 „von halben Tönen, größern, kleinern und kleinsten giebt. „

„Hingegen giebt es in der That in der Harmonie nur eine Art
 „eines ganzen Tones, und hiernächst findet sich, frey zu gestehen,
 „kein solches Ding, als ein halber Ton; sondern ein jeder ganzer
 „Ton, als von F zu G, von G zu A, von A zu H, von H zu Cis,
 „von D zu E, von E zu Fis u. s. w. sind allesamt von einerley Art
 „gleichmäßige ganze Töne, und bey einem jeden Tone oder zwischen
 „zweenen Tönen sind der Harmonie nach gleich proportionirte Un-
 „terschiede, indem sie zwei, drey oder mehr mittlere verschiedene No-
 „ten, Zusätze oder Ergänzungen zwischen sich haben. Als, man
 „setze z. B. daß zwischen C und D die Weite 52. 88. gleiche Theile
 „beträgt: so werden C bis C † *) 11. 05, vom C † bis Cis 10. 81,
 „vom Cis bis D b 10. 57, vom D b bis D † 10. 34. und vom D † bis
 „D 10. 11. seyn. „

„Eben dieselbe oder ähnliche proportionirte Unterschiede sind
 „würklich zwischen zweenen aneinander liegenden ganzen Tönen oder
 „Noten, welche es auch immer seyn mögen. Oder auf eine andere
 „Weise, um näher bey der Leiter von 13 Tönen in der Theilung ei-

*) Man erinnere sich, daß der Verfasser unter einem auf diese Art angezeigten Tone einen Viertelston versteht ; hier ist also ein mittlerer Ton zwischen C und Cis. Es ist schon oben §. 224. nach der Einrichtung der Leiter von 32 Noten von den \sharp ei \flat und \dagger das nothwendigste ange-
 merket worden.

„neß ganzen Tones zu bleiben: so sey vom C bis Cis 21. 86. vom
 „Cis bis Des 10. 57; vom Des bis D 20. 45. Hieraus ist offenbar,
 „daß in der wahren Harmonie kein solcher Unterschied statt findet,
 „als der große und kleine ganze Ton, und in der That gar kein halber
 „Ton, indem die nächste musikalische Theilung von einem ganzen
 „Tone der fünfte Theil davon ist. — „

Hierauf erzählt er, wie ihm von einem guten Mathematikver-
 ständigen in Gegenwart eines großen Meisters in der Musik die
 Frage vorgeleget worden: warum die Leiter von 32 Tönen zuvor
 noch niemals, als zuerst durch ihn, wäre bekannt gemacht worden?
 Seine Antwort ist diese:

„Daß die Mathematikverständigen, Weltweisen und Theoreti-
 „ker, welche in vorigen Zeiten von der Tonleiter geschrieben, wahr-
 „scheinlicher Weise keine Praktiker in der Musik gewesen, und also
 „dieses Vortheils entbehren müssen, nämlich, ein dazu geschicktes
 „Instrument gehabt zu haben, welches auf irgend eine Art bequem
 „gewesen, diese Sache dadurch gehörig zu untersuchen. Ihre besai-
 „tete Instrumente waren entweder gebunden oder geschlossen, und
 „ihre Windinstrumente auf eine mit jenen übereinstimmende Art,
 „eingestimmt gewesen; daß man also auf keinem in genauer und stu-
 „fenmäßiger Ordnung von einer Note zur andern auf oder nieder
 „fortgehen können; bis man endlich die Geige zu der Vollkommen-
 „heit gebracht hatte, die Stufen zu untersuchen; daß auch überhaupt
 „die heutigen Virtuosen weder mit hinlänglicher Kenntniß der Zah-
 „len, Linien u. s. w. noch mit genugsamer Herzhaftigkeit versehen ge-
 „wesen, die Töne genauer zu berechnen, oder einige weitere Schritte
 „zu thun, um die vorigen Schriftsteller zu verbessern, außer nur in
 „Ansehung einiger wenigen Noten als bey Gelegenheit des Dis, Eis,
 „Ges, As, Ais und His. Sie haben vielmehr die Leiter genom-
 „men so, wie sie dieselbe gefunden haben, außer gelegentlich in diesen
 „wenigen Zusätzen. „ Und dieses bekräftiget er durch das eigene
 „Geständniß eines guten Virtuosen auf der Geige. Und das mag
 „wohl ein rechter Geigenheld gewesen seyn. —

§. 226.

Endlich kommt er auf seine vermeyntliche Erfindung von zwey und dreißig Tönen in einer Octave; und da spricht er :

„Fürs Erste sind alle Schriftsteller von einigem Gewichte, welche von den Gründen der Harmonie etwas geschrieben haben, wegen der Eintheilung einer Saite oder des Monochords in so viele gleiche Töne, als sie erwähnt haben, einig, und stimmen auch darinn überein, daß diese Theile solche Noten und Beziehungen auf die ganze Saite zuwege bringen, als sie einem jeden nach seiner Beschaffenheit zugeordnet haben, nämlich, daß eine jede Saite, wenn sie genau in der Mitte getheilet wird, in einer jeden Hälfte eine wahre Octave zu der ganzen giebet; und daß also auch eben dieselbe Saite, wenn sie in 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, u. s. w. Theile getheilet wird, solche Noten oder Töne hervorbringt, als sie einem solche Theile bestimmt haben. Und auf solche Art sind sie zu Werke gegangen, und haben verschiedentlich einem jeden Theile der Saite diejenige Note oder denjenigen Ton bengelegt, welchen er in dem Umfange der sieben Hauptnoten in einer Octave hervorbringt. Einige von ihnen sind ein wenig weiter gegangen, indem sie eine scheinende, aber dunkle, oder ungewisse Methode, einige von den fünf kleinen oder weichen, und großen oder scharfen in einer Octave zu entdecken, erfunden haben. Jedoch, wenn sie ganz genau verfahren, und alle dreizehn Töne oder Noten einer Octave durchgegangen waren: so hatten sie gleichwohl nicht die Zahl zur ersten Note oder den Grund festgesetzt — — — „

„Der Leser hat zu merken, daß die acht Hauptnoten und ihre fünf weiche und scharfe (kleine oder große) Töne einer Octave durch Semibreven (—), die neunzehn Additionalnoten, Zusätze oder Ergänzungen durch halbe Taktnoten oder Viertelnoten (♩ und ♪) angezeigt sind. — „ Nachdem er endlich noch etwas von seinen bengefügtten Berechnungen, welche er für völlig

richtig und gründlich ausgiebet, geredet hat, schließet er endlich mit dieser hohen Versicherung: „Dieses (nämlich seine neue Tonleiter aus 32 Tönen nebst ihren Berechnungen) stelle ich des Lesers Augen und Prüfung dar, als die vollkommenste mathematische Theorie, oder als den vollkommensten mathematischen Lehrbegriff von der Tonleiter, welcher alles in sich fasset und begreift, was von irgend einem Verfasser von der Griechen dreien Leitern oder Weisen der Harmonie, wie ich es verstehe, nämlich der diatonischen, chromatischen und enarmonischen gesammelt worden.“

§. 227.

Nunmehr beschreibet Herr Warren die bey seiner Abhandlung befindlichen Kupfertafeln; woraus ich ebenfalls das Vorzüglichste anführen will, weil sie zur Erläuterung seines Systems gehören; die Kupfertafeln selbst aber werde ich bis auf eine, die so gleich vorkommen wird, weglassen. Die erste Kupfertafel stellet die musikalische Leiter vom tiefen C an bis ins \bar{c} dar, und also die in vier vollständigen Octaven wiederholten oder vorgestellten Töne einer Octave. Ich will diese Leiter vollständig einrücken, doch ohne die beygesetzte Berechnung; welche hier um so viel weniger nöthig ist, da ich in diesem meinen Buche einzig und allein auf das Praktische mein Absehen richte, und daher nur auf praktische in Noten vorgestellte Berechnungen zu sehen verbunden bin; denn sonst würde ich den Praktikern nicht verständlich seyn. Ich werde diese Tonleiter hernach weiter beurtheilen, und durch meine in dem Kapitel von den Intervallen zum Grunde gelegte Abmessung durch Commate erläutern und untersuchen. Und hier ist nun des Herrn Warren Tabelle über seine besondere Tonleiter.

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of 12 staves arranged in two systems of six staves each. The notation is a form of rhythmic shorthand, using circles for notes and stems, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The notation is organized into a grid-like structure across the page.

Und diese hier vorgestellten 128 Töne, welche vier vollständige Octaven ausmachen, sind nun alle Töne, welche sein ganzes System enthält, man mag nun eine Tonart erwählen, welche man will. Daß aber dieses gewiß ist, zeigt eine andere des Herrn Warren Abhandlung beygefügte Kupfertafel, die ich aber hier weglassen will. Selbige stellet einen musikalischen Zirkel vor, in welchem man, nachdem man den Zeiger auf einen selbsterwählten Grundton richtet, alle Stufen und Intervallen, die man in dem Sprengel derselben, wenn

man ihn als den Grundton einer Tonart betrachtet, findet. Und daraus beweiset es sich, daß nach diesem Systeme, die Tonart sey, welche sie wolle, keine andere Töne mehr vorkommen können und sollen, als die in dieser Tabelle befindlich sind. Es sind also in allen Arten von Octaven, man mag in einem Tone anfangen, in welchem man will, nur 32 Töne, und diese sind jederzeit eben dieselben Töne, die in einer einzigen Octave befindlich sind.

§. 228.

Der Verfasser hat sich hiernächst noch die unnöthige Mühe genommen, in einer andern beygefügtten Tabelle dieses sein System nach der Violine, welche, wie es scheint, sein Leibinstrument seyn mag, und nach den vier Saiten derselben vorzustellen, damit man wissen möge, daß alle seine Töne nach Proportion auf diesen vier Saiten nach und nach ausgedrückt werden können. — Doch ich will nichts weiter aus des Verfassers Anmerkungen und Beschreibungen, noch auch seine Berechnungen, Vergleichen und Differenzen, die sein System und sein Monochord oder Tonometer betreffen, anführen. Die Leser werden aus diesem beygebrachtem Auszuge hinlänglich sehen können, wie sein System beschaffen ist. Nur dieses muß ich noch anführen, daß er darinn alle Töne der drey Klanggeschlechtern anzuzeigen geglaubt hat. In seinen Tabellen hat er sich, wie ich schon erinnert habe, dreyerley Arten von Noten bedient, nämlich der Semibreven als \ominus , der Minimien als $\underset{_}{\text{F}}$ und der Semiminimien als $\underset{\bullet}{-}$. Durch die ersten zeigt er die Töne des diatonischen Geschlechts an, über welche er sich aber vor dem Schlusse seiner Abhandlung deutlicher erkläret, wo er nur die sieben Haupttöne zum diatonischen Geschlechte, die übrigen fünf aber nebst den andern neun zum chromatischen Geschlechte rechnet. Und endlich durch die letztern will er die Töne des enarmonischen Geschlechts andeuten. Endlich muß ich wegen der besondern Vorsehungszeichen, deren sich Herr Warren bedienet, besserer Verständlichkeit wegen nochmals wiederholen, daß die beyden Zeichen \ddagger und \dagger die Note um einen Viertelston oder um zwey Commata erhöhen. Man muß also dieses letztere Zeichen nicht mit unserm gewöhnlichen \times , welches

den Ton um einen kleinen ganzen Ton erhöht, verwechseln. Diese Anmerkung ist um so viel nöthiger, weil wir dieses von dem Herrn Warren gebrauchte Zeichen † bereits im Mersenne und Kircher finden, wie wir hernach sehen werden.

§. 229.

Nun wird es Zeit seyn, daß System des Herrn Warren zu beleuchten. Ich werde zuerst seine neue Tonleiter von 32 Tönen untersuchen; hiernächst den Widerspruch zeigen, der sich darinn gegen seine geäußerte Meynung wegen der ganzen und halben Töne findet. Woraus denn überhaupt erhellen wird, daß sein System weniger neu, als er vorgiebt, hiernächst mangelhaft und am wenigsten mit sich selbst übereinstimmend ist.

§. 230.

Was nun zuerst die Tonleiter an sich selbst betrifft: so sehen wir, daß er sie durch die, nach den vier oder fünf Noten stehenden, Striche in Sekunden, Terzen, Quartan, Quinten, Sexten, Septimen und Octaven abgetheilet hat. Das ist zwar ganz gut; allein der gute Mann will gleichwohl von nichts als von den großen und kleinen Intervallen einer jeden Art etwas wissen, von denen doch einige fehlen, wie ich schon angemerket habe. So gewiß seine Leiter und der von ihm die Leiter erklärende musikalische Zirkel mancherley Arten eines jeden dieser Intervalle anzeigt, so wenig sollen sie es gleichwohl seyn, und die Wahrheit zu sagen, so wenig können sie es auch seyn. Sie scheinen es gleichwohl zu seyn, und das hätte er bedenken sollen. Was sind denn aber alle diese Zwischenöne? Er nennet sie Zusätze, oder Ergänzungen, oder Additionalnoten. Sie sollen also weder zu dem einen noch zu dem andern Intervalle gehören. Sie haben daher keine unterscheidende Namen; und dennoch sind sie in seinem System oder in seiner Tonleiter nothwendige Dinge. Denn sie sind die kleinen Töne, die, wie er sagt, zu schönen Uebergängen u. s. w. höchst nöthig sind, und die in der so genannten gemeinen Leiter von dreyzehn Tönen mangeln. Wir wollen sie daher näher betrachten. Die durch große Noten oder Semibreven angezeigten Töne sollen die gemeine Leiter, die, wie er sagt, aus dreyzehn

Tönen bestehet, anzeigen. Was ist dieses aber für eine Tonleiter? Sie ist nichts anders als eine Art einer diatonischchromatischen Tonleiter, die Aristorenius und nach ihm Ptolemäus, Boethius, Merfenne und Kircher und andere angeführet haben, und die der Grund der von diesen beyden letztgenannten Schriftstellern angeführten diatonisch= chromatisch= enarmonischen Tonleiter ist, von der wir hernach weiter reden werden. Sie ist also uralt, aber freylich nach der izzigen Beschaffenheit der Musik zu eingeschränkt; dennoch verdienet sie nicht, von dem Herrn Warren so sehr herabgesetzt zu werden. Die durch Minimien oder halbe Taktnoten angezeigten Töne sollen bloße chromatische Töne seyn, so wie die sieben Hauptnoten, nämlich A, H, C, D, E, F, G, bloß diatonisch sind. Wir wollen sie aber doch besonders ansehen; ich will sie daher nach dem ersten Schema ohne die Zwischentöne hersehen.



Ich habe hier diese neun so genannten chromatischen Noten durch halbe Taktnoten und darüber gesetzte Zahlen von den erstern dreyzehni Noten unterschieden. Nun kann man mit Recht fragen: ob denn diese Noten, die zwar in der Natur der Töne völlig gegründet sind, insgesamt wirklich chromatische Töne sind? Und dann, ob diese Töne gegen ihren Haupt= oder Grundton keine wirkliche Intervalle sind? Und ferner, was sie alsdann für Namen führen müssen, weil doch ein jedes Ding einen Namen haben muß? Durch Beantwortung dieser drey Fragen wird Herr Warren deutlich sehen können, wie sehr er sich geirret, und auf was für schlechte Gründe er seine Tonleiter und sein Urtheil über die ganzen und halben Töne gebauet haben mag.

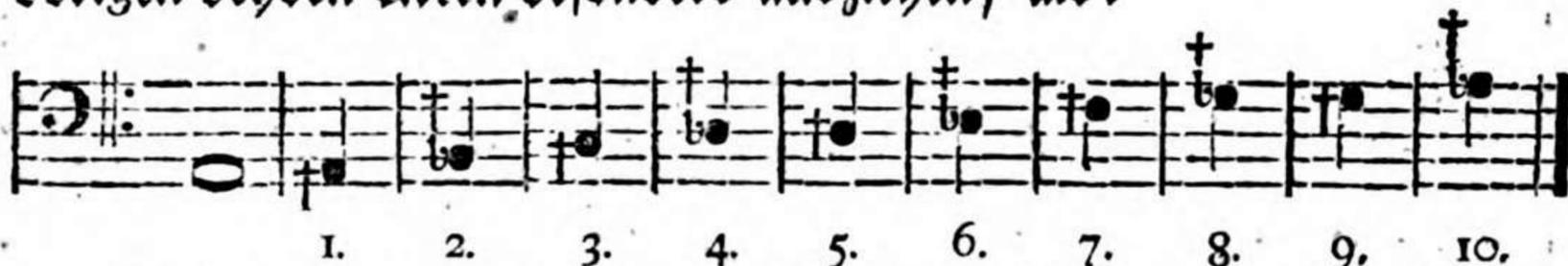
§. 231.

Fürs erste sind nicht alle diese neun Töne chromatisch, und auch selbst die chromatischen Töne sind nicht gehörig von den diatonischen unterschieden; auch sind zu wenig chromatische Töne angegeben; denn B, Cis, Es, Fis und Gis, sind nicht weniger chromatische Töne, als die neun angegebene; wiewohl vor dem Schlusse seiner Abhandlung zählet er auch und zwar mit Recht noch die übrigen ist angeführten fünf zur gemeinen Leiter gehörigen Noten zu den chromatischen Tönen. Die wahren chromatischen Töne habe ich nach diesem A-Sprengel bereits §. 48. angezeigt. Darinn findet sich nun kein bc oder ces, kein bd oder des, kein bf oder fes, kein bg oder ges und kein ba oder as, die doch Herr Warren für chromatisch ausgiebt, er müßte denn den C-Sprengel mit dem A-Sprengel vermischen wollen, welches aber ein neuer Fehler seyn, und selbst gegen sein System streiten würde; und auch dann würden Ces, Fes und As mangeln. Diese fünf Töne des Herrn Warren sind eigentliche und wirkliche enarmonische Töne, und man wird sie oben §. 53. in der Beschreibung des enarmonischen Geschlechts antreffen.

Zweytens: Diese sogenannten chromatischen Töne müssen allerdings gewisse Intervallen bezeichnen, und folglich drittens auch ihre bestimmten Namen erhalten, oder bereits vorlängst gehabt haben. Daß aber Herr Warren dieses nicht weiß, oder läugnet, das ist seine eigene Schuld; warum hat er der Sache nicht besser nachgedacht? oder warum hat er so gar in seinem musikalischen Zirkel für die Namen aller dieser Intervalle Platz gelassen? Ich will sie ihm hier kürzlich anzeigen. Num. 1. ist die große Prime; Num. 2. die größte Sekunde; Num. 3. die kleinste Terz; Num. 4. die kleinste Quarte; Num. 5. die große Quarte oder der Tritonus. Num. 6. die größte Quinte; Num. 7. die kleinste Sexte; Num. 8. die kleinste Septime und endlich Num. 9. die kleine Octave. Sie sind also insgesamt bekannte und brauchbare Intervalle, die Herr Warren gar wohl hätte kennen sollen, zumal da seine Zwischentöne, Zusätze und Ergänzungen zu schönen Uebergängen brauchbar und nothwendig

seyn sollten. Aber sie wurden durch den kleinen halben Ton von den großen und kleinen unterschieden, und vom kleinen halben Tone wollte der gute Mann nichts wissen.

Endlich soll die dritte und durch Semiminimen oder Viertheilsnoten angezeigte Art der Noten oder Töne insgesamt enarmonisch seyn. Wir wollen auch diese untersuchen, und sie dießfalls von den vorigen beyden Arten besonders ausziehen, als:



Diese so genannten enarmonischen Töne sind nun eigentlich der Schlüssel zu dem ganzen System; denn sie bezeichnen lauter Viertheilstöne, weil sie in der Verbindung, in der sie, vermöge der Folge auf einander, mit den übrigen Tönen oder Noten stehen, jedesmal um den vierten Theil eines kleinen ganzen Tones von ihnen verschieden sind. Diese Mittelöne, diese nach gegenwärtiger Beschaffenheit der Musik sehr übel angebrachten enarmonischen Töne, sind aber so beschaffen, daß man sie nicht wohl mit brauchbaren Namen belegen kann, ob sie schon in der Folge, in der sie stehen, allerdings ihre Namen haben könnten und sollten. Daß sie aber in der That wirkliche Viertheilstöne sind, und auch nichts anders vorstellen können, zeigt die nähere Untersuchung der ganzen Tonleiter, welche beweisen wird, daß Herr Warren sein ganzes System darauf gegründet, solches aber überhaupt aus dem Mersenne oder Kircher genommen, und es durch seine unproportionirlichen Zusätze verdorben und unordentlich gemacht hat. Ich will daher zuerst sein System nach der gewöhnlichen und §. 27. erklärten Art durch Commata berechnet, in einer Tabelle deutlich vorstellen.



The image displays four staves of musical notation. The first staff shows a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and clefs (treble and bass). The second staff shows notes with specific interval markings below them: \sharp , \natural , \flat_2 , \flat , \sharp_2 , \sharp , \flat_3 , \sharp_3 , \flat_4 , \sharp_4 . The third staff shows notes with interval markings: 4, 4, 5 \flat , 5 \sharp , 5 \sharp , 6 \flat , 6 \sharp , 8. The fourth staff shows notes with interval markings: 7 \flat , 7 \sharp , 8, 8 \sharp , 8, 8 \flat , 9, 9, 10.

