

Schäbische

Commentar

über

die 1777 gedruckte Abhandlung in 4^{te} Götting

"über

die Harmonie der Musik,wofür sie lobföhrlich und nützlich
und nützlich ist; aus f. d. J. 1777Gebrauch ^{im} akademischer Vorlesungen
ausgegebenJohann Nic. Forkel:

Vault

ML

95

F721538

an Schreiber
an St. Petersburg 1777

und so großer Verbundlichkeit, als ihnen
gemeinlich ihre Fortsätze aufzulegen, nicht
allein tragen; sie legen ihnen vielmehr
gegenwärtige Verbundlichkeit auf, und we-
den durch nicht, daß die gegenwärtigen
Fortsätze auch als Bedingungen erfüllt
werden sollen.

Wann die Natur, meine Herren, um
der solchen Umständen besorgt seyn
wollen, von den schönen Dingen und die
schonhaltigen Vergnügen und Nutzen zu ver-
merken, so müssen die sich notwendig
erst in den Stand setzen, ihre Natur,
ihre eigenen Art und die Bedürfnisse, ihre
notwendigsten Formen zu kennen zu la-
nen. Die müssen die Natur ihrer aller
meinen und besondern Bedürfnisse, bis zu
einem gewissen Grade kennen und verstan-
den haben; die müssen in dem innerlichen,
und in den causativen Theilen derselben
nicht ganz fremd seyn; die müssen nicht
nimmer Worte wissen, was die Natur einem
jeden insbesondere angewiesen ist, und was sie
von dieser ihrer Natur zu folgen, möglicherweise

wissen oder nicht wissen können.

Au der Leichtigkeit der Fortsetzung, und
da die schönen Dingen an ihre Fortsätze machen, so
fallt so leicht einmahl, vielmehr weynen die mi-
nen, die Natur zu erfüllen, daß sie sich selbst mit
den Dingen so viel wie möglich zu beschäftigen
sollen. Man zehret und malt, man singt
und spielt, man liest Gedichte, weinet viel.
Licht selbst ein wenig, und glaubt sich da-
durch am schnellsten den Weg zum wahren Ge-
niß und Wohlthun von diesen Dingen zu be-
merken. Au sich liest sich gegen diese Verführung,
gegen diese Dingenliebe nicht einmahl
zu, und man würde vielmehr die notwendigen
Zweck erreichen, wenn man nicht gegen-
lich einem der notwendigsten und unersättlich-
sten Punkte über verabsäumen. Allein man stellt
sich ein Ziel, man setzt die richtigen Schritte hin-
ten, und schränkt sich einmahl nur auf den un-
schonlichen Theil der Dingen, d. h. auf bloße Gewinne
brut, auf bloße Fortschritt ein. Der gänzli-
che Mangel eines gewissen Ziels aber, oder auch
nur ein allzuwenig, verursacht die Aufsicht und
den Anfang der Dingen so sehr, daß wir da-

Wird auch bey aller möglichen Übung in den
Künften und Wissenschaften, dennoch an den uralten
Grundsätzen unserer Kunsthandwerke nicht ge-
lindert als gefördert werden.

Es ist das gefährlichste Folgen, welches aus die-
ser Art, sich zum Nachteil und Gewinn der schönen
Künste und Wissenschaften fähig zu machen, ents-
springt, ist das, daß wir bey dem Gewinn nicht auf-
zuhalten, sondern fast immer glauben, der Künstler
sich zu künzlich; das heißt eben so viel, als: der lang-
gewohnte Mensch seinen inneren Sinnen kampa-
nisch und unfähig, das Gella Gemeinlich zu ver-
stehen. Man versteht nicht einen zu kleinen Maß-
stab, und halten alles, was die Größe der Welt
übersteigt, für Ungeheuer. Die Begierden sind nicht
den geringen Grade unserer Kunsthandwerk, oder
vielmehr Künstlerhaberey allzu sehr, und schrän-
ken und verhalten auf unsern eignen Existenz,
daß wir darüber, alles was uns klein groß und
haben in den schönen Künsten und Wissenschaften
schaffen ist, aus den Augen zu lassen. Mit
einem Worte: es besteht hieraus dasjenige,
worüber schon mancher Künstler, und wohl noch
viel von Platon (Cyrische Lehren, im

Donnerstag) gesagt hat, „De Præ in den
Arten der schönen Künste und Wissenschaften
so genau und so häufig wir das nicht mehr Zeit-
nehmung schätzen und lieben, was von einem ge-
wissen Mittelmaßigkeit, oder (man möge fast sa-
gen) so beschaffen ist, daß wir es zum Noth eben
so gut halten wollen können,“ Dessen Kunst und
Wissenschaften vertragen diese Mittelmaßig-
keit am allernähesten; (Pleraque res sunt, quas
si facias acriter, plurimum conducunt, si igna-
viter, efficiunt. Velut ea, quæ mediocritatem non
recipiunt, quod genus est Musica Poeticaque, sunt
rursus quaedam, quæ degustasse sit satis. Erasmus
Adag. p. 140.) und über sie zu verfahren, muß sehr im-
mer angelernter Verstand seyn.

Alle kommt hierbey ein wichtiges Zeugnis vom
Verstand und der Natur der schönen Künste. Nicht-
ge Lehren sind in jeder von ihnen, das erste und
wichtigste Erforderniß eines richtigen Urtheils und
des rechten Grundsatzes; ohne sie ist es nicht möglich,
in irgend einer derselben wahre Kunstwerke
zu erkennen. Der Künstler weiß nicht, was er
zu streben hat, und dem Liebhaber mangelt
im Erkennen der richtigen Bestimmung
seiner Fortschritte.

Alle schönen Künste und Wissenschaften sind hier-
in, wenigstens im allgemeinen inander gleich;

Ich ärgere mich über Mangel an richtigen Begriffen,
so wie es mir scheint, bei denen von ihnen unvollständig
als bei der Musik. Wir hören alle Tage Contra, Violon,
Violin, Violoncello, Violon, Violon, Violon, Violon, Violon,
wenn sie sind unter uns, welche existieren, was sie sind in
den diesen Gebirgen musikalischer Dichte zu sein zu
haben. — Unter Violon sucht man sich unbedeutende
sind, die man und hören beständige Dingen, als
die Violon, die Violon, Violon, Violon, Violon, Violon,
die von diesen Art wären. — Unter Violon, Violon,
Violon, Violon, Violon, Violon, Violon, Violon,
beständige Instrumente, was sie sind aber nicht
die ihrer Form und immerhin Einigkeit, nach von ihm
ander unterschieden sind, und immerhin immerhin
den Zusammenhang gegeben hat, und vollständig zu
sein müßte, das existieren immer.

Gleichwohl ist die richtige Einigkeit und
zum großen Grund dieser mannigfaltigen Musikge-
birgen nicht überaus schwierig, die beständige Gesetze und
Einrichtungen können zu lernen, nach welchen sie ge-
formt sind. Ihr Charakter, Geist und Wohl hängt
mit diesen Umständen größtmäßig zusammen, daß man
den gehörigen Grund von ihnen, im Grund und der Be-
weispflichtung derselben selbst nicht geben wird.

Aller, was ich Ihnen, M. G., noch sagen kann von
sagen könnte, wird die nicht so sehr von der Notz-
wendigkeit unserer Begriffe zu berücksichtigen, und
die wahre Bedeutung von den meisten Dingen die
wir nicht zu verstehen, von welchen wir Verwirrung
von uns nicht erwarten, überzeugen, als die
Sache unserer Bestimmung selbst. Jede von

21
Dinge wird Ihnen, vielleicht auch immer immer
Lernens geben, daß auch die geringste, und die
Aufmerksamkeit nach unbedeutendste Voraussetzung, unsere
Bedeutung für uns, in Absicht auf den Grund von
Einigkeit von dem Quellen der Verwirrung aus.
Galt, und auf richtige Einigkeit der uns
vorherrschenden Einigkeit der unbedeutendsten Ein-
heit. Ich werde die Sache auch nicht durch
unvollständige Folgerungen von dem Grund
zu diesen Quellen der Verwirrung zurück zu
halten, sondern nur bloß vorläufig nach der
Bedeutung von dem Worte Musik festzustellen,
um nicht ganz unbedeutend zu der Ein-
heit musikalischer Gesetze zu gehen, die
ohne gehörige Vorbereitung nicht
möglich wird werden können. Ich will Ihnen ein
neues Einigkeit von der Sache zeigen, von
welcher man in der Folge unvollständigen handeln
wollen, damit die Sie sich doch wenigstens vorläufig
vorstellen können, was für eine Form die Ge-
sellschaft hat, und welchen allgemeinen Begriff
die Sache zu verbinden haben.

Das Wort Musik begriff eine Ein-
heit einfacher Form in sich, welche die Na-
tur selbst zu einem gewissen Ganzen ge-
hörig hat. Alle diese einfache Formen zu
einander zu verbinden, machen die Total-
begriff des Wortes aus.

Größtenteils versteht man eine oder mehrere

von diesen im Totalbegriff enthaltenen
einfachen Tönen ab, um sich eine Vorstellung
von der Verbindung des Wortes zu machen. Da
dieses ist die Verbindung verschieden, vielfäc-
tig und unvollständig. Jeder Mensch hat eine eig-
ne, je nachdem sie ihm seine Fähigkeit, oder seine Ge-
sundheit in das Hören und in den Gebrauch der
Sache verleiht und ringt. Die selbstbauer-
sowohl als die unbedeutendste Zusammenfa-
ssung von Tönen wird, Musik genannt. Der
eine hat sein Herz mit solchen Verbindun-
gen von Tönen, die ungeschickt sind, und alle
wichtigen Eigenschaften in ihm verloren. Ein
anderer befreit sich mit Tönen
von minderer oder Wirkung. Kurz: vom selb-
bauer, einem heilig der Engel ähnlichen Töne
an, bis zur letzten und niedrigsten Exem-
pel, und Gleichförmigkeit. Musik genannt, ist
alles Musik genannt, von der ersten Stufe
bis zur letzten und niedrigsten, durch alle
Grade hindurch.

Zuletzt sagt noch so viel davon, dass alle
diese mannichfaltigen Arten von Töne
wirkliche Musik sein sollten; dass ihnen viele
mehr diese Benennung nur unter anderen
Einschränkung zukommt, als jeder Gelübde von
Bedeutung der Name Gelübde, oder jeder
unbedeutenden Zusammenfassung für
bestimmte der Name Malerei.

Leiz so spezifischer Begriffen von dem
Wort Musik, bei der Trennung und Absonderung
so vieler zur Einheit des Ganzen gehöriger einfacher
Töne, ist es daher sehr schwer, sie alle gehörig zu
sammeln, und genau zu bestimmen, welche
Eigenschaften damit verbunden werden
müssen.

Am schwierigsten scheint sich der wahre Begriff
von dem Wort Musik, durch Analogien auszu-
drücken zu lassen. Die Ähnlichkeit, welche sich in den
Ansprüchen der Vernunft: und Empfindung
Erreicht findet, macht es aber so möglich, gegen-
stände der einen durch Gegenstände der andern
deutlich zu machen, als man die Empfindung
des einen Tones, durch Bilden, welche von ei-
nem andern Töne hervorgehen sind, erklä-
ren kann. Das Herz hat seine Sprache mit der
Vernunft, und in seinen Verbindungen mit dem
Ganzen, sind in vieler Absicht die Verbindun-
gen mit dem Vernunft so ähnlich, dass man die
Natur und Beschaffenheit der einen Töne, durch
deutliche Vorstellung der Ähnlichkeit und des
in ihm ihren hervorgehenden Verhältnisses, leicht
zum richtigen und vollkommenen Begriff
der andern geführt werden kann.

Das Wort Musik ist demnach ein allge-
meines Wort, (verbum concretum) unge-
fähr von oben der Natur und Beschaffenheit
von dem Wort Gelübde. So wie das Wort

Galaxysamkeit die ganze Dummheit menschlicher
Ideen Combinationen unter sich begriff; so begriff
die Musik alles unter sich, was Kunst. Das ge-
zu willkürlicher Aeußerlich ist ihr Gebiet. Dumm-
abgeschaltet aber ist nicht alles Musik, was
Kunst.

Die ersten Harmonien aller Musik, vom
A, B, C an, bis zu den reinsten und abstrak-
ten Logarithmen, gehören zur Galaxysamkeit.
Dannoch giebt man diesen Namen nicht den
ersten Harmonien, sondern nur einer gewisse-
nen Dummheit vermischter Combinationen, deren Er-
weisung in ihrem Geiste eine gewisse Anstrengung
kostet, und daher nicht allgemein ist. Eben so ver-
hält sich mit dem Wort Musik. Abgeschaltet jedoch fällt
das Gerings, welches in Bestimmung des Compo-
sitions, (Dictionair de Mus. par Rousseau, Art.
Bruit.) zur Musik gerechnet werden kann,
so giebt man diese Benennung doch nur sel-
ten Zusammenfügungen von Tönen, wor-
bey nicht nur gewisse durch Musik und
Fluss verordnete Gesetze, sondern auch be-
stimmte Absichten zum Grunde liegen.