Die Commata, deren zwey einen Viertelston ausmachen, stehen vorzüglich vor, und dann siehet man auch den kleinen und ganzen Ton, den kleinen und großen halben nebst dem kleinsten halben Tone sehr deutlich, wie denn dieser letztere so gar neunmal zum Vorschein kommt. Doch davon wollen wir hernach umständlicher reden. Die eingeschobenen unproportionirlichen Töne, welche diese alte Tonleiter vorstellen, oder verderben, sind gar bald zu erkennen, wenn man sie nur mit einiger Aufmerksamkeit betrachtet. So sind z. B. die Töne oder Noten B , $\flat c$ oder $c\flat$, $\sharp b$ oder $b\sharp$, $\flat d$ oder $d\flat$, $b e$ oder $e\flat$, $\flat f$ oder $f\flat$, $\sharp e$ oder $e\sharp$, $b g$ oder $g\flat$, $b a$ oder $a\flat$ lauter Töne, die dem eigentlichen, nach Viertelstönen abgetheilten, System widersprechen. Hiernächst gehören hingegen in ein, nach der heutigen Musik eingerichtetes, System alle diejenigen Töne keinesweges, welche mit den, die Note um einen Viertelston oder zwey Commata erhöhenden, Zeichen versehen sind; weil solches der Ausübung widerspricht, indem wir keine Intervalle haben, die mit dieser Abtheilung bestehen könnten. Ferner zeigt sich, daß man verschiedene sehr gewöhnliche Intervallen, als die kleinste Sekunde, die größte Terz, die größte Quarte, die kleinste Quinte, die größte Sexte und die größte Septime darinn vergeblich suchen wird. Doch man er-

wähle sich außer dem C oder A einen andern Grundton, man wird abwechselnd diese oder andere dergleichen Mängel fast überall antreffen. So mangelhaft ist sein System in diesem Punkte, aber auch so unübereinstimmend mit sich selbst.

§. 232.

Doch nicht allein diese angemerkten Unrichtigkeiten und Mängel sind an diesem System auszusuchen; es sind noch andere Fehler darinn, welche aller Uebereinstimmung und der daraus fließenden Ordnung augenscheinlich widersprechen. Man mag eine Tonart erwählen, welche man will, und die darinn befindliche Anzahl der Intervallen von einer jeden Art derselben mit der Anzahl der Intervallen in einer andern Tonart vergleichen: so wird man sehen, daß eine völlige Ungleichheit in denselben anzutreffen ist. Ich darf um dieses zu beweisen, nur aufrechnen, wie vielerley Intervallen von einer jeden Art in den gewöhnlichen Tonarten vorhanden sind: so wird man solches so gleich sehen. Man sehe nur diese Tabelle genau an:

	Primen	Sekunden	Terzen	Quarten	Quinten	Sexten	Septimen	Octaven	zusammengesetzte Octaven.
C	3.	5.	4.	4.	5.	5.	4.	2.	2.
Des	5.	4.	4.	5.	5.	4.	4.	1.	4.
Cis	1.	5.	4.	4.	5.	5.	4.	4.	—
D	3.	4.	4.	5.	5.	4.	4.	3.	2.
Es	4.	4.	5.	5.	4.	4.	5.	1.	3.
E	2.	4.	5.	5.	4.	4.	5.	3.	1.
F	3.	5.	5.	4.	4.	5.	4.	2.	2.
Fis	1.	5.	5.	4.	4.	5.	4.	4.	—
Ges	5.	5.	4.	4.	5.	4.	4.	1.	4.
G	3.	5.	4.	4.	5.	4.	4.	3.	2.
As	5.	4.	4.	5.	4.	4.	5.	1.	4.
A	3.	4.	4.	5.	4.	4.	5.	3.	2.
B	4.	4.	5.	4.	4.	5.	5.	1.	3.
H	2.	4.	5.	4.	4.	5.	5.	3.	2.

Ich habe mit Fleiß Cis und Des und hiernächst Fis und Ges jedes besonders angeführet, damit man sehen kann, daß auch diese Töne nach der Beschaffenheit, wie sie in ihren Versetzungszeichen erscheinen, verschiedentliche Intervalle haben, und darinn weder Cis mit Des noch Fis mit Ges übereinstimmen. Und eben so wenig Uebereinstimmung ist in allen übrigen Tönen. Ein jeder Ton ist darinn von dem andern mehr oder wenig unterschieden, nachdem die in der fünften Tabelle (s. oben S. 502.) vorgestellten 128 Töne nach ihrer, ihnen von ihrem Erfinder angewiesenen, Stellung erscheinen. Sollten aber nicht alle Töne eine gleiche Anzahl von Intervallen aufweisen, und also ein Ton eben so viel Primen, Sekunden, Terzen, Quartan, Quinten u. s. w. wie der andere haben? Doch darum bekümmert sich unser Herr Ambrosius nicht, wenn er nur die Leiter nach seiner Art mit Zwischentönen, Zusätzen, Ergänzungen oder Additionalnoten ausfüllen kann. Aber in diesem guten Willen ist ihm der verzweifelte große halbe Ton, der ihm in der eigentlichen diatonischen Leiter nach unserm Notensystem in den Weg gekommen, sehr hinderlich gewesen. Daher ist es nun entstanden, daß der untere und obere Theil dieses großen halben Tones jedesmal nur zu vier Intervallen Platz behält. An die Ungleichheit, die dadurch in allen andern Tönen gegen C zu rechnen, entstehet, daran hat er, allem Ansehen nach, nicht gedacht, ob sie ihm schon, als er den angehängten musikalischen Zirkel gemacht hat, sehr deutlich in die Augen gefallen seyn muß. Er hat aber auch die Vorsicht gebraucht, weil er nicht gewußt hat, oder sich nicht darein finden können, was er mit den zwischen den kleinen und großen Intervallen einer jeden Art vorhandenen Lückenbüßern hat machen sollen, sie nur so ohne Namen oder Classificirung hinzusetzen. Und dabey mögen die Leser oder die Musikverständigen denken, oder daraus machen, was sie wollen. Ich habe mich dieser Freyheit bedienet, und so sind mir den Augenblick alle diese Intervallen so augenscheinlich gewesen, daß ich sie gar nicht habe suchen dürfen. Daß sie aber Herr Warren nicht gesehen hat, wer kann dafür? Ich wundere mich auch nicht darüber, denn wer nicht begreifen kann, daß es ganze

und halbe Töne, daß es große, kleine und kleinste halbe Töne giebt; dem kann es auch gar leicht begegnen, die kleinsten und größten Intervallen einer jeden Art zu verkennen. Doch man muß dem guten Mann nicht zu viel thun. Diese Zwitter oder Mittelöne sind auch in der That gar nicht, was sie zu seyn scheinen; denn sie sind als die kleinsten oder größten Intervalle einer jeden Art betrachtet, insgesamt Blendlinge, weil sie alle eines wie das andere, um einen Viertelston zu groß, oder, wie man will, zu klein sind.

§. 233.

In einem wichtigen damit verbundenen Umstande aber äußert sich insonderheit der Widerspruch, der sich in seinem System befindet. Er declamiret aufs heftigste gegen die großen und kleinen ganzen Töne und gegen die kleinen, großen und kleinsten halben Töne; und gleichwohl zeigen sie sich überall. Er verwirft die Wahrheit, daß es mehrere Intervalle jeder Art, als die kleinen und großen, gäbe, und dennoch zeigen sie uns seine Tonleiter und sein Zirkel; nur daß er ihnen in diesem letztern keine Namen gegeben, und nicht die ihnen gehörige Größen angemessen hat. Die Wahrheit konnte sich vor ihm nicht gänzlich verbergen, er aber schloß aus Eigensinn die Augen vor ihr zu. Ja, es ist nicht genug, daß sich mehrere Intervalle, als die großen und kleinen einer jeden Art in seinem System finden; es finden sich deren so gar mehrere und zwar überflüssige, wenn hingegen darinn andere nothwendige und zuweilen unentbehrliche mangeln. Daß sich nun

1. kleine und große ganze Töne in seiner Tonleiter finden, dieses sieht man sehr leicht, so bald man des und dis, es und eis, ges und gis, as und ais u. s. w., welche alle kleine ganze Töne sind, und dann cis und dis, dis und eis, fis und gis, gis und ais, ais und bis u. s. w., welche insgesamt große ganze Töne sind, mit einander vergleicht.

2. Kleine halbe Töne zeigen sich, so bald man c und cis, d und dis, es und e, f und fis u. s. w. ansieht; große halbe Töne aber, wenn man nur c und des, cis und d, e und f u. s. w. betrachtet. Und die kleinsten halben Töne sind so sichtbar, daß sie einem jeden so gleich in

die Augen leuchten, als cis und des, bis und es, e und fes, eis und f u. s. w. Man siehet alle diese Intervalle so deutlich, und ohne sie mit den Quarttönen oder mit seinen mit $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{4}$ versetzten Tönen zu vermischen, oder dadurch zu verkennen.

3. Es ist aber freylich auch wahr, daß darinn auch einige andere Intervalle von jeder Art mangeln, wenn man sie nämlich gegen einen einzigen Grundton betrachten oder aufsuchen will. Z. B. gegen den Grundton C mangeln die kleinste Sekunde, die kleinste Terz, die größte Quarte, die kleinste Quinte, die kleinste Sexte, die kleinste Septime und die kleinste Octave; und einen gleichen aber verschiedenen Mangel wird man, wenn man einen andern oder mehrere Grundtöne erwählet, und die ihm gehörigen Intervallen einer jeden Art suchet, gar bald entdecken. Doch eben so ungleich und unübereinstimmend das im vorigen §. angeführte Verzeichniß der Intervallen überhaupt ist, eben so ungleich und unübereinstimmend ist auch der Mangel; denn wenn auch schon gegen einen oder den andern Grundton dieses oder jenes Intervall vorhanden ist, so wird es doch gegen einen andern Grundton mangeln. Die Ursache ist gar leicht einzusehen. Da keine andere Töne, oder keine andere Arten derselben in dieses System passen, als nur diejenigen, welche diese zwey und dreißig Töne ausmachen: so muß folglich allerdings bald in diesem bald in jenem Tone, den man zum Grundtone annimmt, ein Mangel entstehen; denn andere oder mehrere Töne soll oder darf man nach diesem Systeme nicht denken. Es begreifet also nach der Meynung des Urhebers alle mögliche Töne, und verträgt keine weitere Zusätze. Ungeachtet es zwar wegen der 32 Töne, die in der Octave befindlich sind, reich an Tönen zu seyn scheint: so ist es doch folglich arm und mangelhaft genug; weil kein anderer Ton in dem Sprengel irgend einer Octave von einem Grundtone an, statt finden kann, als der in diesen angezeigten Tönen enthalten ist. Man setze einen Ton zum Grunde, welchen man will, und formire daraus seinen Sprengel: es werden keine andere Töne, als die vorbeschriebenen erscheinen, und sie werden auch in keiner andern Gestalt erscheinen können, als

sie bereits darinn vorhanden sind; denn es können keine Versetzungszeichen weiter bey irgend einem Tone statt finden, als wie sie einmal für allemal durch die vorhandenen bereits vorrâthig sind. — Doch ich habe hier nur zeigen wollen, wie widersprechend und wie wenig mit sich selbst übereinstimmend dieses System ist; wie wenig der Erfinder es selbst gekannt hat; und wie sehr er dadurch seinen Grundsätzen selbst widersprochen hat.

§. 234.

Nunmehr werde ich nicht nöthig haben, die Unrichtigkeit und Unförmlichkeit dieser Erfindung des Herrn Warren weiter darzutun, und zu untersuchen, auf was für schlechte Gründe es gebauet ist. Es hat nur einen anscheinenden Reichthum, und ist in sich selbst arm und mangelhaft. Es ist auch ganz und gar keine neue Erfindung, wie doch der Herausgeber vorgiebt; sondern, wenn wir es mit dem so genannten diatonisch-chromatisch-enarmonischen Klanggeschlecht, das wir im Mersenne und dann im Kircher, der es aber, wie der Augenschein zeigt, aus jenem abgeschrieben hat*), finden, zusammenhalten: so zeigt es sich ganz deutlich, woher er diese Seltenheit genommen hat. Er hat es aber freylich nicht von Note zu Note abgeschrieben; allein, er hat es durch seine Zusätze u. d. g. unverständlich und unordentlich gemacht, und da er es hat vermehren und verbessern wollen: so ist er in die angezeigten Fehler gefallen, und hat es folglich dadurch verdorben und unordentlich gemacht. Wir wollen dieses bald sehen, wenn ich zuvor das Gute, was es, seiner Fehler ungeachtet, gleichwohl zu erkennen giebt, angemerket habe.

§. 235.

Er hat es sehr wohl eingesehen, daß so wohl die uralte und wahre diatonische Leiter von sieben bis acht Tönen in einer Octave, als :

*) Dieses zeigt sich so gar in einem Druckfehler, der sich bey dem Mersenne und zwar in der vorletzten Note, welche eine Stufe niedriger stehen sollte, findet, und den Kircher zugleich und zwar dreyimal mit abgeschrieben hat. Im Mersenne P. 99. im Kircher, Tom. I. P. 138. und 150., auch 208.

A, H, C, D, E, F, G, A, oder vielmehr C, D, E, F, G, A, H, C, ob sie schon der Grund und die Regel aller Tonarten ist, als auch die vermischte Aristorenische Leiter von dreizehn Tönen, nämlich A, B, H, C, Cis, D, Es, E, F, Fis, G, Gis, A, oder vielmehr: C, Cis, D, Es, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H, C, nach der gegenwärtigen Beschaffenheit der Musik weder dem Theoretiker noch dem Praktiker vollkommen oder ganz vollständig seyn und Genüge thun können. Er fand daher gar bald, daß zwischen diesen angeführten Tönen dieser Leitern allerdings noch einige Zwischentöne seyn könnten und müßten. Die heutige Ausübung zeigte ihm verschiedene derselben an. Er fand auch, daß gute Sänger und Violonisten sich dieser Zwischentöne zu schönen Uebergängen so wohl steigend als fallend bedienten. Er fühlte die Schönheit und die Nothwendigkeit derselben, und ward dadurch von ihrer Wirklichkeit überzeugt; denn wen sollte nicht seine Empfindung davon überzeugen? Er sahe es auch zugleich ein, daß in der angeführten vermischten Leiter von dreizehn Tönen, nach der Beschaffenheit unseres Notensystems diese mangelnden Zwischentöne nicht auf gleiche oder einerley Art anzuzeigen wären; zumal da der Raum zwischen den ersten sieben Haupttönen, auch von ungleicher Beschaffenheit war: er bemühet sich also diese Räume mit denen, seiner Einsicht nach, mangelnden Zwischentönen auszufüllen. Dieses war nun alles sehr gut, und daher keinesweges zu tadeln. Ein wenig mehr Studium, Kenntniß und Erfahrung würden ihn vielleicht auf den richtigen Weg geführt haben; aber er verlor, oder verkannte vielmehr die Wegweiser, die ihn hätten leiten können. Er wußte oder verstand nicht, wie diese Räume, diese Lücken, die er in dem uralten Klanggeschlechte von sieben Tönen, und in dem vermischten von dreizehn Tönen augenscheinlich entdeckte, auf musikalische, regelmäßige und übereinstimmende Art erst musikalisch auszumessen, und dann eben so und also praktisch auszufüllen wären, damit dadurch eine völlige Aehnlichkeit oder Uebereinstimmung entstünde, und folglich alle Intervalle eines gegebenen Grundtones eine gleiche Beschaffenheit und ein gleiches

Recht erhielten. Er fand im Mersenne oder, wie es am glaublichsten ist, nur im Kircher das schon angezeigte große vermischte Klanggeschlecht; wodurch er überzeuget ward, es könnten die Mittelöne, die er suchte, systematisch dargethan werden. — Genug, seine Bemühung, oder sein Bestreben, den Mangel, von dem er überzeuget war, zu ersetzen und die feinen und zierlichen Uebergänge, die sein Gefühl empfand, zu entdecken und in Noten zu beweisen, ist lobenswerth; obschon die Ausführung schlecht ausgefallen ist. Aber so geht es, wenn man sich ohne hinreichenden Grund an eine Sache, die nicht ohne gründliche Kenntniß erkannt werden kann, waget; denn alsdann ist zwar der gute Wille zu loben, die Ausführung aber zu tadeln.

§. 236.

Das schon einigemal angeführte Klanggeschlecht, dessen Mersenne und aus ihm Kircher gedenken, gründet sich auf Viertelstöne. Es ist, wie man leicht denken kann, ein vermischtes Geschlecht (Genus mixtum). Der Grund davon soll in der Leiter, die aus dreizehn Tönen bestehet, und die ich bereits im vorigen §. angeführet habe, liegen, und in welcher, wie man vorgiebt, ein ganzer Ton in vier Viertelstöne getheilet wird, und also die aus zwölf halben Tönen bestehende Leiter in doppelt so viele Töne zerschnitten werden muß. Dieses aus dem alten diatonischen, chromatischen und enarmonischen Klanggeschlechtern aber unrichtig zusammengesetzte und also vermischte Klanggeschlecht, in welchem man, schon vor langen undenklichen Jahren, den schon damals bemerkten Mangel an Zwischentönen, den nur das wahre enarmonische Klanggeschlecht zu ersetzen vermögend seyn kann, zu verbessern, und also ein brauchbares vollständiges Klanggeschlecht herzustellen, glaubte, wird hier vorgestellt. Man erinnere sich dabey der §. 224. aus dreizehn Tönen vorgestellten Aristorenischen Leiter: so wird man dieses vermischte Geschlecht besser verstehen können.



Zu merken: das einfache Kreuz erhöht den Ton um 2 Commata, das doppelte Kreuz um 4 Commata und das dreyfache Kreuz um 6 Commata. Die, nach der letztern, mit dem dreyfachen Kreuz erhöhten Note, folgenden Note, weil sie kein Versetzungszeichen hat, ist von sich selbst um zwey Commata höher, als die vorhergehende Note. Und so geht es durch die ganze Leiter: es stehet also eine jede Note ein Diastema oder zwey Commata höher als ihre vorhergehende Note.

§. 237.

Man siehet, daß diese Leiter durch Viertelstöne abgetheilet wird, und daß ein jeder ganzer Ton acht Commata hält. Die ganze Octave hält also nicht mehr als acht und vierzig Commata. Merkenne nennet es facillimum omnium Systema, weil die Octave in zwölf gleiche Semitone und folglich alle Töne in Quarttöne getheilet würden, und wesfalls man es das enarmonische nennen könnte. Man unterscheidet sonst in diesem System die Töne eines jeden Geschlechts auf eben die Art von einander, wie Warren in dem beurtheilten System sie unterschieden hat, nämlich, daß die Semibreven die diatonischen, die Minimen die chromatischen und die Seminimen die enarmonischen Töne bezeichnen sollen.

Dasjenige, was dieses System anstößig macht, ist wohl insonderheit dieses, daß sich der große halbe Ton darinn gleichsam versteckt, wo nicht ganz und gar verlieret. Hier sind überall gleiche Theile, und durchaus von einem Tone zum andern gleiche Unterschiede, nämlich jederzeit nur zwey Commata. Die kleinsten und größten Intervallen von einer jeden Art sind zwar insgesamt vorhanden, aber sie sind ungeachtet sie völlig mit einander übereinstimmend sind, inson-

derheit die ersten zu groß und die letztern zu klein. Daran ist die gleiche Eintheilung aller ganzen Töne in acht Commata oder vier Viertelstöne eigentlich Schuld; und das war auch die Ursache, warum ich dem seel. Telemann diese Eintheilung, die ihm anfangs so wohl gefiel, wiederrieth. Wenn wir aber dem großen ganzen Ton zweene ungleiche Haupttheile, nämlich einen großen und kleinen halben Ton, und diesem ferner vier, dem großen aber fünf Commata, und also dem großen ganzen Tone neun Commata, dem kleinen ganzen Tone aber acht Commata geben: so erhalten wir eine richtigere und proportionirliche Eintheilung; alle Arten der Intervallen aber ihre mit der Harmonie so wohl, als mit unserm Notensystem, in welchem wir unsere Gedanken ausdrücken und zu Gehöre bringen sollen, übereinstimmende Größe. Es ist also dieses alte System eben so wohl als ein anderes, dessen ebenfalls Merfenne gedenket, und das sich auf zehn Commata, also daß ein ganze Ton in fünf Theile getheilet wird, gründet, und einen gewissen Fabio Colonna zum Erfinder hatte, verwerflich. Noch schlechter aber ist wohl das neue des Herrn Warren, das wir bereits untersucht haben, ob es sich schon, dem Erfinder vielleicht unwissend, auf die weit richtigere Eintheilung des ganzen Tones in neun Commata gründet. Inzwischen ist dieses neue System unsers Engelländers jenem alten Systeme weit vorzuziehen, ob es schon seinem Entwurfe nach auf die fehlerhafte Eintheilung in Quarttöne gebauet ist, die aber, wie wir oben S. 231. gesehen haben, von ihm selbst durch die Zusätze, zu welchen ihn die neuere und bessere Ausübung, obwohl gegen sein Wissen und Willen, verleitet hat, verbessert und der Wahrheit näher geführet werden; und ob es schon durch die verworrene Vorstellung fast allen Zusammenhang verloren hat, und weniger übereinstimmend geworden ist. Das alte System hat inzwischen den Vorzug, daß es sich in alle mögliche Octavengattungen unserer Dur- und Molltonarten so wohl, als in die alten Moden so, wie man will, versetzen läffet. In dieser Betrachtung ist es besser; denn das System des Herrn Warren behält immer dieselben Töne, nicht aber diesel-

ben Arten von Intervallen, ob es sich schon in jeder Tonart, oder in dem Systeme eines jeden Grundtones beständig verändert. Es läßt sich ganz und gar nicht weder höher noch tiefer versetzen, und ist folglich mit allen seinen 32 Tönen und 31 Stufen gänzlich mangelhaft, wie ich schon oben §. 232. angemerkt habe; wenn hingegen das alte System, man mag es in einen Ton versetzen, in welchen man will, stets mit sich übereinstimmt, und immer eine gleiche Anzahl von Intervallen gegen einen jeden Grundton aufweist.

§. 238.

Ein anderes bekanntes System, das Mattheson in seinem vollkommenen Kapellmeister und zwar in der Vorrede S. 14. §. 4. anführet, und sonst schon seit langen Zeiten das allgemeine System gewesen ist, dessen man sich viele Jahre und fast bis auf diese Zeiten insgemein bedienet hat, darf ich wohl hier nicht weglassen; zumal, da man davon vorgiebt, es enthielte alle drey Geschlechter. Mattheson selbst spricht davon, es entspringen daraus die drey Geschlechter; welches wohl ein wenig zu viel gesagt ist.



Dieses System bestehet also aus ein und zwanzig Stufen und zwey und zwanzig Tönen, von denen jedesmal die Minimien oder halbe Taktnoten das diatonische, die mit dem x bezeichneten das chromatische und die mit dem b bezeichneten Noten das enarmonische Geschlecht bezeichnen sollen. Allein, obschon dieses System nicht eben ganz zu verwerfen, sondern so gar besser ist, als das im vorigen §. angeführte alte, aus welchem es gewissermassen entstanden zu seyn scheint, und dann als das System des Engelländers: so wird man doch bald finden, wie mangelhaft es ist, und daß auch die drey Ge-

schlechte gewiß auf ganz andere Art aus einander gesetzt werden müssen. Es hat sonst viel übereinstimmendes mit sich selbst, und konnte schon zu dem eingeschränkten Gebrauch in der Musik voriger Zeiten von Wichtigkeit seyn und gute Dienste thun. Allein, da wir ist den völligen Umfang des chromatischen und enarmonischen Geschlechts besser kennen: so wird es uns ist nicht mehr hinlängliche Dienste leisten können. Will man es ein wenig anatomiren: so wird es sich so gleich zeigen, daß die ursprüngliche diatonische Leiter vollkommen darinn vorhanden ist; allein im chromatischen Geschlecht müßte man die neunte Note aus diesem Geschlechte austreichen, und sie ins enarmonische versetzen; weil dieses Geschlecht eben so wohl wie das diatonische seine Notam characteristicam, nämlich den großen halben Ton unverändert behalten muß. Die Leiter müßte auch im D anfangen, nicht aber im Es; denn in der Es Tonleiter würden die Töne und Stufen eine ganz andere Folge bekommen. Das enarmonische Geschlecht, welches durch die mit dem b bezeichneten Noten angezeigt werden soll, ist nun gänzlich mangelhaft; wie man bey näherer Untersuchung so gleich finden wird. Inzwischen läßt es sich in alle Töne übersetzen, und wird auch bey näherer Berechnung seine fünf und funfzig Commata richtig aufweisen; nämlich nach meiner zum Grunde gelegten Abmessung §. 27. Es finden sich auch die meisten im ersten Kapitel aufgerechneten Intervalle darinn, und es ist überhaupt besser, als alle andere bekannte Systeme: wie es denn wegen der darinn befindlichen Symmetrie, indem es drey Sekunden, drey Terzen, drey Quarten, drey Quinten, drey Sexten und drey Septimen nebst zwey Primen und so viel Octaven enthält, das aus dem Mersenne angeführte alte, wie auch das neue System des Herrn Warren, weit übertrifft. —

Man erinnere sich meiner oben bey §. 26. befindlichen Intervallentabelle. Darinn wird man sehen, daß dieses sonst allgemeine System der Grund ist, worüber sich alle nach meinem Systeme mögliche Intervallen befinden, und wornach sie ausgezählet worden sind. Der Hauptton aber steht jederzeit voran, und die Abänderungen her-

nach; da hingegen hier der Hauptton zwischen beyden Abänderungen in der Mitte stehet.

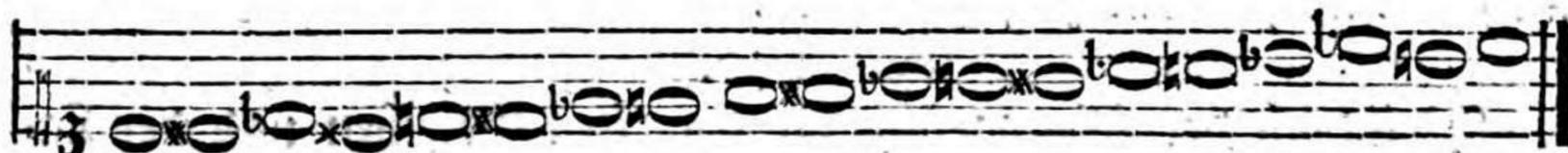
§. 239.

Es sind inzwischen diese Systeme, die sich auf die Klang- oder Tongeschlechter der Alten gründen, nicht die einzigen, die wir finden, wie allen denen, welche von der musikalischen Litteratur einige Kenntniß besitzen, nicht unbekannt seyn wird. Wir finden bey den Tonlehrern des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts verschiedene angemerkt; Man darf nur den Jarlin, den Vinzenz Galiläi, den Pater Mersenne und andere aufschlagen. Sie interessieren die heutige Musik aber eben so wenig, als das ist angeführte alte System. Das beste, das insonderheit auch Mersenne, ein wahrer Kenner dieser Sache, rühmt, ist wohl das eine, welches ein gelehrter und berühmter Spanier, Namens Salinos zuerst beschrieben hat. Man findet es bey Mersenne P. 94. und 95. seiner libror. Harmonic. Dieser fleißige Mann hat aus diesem System des Salinos ein anderes kleines gezogen, welches er für brauchbarer hält; und ich will es seiner Seltenheit wegen, zumal, da es einige Ähnlichkeit mit dem oben §. 58. aus dem Brätorius angeführten und vom Marenzo *) gebrauchten chromatischen Klanggeschlechter hat, hier beyfügen. Ich weiß

*) Eine Anekdote, die diesen schon §. 58. angeführten Ritter Lukas Marenzo (der König in Pohlen hatte ihn zum Ritter gemacht), oder Marenza, betrifft, darf ich hier nicht weglassen. Tevo in seinem schon oft angeführten Buche II Musico Testore S. 18. spricht: Man hätte verschiedene Schulen der Musik gehabt. Die erste der Griechen, welche die sechs Buchstaben, G, A, B, C, D, E, gebraucht hätten. (Mit diesen Buchstaben hat es wohl in Ansehung der Griechen eine andere Beschaffenheit; denn es ist bekannt, daß sie weit mehrere Buchstaben, ja fast alle Buchstaben durchs ganze Alphabet dazu gebrauchten; doch dieses gehdret nicht hieher.) Die andere Schule des Guido,

welcher die sechs Syllben ut, re, mi, fa, sol, la erfunden hätte; die dritte des Johann von Mürs, den man für den Erfinder oder Verbesserer unseres Notensystems hält; weil er den Noten ihre gegenwärtige Gestalt in Ansehung ihrer Dauer gegeben haben soll; die vierte des Josquin und Cyprian Korus (Beyde Niederländer und Verbesserer des guten und alten Motettenstyles, nicht des neuen italienischen; denn dieser führet einen ganz unrichtigen Namen, oder ist ausgeartet, wie die meisten welschen Componisten unserer Zeiten. Unsere angeführten Niederländer waren gegründeteter; wie man denn noch ist einige sehr gute Miffen und Psalmen von der Arbeit dieser braven Männer fin-

zwar nicht, ob ich es eben allzurichtig in unsere Noten werde über-
getragen haben; doch der Unterschied wird nicht sehr beträchtlich seyn;
wenigstens glaube ich, man werde es nicht leicht richtiger übersetzen
können, man müßte denn, um die Viertelsteine auszudrücken, die
vorigen Zeichen † und ‡ mit zu Hülfe nehmen; die aber, ob sie schon
Barren gebrauchet hat, nicht anzurathen sind. Auf diese folgende
Art kommen auch ganz richtig die fünf und funfzig Commata einer
vollständigen Octave heraus.



Man siehet gar wohl, daß diese Tonleiter, die aus achtzehn Stufen
und neunzehn Tönen bestehet, mehr chromatisch als enarmonisch ist.
Man kann sie mit der §. 58. angeführten, und dann mit denen weiter

det.) Die fünfte des Palestrina oder
Pränestini. Er war zu seiner Zeit ein
Erhalter und Verbesserer der Kirchenmusik
in Rom, als der damalige Papst (Pius
der vierte nach dem Mattheson, oder
nach andern ältern und richtigern Nach-
richten, Marcellus der Zweyte) sie aus
der Kirche verbannen wollte; die sechste
endlich des Marenzo, welche sich bis auf
die Zeiten des Tevo erhalten hatte, weil
sie sich von den vorigen durch den Aus-
druck der Worte und der Affekten und
durch Erregung der Gemüthsbewegungen
so wohl in der Kirche als außerhalb der-
selben gar sehr unterschieden hatte, u. s. w.
Marenzo, der in der That den Madri-
galstyl, welcher der Grund des Recitativ-
styls ist, vorzüglich verbessert hat, ist
also, außer seiner großen Geschicklichkeit
in der Composition, ein in der Historie
der Musik besonders merkwürdiger Mann
gewesen; der das Lob, und noch ein größ-
eres verdienet, daß ihm ehemals Michael

Prätorius gegeben hat. — Es kann auch
gar wohl seyn, zumal da er ein vortrefli-
cher Sänger war, daß er in Italien zur
Verbesserung des Theaterstyls, dem der
ehemals beliebte Madrigalstyl vorangegan-
gen, Gelegenheit gegeben. Man weiß ja,
daß die Singspiele, insonderheit im An-
fange des siebenzehnten oder vielmehr ge-
gen den Ausgang des sechzehnten Jahr-
hunderts, und also noch bey Lebzeiten des
Marenzo, vornehmlich in Aufnahme ge-
kommen, und besonders verbessert worden
sind; da sie zuvor nur aus, im steifen Ma-
drigalstyl, deklamirten, Auftritten ohne
Arien und auch so gar fast ohne alle In-
strumentalmusik, außer in den Rittornel-
len bestanden hatten. Man erinnere sich
der im Kritisch. Musikus S. 25. ange-
führten sogenannten ersten Oper des Oratio
Vecchi, die den Titel L'Amfiparnasso,
Comedia armonica führte, und welche
gegen das Ende des sechzehnten Jahrhun-
derts zu Venedig zum Vorschein kam.

oben in der Abhandlung von den Klanggeschlechtern beschriebenen Klanggeschlechtern vergleichen.

Es würde endlich zu weitläufig seyn, wenn man alle Erfindungen oder Nachahmungen der Griechen zur Verbesserung der Tonleitern und der Klanggeschlechter anführen wollte, zumal, da ich wegen der uralten Klanggeschlechter der Griechen und wegen meiner oben beschriebenen Vorstellungen der Klanggeschlechter für unsere Zeiten und nach der jetzigen Beschaffenheit der Musik in Vergleichung mit jenen noch etwas zu sagen habe.

§. 240.

Weil doch der Klanggeschlechter der alten Griechen und der Lateiner, verschiedenemale Erwähnung geschehen ist; sehr viele Tonlehrer von Zeit zu Zeit sie theils zu erklären, theils nachzuahmen gesucht haben; meine im dritten Kapitel vorgetragene Abhandlung von den Klanggeschlechtern sich auch zugleich darauf mit beziehet: so wird es nicht überflüssig seyn, der Vollständigkeit wegen, auch noch etwas davon zu sagen. Ich werde insonderheit zweenen gelehrten Männern, die sich bemühet haben, sie, der Beschaffenheit der Musik neuerer Zeiten vor 150 Jahren gemäß, zu erläutern, folgen, nämlich dem schon mehreremale angeführten Pater Mersenne; dem, wie es scheint, auch Herr Marpurg gefolget ist, und dann dem gelehrten Herzog von Utri, Matthäus Aquaviva, so wie ihn Mattheson in seiner großen Generalbassschule anführet; doch werde ich die gelehrten Erläuterungen des um diesen Theil der theoretischen Musik wohl verdienten Herrn Marpurgs zugleich mit zu Rathe ziehen. Ich will zuerst die Mersennische Erklärung des diatonischen, chromatischen und enarmonischen Geschlechts kürzlich anführen, so wie man sie in seinen *Libris Harmonicorum* P. 96. und 97. findet; zumal, da sie mit der Zarlinschen Vorstellung, die man in seinen *Institutionen* findet, völlig übereinkommt. Daß die Griechen ihre Klanggeschlechter in Tetrachorde, oder nach dem Maße einer Quarte, eingetheilet haben, das ist bekannt. Zu einem jeden vollständigen System der Klanggeschlechter gehörten nun fünf

Tetrachorde, welche nach ihrem besondern Zusammenhange den ganzen Sprengel derselben vorstellten. Denn höher oder tiefer gieng der Ambitus ihres Systems nicht. Ein jedes Tetrachord des diatonischen Geschlechts bestund aus vier Tönen oder Klängen, von denen der erste von dem zweeten Tone einen halben Ton, dieser aber und die beyden letzten jeder einen ganzen Ton von einander stunden. Die erste Stufe war also ein halber Ton, die zwote und dritte Stufe aber eine jede ein ganzer Ton. Das erste Tetrachord fieng sich in der Tiefe an, und vor ihm oder eigentlich unter ihm gieng ein tieferer Ton voran, den man Proslambanomenos nannte. Dieser angenommene allertiefste Ton ward nicht zum Tetrachord gezählt. Er wird insgemein für unser tiefes A gehalten. Mit dem darauf folgenden Tone H fieng sich nun das erste Tetrachord an, welches die Töne: H, C, D und E enthielt, mit dem E trat das zweite Tetrachord ein; dieses bestund aus diesen auf einander folgenden Tönen: E, F, G, A; mit diesem letztern Tone hub sich das dritte Tetrachord an, und enthielt die Töne: a, b, c, d. Nunmehr gieng man wieder zurück; denn das vierte Tetrachord fieng sich mit dem Tone H an, und bestund aus den Tönen, b, c, d, e, mit welchem letztern Tone endlich das fünfte und letzte Tetrachord eintrat, welches die Töne e, f, g, a enthielt. Der ganze Sprengel dieses Geschlechts, oder vielmehr der Umfang aller Töne ihrer Musik, beschrieb also nur zwei Octaven, und war folglich gegen den Umfang unserer Töne, wenn man auch nur von dem tiefen C bis ins \bar{c} fortgeht, sehr eingeschränkt. Mersenne hat dieses diatonische Geschlecht nach seinen fünf Tetrachorden in folgendem Schema vorgestellet.

Prosl. 1tes Tetrach. 2tes Tetrach. 3tes Tetrach.

4tes Tetrach. 5tes Tetrach.

Nach dem Mattheson hat obbemeldter Herzog Matthäus Aquaviva dieses Geschlecht nur in vier Tetrachorden, die doch auch das bemerkte System von zwei Octaven ausmachen, auf folgende Art vorgestellt:

Prosl. 1tes Tetrach. 2tes Tetrach. 3tes Tetrach. 4tes Tetrach.

Der Unterschied äußert sich zwischen dem zweyten und dritten Tetrachord; denn Aquaviva läßt das dritte Tetrachord ganz weg, und fängt sein drittes Tetrachord mit dem vierten des Merfenne an; und dieses thut er auch in den folgenden beyden Klanggeschlechten.

§. 241.

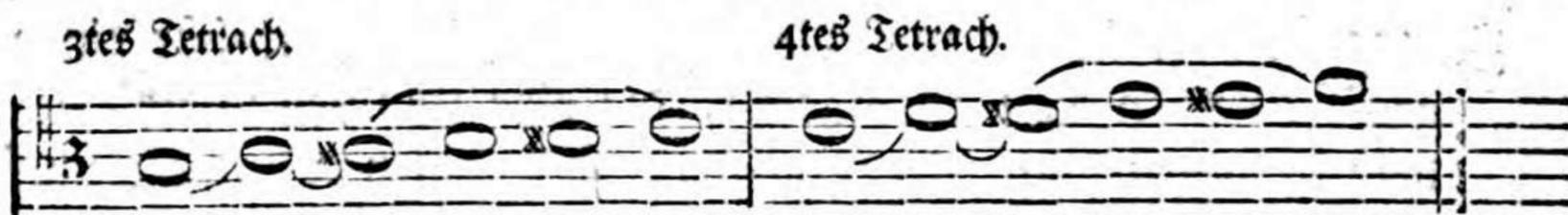
Das chromatische Geschlecht bestund nun ebenfalls aus fünf Tetrachorden, und darinn erschienen zuerst zweene halbe Töne und dann eine kleine Terz; wie man nach dem Merfenne in folgender Vorstellung des ganzen Systems sehen kann.

Prosl. 1tes Tetrach. 2tes Tetrach. 3tes Tetrach.

4tes Tetrach. 5tes Tetrach.

Aquaviva hat nun auch in diesem Geschlechte vier Tetrachorde angezeigt, welche ebenfalls den ganzen Sprengel von zwei Octaven ausfüllen.

Prosl. 1tes Tetrach. 2tes Tetrach.



Von diesem letztern Schema hat man außer dem schon vorher an-
gemerkten Unterschiede wegen der Anzahl und des Zusammenhanges
der Tetrachorde noch zu merken, daß Aquaviva die kleine Terz eines
jeden Tetrachords durch halbe Töne ausgefüllet hat. Ich werde
solches hernach weiter erklären.

§. 242.

Das enarmonische Geschlecht unterschied sich von dem vorigen
gar sehr; denn es enthielt nach dem vorher gegangenen angenomme-
nen tiefen Tone zuerst zwei Die ses, welche Herr Marpurg am
besten durch Viertelsteine, welche sie auch in der That waren, über-
setzt; darauf folgte ein großes Intervall von einer großen Terz.
Mersenne stellet es also vor:



Nach dem Aquaviva siehet es in vier Tetrachorden also aus:



- Zu merken: 1. Wenn man die beyden Diefes, welche einen großen halben Ton ausmachen, die eine zu zwey und die andere zu drey Commaten berechnet: so kommen richtig die fünf und funfzig Commata, das Maaß einer vollständigen Octave, heraus; welches denn mit meiner Abmessung §. 27. übereinstimmt. Und dieses trifft in allen drey Geschlechtern zu.
2. Schon Don Nicola Vicentino und hernach l'Artusi haben in Ansehung der Ausfüllung der chromatischen und enarmonischen Tetrachorde etwas ähnliches geleistet; der erste durch Viertelstöne, der letztere aber auf eine mehr mit dem *Alavaviva* übereinstimmende Art. Ich will aber ihre Vorstellungen, zumal da sich der erste auf eine ganze Octave ausbreitet, um nicht zu weitläufig zu werden, hier nicht besonders anführen. Man sehe des ersten Buch, das ich hernach im 245sten §. anführen werde, und dann des l'Artusi *ragionamenti overo delle imperfettioni della moderna Musica. Folio 16-19.* Ein sehr gutes Buch, worinn zugleich vieles vorkommt, das zur Erläuterung und Aufklärung der alten Moden u. d. g. gehdret. Eine zu den Klanggeschlechtern und deren Gebrauch gehörige besondere Merkwürdigkeit findet man auch in einem darinn eingerückten Sendschreiben eines gewissen Spataro an den bekannten Peter Aron; dem eine wichtige Erläuterung beygefüget ist, die vieles mit dem im Kapitel von den Klanggeschlechtern angeführten Beispiele aus dem Berardi gemein hat. Ein überzeugender Beweis, wie sehr diese alten Tonkünstler und Tonlehrer über die praktische Anwendung des vermischten enarmonischen Klanggeschlechts gegrübelt haben; indem sie uns so gar Beispiele in Noten davon hinterlassen haben.

§. 243.