Der bemerkten Aufmerksamkeit zu folgen,
welche die beiden Worte Galaxysamkeit
und Musik nach dem Umfang ihrer Be-
deutung mit einander haben, kann also
im Folgenden gerade nur das für richtig

halten und nicht Musik gehalten werden,
was ungeschicklich und unrichtigen Dummheit von
menschlichen Combinationen im gleichen Verhält-
niß steht, welches wir die Namen Galaxysam-
keit geben. Da nun diese Dummheit von Combina-
tionen nicht nur nicht gering seyn darf, sondern
auch zugleich mit der Kunst oder Musikselbst
unvergleichlich seyn muß, sie überall mit
Ordnung und Richtigkeit zu gewissen Zwecken
anzuwenden; so ergibt sich von selbst: Das

- 1) Richtigkeit an Combinationen der Töne,
- 2) Richtigkeit und Ordnung in den Verbin-
dungen, und
- 3) gewisser Zweck, die drei Hauptzwecke
mal einer mehrern guten und rechten Musik
seyn müssen.

Wenn dieser festgesetzte Begriff von
dem Wort Musik für die aufrechten Frei-
nen Nutzen hat, als den, daß er ihnen
den rechten Umfang der Kunst zeigt, und
dadurch ihren Loh in die Gebiete der
selben, nicht eingeschränkt, sondern viel-
mehr erweitert, so würde der Vortheil schon
unverkennbar groß seyn. Man stellt sich
keine vor, wie sehr die Erweiterung unserer
Combinationen durch richtige Logik von dem

Umfangs einer Sache, vollständig ist.
Aber ich nicht weiß oder nicht glaube,
daß jemals meines Horizontes noch Gegen-
stände sind, die für meinen Untersuchungsgeist
etwas merkwürdiges enthalten können,
so schreibe ich mich nicht meinen Leistungen,
sondern in meinem mir schon bekannten un-
gen Wissen ein, und lasse mir ein wichtig-
es von festeren Dingen, die ich vielleicht ein-
mal derselben Güte machen können,
abgeben. Aber der Vorteil einer wie-
derholten Aussicht in den Gebiete der Kombi-
nations ist nicht der einzige, den ich von dieser
gesetzten Lage von dem Worte Musik
erwarten muß. Ein zweites, und zu
meiner gegenwärtigen Absicht nicht
bedeutendlicher Vorteil ist der, daß die
durch diesen Logarithm zugleich in den Hand
gesetzt werden, die einzelnen Theile, und
die natürlichste Ordnung der gesammelten
musikalischen Theile, sich vorfinden.

Manne sich also nicht meinen eigennützig,
daß Logarithm von dem Worte Musik abge-
ben hat, daß unter den drei Hauptwörtern.

malen einer mehreren Güten und dichten
Musik, das erste: Triebhörn in Kombination,
von der Form war; so folgt, daß der erste
Theil unserer Theorie die Mittel enthalten
und lehren muß, wodurch das angegebene
Merkmal erreicht werden kann.

Um Triebhörn in Kombinationen der
Form zu erhalten, muß ich erst einzelner Töne
physikalisch und mathematisch betrachten,
um daraus folgen zu können, was für Ma-
trixation überhört, und ferner, wie viel
derselben zu meinem Gebote stehen, und
welchen jene mannichfaltigen Kombina-
tionen gebildet werden können. Dies wird
mich die ganze Theorie der Musik mit
der physikalischen und mathematischen Theil-
lagen anzufangen. Der Ton combinationen
will, vorausgesetzt, daß es mit Verstand
geschehen soll, wird allmählich in der Fort-
schritt seiner Absichten folgen gehen, und
mit ungenauem Glück arbeiten, wenn er
die selbstständigheit des Oben überhört,
die selbstständig inbestimmten Geltungen des
selben inbestimmten - seiner davor, Ausbreitung,
Fortpflanzung, seiner Anwesenheit - der

Symmetrie und Aufgelte unferner Dingselben,
sonst in Ausbildung der Tonhöhen über-
haupt - ihre Bildung zu ordentlichen Tönen
und abgemessenen Intervallen insbesondere
in unterschiedenen Gattungen und der Anzahl
aller möglich bewerkbaren Intervallen, auch,
als wenn es nicht daran wäre. Dies ist der
Dienst, die Materialien zuzubereiten, von
sich der Meister bei seinen Combinationen
bedienen muß. Je besser diese Materialien zu-
bereitet werden, je schöner Combinationen
lassen sich daraus bilden, und je gewisser
kann der Künstler der Erreichung gewisser Ab-
sichten vorzuführen seyn.

Aus dem in unserm ungeschicktem Verstand
von dem Worte Musik aufzuhalten zuweilen
Wortmal einer mehr, geben und ähnen
Musik, welches Reinheit und Ordnung in
den Verbindungen erfordert, folgt, daß un-
ser nächster Sorge die Festsetzung solcher
Regeln und Mittel seyn müßte, wodurch Rei-
heit und Ordnung in den Verbindungen gebracht
werden kann. Sind jetzt und vorzüglich in Ab-
sicht auf einzelne Töne, oder vielmehr
in Absicht auf die Bildung einzelner abge-

messenen Intervallen zu Accorden und
Chören, die musikalische Grammatik. Was
und die Grammatik jeder Sprache lehrt, das
lehrt uns vergleichsweise auch die musika-
lische.

Dort können wir vorzüglich vorzüglich
zu einer Sprache gehörige Buchstaben und
von Zeichen oder Lautstaben kennen. Sodann die
Zusammenfügung dieser Laute zu Worten,
und der Worte zu ganzen Sätzen und Gedanken.
In dieser Art der musikalischen Theorie
von vier Art 1) von der musikalischen Zeichen-
lehre, worunter die Reinheitslehre, die Einflü-
ßel dazu, die Noten, die Periode hing alle
dasjenige gehört was zum gewöhnlichen Verstand
eines musikalischen Gedankens erforderlich
ist; 2) von den Consonanzen und Dissonanzen,
worunter die Grundreißel aller musikalischen Inter-
vallen, ihres Unterschieds in Absicht auf Wohl- oder Uebel,
auch, der Art und Weise, wie sie und ihrem Einwirken
und Allegro gebildet werden, ihrer
verschiedenen Verbindungen in den schon gebil-
deten Consonanzen gehört; 3) von der Harmonie
und Melodie, und da es bei der Zusam-
menfügung musikalischer Töne nicht bloß auf

Lichtigkeit und Schönheit in Aufassung der Größe und Tiefe der Form, sondern auch auf die gestaltmäßige Länge und Dauer derselben zu kommen; 4) von der Abhängigkeit, die die Zeichen von den Accenten, Tonfüßen, Taktarten und Sectionen abhängt, zu handeln haben.

Es wird nicht die musikalische Grammatik sobald man aber diese Regeln angenommen muß, das heißt, so bald wir uns den durch Physik und Mathematik gebildeten Musicalisiren der Kunst, einzelnen Töne bilden, und in Absicht auf Höhe und Tiefe sowohl als auf Dauer richtig und schön zusammen zu setzen wissen, so müssen wir auch mehrere dieser einzelnen Töne so mit einander verbinden können, daß sie ein abschließendes Ganzes, und für unsere Empfindungen das werden, was eine einander gehörig angeordnete Reihe von Begriffen oder Gedanken für den Verstand ist. Dies lehrt uns die musikalische Prosodie, die die beim größten Merkmal eines Tones und rechten Maße verordnete Rhythmetik und Ordnung unmittelbar im Großen betrifft, so wie die musikalische Grammatik das nützlich in Abwies, das heißt, in einzelnen Tönen liegt.

Wenn der Künstler in irgend einer Kunst ein Werk schaffen will, welches ein außerordentlich

Ergebnis zusammenzusetzen gewillt ist, so kommt es nicht bloß darauf an, daß jeder einzelne Teil, für sich betrachtet, richtig und unbedeutend ist, das heißt: daß jeder einzelne Teil die Wahrheit in ihm enthaltenen Prinzip mit Leichtigkeit in richtigem Verhältnis darstellt, sondern wir müssen auch die größten Töne, die gründlich richtigen Teile so aneinander geordnet werden, daß sie in Große ein eben so genau verbundenes Ganzes ausmachen, als die einzelnen Töne im kleinen. Diese genaue Verbindung der einzelnen Teile eines Kunstwerks muß auf zwei Arten zugleich geschehen, nämlich einmal in Absicht auf die innere Fortdauer und Zusammenhang der Gedanken, und zweites in Absicht auf die äußere Form, Länge und Reihe derselben. Letzteres zusammengekommen heißt die musikalische Prosodie. Diejenige Prosodie, welche den innern Gang der Gedanken betrifft, erstreckt sich in der Laufbahn oder Modulationen, und heißt insbesondere die logische Prosodie. Die richtige Art der Prosodie betrifft das Verhältnis der verschiedenen Prosaen unter einander, das sich auf die in der einzelnen Sectionen liegenden Wahrheiten Verhältnis gründet, und heißt die physikalische Prosodie.

Ein Künstler, der seinen Werken außer an-
 dem Vergnügen auch das auszuführende und in un-
 sere Definition von dem Worte Kunst selbst,
 dem dritten Merkmal eines guten und edlen Mei-
 sters, nachstreben will, muss sich daher zunächst
 in den vorerwähnten charakteristischen Beschrei-
 bungen über, die sich auf die mannichfaltigen und un-
 endlich verschiedenen Charaktere der Menschen grün-
 den, und daher auch über so mannichfaltig und
 unendlich verschieden sind, als sie selbst. Die vor-
 erwähnten in der Charaktere sind, so leicht sie sich
 doch ziemlich begreifen unter wenige Hauptbestän-
 de zerlegen, wenn man geschicklich in Betracht ihrer
 inneren Natur sehr anknüpft, nämlich

- 1) die Elastizität der Gabe
- 2) der Mittelton und
- 3) der niederen Beschreibart,

und in Betracht ihrer Ausübung und ihrer Ge-
 brauch in

- 1) die Einigkeit
- 2) Reinheit = und
- 3) Charakter-Beschreibart

Alle mögliche Arten des Kunstausdrucks be-
 stehen in der Kunst. Elastizität unterworfen, obgleich eine große
 Menge von Unterabteilungen erfordert wird, wenn
 nicht bloß die unvollkommenen und auffallendsten
 Abweichungen, sondern auch die, die feiner und
 überlegen unvollkommener sind, deutlich und einiger-
 maßen genau bezeichnet werden sollen.

Bestimmt sich übrigens bejournale von selbst,
 dass aus der in Absicht auf das innere Wesen der
 Beschreibenden gemachten Elastication, alle jene indivi-
 duelle Arten des Ausdrucks resultieren, die den Gesichts-
 ten eines jeden Individui nach der ihm allein zukom-
 menden besondern Art zu denken, zu handeln und zu
 empfinden, resultieren. Bis her gehören daher auch
 alle mögliche Modificationen von Beschreibungen
 innerer Gefühle, z. B. der Traurigkeit, der Freude,
 und allem ihnen Gradationen. Ferner die je-
 dem Individuo eigene Art nach Manier der
 seiner Ausbildung, Erziehung, seiner und
 größerer Organisation, zu denken und zu han-
 deln. Nicht alle Menschen sind demnach
 gegeben und es ist in einem hohen Grade zu
 empfinden; nur wenige können es in einem
 hohen Grade, und mehrere nur selten und in
 einem mittelmaßigen Grade, und die allerweni-
 gsten gar nicht. Daher findet man auch nur sehr
 wenige Künstlerwerke von der vorerwähnten und
 größten Qualität; in der meisten Kunstwerke
 sich nicht mehr alle die Fehler des Nügels, die man
 in den Charakteren der meisten Menschen
 bemerken kann. Der eine denkt und
 empfindet spezifisch, und hält es für vor-
 gegeben, der andere kindisch und klein, und
 niedrig, ob sehr männlich oder feig, Deswegen,
 Nachahmungswürdig, düll und frost, kindisch,

(Clappische Spielweise) sticht Ekstasik und Fr.
 deutend, sind leiblich eigenschaffen das Nützle, die
 man schon hunderte mal in Kunstwerken findet, aber
 man ein einziges mal jene vorzüglich und seine
 eigene Ausdruck gemacht sind, die nicht die Geb.
 lung der hohen Dichtarten gehören. Hier stehen
 sie in der Folge unserer Lehrstunden nicht al.
 ler dieser gehörigen Umständen näher be.
 kennt werden, und gehen daher jetzt weiter.

So wie wir in Absicht auf das inner.
 re Wesen der Dichtarten gemacht Elastici.
 fication, die vorzüglichsten individuellen
 Ausdrücke der Gefühle hervorgehoben wurden,
 so stehen wir hier in Absicht auf die
 Anwendung derselben gemacht sind hin.
 liche, die vorzüglichsten und mannichfaltigen
 unserer Formen von Musikstücken. Man
 nennt sie Musikgattungen. Die sind unter,
 wenn sie für Singstimmen sind, als für
 Instrumente, und noch andere, wenn sie für
 beide zugleich bestimmt werden. Die sind ferner
 andere, wenn sie in der Kirche, der Kammer,
 oder auf dem Theater gebraucht werden sollen.
 Daher stehen die vorzüglichsten Gesangs.
 sungen und Behandlungen von Opern, Oratorien,
Quellen, Antiphonen, Chor und Instrumental-Singen,
Opern, Operellen, Lullien, Operellen, Operellen.