Man siehet aus diesen Beschreibungen, daß das diatonische Geschlecht ohne Zwischentöne in der natürlichen und stufenweisen Ordnung ihrer Leiter fortgeht; da hingegen das chromatische Geschlecht mit halben Tönen anfängt und darinn fortgeht, das enarmonische

aber in Viertelstönen anfängt und fortgeheth. — Es ist merkwürdig, daß die meisten Tonlehrer, alte und neue, dafür halten, das chromatische Klanggeschlecht hätte in einem jeden Tetrachord nach seinem dritten Tone einen Sprung von einer kleinen Terz gethan, oder die dritte Stufe desselben wäre jederzeit eine kleine Terz groß gewesen; so wie das enarmonische Geschlecht nach seinen beyden Viertelstönen, und also in seiner dritten Stufe eine große Terz enthalten hätte, und zwar auf eben die Art, wie wir in der aus dem Merfenne genommenen Vorstellung gesehen haben. Es sind aber einige, und mich dünkt mit mehrerer Wahrscheinlichkeit, ganz anderer Meinung gewesen, indem sie den Erfindern der Klanggeschlechter, oder vielmehr den alten griechischen Virtuosen, mehrere Einsicht in die Natur der Melodie zugetrauet haben, als daß sie solche fast unsingbare und mit dem stufenweisen Fortgange des diatonischen Geschlechtes, welches doch der Grund und die Regel der übrigen Klanggeschlechter damals so wohl als jetzt war, so wenig übereinstimmende Sprünge sollten haben statt finden lassen. Man kann daher, wie Mattheson nicht ungegründet nach dem Aquaviva angemerkt hat, für gewiß annehmen, daß sie nach Proportion der Natur der Klanggeschlechter die Tetrachorde mit den vornehmsten Unterscheidungszeichen derselben gänzlich ausgefüllt haben. Welche Reimlichkeit wäre es wohl gewesen, wenn sie nach zweenen halben Tönen so gleich eine kleine Terz gesprungen wären; oder, welches noch ungereimter gewesen wäre, wenn sie nach zweenen Viertelstönen den Sprung durch eine große Terz gewaget hätten? Dießfalls habe ich die Vorstellung des Aquaviva, in Noten ausgedruckt, hiermit beygefüget, worinn er sich nicht an die alten und bey nahe ungereimten Erklärungen der drey Geschlechter gekehret, sondern die Tetrachorde nach der Beschaffenheit und dem wahren Charakter eines jeden Geschlechtes vernünftig, oder doch sehr wahrscheinlich, ausgefüllt hat; nämlich das chromatische Klanggeschlecht mit halben Tönen, als dessen eigenthümlichen Charakter, und das enarmonische Geschlecht mit Viertelstönen, die das wahre Kennzeichen dieses

künstlichen und weitläufigen Klanggeschlechts sind. Wir müssen nicht denken, als ob die Griechen in ihren Melodien oder in ihren Modulationen so unempfindlich gewesen wären, den Uebelstand und das Widersinnige, das alle ihre Melodien würde verunzieret und von allem Ausdrucke entblößet haben, nicht zu fühlen. Man muß sich daher über so viele Musiklehrer und Schriftsteller wundern, wenn sie die Griechen einer solchen Unempfindlichkeit, ich mögte bey nahe sagen, Dummheit beschuldigen, als ob sie nicht würden gewußt haben, diese unbequemen und unproportionirlichen Lücken auszufüllen. Sie hatten nicht nöthig, ausführliche Beschreibungen davon zu machen, die Natur der Sache lehrte sie diese Ausfüllung von selbst; denn wie der Anfang des Tetrachords war, so mußte auch der Berfolg oder die Bollendung seyn. Die beste und gründlichste Wiederlegung einer so abgeschmackten Meynung, als ob die Griechen einen so lächerlichen und wenig praktischen Begriff von den chromatischen und enarmonischen Geschlechtern gehabt hätten, ist wohl vorzüglich diese, welche man aus der Beschaffenheit der Tonleitern ihrer Moden und Octavengattungen nehmen kann; weil man nicht denken darf, sie hätten ihre Moden und Octavengattungen, welche sich doch insgesamt auf die Geschlechter gründeten, und durch sie verbessert wurden, auf eine eben so abentheuerliche Art eingerichtet: denn wir sind nach vollständigen Nachrichten, die wir von ihren Moden, Octavengattungen und Tonleitern übrig behalten haben, eines bessern davon überzeuget. Man siehet daraus augenscheinlich, daß sie den stufenweisen Fortgang der Töne eben so wohl, wie wir, zum Grunde ihrer Melodien geleet haben; Da nun die Klanggeschlechter, das erste die Regel, die andern beyden aber die Verzierungen des ersten waren: so mußten sie sich ebenfalls auch eines proportionirlichen Fortganges der Melodie, der in den Stufen des Geschlechts, worinn sie modulirten, gegründet war, bedienen. — Herr Marpurg hat sich zwar in seiner *kritisch. Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten Musik* im Kapitel von der alten Musik nicht besonders darüber herausgelassen; doch findet sich darinn S. 118. und 119.

eine Stelle, da er sich für die Meynung erkläret, sie hätten die drey Klanggeschlechter in der That nach einer selbstbeliebigen Vermischung gebraucht, oder sie auch alle drey mit einander vermischet. — Doch da diese Materie unsere heutige Musik wenig interessiret: so mag ich mich nicht weitläufig dabey aufhalten; doch will ich wegen der Exempel, die Herr Marpurg am angeführten Orte beybringet, insonderheit wegen seiner vermeyntlichen Pentachorde und Hexachorde kürzlich erinnern; daß ich diese letztern in dem Exempel des diatonisch-chromatisch-enarmonischen Geschlechts in der That für nichts anders als ab- und aufsteigende Tetrachorde halte. Ich will daher dieses letztere Exempel in unsere Noten versetzt, zum Schlusse hersehen. Es ist weniger vollständig, als das aus dem Aquaviva angeführte enarmonische Geschlecht, wie man hier sehen kann:

Absteigend.

1tes Tetrach. 2tes Tetrach.

3tes Tetrach. 4tes Tetrach.

5tes Tetrach.

Aufsteigend.

Prosl. 1tes Tetrach. 2tes Tetrach.

3tes Tetrach. 4tes Tetrach. 5tes Tetrach.

Selbst nach dem Begriffe, den Herr Marpurg S. III. vom Pentachord äußert, sind dieses nichts als Tetrachorde, am wenigsten aber Hexachorde.

Zu merken: 1. Ich habe in den vorigen Vorstellungen und auch in diesem letztern mich des Zeichens †, den Ton um einen Viertelston zu erhöhen, bedienet; in dem absteigenden Exempel aber habe ich ein β oder ein griechisches Beta setzen müssen, weil der Ton, vor welchem es steht, einen Viertelston sollte erniedriget werden, und wir dazu kein anderes beqvemes Zeichen haben.

2. Herr Marpurg wird mir vergeben, daß ich mich also in dem absteigenden System dieses vermischten enarmonischen Geschlechts dieses β, in dem aufsteigenden aber des enarmonischen † bedienet habe. Es ist auch noch eine Frage, ob die Griechen nicht selbst unter dem aufsteigenden und absteigenden System einen Unterschied gemacht haben, und ob nicht der enarmonische oder Viertelston bey dem Absteigen bloß vom höhern Tone, bey dem Aufsteigen aber bloß vom tiefern Tone abgehänget habe? Daß dieses geschehen seyn möge, dünkt mich wahrscheinlicher, als das Gegentheil zu seyn. Allein diese Sache ist an sich selbst sehr dunkel, und dürfte daher wohl schwerlich vollkommen zu entscheiden seyn, weil vielleicht auf beyden Seiten gleiche Gründe vorhanden seyn mögten. — Und wer wollte Zeit und Mühe dazu verschwenden, eine uns so wenig interessirende Sache zu untersuchen, und zu bestimmen?

§. 244.

Wegen der musikalischen Rechnung nach Commaten, deren ich mich im ersten Kapitel dieses Theiles bey meiner Abmessung der Intervallen und hiernächst auch bey den Klanggeschlechtern, wie auch in der Beschreibung der Klanggeschlechter der alten Griechen bedienet habe, darf ich nicht unterlassen, eine kleine Tabelle beyzufügen, woraus man sehen kann, wie ich sie, insonderheit diese letztern, be-

rechnet habe; zumal da das alte griechische Wort Diesis einigemal darinn vorkommt. Ich setze aber voraus, daß ich in dem aus dem Mersenne genommenen System des Salinas, das ich in unsere Noten übersetzt habe, mich der wahren Bedeutung der Diesis nicht habe bedienen können, weil solches in diesem System nach unsern Noten eine große Undeutlichkeit würde verursacht haben. In dem System des Engelländers werden insgemein durch die Zeichen t und t auch Dieses angezeigt, sie sind aber insgesamt als bloße Vierteltheilstone von einerley Größe und also als kleine Dieses berechnet worden; weil er auf den Unterschied derselben entweder nicht gesehen, oder ihn vielmehr nicht gekannt hat. In dem aus dem Herrn Marpurg angeführten Systeme kommt die Diesis in besserem Verstande, und zwar klein und groß, einigemal vor. Im Absteigen habe ich sie durch dieses Zeichen β im Aufsteigen durch dieses t anzuzeigen gesucht. Hier also und in den alten griechischen aus dem Mersenne und Aquaviva copirten Vorstellungen der Klanggeschlechter sind die Dieses auf zweyerley Art berechnet worden, nämlich als große zu drey, und als kleine zu zwey, Commaten, wie man, wenn man sie nachrechnen will, finden wird; da man zugleich sehen kann, daß die zur Octave nothwendigen 55 Commata überall herauskommen werden; ausgenommen in dem alten §. 236. aus dem Mersenne genommenen System, welches sich auf lauter gleiche Vierteltheilstone gründet, die lauter Dieses von 2 Commaten sind, wodurch aber die Octave nur acht und vierzig Commata erhielt. Ich habe übrigens das Diastisma und die Diesis für einerley genommen. Sonst weiß ich wohl, daß man auch den kleinen halben Ton Diesis nennet: welches aber, wie ich dafür halte, nicht allzu richtig ist, und daher leicht Unordnung verursachen kann. Man merke, daß sich alles, was ich hier gesaget habe, auf die von mir angenommene Abmessung der Töne und Intervallen beziehet, um alle diese Vorstellungen, so weit es möglich ist (daß ich mich auch einmal dieses D' Alembertischen Ausdruckes bediene), auf musikalische Art in Noten auszudrücken, und dadurch verständlicher zu machen.

In dieser nun folgenden Tabelle habe ich zwar die alten Namen behalten, weil solches der Deutlichkeit wegen nothwendig war; doch habe ich auch die deutschen Namen, der Schwachgläubigen wegen, darunter zu setzen, nicht unterlassen.

	Schisma.	Comma.
Schisma	—	$\frac{1}{2}$
Comma	2.	1.
Diafchisma } Diesis } min. Kleiner Viertelston.	4.	2.
Diesis maj. Großer Viertelston.	6.	3.
Semitonium min. Kleiner halber Ton.	8.	4.
Semitonium maj. Großer halber Ton.	10.	5.
Tonus min. Kleiner ganzer Ton.	16.	8.
Tonus maj. Großer ganzer Ton.	18.	9.
Semiditonus. Kleine Terz.	28.	14.
Ditonus. Große Terz.	36.	18.
Diatessaron. Kleine Quarte.	46.	23.
Tritonus. Große Quarte.	54.	27.
Diapente. Große Quinte.	64.	32.
Diapasson. Octave.	110.	55.

§. 245.

Ich darf hier nicht vergessen, einen vortrefflichen Tonlehrer aus der Mitten des sechzehnten Jahrhunderts anzuführen. Es ist dieses Don Nicola Vicentino, welcher im Jahr 1555. in Rom ein Buch unter dem Titel *L' antica musica ridotta alla moderna pratica, con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie &c.* herausgab. Er hat sich darinn als einen wahren Kenner der alten Klanggeschlechter bewiesen; seine Erläuterungen derselben sind daher lesenswürdig, und fast allen andern vorzuziehen. Ich führe ihn hier vorzüglich wegen der Dieses und der Eintheilung derselben, deren ich mich bedienet habe, an. Er handelt in seinem angeführten Buche folio 18-19. umständlich davon, und giebt dem kleinen halben Tone ganz deutlich zwei kleine Dieses, dem großen halben Tone aber eine große und eine kleine Diesis. Er ist schon auch diesfalls merkwürdig, 1) weil er sich in der Erläuterung der drey Geschlechter und der Intervallen nirgends der Ausrechnungen durch Zahlen bedienet. Dieser Umstand ist wenigstens schon vor mehr als zwey hundert Jahren ein deutlicher Beweis, daß man alle diese und die damit verbundenen Materieen ohne ein Mathematiker oder Geometer zu seyn, bloß durch musikalische Zeichen und Vorstellungen deutlich machen und folglich praktisch bestimmen kann. Hiernächst auch 2) findet sich bey diesem Tonlehrer ein besonderes vollständiges System des enarmonischen Geschlechts, welches vor allem andern insonderheit dem System des Herrn Warren, das ich in vorhergehenden §. §. beurtheilet habe, am ähnlichsten ist. Es unterscheidet sich nur von ihm dadurch, daß es gewissermaßen vollständiger ist; daß es eben so, wie unser oben §. 51. und 52. beschriebenes enarmonisches Geschlecht, auf- und abwärts besonders vorgestellt wird; und dann daß es 33 bis 34. Töne in seinem Sprengel enthält. Es ist sonst unter den alten dergleichen vollständigen Systemen das vollständigste und beste, ob es sich schon auf die Quarttöne oder Dieses gründet, die aber darinn zweyerley und also groß und klein sind. Uebrigens ist es dem von mir angenommenen am ähnlichsten,

und würde sich, wenn man es durch bequemere oder deutlichere Charaktere vorstellen wollte, sehr gut damit vergleichen lassen. —

§. 246.

Da ich mich dem Schluße dieses Theiles zu nähern gedachte, erinnere ich mich, daß ich noch von zweyerley verschiedenen, obschon mit meinem ziemlich ähnlichen, Intervallensystemen zu reden habe. Es findet sich in einer periodischen Schrift, die in Hamburg unter der Aufschrift: Unterhaltungen heraus gekommen ist, und zwar im vierten Stücke des dritten Bandes vom Monat April 1767. folgende Tabelle, nebst einem sie erklärenden Aufsatze unter der Aufschrift: Letzte Beschäftigungen G. P. Telemanns, im 86sten Lebensjahre, bestehend in einer musikalischen Klang- und Intervallentafel. Ich will also beydes die Tafel und die Erklärung von Wort zu Wort hier einrücken, und nur einige wenige Anmerkungen beysügen. Ich bin gendthiget, dieses insonderheit diesfalls zu thun, weil diese Tafel in der That einigermaßen merkwürdig oder sonderbar zu seyn scheint; weil die Töne neue und zum Theil seltene Namen bekommen; weil es auch den Anschein hat, der seel. Telemann habe, da er sich mein im ersten Kapitel dieses Buches beschriebenes Intervallensystem mit Recht nicht zueignen können, einen neuen Weg gesucht, gleichwohl auf eine andere sinnreiche Art Theil daran zu nehmen, und solches mit einigen Zusätzen und in einer etwas veränderten Gestalt vorzutragen. Hier ist nun erstlich diese neue so genannte Klang- und Intervallen-Tafel.

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

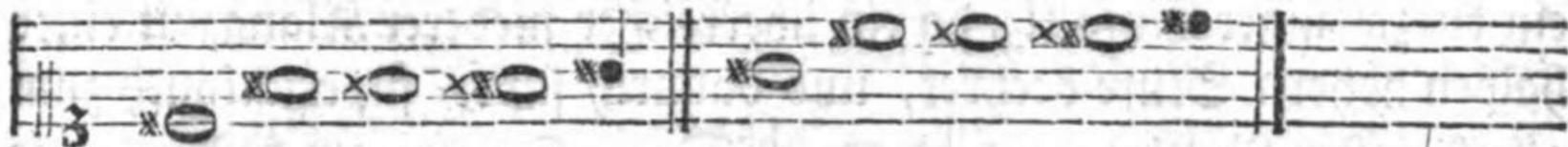
Namen der Klänge.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.
Cexces.	dexdes.	exes.	fexfes.	gerges.	Axas.	haxhas.	cexces.	dexdes.
Cex.	dex.	ex.	fex.	gex.	ax.	hax.	cex.	dex.
Ces.	des.	es.	fes.	ges.	as.	has.	ces.	des.
C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	C.	D.
Céb.	déb.	éb.	féb.	géb.	áb.	háb.	céb.	déb.
Ceß.	deß.	eß.	fesß.	geß.	aß.	haß.	ceß.	deß.
Ceßcéb.	deßdéb.	eßéb.	fesßféb.	geßgéb.	aßáb.	haßháb.	ceßcéb.	deßdéb.

Erklärung dieser Tafel.

Jede einzelne Note ist ein Klang. Solche zum Theil fürchterliche, doch durchgehends brauchbare, und denen, die mit dem Trans-

treten müssen 4). Uebrigens sind die oben hervorragenden Klänge deswegen angebracht worden, um eine größte Quarte zu erreichen, weil ces-fes nur eine kleine, und ces-fex eine große, so wie sie gleichermaßen ges-ces und ges-cex ausmachen; wovon hienächst bey den commatisirten Sekunden ein mehreres zu sehen ist.



Die völlige Deutlichkeit hievon siehet man in der unbezeichneten Grundreihe, als Richtschnur der übrigen Reihen, wo e-f und h-c einen kleinen Ton betragen. 5)

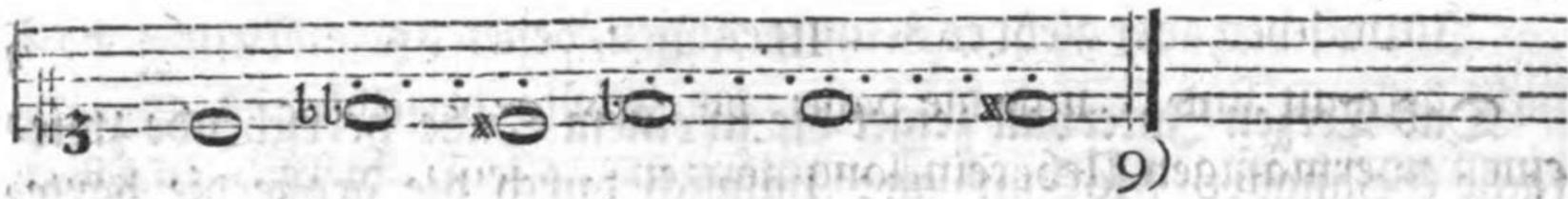
Diejenigen Primen, die entweder gar nicht voran bezeichnet sind, oder nur ein x oder ein b vor sich haben, werden Grundklänge genannt, weil sie den ihnen folgenden höhern Intervallen zur Unterlage dienen 6). Solches sind die drey mittelsten in der Tafel. Die Ursache warum dergleichen hiebey nicht mit doppelter Vorzeichnung anzuwenden sind, ist, weil alsdann xx und ßß entstehen würden.

wir sie vervielfältigen, je weniger werden sie praktisch seyn, und je weniger Nutzen werden sie bringen. — Der Ausdruck mathematische Commata schickt sich nicht wohl; es sollte vielmehr heißen musikalische Commata; denn sie sind auf vielen Instrumenten deutlich auszudrücken, und folglich sind sie praktisch.

4) Der Satz, daß die Primen keinen Uebersprung zulassen, sondern stufenweise eintreten müssen, ist wohl sehr zweifelhaft, oder wenigstens zweydeutig. Man kann gar wohl in einer Oberstimme gegen einen liegenden Bass in dessen große oder größte Prime springen; wollte man aber aus einer großen Prime in die größte gehen: so kann kein Sprung statt finden. Eben so wenig kann man aus der Prime springen, denn sie muß liegend aufgesetzt werden.

5) Herr Telemann, wie wir hernach sehen werden, nimmt keinen kleinen und großen halben Ton an; von welchem doch hier die Rede ist. Er drückt sich also lieber so unbestimmt aus. Doch wir werden hernach noch etwas davon zu bemerken finden.

6) Das Wort Grundklang stehet hier nicht allzurichtig. Grundklang ist wohl derjenige Ton, auf welchen sich die Harmonie im eigentlichen Verstande beziehet; denn Telemann nimmt Grundklang und Grundton für einerley. Man kann also einen Grundklang denjenigen Ton nennen, welcher den folgenden oder über ihn stehenden höhern Intervallen zur Grundlage dienet, er mag bezeichnet seyn, wie er will; er könnte also auch drey Kreuze oder Dee vor sich haben.



Hiebey fällt mir ein, daß der kleinste Ton und sein Nachbar zwar in den Musikleitern helle genug zu sehen sind: $\sharp 3 - \flat 4$ allein unrecht behandelt werden. Man schmelzet beyde nahen Klänge nach Veranlassung des Klaviers in einen zusammen, und hält ihre zwillingmäßige Anwendung für untüchtig. Aber sollte folgende Probe

wohl so gar untüchtig seyn?



Daß des und eb zween unterschiedene Klänge ausmachen, solches findet sich auch bey den Violinen, wo des mit dem vierten und eb mit dem kleinen Finger gegriffen wird; desgleichen haben die Traversieren hiezu zwe besondere Klappen, von welchen aber eb ziemlich tief ist, und sich daher von des ein Theilchen zur Abgabe ausbitten könnte.

Wir bemerken ferner bey obigen vier Tönen, daß, wenn wir den Grundklang von ihnen wegnehmen, sich alsdann die am Eingange gedachten Primen zeigen. 11)

9) Hier stunden in den Hamburgischen Unterhaltungen die Punkte unrichtig; ich habe sie hier berichtigt; daher darf man sich an dieser Verschiedenheit nicht stoßen.

10) Dieses Exempel würde auf folgende Art der Absicht gemäßer seyn:



11) Dieses soll eine Vertheidigung der anfangs angegebenen vier oder vielmehr sieben Primen seyn; allein ich glaube, sie hinket gar sehr. Was man von der Prime und von der Octave als denen keiner Veränderung unterworfenen allervollkommensten Intervallen sagen kann, das passet am wenigsten auf die übrigen, mancherley ungleichen Veränderungen unterworfenen und weniger oder gar nicht vollkommenen, Intervallen. Aber Telemann hat daran nicht gedacht, daß er sich in Ansehung der kleinen und großen Primen gar sehr geirret hatte, und daß dadurch eine eben so

III.

Das Terzen-Intervall zeigt die in einem Satze herrschende zwiefache Gesangart (Modum) an; nämlich durch die große die harte, und durch die kleine die weiche; als: d-fes, d-f.



Uebrigens bleiben die vier Abtheilungen, wie mehrgedachtermaßen.

Da die folgenden Intervallen sich alle auf die bisher besagten beziehen, so könnte ich meine Belehrungen darüber beschließen; allein die ehrliche Quarte, mit der so verächtlich umgegangen wird, locket mir noch einige Worte ab.

IV.