Die eigene Kunst der Kunst und die Kunst von
 der Dichtart abhängende charakteristische Eigenschaften.
 Die der vorzüglichsten mannichfaltigen Musikgattun.
 gen ist für die Fortsetzung des 22. Theils. Man sollte
 nicht meinen, guten und rechten Musikinstrument
 möglich, und sie müssen alle sehr genau unterrichtet
 werden, wenn der Künstler einen vorzüglichen ge.
wissen Fortschritt erreichen, und der Künstler
 jede Gattung nach ihrer eigenen Natur und inneren
 und äußeren Eigenschaften richtig und billig
 beurtheilen will. Alle diese vorzüglichen For.
 men von Musikstücken, sind aber so sehr in
 unserer Natur, das heißt, in der Natur un.
 serer Gefühle gegründet, als die vorzüglichsten
 Dichtungen der Poesie. Und eben so wie die
 so genau von inneren unterrichtet werden
 müssen, wenn wir wissen wollen, was wir
 von einer jeden derselben insbesondere zu fordern
 berechtigt sind, so müssen wir auch die vor.
 züglichsten und mannichfaltigen Musikgattun.
 gen nicht untereinander verwechseln.
 Man in der Musik verlaugt, das eine prä.
 tige und erhabene Singe so wie ihm singen
 soll, ein eine postulirte Operatament, dem
 verlaugt etwas so unnatürlich, als wenn
 er die Eigenschaften der hohen Poesie, oder der Poesie
 in einem Dichtwerk Dichtgedichte sucht.

Ich habe Ihnen nun schon so viel, zum Fort.
 setzung

ding des angeführten dritten Merkmal
nimm guten Musik, gehörig, insbesondere aus
gezeigt, daß die vornehmlich von bald habende
menschen werden. Aber es ist, noch lange nicht ab-
hat. Tutan die die ganze Uebersetzung der Gesetze
samtlich, mit dem Vorwissen verbunden, für
überall geschicklich und mit Klugheit an-
wenden zu können, können dich so dem un-
ser Hauptgeschäft der Musik mit denselben, und
das darauf gefolgeten und festgesetzten Regeln
von dem Worte Musik - und sagen mir so dem
ob Ihnen die Zahl der an den Cantoraten gemacht
den Forderungen noch groß scheint. Die werden
bald finden, daß ich Ihnen unmöglich schon
alles gesagt haben kann. Indessen, da ich die
me allzugerade Wohlwünschlichkeit sehe, und
in der Folge unsere Stunden dich alle ein-
zelne Theile ausführlich erklären muß,
so halte ich es für nöthig, Ihnen hier
vorläufig alle willkürlich und einander
zufügen. Ich übergehe daher hier alles
nach dem musikalischen Compositoren und
den musikalischen Aesthetik noch für die
lingensicheren vornehmen, können mehr
er sein Wort nicht nur zu einem richtig
an einander hängenden Kunst und Fortschre-
ge unserer Entdeckungen und Gefühle

mitzuarbeiten, die ganze machen, sondern
auch zu sein, haben, Mitz, Kritik, Annehmlich,
Dienste, Kritik, Mitz, pp zu machen es es sein
Absichten für zuträglich hält, hinein bringen
kann; und vornehmlich nur bloß noch das letzte
den Theil unserer musikalischen Theorie

Dies ist die musikalische Kritik.

Die führt die Oberaufsicht über die ganze
Gangabwicklung der Kunst. Die versteht nicht,
und entscheidet nicht die Probe, ob die Kunst
richtig oder falsch calculirt habe. Das ganze
zu Feld der Kunst ist ihr Gebiet, und die Kunst
wird kann ohne ihre Zustimmung, ohne ihre Hilfe
gerichtet und vollkommen werden. Die
gibt den Werken der Kunstwerke die letzte
Folger, und noch nie ist es nicht worden als
ihren Händen ein ungelobtes Meisterstück
der Kunst gekommen. Auch selbst dann
wenn sie bei der Schöpfung von Kunst-
werken nicht sichtbar zugegen zu sein
scheint, so ist es doch nie allein, die die
und in Händen der Natur kommenden
Werken, zwar unsichtbar, aber doch deut-
lich und sichtbar das Dingel der Schönheit
aufweist.

In diesem Theile unserer musikalischen
Theorie haben wir es also mit lauter Din-
gen zu thun, die in wissenschaftlichen haben
nicht alle Tage vorkommen — mit solchen
Materien, von welchen man bis jetzt durch
lesen von hundert Corporalbüchern musi-
calischen Schriften, vielleicht kaum ein-
mal einen kleinen Wink findet, so daß man
auf die Vermuthung kommt, der Verfasser
habe vielleicht so etwas gedacht, und
vielleicht thun man dem Verfasser mit
dieser Vermuthung noch gefahrlos gegen-
sinnig großen Unrecht. Doch sind diese
Dinge, die die in der Folge näher kennen
werden; ich will Ihnen daher bloß noch
kürzlich, und gleichsam nur im Graben,
sagen, was die hier eigentlich zu ver-
stehen haben. Die können hier aus,
auch können:

- 1) den inneren Charakter der musi-
calischen Töne.
- 2) den inneren Charakter der musi-
calischen Verbindungen.
- 3) den inneren Charakter der Musikgattun-
gen.

- 4) den musikalischen Geschmack, und Gehör.
- 5) den praktischen Vortrag musikalischer
Stücke.

Damit die aber die ganzen Zusammen-
hang der uns in diesem festgesetzten Laufe
von dem Wort Musik abzustammen und über
auf gegründeten musikalischen Theorie,
mit Einfligkeit übersehen, und vorläufig
wissen können, was die in der Folge unserer
Stunden zu erwarten, und in welcher Ord-
nung die es zu erwarten haben, will ich
Ihren alle Theile näher verbinden und
in ein System ordnen.

Wir haben also in der Folge unserer
Stunden zu handeln

I. Von der physikalischen Klanglehre.

Diese enthält:

- a) die Entstehung des Klangs überhaupt.
- b) die Entstehung des unterschiedenen Ge-
hörigen insbesondere.
- c) die Töne, und
- d) die Ausbreitung und Fortpflanzung
derselben.
- e) den Mischschall (also) nebst den unter-
schiedenen Gehörigen derselben.

g) Die Dämpfung der Töne.

g) akustische Phänomene.

II. Die mathematische Akustik.

Siehe Lehrb.

a) Die Ausbreitung der Schwingungen überhaupt.

b) Ihre Leitung zu verschiedenen Tönen und abgemessenen Intervallen insbesondere.

c) Die unterschiedenen Gattungen von Instrumenten.

d) Den Einfluss und Nutzen der physikalischen und mathematischen Akustik auf die Instrumentenbaukunst, nebst Bemerkungen über die Natur der bekanntesten Instrumentengattungen.

III. Die musikalische Grammatik.

Siehe Lehrb.

A. Die musikalische Zeichenlehre.

B. Die musikalischen Töne.

C. Die Lehre von der Harmonie.

D. Die musikalische Prosodie.

a) Die Accente.

b) Die Tonfüße.

c) Die Taktarten.

d) Die Orchestralzeichen.

IV. Die musikalische Ethik.

Siehe Lehrb.

a) Die musikalische Pädagogik.

1) allgemein,

2) logisch, und allem nachher

3) geschichtlich, oder

4) polygraphisch.

b) Die musikalischen Beschreibungen.

1) Die Kirchen.

2) Kammer. und

3) Theater. Beschreibungen.

g) Die Musikgattungen.

1) Die Orgel.

2) Orgel.

3) Instrumente.

4) Arion.

5) Accordeon.

6) Die Orgel.

7) Die Orgel.

8) Die Orgel.

9) Die Orgel.

10) Das Concert.

11) Die französischen gemächlichen Töne.

unl. 10, pp

5

S) Die wichtigsten Anordnungen musikalischer
Figuren.

- a) das Thema.
- b) Nebensätze.
- c) Gegensätze.
- d) Fingelinien.
- e) Formeln.
- f) Proportion.
- g) Mittelglieder.
- h) Bekräftigung.
- i) Conclusion.

C) Die rhythmischen Figuren.

- a) die Ellipse.
- b) Hyperbolen.
- c) die Parabel.
- d) die Sinuskurve.
- e) die Spirale.
- f) die Wellenlinie.
- g) die Punkte.
- h) die Geraden.

V. Die musikalische Kritik.

Dieses lehrt:

A. den inneren Charakter der musikalischen
Compositionen.

- 1) Nach dem obigen, daß wir nicht nur
den aber auch die Wirkung der
Klänge.
- 2) Anwendung auf den Ausdruck musikalischer
Gedanken.

B. den inneren Charakter der musikalischen Kritik
arten.

- a) musikalischer Kritik.
- b) Kunst.
- c) Kritik.


- d) das Unvollkommene.
- e) das Außersordentliche.
- f) das Minderbare.
- g) die Anmut.
- h) die Stärke.
- i) der Reiz.
- k) die Größe und Fülle pp

C. den inneren Charakter der Musikarten
gen.

D. den musikalischen Geschmack.

- a) den Nationalgeschmack.
- b) den Temperamentsgeschmack.

E. den praktischen Vortrag musikalischer
Stücke.

- a) vocal,
 - b) instrumental,
 - c) beides zugleich,
 - d) in Absicht auf Ort,
 - e) in Absicht auf Zeit.
- 

Theorie der Musik

Erster Theil

Von der physikalischen Klanglehre.

Die physikalische Klanglehre muß der Liebhaber der Musik aus verschiedenen Ursachen kennen lernen. Einmal, um zu wissen, was die Natur überhaupt der Materialien der Kunst beleiht, und zu sehen, daß diese Materialien so weit und tief mannichfaltigen Modificationsfähig sind, zweyten aber, um in der Anwendung derselben zu wissen, welche von den erwähnten Modifikationen gewisse vorgesezte Absichten am besten und sichersten auszuführen ist. Dies ist für den Tonkünstler das, was die Optik für den Maler oder überhaupt für den Beobachter selbstbesten Gegenstand ist, und wird mit ihrem eigentlichen Kunstnamen Akustik genannt. Da nun der Maler die Optik von der natürlichen und unveränderlichen Gesetze von der Lehrung der Lichtstrahlen kennen muß, um jede Wirkung seiner anzustellen. Sondern Farben und Farbmischungen schon vorläufig wissen zu können, so muß auch der Tonkünstler, er sey nun Spieler oder Componist, die Akustik, oder die Gesetze, nach welchen die Klänge auf unser Gehör wirken, um

Lauter,

in der Wahl dieser Klänge der Einrichtung gewisser Absichten und Zwecke desto sicherer zu seyn. Da indessen diese musikalische Akustik für den Liebhaber der Kunst nicht so wesentlich notwendig ist, als für den Künstler selbst, so werde ich Ihnen auch nur das allernötigste mitzutragen; Ihnen aber noch vorher, im Fall einem von Ihnen ein Lust vorkommen sollte, sich in dieser Materie weitläufiger zu unterrichten, die Quellen anzeigen, aus welchen die Ihre Kenntnisse hervornach zu schöpfen können. Diese Anzeige der Quellen wird ich Ihnen überhaupt bey allen besondern Theilen unserer musikalischen Theorie geben, da ich die über jeden vorkommenden Fall für Dich nachlesen, und demnach den Inhalt unserer Stunden Vortrage verbessern können, oder Dich weiter einzeln machen können.

Unter den Alten haben von dieser Materie gehandelt:

- 1) Aristoteles, de Acustica.
- 2) Claudius Ptolemaeus harmonicorum libr. III. per Joan. Wallis, in operibus mathem. Tom. III.
- 3) Antiqua Musica auctores, ed. M. Meibomii. Die wissen wir beyläufig; Aristid. Quintilianus und Euclides am meisten.
Unter den Neuern.
- 4) Mar. Merennus Harmonicor. Libr. XII. Paris, 1725 fol.

5) Alhan. Kircher, in sinon Musurgia univ.
Rom. 1650. fol.

6) — — — in sinon Phonurgia. Die
sob ursprünglich lateinische Wort, ist unter dem
Titel: Musa Gall. und Continet zu Nordlingen
1684 in einer deutschen Uebersetzung heraus-
gekommene. Es ist das einzige ausführliche,
in Deutschland, welches über diese Materie ge-
schrieben, und bey allen für und wider stehen,
manchen Unrichtigkeiten dennoch sehr schätz-
bar. Ich halte es für abzu, es in der Sprache
französisch zu lesen, erstlich weil die Ueberset-
zung ziemlich unvollständig ist, und zweitens,
weil die vorkommenden Fehler im Origin-
al sehr häufig gestochen, in der Ueberset-
zung aber nur in Holz geschnitten, und
ziemlich groß sind. Die Figuren übrigens
in diesem Werk so viele vorhanden als
diejenige Harmonien begriffen, als in
diesem.

7) Système general des intervalles des Sons
et son application à tous les systemes et à
tous les instruments de Musique par Mr.
Sauveur, in son Memoires de l'Academie
royale des Sciences, 1701. pag. 297.

8) Tentamen nova theoriae mus. auct. Leont.
Eulero, Petrop. 1739. 4.

9) Conjectura physica circa propagationem
soni ac luminis, auct. Leont. Eulero. Be-
rol. 1750. 4. Ist der einzige Band von seinem Opus.

In fulcris Crinifer seu vinis dulcibus Criniferis.
für kommt ebenfalls viel früher gedruckt vor.

10) Harmonics or the Philosophy of musical sounds
by Robert Smith. Cambridge 1749. 8.

11) Recherches sur la nature et la propagation
du son, par Mr. Louis de la Grange, in son
Miscell. Tauriens. Tom. I. p. 1.

12) Eclaircissements plus detaillés sur la genera-
tion du son et la propagation du son, et sur
la formation de l'écho, par Mr. Euler. in
son Mem. de l'Academie roy. des sciences de
Pr. 1765. pag. 325.

13) Recherches sur la Theorie de la Musique
par Mr. Jarnard, a Paris 1769. 8.

14) Tentamen de vi soni et Musicae in cor-
pus humanum, auct. Josepho Ludov. Roger.
Ascion 1758. 8. Wird der vorerwähnten Werk
über diese Materie.

15) Albrecht, de effectibus musicis in cor-
pus animatum.

16) Nicolai, Verbindung der Musik mit der
Anzweygelahrtheit, 8.

17) De Sono et Tono. eine Dissertation vom
Prof. Finck in Leipzig. 1779. 4.

18) Brendel, de curatione morborum
per carmina et cantus musicos, Witleb.
1706. 4.

19) Croufaz, Traité du beau. Das Original ist selten, die Köpfe dieses Wort aber in der deutlichen Übersetzung im ersten Bande meines mus. bibl. Lexic. Es enthält vornehmlich Sachen über diese Materie.

20) Martini hin und wieder in seinen Schriften, vorzüglich aber in seinem Anfangsgründe der theoretischen Musik, und in seinem Versuch über die musikalische Empfindung. Lenz, 1776, 8.

21) Mallison in vielen seinen Schriften, hauptsächlich aber

1) in seinem musikalischen Lexicon, 38te Lebensjahre pag. 305. Ungemein hübsch.

2) In vollkommenen Capellmeister, 2te. des Capitel, von der Naturlehre des Klanges, pag. 9. 1739. fol.

3) In französischen Dictionen sehr häufig.

4) In plus ultra, besonders in Stralens, von der philosophischen Tent. nov. theorie Mus. pag. 474.

22) Rousseau, im Dict. de Mus. Unter den hiesigen gehörigen Artikeln.

Ich könnte Ihnen das Vorzeichen der hiesigen gehörigen Schriften noch sehr verzeichnen, wenn ich nicht gläubte, daß diese ungeschickten zu unserer Absicht

geradezu wären. Übrigens finden Sie fast in allen von der Naturlehre und Mathematik handelnden Schriften hiesiger gehörige Capitel, aber oft so wenig relevant, daß ich sie über den Ursache nicht habe aufzählen wollen. Es ist und hier nicht darum zu thun, alles zu wissen, was ja über diese Materie geschrieben worden, sondern nur das, was das Beste, Nützlichste und Aufschlußreichste, und unserer Absicht am angemessensten ist. Wir zeigen daher ohne weitere Überdrehung unsere Gründe selbst an, und handeln

1) Von der Entstehung und dem Abzuge der Luft.

Wenn ich eine ungespannte Röhre aufstehe, das heißt, aufstehe, so verhält sich der Luft, und so lange ich den Kopf höre, kann ich mich die zitternde Bewegung von ihr gar nicht merken. Durch diese zitternde Bewegung wird die in die Röhre hinein befindliche Luft in Bewegung gebracht, und diese Bewegung der Luft schlingt sich bis zu unserm Ohren fort, und führt den Schall mit sich dahin.

Die Luft scheint also auf alle Weise das einzige Vehiculum des Schalles zu seyn. Endlich, weil zwischen unserm Ohr und den ungespannten klingenden Körper sich nichts als die Luft findet, von dem das Ohr nur vollkommen überzeugt

seyn können; und zernichtet, wird ihm aus dem
selben Luft die Selbstbeugung des
Klanges vollkommen gut erklären können.

Der stärkste Versuch hierzu ist, daß in
einem luftlosen Raum kein Schall hervor-
gebracht werden kann, und daß hingegen
zu ein jeder Schall in verdichteter Luft, oder auch
in ringeschlossener, verdünnter, und in sehr
kalter, ungeschwächt verbleibt.

Die Luft aber für sich allein bringt noch kei-
nen Schall hervor; sie muß erst durch irgend
einen Körper in Bewegung gebracht wer-
den. Die Luft ist nur als ein Vehiculum
des Klanges anzusehen, ohne welches er nicht
zu unsern Ohren kommen kann. Zur Bil-
dung desselben wird aber ^{ein} dem Vehiculum
noch im agens und patiens erfordert, das
spricht, im Körper, der die Luft bewegt, und
noch im anderen Körper, der von der Luft in
Bewegung bringenden Körper erst selbst be-
weegt. Zur Erzeugung eines in unsern Oh-
ren dringenden Schalls gehören also drei Dinge,
ein agens, ein patiens, und ein Vehiculum.

Je nachdem diese drei zur Erzeugung eines
Schalls gehörige Dinge verschieden, das heißt,

endlich, hart, dick, oder dünn, sind, je verschieden wird
auch die Art des Klanges in Absicht auf dessen
Eigenschaften verschieden seyn.

Man kann indessen die Selbstbeugung des
Klanges in Absicht auf verschiedene Verschiedenhei-
ten hauptsächlich unter folgenden drei
ordnen:

- 1) Wenn gewisse Körper an einander stoßen,
wovon der eine einen zitternden Ton aus-
zueun fähig ist, z. B. wenn man mit ein-
em Pfeifen in den Arm eines Feuers-
zuges schlägt.

Auf diese Art werden Töne auf folgenden
Instrumenten hervorgebracht, nämlich auf
der Violine, Laute, Clarin, Flügel, Pianoforte,
Contra und auf allen noch übrigen Streich- und
Pfeifen-Instrumenten.

Auf der Violine, durch den mit Sologonien
gleichsam hart und zackigt gemachten Geigen-
bogen und die zitterungsfähige Saitenseite.

Auf der Laute durch den harten Pfeifen und
das angespannte zitterungsfähige Fell.

Auf dem Clarin durch den harten Tragen-
bogen, und die Drahtseite.

Auf dem Flügel, durch die Leberöffnungen und die Halsfäden.

Auf dem Feuerofen, durch den Hammer und die Metallfäden.

Auf dem Saute durch den Nagel am Finger und die Dammfäden.

2) Wenn gewisse flüssige Körper an einem der Körper, z. B. Minde, wodurch ein Pfeifen und Keifen in der Luft verursacht wird.

Auf diese Art werden die Töne mit der Mundschleimhaut hervorgebracht, da die in einem Luft auf einer anderen stößt.

3. Wenn ein weiches Körper auf einem festen stößt.

gehören alle Leberinstrumente, und Pfeifenwerke, wo ein dünnes flüssiges Wasser, oder der Alkohol, an ein festes und leichtes stößt, obgleich ein von Holz, Silber oder Messing.

2) Von der Substanzbarkeit unterschiedener Gattungen der Töne untersuchen.

Töne können hoch, tief, stark, schwach, rein, unrein, hell und dunkel klingen. Hieraus untersuchen die unterschiedenen Gattungen derselben. Hier wollen wir jetzt dieser Gattungen untersuchen beobachten, und dabei zugleich die Ursachen derselben untersuchen.

a) hoch und tief.

Je länger eine Saite ist, je tiefer wird der Ton sein, den durch sie hervorgebracht wird. Je kürzer, je höher, N. B. bei einer gleichen Ausspannung.

Dieses kommt von der langsamen oder geschwinden Vibration her. Eine lange Saite vibriert langsam, eine kürzere geschwinden. Die Geschwindigkeit oder Langsamkeit der Vibrationen bestimmt also die Höhe und Tiefe der Töne.

Es muß aber eine Saite in beiden Fällen, sie mag kurz oder lang sein, eine proportionale Dicke und Spannung haben. Wenn zwei Saiten von gleicher Länge und ungleicher Dicke gleich stark ausgespannt werden, so werden man durch ungleiche Gewicht versetzen kann, so werden sie dennoch nicht gleich hoch oder tief klingen, und dabei wird die niedrigere Saite, deren Länge ihrer Dichtigkeit, oder deren Länge ihrer Dicke nicht proportioniert ist, entweder einmal sehr gering, oder allzuheftig und überaus unangenehm im Gehör fallen. Bei einer langen und zu dünnen Saite ist nicht Materie genug, um die Luft zu hinreichender langsamer Excitation, die ein tiefer Ton erfordert, zu bringen; und bei einer kurzen und zu dicken Saite ist zu viel Materie, um die Luft geschwind genug zu vibrieren, und vermittelt dessen

nimm gehen Dhall hervorzubringen.

Uebrigens haben die Naturkundigen bemerkt, daß eine Viere von 96 Dhallen wenig, und welche man durch ein Gesicht gedruckt hat, sich nimm in einem Dornen auf und wieder bewegt. Gut man die Viere in grossen Theilen abgetheilt, so hat jeder Theil nimm in einem Dornen ganz zittert. Ist sie nimm kleiner gemacht worden, so hat sie sich in oben der Zeit nimm bewegt. Es verhält sich also die Gasse nimm. Die die Vibrationen in grossen Viere, wenn sie gleichlang, gleich dick und gleich gespannt sind, umgekehrt, wie die Länge der Viere.

Die Leber nimm ist diese nimm: er oder weniger Länge und Länge der Viere durch Befestigung oder Lockerung der Fäden hervorgebracht.

Also ist allemal ein Ton desto höher, je mehr Befestigung eine Viere macht, und desto tiefer, je weniger sie derselben macht.

b) Stärke und Schwäche.

Die Stärke und Schwäche, womit die Luft in der Vibration gesetzt wird, bestimmt die Stärke und Schwäche der Töne. Auch die Dichte oder Dünnheit, überhaupt der in Bewegung gebrachten Luft trägt das ihrige dazu bei.

Die mehreren Stärke oder Schwäche der Viere

bestimmten hängt ab:

1) Von dem weniger oder mehr festen Anstoß desjenigen Körpers, wodurch die Luft in Bewegung gebracht werden soll.

Die Stärke und Schwäche festzustellen geschieht dieses nimm durch einen starken Stoß oder Druck, z. B. mit dem Finger, der Hand, oder mit dem Bogen oder der Leber nimm geschieht es durch einen leichten Stoß des Mundes. Ist die Stärke und Schwäche gleich stark oder schwach Anstoß der Luft bewegenden Körpers, von der Natur des Körpers an sich ab; je weniger derselbe ist, desto weniger ist er elastisch. Je weniger elastisch er ist, desto schwächer Vibrationen erzeugt er in der Luft.

Daher hängt die Stärke und Schwäche des Tones auch

2) Von der Luftverfestigung der Körper ab, wodurch die Luft in Bewegung gebracht werden soll.

Aus diesem Grunde klängen z. B. metallene Orgelpfeifen, stärker als hölzerne.

c) Rein und unrein.

Ein Ton ist rein, wenn er ganz ohne Vermischung gehört wird; unrein, wenn ihn einige mittlere Töne Nebenöne unmerklich machen.

Wenn die Fasern oder Fäden nimm elastisch, schon Körper von gleicher Länge, Dichte und Breite

sind, so werden dessen Schwingungen gleich zu-
nehmen oder langsam sein, und der Ton sehr
schwach sein u. s. w. Sind diese Fäden aber
ungleich, ob sie nun an Länge, Breite oder Dicke,
so stehen in den einzelnen Theilen das elastische
Körper ungleiche Vibrationen, und der
Ton wird unrein.

Man betrachtet Strohrohre oder Darmflöten,
so wird man leicht die ungleiche Größe der ein-
zelnen Theile durch kleine Zugfügungen oder Ver-
schiebungen, oder gar durch Knoten gemacht wer-
den, und vielleicht sogar mit Händen greifen
können.

Darmflöten sind aus verschiedenen Ursachen
am schärfsten ganz rein zu finden; daher man
sie leicht in immerwährender Lage und
Nöth im guten Violinflöten erhalten kann.

d) Hell und Dunkel.

Hell und Dunkel gründet in vieler Absicht an
Hart und weich; besteht auch, was nicht
ganz aus demselben, doch aus ähnlichen Ursa-
chen. Dennoch heißt sehr Hell und weich,
so wie auch Dunkel und Hart zusammen
stehen.

Die Ursache eines hellen oder dunkeln
Tons liegt in ^{der} weichen oder weichen Dicke
sowohl eines Körpers.

Ein metallenes Orgelrohr klingt nicht

so stark, als ein Holzrohr, sondern auch
geller.

Ist ein harter klingender Körper mit Luft
oder einem andern weichen Medium befüllt, so
ist der Effect, den er hervorbringt, dunkel und
dumpfig, z. B. der sogenannte Lauten- oder Ge-
fäßzug auf dem Flügel oder Pianoforte. Die
Töne werden hierdurch außer Stand gesetzt zu
völlig zu vibriren.