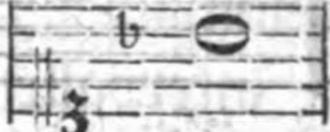
Man erkennt weder eine kleinste, kleine, große, noch größte Quarte. Die erste nennt man die verkleinerte, die zweite die gewöhnliche, die dritte die übermäßige und die vierte ein Ungeheuer. 12) Insonderheit wird der letztern von einem der Verächter derselben eifrigst untersaget, mit ihrer gräßlichen Gestalt ja nicht in der Reihe der vorher unbezeichneten (diatonischen) Klänge zu erscheinen, welches sie doch freundlich thun kann,

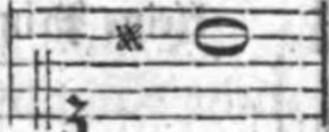
unrichtige Folge der Octaven entstehen würde. —

12) Die Beynamen der Intervallen, die hier gewissermaßen nicht ohne Grund geta-

delt werden, sind aber sehr alt und von den besten Tonlehrern vorlängst angenommen worden. Man kann bessere wählen, ohne diesfalls eine Unzufriedenheit gegen

fentlich vernünftigen Abtheilung beflissen. Ich setze c, d, e, f, g, a, h, zu Grundbuchstaben, nach welchen sich alle übrigen richten. Z. E. ich sage ce, de, e und nicht ci, di, i, daher es bey mir ces, des, fes und nicht cis, dis, fis heißt. Daneben füge ich den übrigen solche Buchstaben bey, woraus man ihre Vorherbezeichnung erkennen kann, nämlich b und \sharp , und auch doppelt β nebst \times und dreyfach $\beta\beta$ nebst $\times\times$, von welchen vier letztern aber die Alten uns weder Eigenschaften, noch Namen, wissend gemacht, ob sie gleich jene gewiß, und diese vermuthlich, gekannt haben. Dasjenige nur dürfte vielen bedenklich vorkommen, daß ich gar nicht be sage, sondern hab.

Denn sollte  deswegen be heißen, weil die Note ein b

vor sich hat, so müßte auch folgen, daß  kreuz zu

nennen sey, weil der Note ein \sharp vorhergeheth; will aber jemand sein süßes be behalten, so mag es ihm wohl bekommen. 19) Da ich schließlich die alte Gewohnheit mit dem cis, dis u. s. w. selbst noch nicht völlig abschütteln kann, so schreibe ich meine Benennungen niemand zum Gesetze vor, bis sie etwa durch die Zeit eine mehrere Übung gewinnen mögten. 20)

So weit der seel. Telemann. Man siehet aus diesem ganzen Aufsatze, daß eigentlich nichts neues, oder in der That merkwürdiges, darinn anzutreffen ist, außer daß er unnöthiger Weise die Prime

genommen, daß eine Neuerung vielmehr lächerlich als angenehm seyn, überdieß auch Gelegenheit zu einem wichtigen Mißverständnisse geben würde.

19) Herr Telemann hat nicht daran gedacht, daß vielleicht das b älter seyn mag, als das h, und daß es folglich gar nicht einen so albernen Ursprung haben kann, wie hier vorgegeben wird. Der Spott darüber ist also sehr übel angebracht, und wenn man wollte, so könnte man sich

weit mehr über das neue hab und cex u. d. g. lustig machen.

20) Es hat keine Noth, daß diese lächerliche Namen Mode werden mögten, zumal da sie schwerer und unbequemer auszusprechen sind, als die icht gewöhnlichen, an die man sich schon über 150 Jahre gewöhnet hat. — Ueberhaupt dünkt mich, der Einfall, den Telemann diese neue Namen zu geben, sehr komisch zu seyn; und es wundert mich, wie er auf solche wunderliche Gedanken hat kommen können.

auf- und absteigend mit einem Zusätze vermehret hat, oder vielmehr statt der von ihm selbst ehemals behaupteten und in seinen alten Tabellen, die sich auch in der musikalischen Bibliothek befinden, angezeigten großen und größten und daraus folgenden kleinen und kleinsten Primen, welche eigentlich diese



waren, aufwärts und abwärts jedesmal noch zwei Primen hinzugefüget hat; da doch eigentlich nicht mehrere als aufwärts zweyerley große und abwärts zweyerley kleine seyn können; denn der Grundton heißet Prime schlechtweg, und kann weder klein noch groß genennet werden, weil er der Mittelpunkt ist, von welchem die kleinen und großen abzuzählen sind. Er hat zwar solches bereits viele Jahre zuvor und zwar in der musikal. Bibliothek im vierten Theil des dritten Bandes S. 714. bereits einigermaßen zu erkennen gegeben; doch nicht auf diese Art, wie hier geschehen ist; daher man sich auch damals wenig daran kehrte. Nachdem er sich aber in diesem angeführten Aufsätze darüber deutlicher erkläret hat: so ist es nöthig gewesen, sich darauf einzulassen. Wenn aber der darinn vorgelegte Proceß mit den Primen gegründet seyn soll: so muß er auch die Octaven nach eben dieser Art bestimmen, und wir müssen folglich anstatt der von mir angezeigten fünferley Octaven siebenerley haben. — Doch ich habe davon schon so viel, als es nöthig war, angemerket. Das übrige, was dieser Aufsatz noch besonders enthält, ist die neue

Benennung der Töne (nicht, wie er sich unrichtig ausdrückt der Intervallen), die er hier vorschlägt, und von der er glaubet, sie würde mit der Zeit einmal eingeführt werden können. (Wiewohl es ist nicht der Mühe werth, mich länger dabey aufzuhalten, theils weil sie gar zu sehr ins Possierliche oder Lächerliche fallen; theils weil sie ganz unbequem auszusprechen sind; theils auch und insonderheit, weil es, die bereits vor langen Jahren eingeführten und nun in unsern Zeiten allgemein angenommenen Benennungen abzuschaffen, ganz unnöthig, ja so gar ganz unnützlich seyn würde, da sie so viele wesentliche Vorzüge vor diesen neuen telemannischen besitzen. — Daß übrigens wegen der Kleinen und großen halben Töne, welche Namen Telemann ganz und gar verwirft, in diesem Aufsätze, so wie in seinem ganzen Systeme, ein großer Widerspruch entstehet, das wird man gar bald sehen, wenn man seine Abmessung damit vergleichen will; zumal da er den kleinsten halben Ton annimmt, oder sich für ihn erkläret; ja wenn man nur die Intervallen von der großen Prime an abmessen oder abzählen will, welches nicht ohne den Kleinen und großen halben Ton geschehen kann: so wird man die Unrichtigkeit dieser telemannischen Meinung so gleich entdecken, und alles, was er zur Behauptung derselben beybringet, wird man, als sich selbst widersprechend, finden. —

§. 247. Es findet sich in den Leipziger wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend im vierten Quartale des dritten Jahrganges und zwar im ein und funfzigsten Stücke ein dem ersten Anblicke nach ganz neues Intervallensystem, das ich in diesen Zusätzen nicht vergessen darf. Nachdem der mir noch zur Zeit unbekante Verfasser dieses Stückes verschiedenes von den Intervallen überhaupt angemerkt hat, gegen welches sich hin und wieder manche Einwürfe würden machen lassen; als unter andern, wenn es heißet: Das ganze Geschlecht der Intervallen wird in Gattungen eingetheilet, deren jede wieder verschiedene Arten von Intervallen unter sich begreift: so würde hier gegen den Ausdruck das Geschlecht der Intervallen

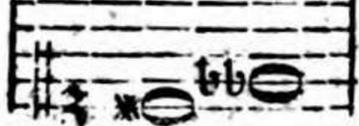
sehr viel zu erinnern seyn; ingleichen wenn eine jede Gattung des Intervallengeschlechts wieder unterschiedene Arten unter sich begreifen soll, weil diese Redensarten oder Phrasen, oder wie ich sie nennen soll, der Sache sehr unangemessen sind. — Doch der Herr Verfasser mag hierinn Recht behalten, ich will nicht über leere Worte mit ihm streiten. Wenn aber hernach vorgegeben wird: „man nähme Harmonieen an, wovon man keine Grundharmonieen angeben könnte, wenn man keine Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime, Quart- und Quintdecime zulassen wollte; und man würde folglich durch Verwerfung dieser letztern Intervallen etwas Widersprechendes behaupten, und eine Folge annehmen, wovon kein Grund zu finden wäre.“ So mögte man diesen Satz mit allem Rechte für sehr ungegründet und beynabe für abgeschmackt erklären, zumal da zugleich solche Tonkünstler, welche die zuletzt angeführten Intervallen verwerfen, auf sehr nachtheilige Art angegriffen werden, und ihnen auf nicht sehr verdeckte Weise der Vorwurf der Unwissenheit gemacht wird. Doch die Quelle, woraus dergleichen lächerliche und mehr zu verachtende als zu widerlegende Sätze fließen, kennet man sehr wohl, und ich habe daher das vornehmste davon bereits S. 159. einigermaßen beantwortet; denn was hat der Componist mit dergleichen aufgeschraubten Harmonieen eines Gesetzgebers, wie Rameau war, gegen dessen Theorie und Vollgültigkeit so sehr viel einzuwenden ist, zu bestellen? Zumal da es solche Harmonieen betrifft, die, weil sie sich selbst auf andere Harmonieen gründen, nicht eben von den besten Kennern der Harmonie für Grundharmonieen ausgerufen werden; wie sie denn nichts anders als zusammengeschobene Harmonieen sind. Der wahre und ewige Grundsatz der Harmonie ist überdieß allen guten und wahren Componisten mehr als zu bekannt, nämlich, daß keine Grundharmonie die Octave überschreiten darf. Durch Behauptung des Gegensatzes dieser Wahrheit gaben ehemals Rameau und seine Anhänger ihre eingeschränkte Einsicht in die Harmonie zu erkennen. Man frage daher auch die besten Tonlehrer alter und neuer Zeiten, man frage einen Bach und — wie-

wohl wie wenig Componisten giebt es anigt, die ich mit diesem verehrungswürdigen Manne in eine Klasse setzen könnte! man frage also einen Bach und andere brave Männer, die man noch hin und wieder finden mögte: was sie von solchen aufgeschraubten oder übereinander geschobenen Harmonieen halten? Ob man sie für Grundharmonieen anzunehmen habe? Oder ob die Wahrheit, daß keine Grundharmonie die Octave überschreiten darf, in der Harmonie nicht ein wahres Axioma sey? — Doch derjenige, wer dieses nicht weiß oder läugnet, darf wohl der sich unterstehen, dem Componisten Gesetze oder Lehren, oder wohl gar Berweise zu geben? —

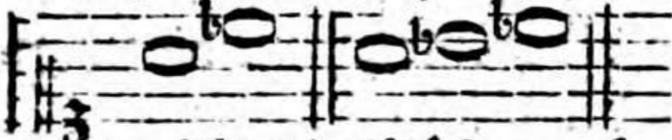
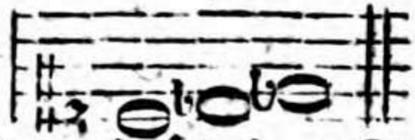
§. 248.

Nach solchen und dergleichen besondern Vorspielen, die eben nicht die besten sind, nähert sich endlich der Verfasser seinem neuen Verzeichnisse der Intervallen, welches gleichwohl besser ist, als die Einleitung dazu zu versprechen schien. Er theilet sie in Gattungen ein; von denen die erste, von der Prime, die zweite von der Sekunde, die dritte von der Terz u. s. w. bis, wie man leicht denken kann, auf die Quintdecimengattung, welche die funfzehnte ist, den Namen führet. Die Primengattung und dann die Octavengattung stimmen beyde mit den von mir im ersten Kapitel aufgerechneten Primen und Octaven überein. Jede, nämlich so wohl die Prime als die Octave, ist fünferley; nur daß er die Beynamen nach alter Art behalten hat, und folglich heißet die kleinste Prime die zweymal verkleinerte und die kleine Prime die einmal verkleinerte, die große Prime aber die einmal vergrößerte und die größte Prime die zweymal vergrößerte Prime. Beynamen, deren ich mich oben im Lateinischen bey nahe ebenfalls bedienet habe, ohne des Herrn Verfassers Aufsatz zuvor gesehen zu haben, der mir nicht eher zu Gesichte gekommen ist, als nur erst vor einigen Wochen, nämlich in der Mitte des Decembers 1772; da ich endlich die fünf letzten Quartale der wöchentlichen Nachrichten aus Leipzig mit der Post erhielt. — Doch wir müssen nun dieses neue System weiter betrachten. Alle übrige Intervallen sind, außer der Prime und Octave, sechserley;

es soll nämlich 6 Sekunden, 6 Terzen, so viel Quarten, Quinten u. s. w. geben. Die ersten einer jeden Gattung sind die zweymal verkleinerten (welche also die allerkleinsten wären), die letzten aber die zweymal vergrößerten (welche denn die allergrößten seyn würden). Die vier mittlern Arten sind die von mir oben §. 24. und §. 25. beschriebenen Intervallen. Allein es wird zugleich bey den Ueberzähligen einer jeden Gattung angemerkt: sie wären noch nicht eingeführet, oder man hätte sie noch nicht gebraucht, oder noch keinen Gebrauch davon gemacht, u. d. g. Die Art sie abzumessen, oder auszuzählen, gründet sich auf die oben von Herr Telemann und von mir bekannt gemachte Abmessung; es ist also ihre angegebene Größe eben dieselbe, die ich oben bey einem jeden Intervall angegeben habe. Nur ein paarmal scheint der Herr Verfasser sich versehen zu haben. So ist z. B. die zweymal verkleinerte (die allerkleinste) Terz falsch angezeigt, wenn ihre Größe auf einen halben Ton höher als der Grundton angegeben wird. Das dabey gefügte Exempel ist ohne Zweifel durch einen Druckfehler verstellt, wenn hier cis-

es steht, da es vielmehr cis-eses nämlich  heißen

sollte. Und die wahre Größe dieser allerkleinsten Terz würde also ein großer halber Ton und ein kleinster halber Ton seyn müssen. Ebenfalls ist das nicht die wahre Größe der einmal verkleinerten (der kleinsten) Terz, wenn sie nur einen ganzen Ton betragen soll; sie beträgt vielmehr zweene große halbe Töne, als a-cis, oder c-eses

 oder  Ich habe mir

zwar nicht die Mühe machen wollen, die übrigen Intervallen nachzurechnen; ich glaube aber, sie werden insgesamt richtig angegeben seyn. Man wird dieses gar bald finden können, wenn man die in den angeführten §. §. angegebene Größe derselben mit dieser hier beschriebenen zusammenhalten wird; da denn die überzähligen verkleinerten einen kleinen halben Ton kleiner und die überzähligen vergrößerten einen kleinen halben Ton größer seyn müssen. Doch dieses

muß ich gleichwohl anzeigen, daß die Größe der zweymal verkleinerten (oder allerkleinsten) Sekunde nicht bestimmt genug angegeben ist; denn es sollte heißen; sie klänge einen großen halben Ton tiefer, als der Grundton, weil ihre wahre Größe in der That fünf Commata betragen müßte, und also ein Comma mehr, als ein kleiner halber Ton; es wäre also zu ces eigentlich his diese aller kleinste Sekunde, nicht aber c; wenn denn endlich diese Sekunde in der Einbildung möglich seyn sollte. Die einmal verkleinerte (oder kleinste) Sekunde muß und kann nicht mit dem Grundton einerley klingen; denn sie ist eigentlich der kleinste halbe Ton, und also um ein Comma vom Grundtone unterschieden, und so viel höher als dieser. Aber wie kann hes - h diese Sekunde seyn? Es soll wohl ces - h heißen; vermuthlich ein Druckfehler. — Hiernächst sollte es von der einmal verkleinerten (kleinsten) Septime heißen: sie enthielte drey ganze und drey große halbe Töne, nicht aber drey ganze und drey halbe Töne; weil ihre Größe sonst sehr zweydeutig aussehn würde. — Ferner die einmal verkleinerte (kleine) Octave bestehet nicht aus vier ganzen und zwey großen halben Tönen, sondern aus vier ganzen und drey großen halben Tönen. — Doch dieses können leicht Druckfehler seyn. Uebrigens ist daraus deutlich zu sehen, daß dieses System nichts anders ist, als das ehemals von mir und hernach von Zelemann vor langen Jahren bekannt gemachte Intervallensystem, das aber durch eine, in der Ausübung wenig geübte Hand, ohne Noth mit größern und kleinern Intervallen vermehrt worden. Auch die unrichtigen Berechnungen verrathen einen Mann, der mit dieser Materie nicht hinlänglich bekannt ist.

Nach dem Schlusse der Nonengattung kommt der Verfasser nochmals auf seine riesenförmigen Grundaccorde, und nun soll es denen, die nicht daran glauben wollen oder können, theils an gründlicher Anweisung (vermuthlich weil sie nicht bey einem Rameau in die Schule gegangen sind), theils an gehörigem Fleiße und Aufmerksamkeit, theils an den nöthigen Fähigkeiten, dasjenige deutlich zu begreifen, was den ganzen Umfang der Harmonie ausmacht, mangeln. —

Denn solche Componisten würden viele Harmonieen nicht gründlich erklären, und folglich auch nicht übersehen können, deren Gebrauch in der Ausübung doch schon längst gewöhnlich gewesen. — Man denke doch! welch ein Unglück für so viele vorlängst gestorbene und noch lebende große und brave Componisten, daß sie nicht einen Rameau und seine riesenmäßige Accorde, doch nicht Accorde, sondern Grundharmonieen studieret haben! daß sie nicht wissen, warum und wie eine in der gewöhnlichen Ausübung dissonirende Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Octave statt finden kann? weil alle diese Intervallen schon als Consonanzen (die Quarte wollte ich mir aus dieser Klasse auszuschließen, ausbitten) in der Harmonie eingeführet wären. — Doch ein Wort im Ernst, es verräth eine sehr eingeschränkte Einsicht, wenn man dieses mit solchem Ernst behaupten will. Studieren Sie, mein Herr! die Harmonie und die uns von unsern Vorvätern dazu vorgeschriebenen Regeln und Anmerkungen mit Aufmerksamkeit, und arbeiten Sie dabey fleißig, und verlangen Sie einen Anführer oder Lehrer dabey: so gehen Sie bey dem Herrn Bach in Hamburg in die Schule, so werden Sie alles dieß größte Zeug, alle die gewaltsam zusammengeschobenen Grundharmonieen entbehren können; und wenn Sie Genie haben und fleißig, aber nicht zu alt dazu sind; so werden Sie vielleicht mit der Zeit ebenfalls solche Meisterstücke der Melodie und Harmonie, wie dieser große Mann, verfertigen lernen. Aber die Vorurtheile, die Sie in ihrem Aufsätze zum Nachtheile so vieler braven Männer ausgekramet haben, und die gar leicht Anfänger in ein Chaos von Irrthümern stürzen können, und die mir diese Anmerkungen insonderheit abdringen, diese müssen Sie ablegen, und Sich nicht erühnen, Männer, die weit über Sie erhaben sind, in die Schule eines Rameau oder D'Alernbert oder ihrer Verfechter zu schicken. — Ich hoffe, Sie werden mir diesen Text zu gute halten; ich gehöre auch unter die alten Componisten und Tonlehrer, und bin ehemals bey den alten Tonlehrern in die Schule gegangen, und habe ihre Schriften und ihre Werke studieret, ohne von ihnen in der Einbildung so hoch erhabenen Meistern

etwas gewußt zu haben. Herr Bach in Hamburg hat desgleichen gethan; und wer darf sich erühen, sich mit ihm zu messen? — Gewiß weder ein Rameau noch ein D'Alembert, noch andere in dieser Schule aufgewachsene Componisten; die vielleicht nach ihrer Art ganz gut seyn können, aber unstreitig sich nicht in die höhere Sphäre, in welcher ein Hasse, ein Telemann, ein alter Bach, ein Braun, ein noch lebender Bach so vorzüglich geglänzet haben, und noch ist glänzen, wagen dürfen.

Doch noch ein Wort von diesem ist angeführten neuern Intervallensystem! So lange der Erfinder desselben, der wie es scheint, in dieser Materie vielleicht ein fleißiger Erforscher seyn mag, nicht durch Exempel oder andere deutliche und überzeugende Beweise darthun kann, daß seine beyden neuen Intervalle einer jeden Gattung von der Sekunde an, nämlich die allerkleinste Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und None, und dann die allergrößte Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und None wirklich brauchbar sind, oder werden können, es sey nun in der Melodie oder Harmonie: so lange glaube ich, berechtigt zu seyn, sie zu verwerfen. Wir haben an den vier Arten einer jeden dieser Gattungen genug Intervalle, ohne sie noch mehr zu vervielfältigen; denn dieses zu thun, das würde eine geringe Sache seyn. Denn wie leicht ließe sich nicht unten und oben noch ein Intervall anbringen, und sich folglich eine jede Gattung noch mit ein paar neuen Arten vermehren? Aber wozu sollte dieses nützen? Würde die Harmonie oder die Melodie etwas dabey gewinnen? Ja, die denen Rameauischen so angenehm zusammengeschobenen Grundaccorde, was würden diese dazu sagen? oder was sollte man bey dieser Vervielfältigung mit diesen Riesen machen? — Nein! dergleichen Grübeleyen sind übertrieben; sie würden beydes Melodie und Harmonie mit einem unnatürlichen Schwulst überziehen und verdunkeln, und Schwierigkeiten, dadurch nichts zu gewinnen wäre, erzeugen. Wir haben außer den fünf Arten der Prime und Octave an denen in meinem System enthaltenen vier Arten einer jeden andern Gattung genug

Veränderungen; und wer diese mit Vortheil zu gebrauchen weiß, wird, wie ich überzeuget bin, nicht auf neue Vermehrungen gedenken können. Es ist ohnedieß gewiß, und ich wiederhole meinen schon ehemals geäußerten Grundsatz: Daß alle Intervalle aus einem einzigen Grundtone fließen, gegen einen einzigen Grundton stehen, und melodisch und harmonisch brauchbar seyn müssen. Und alle diese Töne, alle diese Intervallen, die diese Eigenschaften besitzen, weist die vollständige enarmonische oder wie man sie auch nennet, die vollständige diatonisch-chromatisch-enarmonische Tonleiter auf. Aus dieser Einheit müssen sie alle fließen, und darinn müssen sie alle insgesamt enthalten seyn, wenn sie dem Componisten und dem Ausführer Dienste thun, und folglich brauchbar seyn sollen. Alle andere Intervalle, die durch Vergleichung dieser Intervallen und Töne unter sich selbst und gegen einander entstehen, oder entstehen können, und deren eine fast unzählbare Anzahl seyn kann, oder merklich ist, sind davon ausgeschlossen, so gewiß sie auch existiren können; denn sie verfehlen des Endzwecks, nämlich des wirklichen Gebrauchs in der Melodie und Harmonie, und sind folglich überflüssig und ohne Nutzen; und wenn man nicht böse werden wollte, dürfte ich fast sagen, auch ohne allen Grund. Sie gehören in keine Tonleiter, man müßte denn daraus eine neue und ganz unbrauchbare enarmonische Tonleiter zusammen schmieden. Man muß keine Sache, die ohnehin schon weitläufig und reich genug ist, übertreiben. Wir werden dadurch die Tonlehre verwirren, undeutlich und unverständlich machen. Und endlich, will man ja weiter gehen: so hat ein guter Ausführer im Singen und Spielen, doch vorzüglich in langsamen Sätzen, Gelegenheit genug, sich der kleinen und in der Abmessungstabelle angezeigten kleinen Zwischentönen zu bedienen, wenn es nur mit Einsicht und Affekt geschieht. Und so viel von dieser Materie.

§. 249.

Aber, wie ich sehe, es zeigt sich in dieser Materie ein neues Phänomen. Ich finde im vierten Jahrgange der schon angeführten

wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend einen besondern Aufsatz, unter der Aufschrift: Vorzeige in nachfolgendem Muster, was für Con- und Dissonanzen von veränderlichen Stufen und Namen auf den Notenleitern entstehen, wenn man einerley Grund- und einerley Oberklang, nach der verschiedenen Potestät ihrer beygesetzten Kreuze und Bee, mit einander verbindet. In der That eine besondere Aufschrift, die auch etwas besonders zu versprechen scheint. Der ungenannte Verfasser zeigt uns darinn drey Primen, drey Sekunden, drey Terzen, drey Quarten, drey Quinten, so viel Sexten, so viel Septimen, so viel Octaven und eben so viel Nonen, und also überhaupt nur sieben und zwanzig Intervallen, und es ist folglich gar nichts neues, sondern der Verfasser hat das alte §. 238. beschriebene und aller Welt bekannte System wieder aufgewärmt, und erneuert. Es ist also dieses System sehr mangelhaft und eingeschränkt; denn es mangelt darinn, ich will nur der ganz gewöhnlichen Intervallen gedenken, außer andern, so gar die größte Terz und die kleinste Sexte, die doch alle Tage vorkommen; anderer, wie man gleich erkennen wird, nicht zu gedenken. Ueberdieß, da sie alle einerley Grundklang haben sollen, so siehet man, daß der Herr Erfinder dieser alten Neuigkeit den Unterschied unter his und c nicht gekannt hat; er würde sonst nicht dreyimal das his anstatt c als Grundklang angegeben haben. Was aber der Ausdruck: einerley Oberklang sagen will, das wird wohl der Herr Verfasser am besten wissen. Meines Bedünkens ist es ein Ausdruck, der ganz und gar unrichtig ist; denn der Oberklang muß sich ja nach der veränderlichen Größe der Intervallen auch jedesmal verändern, und also kann es unmöglich heißen einerley Oberklang. Wenn er aber etwas anders darunter versteht, so hätte er sich darüber erklären sollen. Und die beygesetzte Potestät der Besetzungszeichen. — Doch je mehr ich diese Aufschrift betrachte, je unverständlicher und unrichtiger finde ich sie. Con- und Dissonanzen von veränderlichen Stufen auf den Notenleitern, wenn man einerley Grund- und einerley Oberklang mit einander verbindet. —

Was ist das? Doch man siehet hieraus und aus der Vorzeige deutlich genug, wie wenig Kenntniß er von der Lehre von den Intervallen besitzt, und wie wenig er Componist seyn muß. Und daß er dieses letztere ganz und gar nicht seyn kann, das hat er in der darauf folgenden so genannten Anzeige durch nachstehende Exempel, wo diese Con- und Dissonanzen in den Klangleitern ihrer Tonarten vorkommen, und wie sie zu neuen Dissonanzen in andern Tonarten und deswegen auf verschiedene Art von dem Gehöre vernommen werden, aufs deutlichste bewiesen. Fürs erste sind fast alle Exempel so unmusikalisch, daß man sich wundern muß, wie sich jemand unterstehen darf, in diesen Zeiten damit aufgezo-gen zu kommen; fürs zweyte sind sie so unregelmäßig, daß es ihm so gar an unerlaubten Quintenfolgen nicht mangelt; fürs dritte sind sie den Intervallen, zu denen sie gehören, und deren Gebrauch sie beweisen sollen, gar nicht angemessen; fürs vierte sind sie in Noten so unrichtig ausgedruckt, daß man gar oft rathen muß, was sie sagen sollen, und es dadurch fast unmöglich wird, die rechte Meynung zu treffen. Ich will von jedem dieser Schnitzer ein oder ein paar Exempel anführen, ob ich sie schon fast alle anführen könnte. 1) Die beyden ersten zur Prime gehörigen Exempel sind so schlecht, daß es nicht möglich seyn kann, daß ein erfahrner Musiker oder Componist dergleichen elende Stellen vorbringen könnte. Man sehe doch diese Seltenheiten an:



Welche Gänge! Ist das musikalisch? Doch nicht, oder nur wenig, besser sind alle übrige Exempel. 2) Welcher Componist wird sich

eines solchen irregulären Ganges bedienen, wie die vorigen und folgende Exempel zeigen.

The image shows three musical examples, labeled 1, 2, and 3, arranged horizontally. Each example consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Example 1 shows a sequence of notes and chords that are highly irregular and dissonant. Example 2 shows a similar sequence, but with some chords that are clearly false fifths. Example 3 shows a sequence of notes and chords that are more regular and consonant, representing true fifths. The examples are separated by vertical bar lines and numbered 1, 2, and 3 above them.

Hier sind im ersten Exempel offenbare Quintenfolgen; überdieß ist alles so unregelmäßig, daß man gar nicht wissen kann, was es vorstellen soll. Im zweyten Exempel sind es zwar nur falsche Quinten; allein in einer so schlechten Progreßion, deren sich ein jeder Componist schämen würde; des wunderlich angebrachten und eben so wunderlich aufgelösten großen Septimenaccords nicht zu gedenken. Und endlich im dritten Exempel machen oben F und F^\sharp und in der Mitten D und C^\sharp ein paar rechte gute und reine Quinten, deren sich der einfältigste Compositionschreiber schämen mögte. Doch der Herr Verfasser hat noch mehr von dieser Waare vorrätzig; daß ich mich auch schäme, mich länger dabey aufzuhalten. Drittens, wird man so gleich sehen, daß die drey erstern und unmusikalischen Exempel keinesweges Exempel sind, welche die kleine, die reine und die große Prime erläutern. Wo sind denn diese Primen? In der Bassmelodie? Das ist ja ein allerliebster Beweis vom Gebrauche der Primen. Aber das Beste kommt noch. Unter den andern drey Exempeln soll das erste den Gang der großen Prime C^\sharp im G moll ins C^\sharp im F moll erläutern. Aber man sage mir einmal, wo denn C^\sharp , diese große Prime ist, woraus die kleine Sekunde werden soll? Soll sie das D^\flat zum E seyn? Das ist ja schon die kleine Sekunde und darf es nicht erst werden. Was sollen denn solche Exempel, die nicht zur Sache gehören? Doch ich merke wohl die List, der Herr Verfasser will Ver-

1. sollte so \sharp heißen.

2. sollte \flat heißen.

Ist nicht im ersten Exempel das cis eigentlich eine Sekunde, und im zweyten Exempel das des ebenfalls eine Sekunde? Die Sekunde bleibt beydemal liegen, und wird, indem der Bass eine Stufe niedergeht, dadurch aufgelöst. Eigenschaften, die der Sekunde, nicht aber der None, zukommen. Man merke hier zugleich die gegen alle Regeln durchgehende und in eine Octave verwandelte Septime. Ver-rathen solche Schnitzer wohl einen Componisten? Was soll man aber von dem dritten Exempel sagen? Wohin will das in der obersten Stimme stehende fis gehen? Wenn dieser Satz nicht ganz ohne alle Ordnung und nicht ganz unregelmäßig ist: so mögte man fragen, was regelmäßig wäre? Doch weg mit solchen fehlerhaften Sätzen! Sie sind ganz unter der Kritik. Warum müssen Leute, die nicht wissen, was die Composition ist, sich unterstehen, Tonlehrer abzugeben? Es ist für unsere Zeiten eine Schande, solch unschickliches Zeug gedruckt zu sehen. Man studiere erst die Regeln, und befeis-sige sich, Erfahrung zu erlangen, ehe man andern musikalische Ge-seze und Muster vorlegen will. — Ich würde mich nicht damit ab-gegeben haben, diese Karikaturen zu beurtheilen, und die Fehler der-selben aufzudecken, wenn sie nicht in einer sonst sehr guten periodi-schen Schrift stünden, die wegen vieler schönen Sammlungen und Auszüge aus wohlgeschriebenen Abhandlungen, die Aufmerksamkeit vernünftiger Leser und fleißiger Musikverständigen verdienet, und wenn man für die Ausgabe derselben dem würdigen, gelehrten und einsichtsvollen Herrn Herausgeber nicht allen Dank schuldig wäre.

Um destomehr aber ist man verpflichtet, schlechte und fehlerhafte Stücke, von denen eine solche Sammlung aus vielen Ursachen niemals ganz frey seyn kann, zu beurtheilen. —

§. 250.

Wir haben nun in diesen Zusätzen zu meinem dritten Kapitel von den Klanggeschlechtern verschiedene ganz alte und neuere Entwürfe von Klanggeschlechtern gesehen und angezeigt, nämlich: §. 240 - 243. die alten griechischen, von welchen wir, insonderheit das enarmonische Geschlecht betreffend, eines aus dem Mersenne und ein anderes und vollständigeres aus dem Agaviva, nebst einem zusammengesetzten oder vermischten diatonisch-chromatisch-enarmonischen nach dem Herrn Marpurg; ingleichen §. 236. ein altes ebenfalls vermischtes aus dem Mersenne; wie auch §. 238. ein neueres nach dem Mattheson und dann §. 239. ein anderes meistens chromatisches des Salinas auch aus dem Mersenne; nebst einem dergleichen §. 58. aus dem Bratorius; nachdem ich §. 222 bis §. 235. ein neueres in Engelland vom Herrn Warren entworfenes beschrieben und beurtheilet hatte. Hierzu sind von §. 245. bis §. 249. noch ein ganz altes von Don Nicola Vicentino, und dann ein ganz neuer Aufsatz des seel. Telemanns, wie auch hernach noch zwey ganz neuerlich bekannt gemachte Systeme gekommen, von welchen ich meine Meynung zu sagen, verbunden war, um in diesen Zusätzen wenigstens das meiste und wichtigste, wie auch das neueste, was in dieser Materie von den Intervallen und Klanggeschlechtern in alten und neuern Zeiten bekannt geworden ist, und theils Aufmerksamkeit verdienet, oder verursachen könnte, nicht unberührt zu lassen. Wenn wir nun alle diese Entwürfe mit meinem, im dritten Kapitel beschriebenen, insonderheit mit dem vollständigen enarmonischen Klanggeschlechte, vergleichen: so wird man augenscheinlich sehen können, daß dieses letztere unter allen Entwürfen, die man finden mögte, ohnfehlbar den Vorzug behaupten wird. Es ist unserer heutigen Ausübung gemäß; es ist durch alle Töne vollständig, man mag es nun in einen Ton, in welchem man will, versetzen; es ent-

hält oder zeigt an alle in der praktischen Musik so wohl brauchbare als mögliche Intervalle; auch selbst die speculativische Musik wird durch Vergleichung derselben, nachdem man diesen oder jenen Grundton annimmt, zufolge der §. 26. eingerückten Tabellen, alle andere noch mögliche Töne und Intervallen gar leicht finden, und mit weniger Mühe berechnen können; es wird zugleich durch die leichteste und bequemste §. 27. angeführte Art der Abmessung, wie man bey einem jeden Geschlecht sehen kann, nach Beschaffenheit unseres Notensystems und also musikalisch und folglich vollkommen verständlich oder praktisch berechnet werden können: und vielleicht dürfte solches den Weg bahnen, endlich auch eine leichtere und verständlichere Art, selbst durch die Zahlen oder durch die Mathematik die Intervalle und die Geschlechter zu berechnen, zu erfinden. Es ist der praktischen Musik sehr nachtheilig und der theoretischen noch mehr, daß man keine bequemere Rechnungsart zu erfinden bedacht ist, welche den Musikverständigen deutlich, leicht und folglich bequem zu verstehen, und also einem jeden Musiker, und wäre er auch ein Instrumentmacher, faßlich seyn könnte. An statt einem §. 244. angeführten Don Nicola Vicentino nachzufolgen, leget man ihnen algebraische, geometrische, logarithmische u. d. g. Rechnungen vor, da doch die wenigsten Musikverständige, noch weniger die Instrumentmacher, Gelegenheit gehabt haben, die Mathematik und Geometrie, die sie doch, um dergleichen Aufgaben zu verstehen, wissen oder verstehen sollten, zu studieren. Wer weiß nicht, daß die sonst nöthigen und nützlichen gelehrten Berechnungen der Temperatur den Orgelbauern und andern künstlichen Instrumentmachern insonderheit vortheilhaft seyn könnten und sollten? Aber, wer fragt darnach, ob diese Männer auch, sie zu verstehen, gelernet haben? Wozu wird also so viel Fleiß und Nachdenken darauf verwendet? Gewiß nur für wenige gelehrte Musikverständige, von denen man vielleicht auch in den größten und zahlreichsten Kapellen kaum einen antreffen mögte; die überdieß auch heut zu Tage seltener werden, als ehemals, da man noch manche Organisten und Cantores fand, die damit sehr gründ-

lich bekannt waren. Aber wo sind sie anigt? — Wozu würde ihnen auch diese zur Ausübung sehr entbehrliche Kenntniß nützen?

Man studiere mein Intervallensystem und die von mir auf praktische Art entworfenen Klanggeschlechter mit Nachdenken, und überdenke zugleich die angegebene Abmessung der Intervallen: so wird man auf die verständlichste und beste Art seine Kenntniß der Töne, als der Materie der Musik, erweitern, und vollkommener und folglich sich und andern auch nützlich machen können. Wenn man dieses gethan, und den ganzen Inhalt dieses ersten Theiles meines Buches sich wohl eingepräget hat: so kann man mit Sicherheit, durch solche hinlängliche theoretische Grundsätze, die zur Ausübung leiten, und diesfalls voran gehen müssen, vorbereitet, zum zweyten Theile dieses Werks schreiten.

§. 251.

Man wird endlich in meinem System sehen, daß ich die, auch von einem Telemann nicht gänzlich verworfenen, Viertelheilstöne, als welche nach der Beschaffenheit unserer heutigen Musik und vielleicht vieler vorigen Jahrhunderte ganz unnützlich sind, gänzlich vermieden habe. Alle Arten von Intervallen und ihre Abänderungen sind durch nichts anders als durch die großen, kleinen und kleinsten halben Töne von einander unterschieden, weil man dadurch alle Intervalle, kleine und große u. s. w. deutlich, bequem und mit der Harmonie aller Instrumente, geschlossener oder gebundener und freyer, übereinstimmend unterscheiden kann. Man wende mir nicht ein, die Commata, welche in Noten durch den kleinsten halben Ton ausgedruckt werden könnten, und dann der so nöthige und wichtige Unterschied zwischen einem kleinen und großen ganzen Tone wären nicht praktisch. Wer dieses vorwendet, der hat keine Erfahrung. Ich habe solches mit mehr als einem erfahrenen Musikverständigen und nur noch neulich mit einem der besten Violinisten und Anführer unserer Zeit versuchet, und ich bin dadurch völlig überzeugt worden, daß man alle acht und neun Commata der ganzen Töne, und alle vier und fünf Commata der halben Töne, und folglich das

Comma selbst, deutlich, vernehmlich und unterscheidend ausdrücken kann. Ja, nicht allein dieses, man kann die Commata theilen, und das so genannte Schisma oder das halbirte Comma dem Gehöre so deutlich machen, daß nicht der geringste Einwurf dagegen gemacht werden kann. Daß endlich dieses nur mit der Singestimme und mit einigen dazu bequemen Instrumenten möglich ist, das versteht sich von selbst. Die Orgeln, Clavcymbel, Piano und Forte und Claviere sind dazu zu eingeschränkt. Aber der Unterschied, oder der Uebel-laut eines Comma, der in Gegenhaltung anderer Instrumente auf diesen ist angeführten Instrumenten entstehen kann, ist von zu geringer Erheblichkeit, als daß er dem Systeme nachtheilig seyn, oder das Gehör beleidigen könnte. Und auch diese geringe Beleidigung, wenn man so sagen darf, ist von der Beschaffenheit, daß sie der Musik, wegen der wichtigen Wirkungen, die dadurch entstehen können, vielmehr vortheilhaft als nachtheilig seyn muß. Z. B. Wir erhalten außer der im Kapitel von den Klanggeschlechtern §. 60. aufgerechneten bewundernswürdigen Anzahl von Tönen, die durch die im Intervallensystem angezeigten Töne und Intervallen möglich sind, noch eine außerordentliche, fast gänzlich unzählbare, Anzahl von neuen Tönen, wenn wir die Commata mit Geschmack und mit Empfindung zu gebrauchen wissen, ohne einmal an die Schismata, die doch gleichwohl eben so möglich auszudrücken sind, wie jene, zu gedenken. — Wie sehr würde der Ausdruck dadurch erhöht werden! Was für Empfindungen würde nicht alsdann ein geschickter Instrumentspieler durch sein dazu geschicktes Instrument, oder ein Sänger durch seine rührende aber ungezwungene Stimme, den Herzen seiner Zuhörer einflößen! Und die Musik überhaupt würde das, was sie eigentlich seyn sollte, und wozu wir sie aus der Hand der gütigen uns wahrhaftig liebenden Natur erhalten haben; sie würde lauter Empfindung — lauter Leben, nichts als Geist und Seele werden! Und alsdann erst würde man mit jenem griechischen Tonlehrer, der Wahrheit vollkommen gemäß, sagen können: *Sonorum potestates infinitae sunt.* *Aristid. Quintil. L. 1. de Musica.*

§. 252.

Ich gedachte nun diesen Theil hier gänzlich zu beschließen; allein da ich den Inhalt desselben noch einmal überdenke: so erinnere ich mich, das System des berühmten Tartini übergangen zu haben. Die Wahrheit zu gestehen, ich trug Bedenken, solches aus andern Nachrichten oder Uebersetzungen vorzutragen; denn den Traktat des Verfassers habe ich hier nicht erhalten können. Weil es mir aber gleichwohl als ein Fehler könnte angerechnet werden, die theoretische Arbeit eines so großen Mannes, zu übergehen, da ich das System eines andern lange nicht so wichtigen Mannes, der aber ein weit größeres Aufsehen gemacht hat, als Tartini, zu beurtheilen, nicht unterlassen habe. Ueberdieses darf ich auch den gegründeten Rath ein paar einsichtsvoller Kenner dieser Materie nicht verachten, sondern ich finde mich verpflichtet, ihnen Folge zu leisten, und so viel von dem Tartinischen System meinen Lesern mitzutheilen, als es mir möglich gewesen ist, aus einer aber zuverlässigen Recension und Beurtheilung zweener erfahrenen und gelehrten Männer ihnen vorzulegen. — Es findet sich aber diese schöne und zuverlässige Recension und Beurtheilung dieses Systems im zweyten Jahrgange der beliebtesten Leipziger wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Herr Serre, der vor einigen Jahren seine wohlgeschriebenen Observations sur l'harmonie herausgab, hatte darinn einen Auszug aus dem Traktat des Herrn Tartini geliefert, und ihn zugleich beurtheilt. Diese Schrift des Herrn Serre wird in der gedachten deutschen periodischen Schrift umständlich recensirt, und zugleich nebst dem Tartinischen Werke beurtheilt. Und diese Recension ist es, die ich, was den Tartinischen Traktat betrifft, mit Erlaubniß des Herrn Verfassers meinen Lesern zum Theil mittheilen werde. Ich werde daher nichts anders dabey thun, als sie größtentheils abzuschreiben, und gelegentlich einige Anmerkungen beyzufügen. Das Werk des Tartini kam schon im Jahre 1754. in Padua unter diesem Titel: Trattato di Musica secondo la vera scienza dell' Armonia in Quart heraus. Es ist in Form eines Briefes

an einen italienischen Grafen, der ein großer Liebhaber, und Kenner der Musik war, und gegen die Grundsätze des Tartini allenthalben Einwendungen gemacht hatte, geschrieben. Es ist in sechs Kapitel abgetheilt, und in einer Einleitung, die voran steht, erklärt Tartini die Art der Rechnungen, deren er sich bedienet, und was er sich etwan für Freyheiten dabei genommen habe. „Diese Einleitung, sagt Herr Serre, kündigt schon die Dunkelheit an, in welche das System des Verfassers gehüllet ist, oder wenigstens die Schwierigkeiten, die man zu übersteigen hat, um es vollkommen zu verstehen.“ Nun redet der Leipziger Recensent nach Anleitung des Herrn Serre weiter, wie folget:

§. 253.