Dies hängt auch der eine auf den andern wie
kann feste Körper dazu bey; z. B. eines Glocken-
klingel nicht so hell, wenn sie von einem höl-
zerneu Blöckel, als wenn sie von einem we-
ichen Metall ausgehoben wird.

Die Ursache ist, weil dieser letzte elastische
Körper ist als harter, und nicht nur mehr Stärke
hat, in die Vibrationen fähigen Theile der Glocke
zu wirken, sondern auch, weil er selbst der
Schwingung fähig ist, und also zum Leuchten
der Luft selbst das geringe beitragen kann.
Man muß indessen mit dem dunkeln Ton
in einem gewissen unvollkommenen Effect
nicht verwirren, der daher besteht, wenn
ein Körper durch die zu nahe Leuchtmittel
eines andern Körpers gänzlich verdrängt
wird, in Vibration zu verfallen, z. B. eine
gespannte Decke, die das Holz so nahe berührt,

daß sie keine Dämpfungen fähig ist, oder
in Glocke, die nicht frey hängt, sondern mit
der Hand gehalten wird. Längere geben keine
Eon, sondern nur einen unvollständigen Fall.

3) Im Damm der Eon.

So lange im fliegenden Körper in einem gegebenen
Luftverhältnis erhalten wird, solange wird
sieh sein Gang dauern.

Auf Dampf: Instrumenten geschieht durch
stetig wiederholte Dämpf; auf Schlag:
Instrumenten durch wiederholte Schläge, und
bei Lab: Instrumenten durch Wiederholung
und Erneuerung der Luftlöcher.

Ein starker Eon dauert länger als ein schwacher,
weil sich die wiederholten Zusammen-
stöße und Ausdehnungen der Luftteilchen
nach dem Maß der Wiederholungen, als sie
stärker oder schwächer zusammen gedrückt
werden.

Grundstücke der Damm sind:

- 1) Die feinsten Dämpf, die immer in großer
Menge in der Luft befindlich sind.
- 2) Dämpf und nahegebrachte Körper der Erde.
- 3) Flüssige Theile, die umgeben, und
nicht fließen sind, als die grobe
Luft.

4, Ausbereitung und Fortpflanzung des Laus.

die Luft hat an sich selbst eine starke
Anziehungskraft. Diese wird durch einen Körper
in Bewegung gebracht, und zwar auf folgende Weise:

Wenn ein angeblasener Körper wird die
im ihn herum befindliche Luft zusammenge-
drückt; unmittelbar ist eine eigene Anziehungskraft
deselben sich selbst nach größtmöglicher Zusam-
menziehung fähig wieder aus. In dieser Aus-
dehnung bewirkt sie die in ihrer Nähe befindliche
Luft mit sich zu ziehen, als sie vorher
selbst durch den blühenden Körper bewirkt
war. Diese in der Nähe befindliche Luft
wirkt auf eine dritte nahe Luft wieder ab
so, und diese wieder auf eine vierte, flüchtig etc.

Also ist natürlich nur die rasche Bewegung
der Luft die unmittelbare Wirkung eines
dieser blühenden Körper; die übrigen ab-
weichungen aber des einmal in Bewegung ge-
brachten eigenen Elastizität der Luft.

Die Fortpflanzung des Falls ist also
dieser Elastizität der Luft zuzuschreiben,
und der elastischen blühenden Körper
ist also die Veranlassung, die eigene Anzieh-
kraft der Luft in den Gang zu bringen.

Das deutlichste Bild von dem beschriebenen
Zusammenwirken und der Ausdehnung der
durch einen elastischen Körper in Bewegung
gebrachten Luft, geben die Experimente,

Massenallen, die durch das Gummierosin
nicht hindern auszusickern. Daher die
französische *Crouzas* sur le beau in uniser
deutsche Uebersetzung p. 28. nach.

In der Bewegung der Luft muß man
sich etwas ähnelndes gedenken; nämlich, daß
sich in der Luft ebenfalls solche Eitel und
Kugeln bilden, wenn eine gewisse Quantität
derselben durch einen Körper in Bewegung
gebracht werden, als in Wasser geschieht,
in welchem man einen Stein wirft.

Erweise davon:

Die Luftballen sind zwar nicht wie die
Massenallen sichtbar, weil die Luft selbst
kein sichtbares Körper ist; aber man kann
sie fühlen, wenn man die Hand auf diesen
Körper legt, denn ein Fall wahr ist. Am
besten fühlt man sie, wenn diese diese
Körper sehr sind.

Dieser ist die Wirkung werden diese Luft-
ballen sogar sichtbar.

z. B. Man nehme ein Gefäß mit Wasser
auf einen Tisch, der dem Orte nahe ist, wo
der Fall wahr ist, so werden auf der Ober-
fläche des Wassers kleine Kugeln sichtbar.

Ist der Fall wahr, so sind auf diese
Ballen sehr wahr, und man wird sie wirklich
bleib durch die Fortbewegungen, die sie auf

nimm auf sie gefallene Sonnenstrahl aus
versuchen gemacht werden.

Wie mit anderen der Fall in einem ge-
wissen Zeit versuche können, finden Sie in
selbst angestrichen Dörfern mittelständig
ausgestrichen; auf der nämlichen *Crouzas*
hat etwas davon. Diese Methode ist,
wenn Sie zu weit gebracht wird etwas
ganz unbrauchbar, für die Musik selbst aber
mit von einigen Nutzen. Wie gesehen
daß zu solchen Methoden steht, die
einen unvollkommenen Erfolg in unsern
Absichten haben.

5. Vom Windfall (also) und unter verschiedenen Arten derselben.

Wenn ein also nutzlos soll, so muß
1.) ein dieser Körper so beschaffen sein,
daß er die Luftballen, die auf ihn
stoßen, zuviel weichen kann, ohne in
ihnen einen andern Veränderung zu ver-
ursachen, als die, die dem Zweckmal
von selbst unvollständig ist, nämlich
den zweckgemachten Körper an einem
andern Ort anzustößen, als er, ohne
zweckgemacht zu werden, würde zu-
gangem sein.

Moos, Leinwand, modisch Flächen selbst
des Antist werden, sind Einrichtungen als also.

Goethe, Gmelin, Füssli, deren Töchter
Lungen die Nerven in sich zusammen,
und die Fortbewegung der Luft vorwärts,
sind am besten zu zeigen.

2.) Miß der Körper, welche der Form zu
rückgekehrt, genügend nach hinten liegen, um
den Luftstrom, der ihn vorwärtsbewegt
haben, Zeit zu lassen, zu verweilen, und
den Widerstand zu überwinden.

Da größer diese Entfernung ist, desto mehr
Zellen sind erforderlich das selbe.

3.) der Fall daß nicht nur die unelastische
Masse zurückbleibe, und welche nur zum
zurückgekehrten Körper gegangen ist,
um die vorher Zellen das selbe nicht zu
verweilen.

Nicht nur durch die verschiedenen Lager
und Fortbewegungen der zurückgekehrten Kör-
per, sondern auch durch die immer jedem
derselben eigene Natur, wodurch die man-
nigfaltigen Gattungen des selbe erzeugt;
selbst die Beschaffenheit derjenigen Körper
oder Flüssigkeiten, durch welche sich der Wider-
stand fortbewegt, trägt nicht wenig dazu bei.
So ist z. B. nur selbe von einem anderen Ort
nur so sich über Wasser fortbewegt, als
über festem und ständigen Gegenstand.

Ueberhaupt wegen zu den verschiedenen Modi-
fikationen des selbe die unelastischen Umstände bei
und man so nicht nur fest oder flüssig, falls
das Mittel es der die verschiedenen Arten des
selbe fortzubringen.

6.) Von der Bewegung der Töne.

Unter Bewegung der Töne versteht man
immer so große Abweichung, oder ein
so rasch beschleunigt derselben, daß man auch
verschiedene Töne immer wieder nachhört, und gar
nicht bemerkt, zum Mitleiden bringt.

diese Bewegung findet sich nicht allein in
Tönen an sich, sondern auch zwischen Tönen
und anderen Körpern. z. B. zwischen den
Tönen und dem menschlichen Ohr. Hinsichtlich
genügt sich das Vorstehende, welches nur
an einigen musikalischen Zusammenstellungen
vor anderen finden.

die Bewegung der Töne unter sich, ist mancherley.

1.) findet sie statt, unter einem angegebenen
Ton, und immer nachhört, der bloß durch
Abweichung findet beschleunigt in
Bewegung gesetzt.

z. B. Man stimmt zwei Töne in der Fülle
und legt auf die einen ein elastisches Pappier;
man schlägt sodann die ersten Töne an,

so wird sich ab bald das Pappier da und von be-
wegen und freier Bewegung.

Auf diese Art von Organen gründet sich ein
Verfahren des Instrumentbauers, die im neuen
Elasticum einen recht festen Stock Ton zu er-
schaffen, das Beschäftigt der Seite vor und hinter
dem Nagel so einzuschneiden, daß der Heil
hinter dem Nagel, die Octave des vorderen Heils
mitklingt. Dieses Mittel besteht nicht nur,
sondern vorzüglich auf den Ton inzugeben.

2.) In Tönen für sich allein.

Kein einziger Klang ist ganz einfach, und ohne
eine gewisse eigene Klangstimmigkeit, sondern
jede Töne außer dem Ganzen auf noch die
ihm zunächst verwandten Töne mit. Das Mittel-
gen der Quinten, Octaven und großen Terzen
ist am vollständigsten. Auf allen mit denselben be-
zogen Instrumenten, auf selbst auf Elasticum kann
man sich davon überzeugen.

Auf dieses Phänomen gründet sich die sogen
nannten Mischtonen in den Organen, wo jedes einzelne
Ton der vorderen Octave klingt, gleich einfach, gleich
einfach, zu verstehen das Wort groß und voll-
ständig sagen soll.

Auf die Forderungen des Trompeten, und Klaffen
und gründet sich auf diese Organen der Ton.
Diese können mit der gemischten Octave, das

gleich, Töne die in der Klangfarbe gegeben,
oder doch mit ihnen in einem neuen Beschäft,
nicht einfach, nicht und natürlich gegeben; kein
einziger anderer Ton kann ohne Zwang oder
Kunst nicht sein, freigegeben werden.

Der ganze Grund des Organen der Töne liegt
überhaupt in der Natur des Klanges an sich selbst.

Das Wesen des Klangs ist nicht anders als das
Gesamte, wobei sich mit die einfachen oder vor-
wärtigen Heile abzeichnen, und deutlicher hören
lassen, als die, welche in mehrfachen Beschäft,
nicht einfach. Also ist jedes einzelne Ton schon
für sich als eine Mischung zu betrachten.

Bestehen können:

die Heile nicht darzustellen werden, wenn
für einen Ton hervorgehoben soll, alle in
Bewegung gebracht. Da nun diese Heile, auf den
des mit der möglichsten Sorgfalt gewählten Töne
dennoch alle verschiedenen sind, so müssen auf vor-
stehenden Tönen diese für hervorgehoben werden,
die sich bloß dem Ganzen begeben, nach dem
Beschäftigt, in welchem sie mit ihm verwandt oder
ihm einfach sind. Sie werden aber sammt und
sonst von ihm verdrängt.

Wenn auf einen Stein ins Wasser werfen, so
entsteht aus dem Mittelglocken, wobei der Stein
gefallen, ein großer Eiskal. Da aber der ganze
Raum, vom Mittelglocken an, bis zu dem Eiskal

in Bewegung gebracht worden, so bilden sich inner-
halb des Mittelpuncts und des äußeren Eiskels,
noch eine Menge kleinerer Eiskel, die alle mehr
oder weniger sichtbar sind, je nachdem sie mit
dem Haupteis in Wasser oder ruhendem Was-
ser stehen stehen.

Insade so verhält sich auch mit den Dünne-
gen der Luft, woraus resultirt,

daß ein jedes Ton schon in einem andern
auf einbezogenen Weise verhalten sey.

5.) findet sich die Sympathie statt, zwischen
Tönen und Körpern.

Insamit gehandelt sich der Einfluß der Musik
auf unsere Gemüthsbewegungen so wie auf die
Bewegungen und Gesundheit.

Das unwillkürliche Köopern ist mit Nerven und
Fibern bezogen, wie ein Instrument mit Saiten.
Man kann sich also leicht ein gewisses "Verfälscht"
niß zwischen den Nerven und dem Köopern
und den Saiten nicht Instrumente gedanken.

Wenn das Musik, z. B. die Melancholie finden
kann, so ruhest diese meistens auf andern
Ursachen auf das, daß die durch Melancholie
in Unfähigkeit gebracht oder nicht geordnet
Nerven, durch sympathetische Bewegung der Töne
widerum in Bewegung und Thätigkeit gesetzt wer-
den. Gewöhnlich studirt besonders Alboust de
effectibus musicis in corpus animatum, und

Roger, de vi soni et Musicos in corpus
humanum applicanda zu werden.

Die Gesundheit ist "überhaupt", nach Maffey's
Meinung so musikalisch, daß alle Krankheiten
aus nichts andern, als aus lauter "Mißfälligkeit"
her und Dissonanzen entstehen.

Auf die sogenannten Stimmtonen (soprano
man die vorzüglich stehen und fallende
Töne zu verstehen hat, die jedes Instrument
mit in besondern Tönen hat, und mit
Veränderung ihrer Plätze auch selbst mit
Veränderung werden,) müssen auch die "Töne"
des Tons und der sie umgebenden Körper
verändert werden.

Der Vater Mosmann, dessen Libri Harmo-
nicorum unter den Büchern über diese Ma-
terie angeführt worden sind, hat von der
Wirkung dieser Sympathie der Töne auf eine
sehr bewundernswürdige Weise, eine so große Mei-
nung gefaßt, daß er sogar den Umstand
der Mäusen zu Irdisch dadurch hat vollkommene
vollkommen.

7.) Künstliche Harmonien.

Unter künstlichen Harmonien hat man jene
seltenen sonderbaren Fälle im Klange zu ver-
stehen, die selten vorkommen, und in ihrer
Bildung und Beschaffenheit von den gewöhn-
lichen und bekannten Gesetzen abgehen, worauf

sich sonst die Eigenschaften des Klänge vollkommener lassen. Sie sind darum nicht weniger natürlich, als die bekannten; ihre Ursachen liegen uns nicht abstrakt hin, sondern, und werden der Natur selbst überlassen.

Wie schon unter einer großen Anzahl ähnlicher Klänge, die im Violon, Violoncelle, Viola pp. aufgefunden werden können, sind folgende einige:

I.) Was es kommt ab, daß das unwillkürliche Instrument, wenn in einem Tone besser klingt, als in einem andern?

Von der Uebereinstimmung der Saitenlänge, die sich gewisse der Töne unter Instrumenten und der kleinen Saiten unter Körpern findet.

Es kann auch von dem unvollkommenen Instrumente ab, wenn es nicht dem andern Tone vollkommen. Ich nehme an, daß jede Saite des Instrumentes sich nach und nach gleichsam davon gewöhnt, nicht von der Saiten des Resonanzbodens in Beziehung zu stehen, so wird in diesem Falle diejenige Saite, welche ihre eigene Saitenlänge am stärksten bevorzugt hat, immer einen besseren Ton geben, als diejenige, die ihre Saitenlänge des Resonanzbodens nicht bevorzugt.

2.) Was es kommt ab, daß der Esfall bei Nachspiel deutlich zu hören ist, als am Tage?

In der Nacht wird der Klang durch verschiedene

Ursachen nicht so gefunden, als am Tage. Wenn man verschiedene Töne in dem Klänge macht, so mischen sich diese Töne, und diese Töne sind aber weniger abstrakt, als wenn es allein gesungen wäre.

3.) Durch die Anwesenheit dieses Tones wird der Klang verstärkt.

Ursache: Man spiele in der Mitte eines Instrumentes eine Violine auf 2. Tage, und einige Stunden nachher, so wird sie ganz mit einem außerordentlichen Gesangsähnlichkeit, ihr Klang wird aber kaum gestört werden können, wenn man nicht das Ohr unmittelbar an einem von den beiden Tagen hält.

Dieses läßt sich auf alle Arten von Esfall, z. B. auf auf Klänge aus Klänge pp. anwenden. Man kann jedoch auch vollkommener,

4.) Warum die besagten Instrumente mit einem Resonanz- oder Klangboden versehen sein müssen.

Es wird unwillkürlich dadurch unvollkommen Luft in Bewegung gebracht, und dadurch ein starker Ton erzeugt, als ohne das gesagte würde. Da der Resonanzboden also zur Verstärkung und Uebereinstimmung des Tones dient, so muß es nicht nur aus sehr elastischen Holz bestehen, sondern auch so abgegründet werden, daß die Saiten desselben leicht in Bewegung gebracht werden können.

Als dieses nachfolgende Aussehen dieses und
klugheits Köpfe bei der Prozessführung besand,
von Klänge, löst sich auf nach folgenden:

5.) Wasser in einem tagzischen Maße die Musik
müß so gut klingen, als in einem gewöhn-
lichen Maße. Und

6.) Wasser müß auf einem Lande, wofl aber
in beweglichen Gegenständen nie sehr zu hören ist.

7.) die Töne wofür abwas von der Natur
des dieses Köpfe an, von welchen sie immer
den sind und ihre Stärke wofür.

So klingen sie z. B. anders, wenn sie von einem
hellen Köpfe umgeben sind, und anders,
wenn sie folgenden oder nach anderen Köpfe
nie sie hören befinden.

Wenn man in einem Zimmer zwei kleine Töne
aneinander schlägt, so klingen sie sehr dünn; ist
aber Silbergeschloß oder andere Metall in die
dem Zimmer, so wird der Fall auf einmal hell
und hellen.

8.) Wofür kommt es, daß nie und unbekannt
von einem Mann und von einem Töne
angegabe, wofür klingen?

Wenn der Töne z. B. die von T klingen,
so müß es immer sehr sein, nie Mann aber
ange machen.

9.) Von der Töne = Köpfe.

Unter Töne = Köpfe versteht man solche die
stimmlich, durch diese Töne mit solchen Tönen
gleichsam wofür gebildet und festbestimmt gemacht
werden können. So wie man durch Töne des
speziellen Gegenstände des Gesichts wofür bringen
und festbestimmt machen kann, so geschieht auch
dieses mit Tönen, durch Töne stimmlich die
stimmlich.

So wie die Lichter, wenn sie in gelben
und glatte Instrumente eingefangen werden, ihre
Stärke wofür und wofür, so werden auch Töne
wofür, wenn sie in glatte Köpfe oder Töne
eingefangen werden. Man hat wofür zu glauben
daß, wenn man einen Ton in einem Mittelraum
Köpfe einfangen könnte, so anstatt nur 24. Töne
geföhrt zu werden, 1000. Töne mit wofür
geföhrt werden.

In den alten wofür Musikinstrumenten haben
sie Köpfe befinden haben, die dieses wofür
bis zur Töne besetzen. König besonnt
auf sogar die Töne, wofür es in einem
alten Manuscript gefunden haben will, und diese
sich Abgand bedient haben soll, nie sich auf
die beiden wofür Töne seines Töne
festbestimmt zu machen. So stimmlich wofür
dieser Töne auf wofür sagen mag, so ist
daß sein wofür Töne wofür

Matrizen fast zu nehmern. Man wird leicht
das Klaffen von den falschen absondern können,
und noch ungenügend viel sandrebaort, mit Klaffen
in der Natur gegeneinander übrig behalten.

Ursachen der Musik.

Zweytes Kapitel.

Von der mathematischen Klänge.

Der große Einfluss der physikalischen Klänge
auf eigentliche Musik ist sehr nicht zu übersehen, und
dass auf ihm wir bestehen müssen. Die ma-
thematischen Klänge aber hat man auf gewisse
für die Natur ihre Nutzen sehr häufig absondern
müssen. Wenn die Kunstwissenschaften und Mathematik
so wie die Naturwissenschaften in ihrer gewöhnlichen
gibt, und man nicht so sehr in der Natur
auf so gar die Art und Weise, wie unvollständige
Liederwissenschaften durch Malodien und Harmonien sich
zweideln sind, absondern und absondern
so werden vielleicht über ihre mathematischen
in der eigentlichen Kunst eine Wichtigkeit
bestehen zeigen. Aber, weil sie in der Meinung
stehen, ob sie alle in der ganzen Natur
nach Maß, Maß und Quantität gemacht, so zeigen
sie an, nicht bloß in der Körperlichkeit, sondern
auch in der Geistlichkeit, sich für unvollständige

Gefühlgebot zu halten, das heißt: sie wollen,
da in der Wissenschaften und Künsten nicht bloß
die Körperlichkeit geben, wo alles materiell und
körperlich ist, folglich befristet und gemessen
werden kann, sondern auch in der Seele und geistlichen
Theile, wo mit der unmeßbaren Empfindung und
Gefühle des Geistes Gefühlgebot sehr können.

Diese große Kunst der Seele hat aus dieser
Ursache der Natur, dessen Fortschritt von
ihnen die betrieblischen Tugenden zugeführt, wodurch
das, daß der Liebhaber der Fortschritt, durch die
ausgesprochenen Tugenden, sich durch ihre Millionen
von Tugenden überarbeiten zu können, übersteigt
von der ganzen Fortschritt so nutzlos, augenscheinlich
und nicht weniger als an sich die dunkeln betrieblischen
Fortschritt zugeführt worden, nach der
größte ist.

Wie es zugegangen sey, daß die unglückliche
Meinung, die sey im Calcut die ganze unvollständige
Ursachen erörtern, Unvollständigkeit und sich so
viele Tugenden finden in der Natur und
Gültigkeit behalten konnte, ist schwer zu begreifen
da unter findet solcher Kunstwissenschaften sich kaum
einmal einen gefunden hat, das durch geistliche
Anwendung seiner Tugenden der Welt
falle notwendig machen können, daß, seine
Befähigung nach sey. Vielmehr hat es die

Erklärung von jenes bestätigt, daß grade die
Anstalten und allgemein beliebtesten Konzerte
vom Etwas ganz und gar nicht verstehen.

Unter den Menschen hat sich besonders Milzner
als Fasstiker des musikalischen Etwas ge-
zeigt. Er war ein Mann von sehr wenig eigent-
lich musikalischen Gefühl und Talent, und wurde durch
diese Umstände in die Notwendigkeit gesetzt, von
Musik und musikalischen Dingen zu schreiben;
was konnte er nun klügeres thun, als sich
in die Dunkelheit des Etwas einzufallen, und
aus seiner Dunkelheit mit seiner eigenen Stimme
herauszuweisen, so wie er immer die Götter
des musikalischen Etwas gedungen? Was
konnte durch so viele Gassen und algeraischen
Zinsen durchdringen, um zu sehen, ob er auch
wirklich was sag?

Indessen haben ihn zu seiner Zeit doch so viel
Matthäus als Reise in seinem Verstand
aufgegriffen, und das Etwas die Fortbildung mit
geteilt, sein gewöhnliches Götter so nicht
als ein Etwas, klügeres Ziel, in welche
mit der Leben und abzuwehren mußte, das
mehr als zu viel sagt das Etwas nicht aus
Lust kommen diese.

Die müssen indessen aus dem angeführten
nicht schließen, daß die Mathematik in der

Musik ganz und gar keinen Nutzen haben.
Es ist, so wie in den meisten Musikschulen
und Konzerten, also auch in der Musik eine
wirkliche Aufklärungskraft. Es ist nach Matthäus
seiner Meinung nicht nur ein sehr gewöhnliches
Instrumental - Disziplin, und steht in der
Harmonik, als einem Teil der Musik, auch
in der Notationskunst, bei Geltung der Noten
und deren Zeichen, sondern bei der Fest-
setzung musikalischer Instrumente, und der Ein-
richtung derselben, zur Verstärkung des Etwas
und Umwandlung, so wie die äußerliche Form
betriefft, ungleichmäßig fast solche Dinge
als etwa die Aufklärung und Kunst zu
schreiben in der ganzen Götterwelt. Nicht
ist nicht gewohnt, ob er schon im Betracht
des Ganzen nur ein Etwas ist.

Aber noch weniger müssen die glück-
lichen, wie mit vorerwähnter Milzner sagt,
gütlich in den meisten Konzerten hat anzu-
den wollen, daß die Mathematik das Ge-
und die Töne der Musik sag; daß alle
Gemüthsbewegungen, die durch Musik erzeugt
werden, bloß in den verschiedenen äußeren
Verhältnissen der Töne ihren Grund haben.
Man kann aber so wohl ohne Mathematik
ein gutes und liebliches Concert

sagen, als man ohne dieselben gut zu und
göndliches Bedenken oder dinstes sagen kann.

Indessen, da sie ein Theil des musikalischen The-
ors ist, in so fern sie dem Tonkünstler die Ma-
triaten zuverichten hilft, die so zu An-
bring seiner Kunst bezieht, so habe ich geglaubt,
sie nicht ganz übersehen zu dürfen, um Ihnen
nicht übersehen einen wichtigen Begriff von ihrem
maßen Nutzen in der eigentlichen Tonkunst
beizubringen, sondern mich insbesondere zu bemü-
hen, wo, wie und auf welche Art sie auch
Nützen bringen kann.

Die ganze musikalische Mathematik zusammen-
genommen, wird mit ihrem eigentlichen Kunst-
namen Canonik genannt. Man könnte sie
auch deutsch, die Auftheilung = Tafel der Klänge
nennen.

Man muß aber diese Auftheilung bloß nach
dem äusseren Maas und Verhältniß verstehen,
in welchem ein Klang mit dem andern steht.
Die Hilfsmittel, deren man sich zu dieser Auf-
theilung bedient, sind Tassen und Linien, um
die verschiedenen Klänge nach ihrer abgemessenen
Größe damit vorzustellen, oder um sie zu
zeichnen, wie groß die Klänge seyn können,
wenn man sie hören, und die mögliche Höhe
abzumessen könnte. Ubrigens aber bleibt sie

einzig und allein dem Gesöhen überlassen,
von dem Klaff = oder Unbilligkeit derselben sie
günstig und seinen Nutzen zu stellen.