„Der Inhalt der Kapitel ist folgender: I. Von den harmonischen Phänomenen, ihrer Natur und Gebrauche. II. Vom musikalischen Zirkel, dessen Natur und Gebrauche. III. Vom musikalischen System, von den Consonanzen, Dissonanzen, ihrer Natur und Beschreibung. IV. Von der diatonischen Leiter, ihrem Ursprunge, Gebrauche und Folgen, die daraus hergeleitet werden können. V. Von den alten und neuen Tonarten oder Tönen. VI. Von denen der neuern Musik eigenen Intervallen und Modulationen. Wenn man ein Werk aus einem Auszuge nur unvollkommen kennen lernet, so sind unsere Leser um so viel mehr zu beklagen, da wir ihnen nichts als einen Auszug von einem Auszuge vorlegen können; aber unter diesen Umständen ist es doch besser, etwas von einer Sache als nichts zu wissen.“

„Im ersten Kapitel erklärt Tartini die verschiedenen harmonischen Naturbegebenheiten, worauf er sein System zu bauen willens ist.“ Er gehet in Ansehung der Resonanz der klingenden Körper von der gemeinen Meynung in so fern ab, daß er die Octaven 2 und 4 nicht mit erklingen läset, und Herr Serre antwortet ganz recht darauf, daß man sie bloß ihrer Aehnlichkeit wegen, den sie mit dem Grundtone haben, weniger höre, als die Duodeci-

me oder Decimeseptime 1). Sonst ist er mit andern Systematizern darinn eins, daß die Einheit der Grund des ganzen harmonischen Systems sey; „Das System der Harmonie, sagt er, läßt sich auf die Einheit, als auf seinen Grundfah zurückbringen. In der Folge redet er von der andern Naturbegebenheit. — Daß zwey in der Höhe angegebene Töne einen dritten in der Tiefe hervorbringen, welcher nach unserm Verfasser, allemal die Zahl 1 nach Herrn Tartini aber 2 ist. Seiner Meynung nach ist also der Terminus $\frac{1}{2}$ im physikalischen Verstande der Grund des musikalischen Systems 2).

1) Man siehet hieraus, daß auch Tartini gewissermaßen auf des Rameau Seite ist, weil er zum Theil denen aus dem Herrn D'Alambert angeführten Erfahrungen Beyfall giebt. Man sehe die erste Betrachtung.

2) Weil hier einer andern Erfahrung gedacht wird, die aber von der zwoten Erfahrung na, die ich in der ersten Betrachtung aus dem Herrn D'Alambert angeführet habe, verschieden ist: so ist es nothwendig, dasjenige, was sich davon in eben dieser Recension des Werks des Herrn Serre befindet, hier herzubringen. Diese Stelle stehet zwey oder drey Seiten vor dem Anfange der Recension der Tartinischen Schrift und ist dieses Inhalts: „Eine andere Erfahrung scheint in der That weniger bekannt zu seyn (nämlich als die erste Erfahrung des Rameau); wenigstens wissen wir nicht, daß sie jemand zu neuen Entdeckungen genuzt habe. Der Verfasser (Herr Serre) redet davon auf der 82. u. f. Seiten. Herr D'Alambert beschließt den Artikel der Encyclopedie damit, und säget, daß er sie in dem Werke des Tartini gefunden habe. Vermöge dieser Erfahrung soll ein aus zweyen Tönen bestehendes, und in der Höhe angegebenes Intervall noch einen drit-

ten Ton in der Tiefe, nämlich den physikalischen Grundton aller von 1. hergeleiteten Töne, hören lassen. Der Verfasser gehet darum von Tartini ab, daß er den Grundton eine Octave tiefer setzt, als dieser, und die Wirklichkeit dieses Phänomens von mehreren Intervallen beweiset. D'Alambert redet davon, als von einer neuen Entdeckung, die vor der Ausgabe des Tartinischen Werks, d. i. vor dem Jahre 1754. niemanden bekannt gewesen; Herr Serre aber erinnert ihn, daß er schon im Jahre 1753. in seinem Essais davon geredet, und daß Herr Rameau in eben dem Jahre der königlichen Akademie zu Montpellier eine ausführliche Abhandlung von dieser Materie übergeben habe; der Verfasser hatte diese Entdeckung damals schon zur Erfindung der weichen Tonart angewandt, und hier zeigt er noch auf sieben Seiten, wie sie in der Lehre vom Generalbasse genuzt werden könne. Aber alle diese schöne Entdeckungen dienen öfters weiter zu nichts, als uns den Schatten für das Wesen ergreifen zu lassen, mehr Dunkelheit als Licht über eine Sache zu verbreiten, und Schwierigkeiten in unsere Untersuchungen zu bringen, die, wenn wir sie glücklich überstiegen haben, uns am

„Vom zweyten Kapitel des Herrn Tartini, das vom musikalischen Zirkel handelt, sagt unser Verfasser: Ich weiß nicht, ob irgend ein Leser im Stande gewesen, dieses Kapitel ganz durchzulesen, in welchem man so viele unerwiesene Behauptungen, oder auf willkührliche und sehr abstrakte Verhältnisse gegründete Sätze antrifft, die einen Leser, der mit seinem Kopfe und mit seiner Zeit nicht verschwenderisch ist, sehr wenig locken, dem Verfasser in ein Labyrinth von arithmetischen Berechnungen zu folgen, die sich alle auf diese Sätze und auf diese Verhältnisse beziehen. Herr Tartini gestehet außerdem am Ende selbst, daß die Spekulationen dieses Kapitels zum Verstande seines Systems nicht unentbehrlich sind. Ein Umstand, der uns berechtigt kurz dabey zu seyn.

„Das dritte Kapitel, von der Natur und Beschaffenheit der Consonanzen und Dissonanzen ist auf alle Weise merkwürdig. Herr Tartini trägt, was er darüber zu sagen hat, in neun Sätzen, die er *Canoni musicali* nennet, vor. Der erste Canon sagt: daß die singenden und begleitenden Stimmen (*le parti cantanti e suonanti*) so viel als möglich in einer harmonischen Proportion unter sich stehen sollen. Herr Serre übersetzt es durch *parties vocales et instrumentales*; wir glauben aber mit Recht von dieser Uebersetzung abgehen zu können. Diese Regel lästet sich auch ohne Hülfe der Zahlen beweisen. Es würde zu weitläufig werden, wenn wir alle auf die Resonanz des klingenden Körpers und die darinn befindlichen Verhältnisse sich gründenden Spekulationen des Herrn Tartini anführen wollten; eine Sache, die für die wenigsten Leser seyn würde. Zufolge des vierten Canons sind die

„Ende nicht klüger machen, als wir zuvor waren. —

Dieses Urtheil des Leipziger gelehrten Recensenten wird ein jeder erfahrner Tonkünstler willig unterschreiben. Und in der That, wozu nützen alle Untersuchungen von der Erfindung einer Sache, die durch

die Natur vorlängst vorhanden war, und die unsere Vorfahren schon vor mehr als zwey tausend Jahren, ohne auf besondere sinnreiche Erfindungen zu denken, mit Nutzen gebraucht und uns zu gleichem Gebrauche hinterlassen haben? Was haben wir nöthig, darüber zu grübeln?

„Octave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz, als Bestandtheile der natürlichen Resonanz, Consonanzen. Zwey von diesen consonirenden Intervallen, wenn sie einander völlig gleich sind, als zwei reine Quinten, zwei Quarten, zwei große Terzen u. s. w. an einander gesetzt, bringen eine Dissonanz hervor; die Octave ist allein ausgenommen. Der siebente Canon: Es giebt keinen dissonirenden Accord, der sich nicht auf einen consonirenden gründet. 3) Im achten Canone wird die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen vorgetragen, welche Herr Tartini auf eine demonstrativische Art aus seinen Grundsätzen zu beweisen suchet.

„Der neunte Canon kommt im vierten Kapitel vor, welches von der diatonischen Leiter und den Klanggeschlechtern in der Musik handelt. Herr Tartini hält eine Temperatur für nöthig, doch scheint ihm die gleichschwebende nicht die beste zu seyn. 4) Er beruft sich dabey auf das Urtheil seines Freundes, des Pater Valotti, eines großen Orgelspielers, der nur die unten liegenden diatonischen Tasten natürlich rein gestimmt, die oben, oder die so genannten halben Töne, aber temperirt haben will. Es kommt in diesem Kapitel etwas von der Bezifferung der Tonleiter vor, wenn man sie im Basse zum Grunde legt. Wir finden aber nichts neues darinn. Das folgende, das den Takt und die Theile desselben angehet, wo von Haupt- und durchgehenden Noten gehandelt wird,

3) Dieser Canon ist wohl eine unumstößliche Wahrheit, und kein Componist, der Erfahrung besitzt, wird ihn läugnen können. Der vorige Canon aber würde eine wichtige Erläuterung nöthig haben, wenn er vollkommen treffend seyn sollte. — Der Quarte zwar wird hier auch in allen Ehren, als einer Consonanz, gedacht; doch scheint es mir, daß sich in dieser Meyne ihre Collegen ihrer gar sehr zu schämen haben. — Von diesem vierten Canon werde ich bey einer andern Gelegenheit umfänglicher reden.

4) Ich glaube man könne in diesem Falle dem Herrn Tartini völlig Recht geben; aber ob man dem Pater Valotti eben Beyfall geben sollte, das ist wohl eine andere Frage. Ich bin der Meynung, daß eine proportionirliche Vertheilung die beste Temperatur verschafft, ohne dießfalls eine gleichschwebende anzunehmen. Der seel. Fritz in Wolfenbüttel hat dazu die beste Anleitung gegeben, so sehr man ihn auch dießfalls verfertern wollen,

„hat Herr Tartini in folgenden Canon zusammen gefasset: Man
 „kann im Vierviertheiltakte so viel durchgehende Noten setzen,
 „als man will, nur müssen sie nicht die Gränzen eines halben
 „Tactes überschreiten. So umgekehrt hat Herr Serre diesen Ca-
 „non erklärt, der im Italienischen so lautet: In maggior restrizione
 „di mezza battuta quanto si vuole; in maggior dilatazione di mezza
 „battuta non mai. Wir gestehen, daß wir mit der Erklärung nicht
 „zufrieden sind; ob wir eine bessere geben könnten, wollten wir ver-
 „suchen, wenn wir genau wüßten, was Herr Tartini unter maggior
 „restrizione und dilatazione versteht. Das folgende betrifft das
 „enarmonische Klanggeschlecht der alten Griechen. Herr Tar-
 „tini hat so gar eine kleine dreystimmige Melodie in dieser Art erfun-
 „den, die, wie er sagt, eine vollkommen gute Wirkung thut. Da
 „diese Materie mit dem folgenden Kapitel einen Zusammenhang hat,
 „so wollen wir kurz seyn, um bey diesem etwas länger seyn zu kön-
 „nen. Die Musik oder Tonarten der Alten und Neuern werden
 „darinn untersucht. Man setzt der heutigen Musik nicht selten die
 „Wirkungen der Alten entgegen; um diesen Umstand in ein völliges
 „Licht zu setzen, ist eine genauere Untersuchung der alten griechischen
 „Musik allerdings nöthig; nur Schade, daß es uns an den erforder-
 „lichen Hülfsmitteln, und zwar an solchen fehlt, wodurch die
 „Zweifel mit eigenen Ohren überzeugt werden könnten. Für Leute
 „von Einsicht und für Kenner ist der Beweis von dem Vorzuge der
 „heutigen Musik leicht zu führen; für viele andere setzt er zu viel theo-
 „retische Kenntnisse voraus, und diese machen immer, als der größte
 „Haufe, das größte Geschrey. Herr Tartini will nicht so gerade
 „zu entscheiden, und meynt nur, daß die Musik der alten Griechen
 „in verschiedenen Stücken sehr von der unsrigen unterschieden gewe-
 „sen. Er hält dafür, daß sie in ihren Gesängen die Länge und Kürze
 „der Syllben sehr genau beobachteten; doch nicht eben so, daß sie
 „ihnen beständig einerley Länge und Kürze gaben; daß sie, nachdem
 „es der Ausdruck erforderte, die langen Syllben verlängerten, und
 „die kurzen verkürzten. Er findet in diesem Stücke ihren Gesang

„dem italienischen Recitative sehr ähnlich, als in welchem man kaum den Takt gewahr wird. Dieser Gesang ist, nach der Meynung des Herrn Tartini, eine weit getreuerere Nachahmung der Leidenschaften, deren Bewegung niemals so abgezirkelt ist, als es die in unsern Arien ist. 5)

„In Ansehung der Frage, ob die Alten die Harmonie in dem Verstande, wie wir sie nehmen, gekannt und ausgeübet haben? läßt Herr Tartini den ersten Theil der Frage unentschieden; was aber die Ausübung der Harmonie, oder die verschiedenen über und unter einander verbundenen Stimmen betrifft, muthmasset er, daß sie bey aller Kenntniß, die sie auch von dieser Musikart haben konnten, dieselbe doch nicht ausübten, und ausüben dorsten, wenn sie den vorgesezten Zweck erreichen wollten, und daß also ihre Musik bloß eine einfache Melodie gewesen. Die Gedanken des Herrn Tartini verdienen einer genauern Prüfung, indem sie hin und wieder eine etwas seltsame Mine haben. Es wundert uns, daß Herr Serre nichts dazu saget; wir werden wirklich diesen Mangel schlecht ersehen. Tartini gründet seine Meynung auf folgende Sätze. Jede Leidenschaft hat einen ihr eigenen Ton, eine ihr eigene Bewegung; die Freude ist schnell in ihrem Gange, und ihre Töne halten sich gern nach der Höhe; die Traurigkeit hingegen ist langsam und fällt natürlicher Weise ins Tiefe herab. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß die Griechen, große Nachahmer der Natur, wie wir mit vier Stimmen sollten componiret haben, wo man Hohes und Tiefes zugleich höret, wo die Wirkung des einen, das

5) Den alten griechischen Gesang mit dem heutigen italienischen Recitativo zu vergleichen — Der Einfall ist wohl sehr lächerlich; zumal wenn man dieses Recitativo nach der Art betrachtet, wie man es auf den meisten Theatern in und ausser Landes wegplappern höret. Noch weniger ist dieser recitativische Gesang eine getreue Nachahmung der Leidenschaften. Er könnte es

werden und sollte es seyn, wenn er sowohl vom Componisten als vom Sängere recht und nach seiner Absicht behandelt, nämlich wenn jener auf den Ausdruck, dieser aber auf einen richtigen Vortrag, es mügte nun Recitation oder Deklamation seyn, sehen würde. S. meine Abhandlung übers Recitativo in der Bibliothek der schönen Wissensch. B. II. und 12.

„sich zur Frölichkeit neigt, der Wirkung des andern entgegen ist,
 „das mehr mit der Traurigkeit überein kommt. 6) Wollte man sa-
 „gen, daß man, diesem Mangel durch die geschwinde Bewegung der
 „obern Stimme abhülfe, so ist doch das Ganze dadurch nicht gebes-
 „sert, so lange die Wirkung der tiefen Klänge des Basses sich der
 „Wirkung der höhern Tone widersetzt. Unsers Erachtens hätten
 „sich die Griechen aus diesem Grunde nicht dürfen abhalten lassen,
 „vierstimmig zu componiren; weil der Hauptvortrag, in affectuosen
 „Sätzen doch nur einer Stimme gegeben werden kann, und die an-
 „dern Stimmen nichts weiter als eine Begleitung dabey vorstellen,
 „und gewissermaßen nur ihr Jawort dazu geben. Die Verschieden-
 „heit der Bewegung liegt mehr in der Natur der Stimmen, als in
 „dem Ausdrucke der Leidenschaft, und wenn der Bass in einem trau-
 „rigen Satze ein wenig langsam einher schleicht, so kann man ihn bey
 „einer frölichen Musik ja auch ein bißchen hüpfen und springen lassen.
 „Wir glauben immer, unsere heutigen Componisten haben dem Basse
 „Beine gemacht. Uebrigens findet Herr Tartini darinn die Ursache,
 „warum unsere besten neuern Compositionen zwar eine Art von Be-
 „wegung, einen gewissen Hang zu einer oder der andern Leidenschaft
 „hervorbringen; da dieser Hang aber keine gnugsam bestimmte Rich-
 „tung bekommt, so ist die Wirkung nie vollständig, der Eindruck
 „bleibt immer zu allgemein. Wie, wenn man nun von der Musik
 „nichts anders zu fordern Recht hätte, so lange sie allein arbeitet,
 „und nicht mit der Poesie in Verbindung tritt? Kann uns Herr
 „Tartini gewiß versichern, daß die Griechen mit ihrem einfachen
 „Gesange allein, ohne Beyhülfe der Poesie, Wunder gehan haben,

6) Herr Tartini hat sich unstreitig darinn
 gar sehr geirret, wenn er den Ausdruck der
 freudigen Empfindungen in hohen Tönen,
 den traurigen aber in tiefen Tönen zu fin-
 den, oder zu suchen denkt. Beyderley
 Arten der Leidenschaften sind durch beyder-
 ley Arten von Tönen auszudrücken. Darinn
 besteht nicht der wahre Ton der Leiden-
 schaften; denn sonst müßten alte und junge

Leute, Kinder und Greise der Natur ihrer
 Körper entgegen sich in andern als in ih-
 nen angebohrnen Tönen ausdrücken könn-
 en. Aber Alter und Geschlecht werden
 ihren Ton der Leidenschaften treffen, sie
 mögen Stimmen haben, welche sie wöl-
 len. — Doch von dieser Materie werde
 ich künftig anderwärts unständlicher re-
 den.

„so wollen wir seine Meynung allenfalls gelten lassen; aber das kann
 „er nicht, und mag es auch nicht, wie wir in der Folge sehen wer-
 „den. Nicht allein die verschiedene Bewegung, die Höhe und Tiefe,
 „sondern auch die verschiedenen Intervallen, durch welche die Stim-
 „men fortschreiten, und die freylich in vier Stimmen nicht eben die-
 „selben seyn können, scheinen ihm der Wirkung der Musik nachthei-
 „lig. Man eigene nun aber den Intervallen Eigenschaften zu, welche
 „man wolle: so ist es doch gewiß, daß alle Bedenklichkeit so gleich
 „wegfalle, so bald man annimmt, daß das, was in den Nebenstim-
 „men gewissermaßen mit dem Vortrage der Hauptstimme zu contra-
 „stiren scheint, von dieser verschlungen werde, so daß aller Wieder-
 „spruch im Ausdrucke zugleich verschwindet, und die verlangte Wir-
 „kung weder geschwächt noch vernichtet wird, wie Herr Tartini
 „meynet.

„Noch ein Beweis für die bloße einfache Melodie der Griechen,
 „die wir dem Herrn Tartini eben nicht abstreiten wollen, wenig-
 „stens was die ersten und ältesten Zeiten anbetrißt. Es ist ver-
 „nünftig zu glauben, sagt er, daß die Alten als Erfinder der
 „Kunst, auf die simpelste und ungekünstelste Musikart haben
 „fallen müssen. Da nun die bloße Melodie ohne Zweifel na-
 „türlicher ist, so hat sie auch nothwendig eher, als die Har-
 „monie, müssen ausgeübt werden; je simpler nun aber die
 „Art ist, desto leichter ist sie zur möglichsten Vollkommenheit
 „zu bringen. Das läßt sich hören; und wenn wirklich die Melo-
 „die der Alten, ohne den Bestand der Harmonie nöthig zu haben,
 „so vollkommen schön gewesen ist, daß sie mehr damit ausrichteten,
 „als wir heut zu Tage mit allen Schätzen beyder Künste: so kom-
 „men wir wohl unrecht an, wenn wir die Melodie von der Harmo-
 „nie herleiten wollen. 7)

7) Es ist beynabe nicht nöthig, weitere Beweise zu führen, daß die Harmonie aus der Melodie entsprungen, und diese folglich älter als jene sey, wenn wir nur den Ur-

prung der Tonleitern und der Klanggeschlechter betrachten, ingleichen die wenigen Intervallen, welche in den ältesten Zeiten von der Beschaffenheit waren, daß sie in

„Herr Tartini fasset nun das, was er von der Musik der Alten gemuthmaßet hat, denn höher wird er es nicht ausgeben wollen, in folgenden Paragraphen zusammen. Hierinn nun hat die Vollkommenheit des Gesanges der alten Griechen wenigstens zum Theil, bestehen können. Sie beobachteten nicht sklavisch, sondern mit Geschmack die Länge und Kürze der Syllben; sie wählten die schicklichste Stimme, welche nach Beschaffenheit der Umstände entweder ein Sopran, Alt, Tenor oder Baß war; sie ließen den Gesang von einem Instrumente, das die Wirkung zu vermehren geschickt war, im Einklange begleiten; die Melodie ihrer Gesänge enthielt, die dieser Wirkung angemessensten Intervalle u. s. w. Man nehme noch dazu, daß die Componisten zu gleicher Zeit, Philosophen, Poeten und Musiker waren; woher es denn kam, daß ihre Compositionen die erstaunliche Wirkung thun konnten, welche ihnen die Geschichte zuschreibt, indem sie den Zuhörern zu gleicher Zeit ein Meisterstück der Poesie, der Deklamation und der Musik vortrugen. Man siehet demnach, daß bey einer solchen Musik alles auf die Bewegung der Seele eingerichtet war; da hingegen unsere neuere Musik, welche künstlicher, gedrechselter, mehr mit Klängen und kleinen Zierlichkeiten überladen ist, nur bloß dem Ohre schmeichelt, und selten bis ans Herz dringet. Uebrigens ist Herr Tartini der Meinung, daß die alte Musik, wenn wir auch noch ein Stück von derselben hören könnten, auf uns keine Wirkung thun würde, weil wir uns, in Absicht auf die Musik mit den Griechen nicht in einerley Umständen befinden. Wenn das so seyn sollte, so könnte man sicher schließen, daß die Musik der alten Griechen nicht viel getaugt habe, so sehr sie sich auch mit der Nachahmung der Natur empfeh-

der Harmonie hätten gebraucht werden können. Die Wahrheit zu sagen, wir können zur Gnüge beweisen, wie die Musik der alten Griechen nicht gewesen ist, und was ihr gemangelt hat, als wie sie wirt-

lich beschaffen gewesen ist. Aber können wir dadurch nicht auf eine wahrscheinliche Art auf die wahre Beschaffenheit derselben schließen?