Die in Tassen und Linien vorgestellten
Intervallen sind also jene die Matrois; ihrer
abgemessenen Größe ist die sichtbare Form,
und der Klaff = oder Unbilligkeit ist der Canon
nische Ausdruck, den aber die Canonik selbst
nicht zu bestimmen oder festzusetzen vermag.
Dafes mich, wenn dieses Ausdruck vorliegt ist,
die Tasse nicht mehr Canonik heißt, sondern
Canonik genannt wird, wobei aber immer
bloß allein der Gesöhe der Dinstes in dem
mannichfaltigen Nutzen des musikalischen
Klaff = oder Unbilligkeit bleibt.

Die musikalischen Intervallen und Töne
lassen sich übrigens abmessen am besten
durch Tassen und Linien vorstellen, weil
die Tassen zur Vorstellung eines jeden
Größe übersieht fast unentbehrlich sind, die
Linien aber nicht besonders Aufmerksam mit
den Tassen haben, so daß man durch ihre
Gebrauch am leichtesten erkennen kann, wie
sich die Klänge in ihrer Form und Gestalt
gegen einander verhalten können, wenn
sie wirklich sichtbare Höhen haben.

Um nun Verhältnisse genau zu bestimmen,
wosinn eine mit einer andern möglichem
Zahl oder Linie steht, muß man erst die
finden, ob von Verhältnissen können
dann ist ein Verhältnis entweder gleich
oder ungleich.

Das gleiche Verhältnis heißt eine Abhän-
gung in mathematischen Gattungen, es kann eine
einfach sein; das ungleiche Verhältnis aber
teilt sich in verschiedene Arten von Ungleich-
heit ab, davon aber nur zwei gemeinlich ge-
braucht werden, nämlich das
viere, überflüssige und überflüssige
Verhältnis der Ungleichheit.

Das viere Verhältniß wird mit dem mathemati-
schen Kunstnamen ratio multiplex genannt,
und heißt davon, daß eine große Zahl
oder Linie, die kleinere, mit welcher sie ver-
glichen werden soll, nicht nur einmal, sondern
mehrfach ganz in sich begreift. So muß
also erst alle vier aufgeben, und nichts
übrig bleiben.

Das überflüssige Verhältniß, ratio superpar-
ticularis ist, wenn eine Zahl oder Linie
eine kleinere einmal ganz, und noch überdem
eine besondere Theil derselben in sich
enthält. Nach der Größe dieses besonders

Theils, bekommt das Verhältniß seinen
besonderen überflüssigen Namen. Entweder
das Überflüssige genau die Hälfte, so heißt
es ratio sesqui altera; Entweder es eine
Drittheil von Ganzen, so heißt es ratio
sesquitercia; Entweder es aber nur ein
Viertel, ratio sesquiquarta.

Das überflüssige Verhältniß heißt, ratio
superpartiens, deswegen, weil nach der
Theilung mehr als ein Theil übrig bleibt; z.
B. Wenn eine größere Zahl oder Linie, die
kleinere ganz, und noch mehrere Theile der-
selben in sich begreift, wie etwa, wenn ich
die Zahl 5 mit 3 vergleichen will, so ist die 3
in der 5 nicht nur ganz, sondern noch zwei
Drittheile derselben enthalten sind. Dieses
Verhältniß heißt sodann in der Kunstsprache
ratio super bis partiens tertias.

Um Ihnen diese Gattung des überflüssigen,
den Verhältnisses noch etwas deutlicher zu
machen, will ich Ihnen noch ein Beispiel
aufgeben: z. B. Wenn ich 8 mit 5 oder
16 mit 10 vergleichen will, so ist die kleinere
Zahl in der größeren nicht nur einmal
ganz, sondern auch noch 3 fünftheile darüber
enthalten. Diese ratio wird mit der latei-
nischen Worten:

ratio super tri partiens quintas, ausgedrückt. Solche Einteilungen können überaus schön mit gebunden, und außerordentlich musikalisch modieren, in der musikalischen Mathematik sind ihnen aber doch von der Natur gewisse Beschränkungen bestimmt, über welche sie nicht gehen können. Dieses Beschränken aber anzugehen, müssen Sie doch selbst eine Übung der Vernunft in der Musik ausüben, davon uns folgende genau wissen:

- 1.) Was eine Ration, Proportion und Progression ist;
- 2.) Was für verschiedene Arten und Gattungen von Ration man hat; müssen
- 3.) Die Verhältnisse addition, subtraction, multiplication, division und anquisition kennen, daß es in der That eine Beschäftigung wird, die viele Arbeit und Mühe kostet.

Um ihnen aber von dem Verfahren selbst, wie man Klänge abzumessen hat, einen Begriff zu machen, will ich mit der Probe mit einigen wenigen Intervallen machen. Geringe brauchen wir aber nur so genanntes Monochord, welches sonst auch noch fünfsaitig, Klangmesser oder genannt wird.

Wenn ich nun wissen will, was es eigentlich heißt, wenn man sagt, der Fiedler musalt sich wie $t-t$, ungleich gleich, so theilt man die Saite des Monochords in genau gleiche Theile, und stellt auf den Mittelpunkt der Theilung den linken Nag, welches unter der Saite des Monochords sie und fest gehalten werden kann. Nach dieser Operation darf man mit der gaffelten Saite auf beiden Seiten des Nagels aufschlagern, so wird man finden, daß beide Theile übereinstimmen. der Fiedler stellt also

in ratione aequali $t-t$. $2-2$. $3-3$. etc. $t-t$.

Wollen Sie eine Probe mit einem viereckigen Verhältnisse machen, so theilen Sie die Saite des Monochords in 3 Theile. Zwischen von diesen Theilen lassen Sie den Nag, und schreiben den Nag an demjenigen Ort, wo der dritte Theil anfängt, unter der Saite, so werden Sie durch aufschlagern beider Enden die Octaven $t-t$ hören, deren Verhältnisse dieser Abtheilung zu folgen $t-2$. folgen muß. So wie sich nun $t-2$ verhält, so verhalten sich $2-4$, $4-8$, $8-16$ etc. diese letzteren multiplicirten Verhältnisse heißen eigentlich Progressionen oder Progressionen, und werden in der musikalischen Sprache rationes multiplices genannt.

Zur Erlösung der musikalischen Kunst,
sollte ich Ihre Maestro's Anfangsgründe der
theoretischen Musik, besonders Ausführung der
Rational = Erlösung, und Werkmeister Hodegum
curiosum etc., in vielen Werken, die absichtlich
bloß für diese Materie geschrieben sind
die sich in aller Absicht fühlend werden
dafür besorgen können.

Die Verhältnisse aller möglichen Intervalle
sind anzugeben, nicht nur das zu mittelmäßig
sagen, zumal da sie mit notwendiger im
Capitel von der Harmonie alle angeführt
werden müssen, was nicht nach ihrem Verhältnis
sind, sondern nach ihrer Anwendung.

In Absicht auf die Nutzen und die Ausnu-
tzung der musikalischen Lehre überläßt,
müß aber noch angeführt werden, daß sie auf
alle Weise für die Instrumentalisten den größten
Nutzen haben; für die virtuellen Kunstler
läßt das nicht auf bloßen Verständlichkeit
(Operationalen) hinab. Man drucke z. B.
nicht Orgelbau etc., so wird man sich nicht
verstellen können, daß es ohne fühlend
Erkenntnis von der Lehre = und Maßstab,
nicht wohl grob werden kann. Die Lehre
von der gehörigen Weise und Länge, also
Orgelbau, ist notwendig kaum,

der notwendigen Metalle, der Größe der
Canalen und Canale, der verschieden Abfi-
lung der Windladen, sind laute Dinge, die
genau und genau werden müssen. Nicht
weniger müß die Musik auf Elastizität,
das Verhältnis der Töne auf Flügeln,
Flauto forte etc. benutzt und genau werden.

Aber auf selbst für die Instrumentalisten
äußert für ihre Notwendigkeit nicht bloß in Absicht
auf den äußeren Teil der Instrumente, sondern
noch ganz vorzüglich in der Stimmung der selben.
Umso de erlaubt fast alle musikalische In-
tervalle so viel als möglich zu formen, ohne
alle Küchlichkeit auf die Erklärung, die nicht
ganz gut, daß, wenn wir die Intervalle
in ihre vollkommenen Reinheit setzen,
sind am Ende der Harmonie - Eschel nicht günstig.
Um Ihre diese Art noch dunkler zu machen,
müß ich Ihre sagen, daß alle Harmonie
oder vielmehr, alle musikalische Intervalle
in nur gewissen Eschel von Quinten oder
Quarten bestehen sind, z. B. c-g; g-d;
d-a; a-e; e-h; h-fis; fis-cis;
cis-gis; -gis-dis; dis-ais; ais-cis des f.
Wollte man nur in dieser Fortsetzung
der Quinten weiter gehen, so würde man

von F. wieder mit C. gefen, und die Eitel
noch einmal machen müssen. Bei der Stimmung
harmonischer Instrumente kommt es also darauf
an, daß diese Quinten - Eitel zutreffen, das heißt,
daß die letzten Quinten F, mit dem im Anfang
gestimmten C in dem richtigen Verhältnisse der
Quinten stehen. Wenn man nun eine jede Quinte
von C an, bis auf jede so viele stimmt,
wie es dieses O. zu erlangen scheint, so
findet sich, daß am Ende des Fortschritts die letzte
Quinte gegen die erste zu sehr gestochen ist.
Die Ursache dieses zu großen Fortschritts nennt man
die Quinten - Fortsch. Um nun diesen Quinten -
Fortschritt zu vermeiden, muß man vom Anfang
des Fortschritts an, nicht jede Quinte von einer
vollen Reingkeit abnehmen, und diese
Verfahren nennt man temperieren. Wird die
erste Fortschritt so vertheilt, daß jede von den 12
Quinten gleich viel verliert, so heißt es gleich
vertheilt temperieren; ist aber die Vertheilung
so beschaffen, daß nicht einige aus der Reihe
der 12. Quinten, etwa die, welche am viel
mehr gebraucht werden, an einer vollen Rei-
nigkeit abnehmen, so wird die Tempera-
tur ungleichvertheilt genannt. Die gleich
vertheilte Temperatur ist sehr immer gleich,
und es kommt dabei nicht darauf an,

die Größe des Fortschritts genau zu bestimmen,
und aber so genau in 12 Theile zu verthei-
len. Bei der ungleichvertheilten Temperatur
aber, finden sich schon mehrere Unterschiede
kitten. Es will das eine diese Quinten,
doch nie ganzes nicht anders abnehmen
ohne ja mit niemandem übereinzukommen, auf
welche Quinten die Vertheilung eigentlich fallen,
und wie viel nicht jede genau von einer
vollen Reingkeit abgenommen werden
müßte.

Die Quinten würde dieses O. dabei ge-
winnen, wenn keine Temperatur nötig wäre,
wenn alle Quinten bei einer vollkommenen
Reingkeit erhalten werden könnten. Da
dieses nie aber einmal möglich ist und sehr kaum,
so kommt es nicht darauf an, auf welche
Theile der Fortschritt die ungleiche Vertheilung
vertheilt werden kann; ob es am besten
sei, alle Intervalle zu temperieren, oder
nicht einige. Die Meinungen darüber sind
unerschiedlich verschieden.

Einige, die nicht jede Ton nicht be-
sonderer eigenschaft in Abtast auf die
zufinden, sind der Meinung, daß, wenn
die Töne in einer Reingkeit nicht genau
einander abpassen, es unmöglich sei, die

gegen niemand abzufinden. Cindusfaher
und Gemüthsreinigung aus zu werden: Dann nach
Ansehen nach, haben diese nicht ganz unecht.
Wenn man aber dagegen wieder übersieht, daß
selbst diese ungleichförmigen Temperaturen
sich vorfinden sind, und das nur eine, das
andere aber doch etwas abzufinden, oder zu
halten will, so steht man nicht ein, daß
für diese folgende doch nicht vorzuziehen können,
z. B. Wenn eine Composition, die so com-
poniert ist, daß sie auf einem Instrument
von einem gewissen Temperatursystem
spielen kann, auf einem anderen Instrument
vorzutragen würde soll, welches auf einem
anderen Ort temperiert ist, geht ad idem
nicht diese ganze gefasste Absicht verloren?
Wäre es überigens gesünder, daß bei einem
ungleichförmigen Temperatursystem jedes Ton
seiner eignen Bedeutung habe, so müßte auf
ein und abzu dasselbe Stück auf einem Ton
leichtig, und auf einem anderen Ton vorzüg-
lich sein.

Einzigem, welche das die gleichförmigen
den Temperatursystem, das heißt, wenn alle zwölf
gleichen Töne in gleichem gewöhnlichen Proportion
von niemand unterschieden sind, und folglich
alle Intervallen, die man durch Namen führen,

gleich viel auf oder abwärts führen, die
Vorzug haben, diesem auf alle Weise einzu-
sprechen. Man zu sagen. Sie haben wenigstens
den Vorzug, daß es doch nie ganz unrichtig zu
hören einmal vorzüglich ist, nicht gleich da
auf doch nie ganz unrichtig wieder auf
unvollständige bezieht wird; daß für eine
eine allgemeine Abstimmung fordern
können, und endlich nicht der Unannehmlich-
keit ausgesetzt sind, bald eine solche, bald
eine andere Temperatursystem anzuführen, mit welcher
Unannehmlichkeit unvorzuziehlich auf einmal eine
andere und verschiedene Abtönen ihrer Ton-
stücke erfinden zu müssen.