„len will: ihre Musiker würden sodann wenigstens heut zu Tage,
 „einen sehr lächerlichen Contrast gegen ihre Dichter, Mahler und
 „Bildhauer machen; denn diese bewundern wir immer noch als un-
 „sere Meister. 8)

„Das sechste und letzte Kapitel des Herrn Tartini, welches von
 „denen der neuern Musik eigenen Intervallen und Modula-
 „tionen handelt, setzt die Anzahl derselben auf drei: die übermäßige
 „(oder größte) Sekunde, die verminderte (oder kleinste) Terz, und
 „die verminderte (oder kleinste) Quarte, welche in der Umkehrung
 „eine verminderte (kleinste) Septime, übermäßige (größte) Sexte

8) Das folgt nun eben nicht. Wenig-
 stens würde die Schuld nicht an den alten
 griechischen Musikern, sondern in der That
 und eigentlich an uns selbst, oder an un-
 sern Musikern liegen, wozu freylich noch
 einige Umstände in Aufsehung der Zuhörer
 kommen würden, welche der Wirkung bey
 ihnen hinderlich seyn würden. Unsere Sän-
 ger würden bey einem alten griechischen
 Gesange des Ausdruckes gänzlich verfehlen;
 denn was wissen diese von der Deklamation
 der Griechen, die sie ihren Gesängen ga-
 ben? Verfehlen doch die meisten derselben
 die zu unsern Gesängen gehörige Deklama-
 tion so gar in ihrer eigenen Sprache; und
 wenn sie diesen Mangel nicht mit den ist
 gebräuchlichen Verzierungen der Melodie,
 die theils der Componist ihnen vorgezeich-
 ben hat, theils ihnen aus der Erfahrung
 bekannt sind, weil sie von Jugend an da-
 zu angeführet werden, zu ersetzen wüßten:
 so würden die schönsten Arien sehr schlecht
 ausfallen. Man gebe einem nur wenig
 geübten Sänger eine der schönsten Arien
 von Hesse oder Graun, entblöße sie von
 den angezeigten Verzierungen, und lasse
 sie von ihm ohne allen ihr gebührenden
 Glanz singen. Werden nicht alle Zuhörer
 so wohl unerfahrene, als vollkommen mu-
 sikalische dabey lachen müssen, und wird

sie nicht wie ein elendes Machwerk in die
 Ohren fallen, zumal wenn der Sänger
 wenig oder nichts von der Deklamation
 versteht? Doch die Deklamation! Ey!
 wie viel Sänger und Sängerinnen verste-
 hen sie? Man kann solches am besten aus
 dem elenden Geplappere in den Recitati-
 ven vernehmen. Es ist darum nicht ge-
 sagt, daß gar keine Sänger die Deklama-
 tion studieren. Man findet allerdings
 einige, die ihres Titels und Rufes würdig
 sind. Aber deren sind eben so wenig, als
 der Componisten, die den wahren Charak-
 ter der Recitation und Deklamation studie-
 ren, oder verstehen. Es sind mir so gar
 gute und würdige Componisten bekannt,
 die bloß aus Stolz oder Eigensinn die Re-
 citation und Deklamation nicht studieren
 wollen, sondern auf der gemeinen Heer-
 straße fortlaufen, deren sich ihre Verfah-
 ren bedienet haben, und deren sich der un-
 kritische Theil ihrer Zeitgenossen noch im-
 mer bedienet, ob man ihnen schon seit eini-
 ger Zeit die Augen zu öffnen gesucht hat.
 Und so scheint es, daß das Recitativ noch
 lange Zeit in dem schlechten Geschmacke
 bleiben soll, den es von den Italienern er-
 halten hat; zumal da man so gar den Ton
 seiner eigenen Sprache verachtet.

„und Quinte geben. 9) Da der Gebrauch der verminderten Quarte
 „verschiedenen Componisten sehr zweifelhaft ist (doch wohl nur in
 „Italien), so bringet Herr Tartini ein dreystimmiges Exempel bey,
 „wo sie zwischen den beyden Oberstimmen vorkommt. Auf eine äh-
 „liche Art haben wir sie bey Herr Hassen einigemal gefunden, als in
 „der Arie: Si, lo confesso, morir mi lento, im Attilio Regulo,
 „und in der Arie: Sol puo dir come si trova, im Re Pastore, wo
 „sie eine eingreifende Wirkung thut. Um diese drey Intervallen aus
 „einer Tonleiter herzuleiten, erfindet Herr Tartini folgende: a, h,
 „c, dis, e, f, gis, a. Er versichert, daß diejenigen, die ohne
 „Vorurtheil einige Versuche in dieser Tonart angehdrt, gestanden
 „haben, sie thäten eine sehr gute Wirkung. Das folgende dieses
 „Kapitels betrifft Untersuchungen wegen des zu dieser Tonleiter ge-
 „hörigen Grundbasses. Die übermäßige (größte) Serte, die den
 „Herrn Rameau so gequälet hat, findet darinn ganz bequem eine
 „Stelle, obgleich Herr Serre den Grundbaß um einen Triton hö-
 „her gesetzt haben will. ~~Am Ende wird noch etwas von der Ver-~~
 „wechslung der Intervallen und der daraus erfolgenden Ausweichung
 „in entfernte Tonarten beigebracht. Es ist nichts weiter darinn ent-
 „halten, als was erfahrene Componisten allbereits wissen und mit
 „Vorsicht gebrauchen. Für Anfänger wäre es bisweilen besser, nichts
 „davon zu wissen, weil sie gerade da am künstlichsten zu seyn glau-
 „ben, wo sie, ohne Ueberzeugung und Zusammenhang, aus einem
 „Tone in den andern hinein plumpen. Bey Haffe und Braun,

9) Es ist sehr schlecht, wenn wir die
 vöilige Anzahl der Intervallen nur aus
 der Umkehrung derselben sollen kennen ler-
 nen. Eine unnöthige Mühe, da sie uns
 die diatonisch-chromatische Tonleiter zur
 Genüge anweisen wird. Schlecht genug!
 wenn wir, um zu dieser Kenntniß zu ge-
 langen, noch eine neue, und noch dazu so
 gebrechliche, Tonleiter nöthig haben sol-
 len. Wer die Lehre von den Intervallen
 und von ihrer Anzahl auf diese Art studie-

ren soll, der wird niemals zu einer voll-
 kommenen Kenntniß aller zum Gebrauche
 bequemen und nothwendigen Intervallen
 gelangen. Aber was muß doch Rameau
 für ein schlechter Tonkünstler gewesen seyn,
 wenn es ihm mit der größten Serte so sauer
 geworden ist? Man denke doch, der Bas-
 ter der Harmonie in Frankreich konnte sich
 nicht in ein so gemeines Intervall finden.
 Wie eingeschränkt muß nicht beydes Ein-
 sicht und Erfahrung bey ihm gewesen seyn?

„auch in einigen Telemannischen Kirchenstücken kann man Muster
 „so schleuniger Tonveränderungen sehen. Der Schluß des Tartini-
 „schen Werks enthält noch Beantwortungen einiger Einwürfe, die
 „man ihm gegen sein System machen könnte, bey denen wir uns
 „aber nicht länger aufhalten wollen; doch wird es vielleicht den Le-
 „sern nicht unangenehm seyn, zu sehen, was Herr Tartini über-
 „haupt von der heutigen Musik und ihrer Art, sie zu studieren, den-
 „ket. Hält er die Theorie dieser Kunst vielleicht, wie so viel andere
 „Musikmänner, für Pedanterey? O nein; er wundert sich, wie
 „man es in der Musik, bloß durch Hülfe der Ohren, so weit habe
 „bringen können; hält aber dafür, daß es höchstnöthig sey, die Theo-
 „rie mit der Ausübung, die Wissenschaft mit dem Gehöre zu verbind-
 „en, um diese Kunst zu ihrer Vollkommenheit zu bringen. Er
 „zweifelt nicht, daß wenn Männer von Genie sich mit Fleiß auf die
 „harmonische (Sollte es hier nicht harmonikalische heißen?) Wis-
 „senschaft der Musik legen, sie Entdeckungen von der größten Wich-
 „tigkeit machen würden. — „ So weit diese Recension.

§. 254.

Aus diesem Auszuge erhellet, daß dieser berühmte Traktat eines
 Tartini nicht von solcher Wichtigkeit ist, daß er die besondere Auf-
 merksamkeit der deutschen Virtuosen reizen könnte. Wir sehen viel-
 mehr daraus die sehr eingeschränkte Einsicht auch der besten und am
 meisten in Ansehen stehenden Tonlehrer unter den Italienern. Die
 Gedanken über die alte griechische Musik sind beynahе das Beste
 darinn; allein was helfen sie einem Anfänger in der Composition? —
 Es wird inzwischen nicht überflüssig seyn, wenn ich, was die theore-
 tischen Beschäftigungen des berühmten Tartini betrifft, noch eins
 und das andere beybringe. Herr Burney, ein gelehrter engländi-
 scher Musikverständiger und Doktor der Musik, der Europa durch-
 reiset, um hinlängliche Materialien zu sammeln, um mit der Zeit
 im Stande zu seyn, eine vollständige Historie der Musik zu schreiben,
 und der bereits sein Tagebuch von seiner in dieser Absicht durch Frank-
 reich und Italien vollführten Reise durch den Druck bekannt gemacht

hat, liefert uns darinn insonderheit auch einige Anekdoten, den Tartini und seine theoretischen Bemühungen betreffend. Ich will das Merkwürdigste davon dem Schlusse dieser Zusätze beyfügen. S. 89. dieses Tagebuches, spricht Herr Doktor Burney, Tartini habe vor seinem Absterben seinem Freunde dem Pater Colombo die Sorge übertragen, ein Werk nach seinem Tode herauszugeben, wovon, ob es gleich hauptsächlich von der Mathematik handelt, die Theorie des Klanges einen ansehnlichen Theil ausmacht. Hierbey wird angemerkt, er hätte in diesem Werke sich vorgezekt, die Dunkelheiten zu entfernen, und die Schwierigkeiten aufzulösen, deren er in seinen vorigen Abhandlungen beschuldiget wird. — S. 90. fährt Herr Burney fort etwas mehr davon zu sagen. Er spricht: „Was die „Klage betrifft, die gemeine Leser über die Dunkelheit in seiner Ab- „handlung von der Musik führen, und den Mißbrauch der Mathe- „matik, den ihm gelehrte Männer vorwerfen: so sind das Sachen, „welche, aus einander zu setzen, hier nicht der Ort ist. Vielleicht „kann man den Werth dieses Werks nicht genauer bestimmen, als „es Rousseau gethan hat, welcher sagt: Woforn das System „des berühmten Tartini nicht das System der Natur selbst ist: „so ist es doch das, worinn die Grundsätze am wenigsten ge- „künstelt sind, und woraus alle Gesetze der Harmonie auf eine „weniger willkührliche Weise zu entspringen scheinen, als in „einem andern System, das bisher bekannt geworden ist. Daß „dieses System voll neuer und sumreicher Ideen ist, die bloß die „Frucht einer vorzüglichen Kenntniß seiner Kunst seyn konnten, das „kann man schon durch den Schleyer seiner Dunkelheit entdecken. Und „sein Freund, der Pater Colombo machte mich mit der Ursache die- „ser Dunkelheit und mit diesem scheinbaren Mangel an gründlicher „Wissenschaft bekannt, indem er gestund, daß Tartini bey aller „Parade mit algebraischen Zeichen und aufgelöseten Problemen den- „noch kein Mathematiker war, und daß er die gemeine Rechenkunst „nicht einmal gut inne hatte. Bey allem dem sah er mehr, als er „durch Zeichen oder Grundsätze, die er von andern Wissenschaften

„entlehnte, ausdrücken konnte; und ohne weder ein Meßkünstler noch
 „Algebraiker zu seyn, besaß er eine Leichtigkeit, und hatte eine Me-
 „thode zu calculiren, die nur ihm allein eigen war, und von dieser
 „setzte er zum voraus, er könne damit eben so wohl andere belehren,
 „als er sie für sich selbst hinlänglich befand. Gewiß ist es, daß er in
 „Ansehung der Geheimnisse der Wissenschaft, davon er eine intuitive
 „Kenntniß besessen zu haben scheint, zuweilen unverständlich, zu-
 „weilen auch verständlich genug ist; allein ich hege eine solche Mey-
 „nung von Tartini's Verstande und Scharfsinn in seinen musikali-
 „schen Untersuchungen, daß ich bey dunkeln Stellen voraussetze, sie
 „sind entweder dadurch veranlasset, daß er bey der Unzulänglichkeit
 „der gewöhnlichen Sprache, ungewöhnliche Ideen auszudrücken, zu
 „sehr gestrebt hat, seine Gedanken mit Concision zu sagen; oder auch,
 „daß er auffer den Schranken meiner Begriffe schwebt; und in die-
 „sem Falle bin ich bereitwillig, das auf ihn anzuwenden, was So-
 „krates dem Euripides antwortete, als dieser Dichter ihn fragte,
 „wie ihm die Schriften des Heraklit gefielen: Was ich verstehe ist
 „vortreflich, und deswegen bin ich geneigt zu glauben, daß
 „das, was ich nicht verstehe, gleichfalls vortreflich ist.“

Ist dieses Urtheil des Herrn Burney nicht übertrieben? Und
 scheint es nicht aus der Nachricht des Vater Colombo deutlich ge-
 nug zu seyn, daß Tartini sich unterstanden, Sachen, die er viel-
 leicht nur zum Theil verstanden, diesfalls auf eine ihm selbst unbe-
 kannte Methode vorzutragen? Ich weiß nicht, ob eben ein solches
 Unternehmen zu billigen ist; am wenigsten aber wird man es loben
 und bewundern können. Ich kann hier nicht unterlassen, in Anse-
 hung des wenigen Nutzens der mathematischen Berechnungen u. d. g.
 welche Tartini selbst nicht verstanden hat, und die ihm daher auf
 Irrgänge oder in Dunkelheiten verleitet haben, eine hieher gehörige
 merkwürdige Stelle anzuführen. Sie befindet sich in der angeführ-
 ten Recension von des Herrn Serre Observations sur l'armonie,
 und zwar S. 65. wo es heißt: „Von der 65. bis 82sten Seite un-
 „tersucht Herr Serre, welches das wahre Principium sey, woraus

„sich die Harmonie demonstrieren lasse. Die Anwendung der Linien
 „und Zahlen, oder der Geometrie und der Rechenkunst kommt dabei
 „hauptsächlich in Betrachtung. Rousseau und selbst D'Alembert
 „scheinen nicht so viel daraus zu machen; wenigstens wollen sie sich
 „das Vergnügen oder Mißvergnügen, welches das Ohr bey diesen
 „und jenen Accorden empfindet, nicht daraus erklären lassen. — Er
 „selbst ist den Zahlen sehr geneigt, ob er gleich nicht in Abrede seyn
 „mag, daß einige große Männer, worunter er auch den Tartini
 „rechnet, einen unglücklichen Gebrauch von der Geometrie und der
 „Rechenkunst in der Musik gemacht haben. „Die Rationalrechnung,
 „sagt er, ist eben so wenig die Quelle oder die Ursache des Ver-
 „gnügens an der Musik, als sie es von den Phänomenen der
 „Schwere ist, ob sie gleich zur Erklärung derselben von so groß-
 „sem Nutzen ist. — „

Es ist nicht nöthig, diese Wahrheit weitläufig zu erklären. Man
 führe sich sie zu Gemüthe, und denke darauf, sich bey der Erklärung
 der Töne und Intervallen solcher Zeichen zu bedienen, die einem je-
 den Musiker verständlich seyn können. Ich habe sie angezeigt, und
 man mache sie sich nützlich. Durch solche praktische Vorstellungen
 der Töne oder Zeichen, die allen und jeden Musikern, wenn sie nur
 eines Unterrichts fähig sind, und dessen müssen sie fähig seyn, oder
 sie müssen der Musik entsagen, bekannt sind, wird man der Quelle
 und der Ursache des Vergnügens, das die Musik erwecken soll und
 kann, näher kommen, als wir durch alle weitläufige mathematische
 Berechnungen der Töne und Intervallen niemals kommen werden.
 Die Musik und das dadurch zu erwartende Vergnügen wird und kann
 nicht durch Berechnungen und Zahlen vorgestellt werden. Es sind
 die Töne selbst und der Ausdruck derselben, was uns zu diesem Zwecke
 führen soll, und wodurch wir die Empfindsamkeit bey den Zuhörern
 reizen können.

Ich kann hier nicht unterlassen, aus dem sechsten Bande der
 neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften anzuführen, daß
 im Jahr 1767. (und also drey Jahre vor dem Tode des Tartini;

denn er starb im May 1770.), in Padua noch ein anderes theoretisches Werk von ihm unter diesem Titel: *De' Principi dell' Armonia Musicale continuata nel Diatonico Genere*, Dissertazione di *Giuseppe Tartini* in Quart herausgekommen ist. Es wird davon nur angemerkt, es wäre dieses Buch in vier Kapitel abgetheilet, und sollte von einer guten Einsicht in die Theorie der musikalischen Harmonie zeigen. Es ist mir sonst nicht bekannt, und es scheint auch nicht dem Herrn Doktor Burney bekannt gewesen zu seyn, welches mich um so vielmehr wundert, je mehr er mit aller möglichen Aufmerksamkeit alles aufgesuchet hat, was nicht nur einigen Zusammenhang mit seiner Absicht haben konnte, sondern auch was von diesem berühmten Virtuosen merkwürdig war.

§. 255.

Ein paar Anmerkungen wird man mir zum Schlusse erlauben. Aus der Nachricht, die der Pater Colombo dem Herrn Burney, den Tartini betreffend, ertheilet, sollte man fast auf die Gedanken kommen, daß Tartini entweder wenig oder nichts von der Theorie gewußt, und sich also nur das Ansehen gegeben, etwas zu wissen, auch sich diesfalls zur Ausführung seines Traktats der Feder des Pater Colombo bedienet hat, oder daß er, weil der Letztere bekennet, Tartini habe nicht einmal die gemeine Rechenkunst verstanden, seine wahre Meynung von der Zahlentheorie mit gutem Vorbedacht in ein mathematisches Gewebe verhüllt, damit er sich in keine Streitigkeiten verwickeln, und sich den Ruhm eines großen Theoretikers auch nach seinem Tode erhalten mögte. Und auf diese Weise kann es ebenfalls möglich seyn, daß er sich einer fremden Feder zur Ausführung seines Traktats mag bedienet haben. Nach des Pater Colombo Geständnisse ist es fast nicht möglich, daß Tartini, da er nicht das geringste von der Mathematik verstanden haben soll, in seinem Traktate eine Parade mit algebraischen Zeichen und aufgelöseten Problemen hätte machen können, ohne in allen Zeilen, Zahlen und Zeichen gegen die Geometrie und Algebra zu verstoßen. — Mich dünkt, es wird aus dem Tartini allzuviel gemacht. Der seel. Vi-

sendel in Dresden, und Herr Benda in Berlin sind in Ansehung der Violine Originalgenie und gewissermaßen ihre eigene Lehrer gewesen, und man kann sie die Väter der Violinisten unter den Deutschen nennen, so wie es Tartini in Italien war: aber hat man jemals mit einer solchen Enthusiasterey von ihnen geredet, als von Tartini geredet wird, und als selbst Burney von ihm redet, der ihn gleichwohl weder gesehen noch gehöret, sondern alles, was er von ihm weiß, nur vom Hörensagen hat? Und es ist noch nicht so gewiß ausgemacht, daß Tartini ein vorzüglich guter Anführer gewesen, oder gute Anführer gezogen hat, wie wir es hingegen von Pisendeln gewisser wissen. Der seel. Concertmeister Braun war ein Schüler von beyden; aber man weiß es sehr wohl, daß er sich darinn, was zu einem guten Anführer gehöret, vornehmlich nach einem Pisendel gebildet hat. Ich habe wenigstens zweyen oder drey Violinisten gekannt, die zwar Schüler von Tartini, aber nichts weniger als gute Anführer, waren. — In der That, wenn Herr Burney in mehrern die Musik und die Virtuosen betreffenden Dingen, ohne alles genauer zu prüfen, mit einer solchen Enthusiasterey sein Urtheil abfassen will: so mögte man fast denken, er müste in der Musik noch nicht sehr gegründet gewesen seyn. Was für ein übertriebenes Vorurtheil des Ansehens wegen der italienischen Musik er mit aus Italien gebracht hat, das erhellet aus seinem Tagebuche sehr deutlich. — Doch Zeit und Nachdenken, und seine nachherige Reise durch Deutschland werden ihn endlich davon befreyen; und alsdann ist nicht zu zweifeln, er werde die Wahrheit, befreyt von der Wolke der Vorurtheile, die sie ihm bisher verhüllet gehabt, in einem reinern und hellern Lichte erblicken.