Indessen, da selbst die gleichförmigen Tem-
peratursystem, ihres unläugbaren Vorzuges vor den
ungleichförmigen ungleichheit, dennoch noch ihre
Unbequemlichkeiten für und wieder hat,
wenn z. B. in einem vollkommenen Musik-
des Flügel gleichförmigen temperiert ist, und
daß die Violinen ihre Töne g-d-a-e
im Verhältnis des vollkommenen vierten
Quintes stimmen, so muß notwendig, wo
nicht in der Intervallen nicht jedem Instrument
wahr zu sein, doch in der Zusammenstim-
mung der verschiedenen Instrumente selbst,
eine große Unmöglichkeit entstehen, so hat

man immer Mithlung vorzuziehen, nämlich
den Gebrauch eines fast-gleichschwebenden, oder
fast-ungleichschwebenden Temperaments. Man hat
sich wohl nicht nur die oben bei den gleichschwebenden
den Temperaments bemerkten Unbegreiflichkeit zu
vermehren geglaubt, sondern auch dadurch zugleich
zu bestehen gesucht, in die verschiedensten Tonar-
ten auch verschiedenem Charakter, verschiedenem
Ausdruck zu bringen.

Von diesem Art sind die unerschrockenen Mozart
und Haydn vorzuziehen. Die oben behaupteten
vermehren vorzüglich die oben behaupteten
zu sagen scheint, nicht allein die verschiedenen
Vorfälle zeigen, sondern auch, weil sie sehr
leicht, und ohne große Schwierigkeiten ange-
wandelt werden kann. Die Schwierigkeit sind die
Töne des selben Tones die selbst im An-
fang eines Tones des einen Tones nach dem
andern nicht zu mittelständig sagen, aber
geföhig mit niemandem zu folgen, und nicht
zu lange von Matrinen zuwendet, die
nicht in allem Betracht mit möglichem und
notwendigen sind, als diese hingewiesen
sich in dem Vergleichlichkeit des Tones,
nämlich und Temperaments.

Thoria des Musik.

Drithes Theil.

Von der musikalischen Grammatik.

Erstes Abschnitt.

Von der musikalischen Grammatik.

Was haben wir durch die beiden vorhergehenden
Theile unserer Thoria die Matrinen des Kunst,
nämlich die Töne, physikalisch und mathematisch
gebräuchlich gebracht, alle unsere künftigen Töne
nicht nur auf eine kluge und zweckmäßige Anwendung
des selben geachtet, sondern auch gesagt, wir müssen sie
nicht nur auf alle ihre verschiedenen so zusammen setzen
kennen, daß wir ihre richtig bedient werden können,
Töne, und zugleich ganze Töne gebildet werden.
Es ist aber zu diesem Zusammenfassung selbst
gehen können, müssen wir unsere physikalisch und
mathematisch beweisbare Töne nicht aufzuführen können,
das heißt, wir müssen gewisse Töne kennen können,
sonnentlich malen wir nicht nur alle Töne an sich
selbst, sondern auch so gar ihren unendlich mannich-
faltigen Modificationen und ausserdem verschieden
auf unsere Augen kenntlich, und dadurch zugleich
dauerhaftes und bleibendes machen können, so
sie anzuwenden sagen können. Es ist diese Kunst
müssen wir nicht sehr langsam, oder vielmehr
nicht, alle mögliche Zusammenstellungen des Töne
kennen, untersuchen und vergleichen können;

mit müde das auf aben so langsam einen
gewissen Grad von Vollkommenheit in der Aus-
bung und Anwendung dieser Zusammenfügung
erwerben können. Kurz, alle die Kunst
die die Verbesserung im Längeren des Gedächtnisses
gebrast hat, bringt auf die musikalische Kunst,
oder die Kunst der musikalischen Zeichen
lesen, der Tonkunst. So wie doch die Mitteilung
unserer Gedanken an andere Menschen und
Völker, im Gespräch ist, so führen auf
die Musik durch ihre Notwendigkeit andere
Menschen und Völker in der Welt, ihre verschiedenen
Melodien und Töne zu lesen, und
abzulesen, als sie gedacht und komponiert sind.

Diese ganze Kunst mit allem was sie anfangt
endet mit einem musikalischen Kunstnamen
Quintessenz, auf deutsch die Notwendigkeit.

Wie die Völker in Europa wissen ihre Musik
anzuschreiben. Obgleich in anderen Welttheilen
auf jedes Volk seine eigene Musik hat, so
hat doch noch keine derselben, so viel aus
den Reinschreibungen und anderen Nachrichten
bekannt ist, das Nachdenken bis zur Befindung
gewisser Zeichen geben, wodurch sie ihre
Musik anzuschreiben könnten. Unmöglich ist
so viel gewiss, das weder die Araber, noch
Chinesen, die beyden Völker, bey welchen die Wissen-
schaften am meisten u. besten gelehrt werden,

Ergründete Zeichen haben. Die Araber geben zwar die
48. Töne ihrer Musik, die Namen der Noten ihrer
Laute, oder der Theile des musikalischen Köpfs,
indem sie z. B. einen aus einem Ton in einem
andern überzugehen werden soll, sagen: Gehe
von dieser Note zu jener; oder, gehe von jener
zu einer anderen; nichtähnliche Zeichen aber,
um diese Klänge auf dem Sappinon vorzustellen,
haben sie nicht, sie müßten dies, um einen ge-
wissen Ton anzudeuten allemal die Form eines
Noten, oder die Theile eines Köpfs machen.
Was die Chinesen betrifft, so findet man bey
F. de Galde, das sie sich sehr mühen, als
sie von der Jesuiten ihre chinesische Melodien
zu lesen vorzulegen, oder vorzulegen, anzuschreiben
und endlich vom Clavier lesen lassen. Was uns
unserer Mr. de la Barde in seinem Essai
sur la Musique von der Sprache der Araber
gesagt hat, kommt sie ihre Musik anzuschreiben
ist zwar nicht, aber bey welchem noch nicht sie
wissen, so sie eine ordentliche anzuschreiben
und vollkommenen Notwendigkeit zu halten. Die
bedeuten sich mit zur Befindung gewisser
Motive in ihrer Musik der Buchstaben ihrer
Alphabets, und stellen sie so darobes haben
niemand, das alle ihre geschriebenen Musik in
Formen von Eseln und Quaden vorzulegen:
Es ist unmöglich, mit einem so beschränkten und
kleinen Material, alle die mannigfaltigen Klänge,
Töne und Verbindungen anzudeuten, deren jedes etwas

ordentlich und bedruckte Gesang vollständig
flüchtig lesen muß.

Die alten Griechen bedruckten sich in ihrer Musik,
so wie auch in der Arithmetik; die Buchstaben ihrer
Alphabete. Aber anstatt, daß sie sich bei dieser
Verbindung auf eine kleine Anzahl musikalischer
Anzeigen setzen müßten, wählten sie eine große Menge derselben, und versetzten
dadurch ihre musikalischen Notizen außerordentlich
lang. Anstatt daß in unserer Schreibweise nur ein
ziges Zeichen zugleich die Höhe und Tiefe, nicht
das Saute nicht Tonbezeichnung, nicht die Länge
Andeutung dieser Dinge unserer Zeichen haben.
Das kam es auf daß die 24 Buchstaben ihrer
Alphabete zur Bezeichnung aller ihrer Töne und
der ihnen anfänglichen Figuren in Abseht
auf Höhe oder Saute, nicht hinreichen wollten,
und wegen der ihre Buchstaben auf bald verdoppelt
wollt, bald verdreifacht, bald verdoppelt, bald im
vierten, bald im fünften und sechsten Theil
zu gebrauchen müßten. Da auf diese Ver-
stärkung nach nicht hinreichen wollten, so
machten sie dieselbe noch durch eine Quantität,
oder Größe ihrer grammatischen Accente dar-
zu, und endlich schrieben sie sich so gar ihre
Quantitäten dieser grammatischen Accente
allein zu gebrauchen, das heißt, außer der
Verbindung mit Buchstaben, als besonders für
sich allein gültigen Zeichen.

Daß auch diese noch fehlende Bestandtheile
der Buchstaben eine noch rätheliche Menge von
Zeichen nach sich müßten ist leicht zu be-
greifen; nicht aber eben so leicht ist es einzusehen,
weshalb die Griechen sie alle können zu
brauchen haben. Ich muß Ihnen daher sagen, daß
bei den Griechen

1.) nicht allein die Vocalstimm, sondern auch
die Instrumentalstimme ihre besondere Note hatte.
Man darf nicht mit der Instrumental - sondern
auch die Vocalstimme über einen Satz stellen zu
schreiben werden, so bediente man sich zweier
Zeichen von Noten, wovon eines für die Vokal-
stimme, die andere aber für die Instrumental-
stimme war.

2.) Nicht allein jedes Modus, sondern auch
jede Klanggeschlecht wurde bei den Griechen
mit besonderer Note bezeichnet.
Obwohl diese Verschiedenheit der Zeichen, da
ein Modus von dem andern nicht unterschieden,
sondern nur eine bloße Versetzung (Transpositio)
war, muß man sich am meisten wundern.
Die Tonkünstler unter den Griechen mußten die
zugehörigen Zeichen gut verstehen, indem
die Klänge ihrer Zeichen, die sich in Abseht
auf die Noten, womit bloß allein die drei
Klanggeschlechter bezeichnet wurden, schon allein
auf 620. belieh, die Verbesserung und Ausübung
der Musik außerordentlich befördert werden mußte.
Die ganze Anzahl der griechischen Zeichen
zu finden, muß man daher untersuchen, daß jedes

Klanggröße nicht aus 15 Tönen bestehend, sondern
daß jede Tonart 18 Töne habe, davon jedes Ton
großes und kleines, nämlich für die Tenorstimme, und
zweites für die Bassstimme haben müßte,
so daß jede Tonart 36 Töne bekommt. Wenn man
nun diese 36 Töne mit den 15 Tonarten, und die für
auskommandirte Töne mit den 3 Klanggrößen
multipliziert, so kommen 1620 Töne heraus, woraus
die sich auf ganz genau beyne Aegypten, die ich über
diese Materie als die einzige Schriftsteller, die
und noch darüber Auskunft geben kann, nachsehen
kann, finden. Die finden das Wort des Aegypten
unter dem neuen Mais herausgegebenen Scripto-
ribus antiquae Musicae unter dem Titel: Pro-
ductio musicae.

Erst muß man sich auf vorstellen, warum
Plato nicht für dinstlich hielt, daß die jüngere
Leute zu sehr Zeit auf Musik verwenden, und
ihnen nicht mehr als 3 Jahre dazu zuwenden,
nämlich abzugeben, weil sie also darauf verwenden,
dabei Zeit und Mühe anwenden, das kann
in Stand kommen, die außerordentlichsten Töne
richtigen zu überwinden, die unter solchen Um-
ständen mit der Beherrschung der Musik verbunden
wären. Aber in 3 Jahren konnte man schonlich
abwählen nicht viel lernen, nicht mehr, als aber
ein kleines Liedchen zu notieren, und nicht länger
mit Lyra zu accompagnieren. Was haben indessen
weniger Absicht nicht zu vermeiden, daß die
jüngere Generation in 3 Jahren von ihnen nicht so
viele Fertigkeiten erlernen Musik nicht

viel lernen, als vielmehr darüber, daß überhaupt
infort nicht begreifen und lernen Art, die Musik
zu lernen mehr unter und in 3 Jahren nicht mehr, und
kann so viel lernen, als die Griechen bey allen ihren
Fertigkeiten haben.

Die Römische sollen sich der göttlichen Kunst und
Lernen angeheißt 500. Jahre nach Christi Geburt noch
bedient haben, bis auf die Zeiten des Caesars,
der die Noten und Töne in seiner Zeit noch
nach Art der Griechen beschränkt. Die müssen folglich
bei seiner Zeit noch gewöhnlich gewesen seyn.
Als aber nachher Italien anfang, ganz mit Römisch
überzogen zu werden, und dadurch die Wissenschaften
und Künste überfällt in Verfall gerathen, ist auch
die Musik, mit den musikalischen Wissenschaften der alten
Griechen, und verliert auf andere Völker, die davon etwas
erfahren haben, beynahe gänzlich zu Grunde gegangen.
Weniger muß man 2 ganze Jahrhunderte
hindurch, nämlich von 500 nach Christi Geburt an
bis 725 Johannes Damascenus aus Syrien, ein Mönch,
anfang, die Musik auf eine neue Art zu setzen,
und anstatt der von ihm gewöhnlichen göttlichen
Töne, andere und dinsten vorsetzen, davon jedes
nicht nur die göttlichen mit einem bloßen Klang
sondern mit ganzem Instrumental anzuheben. Diese Töne
aber sind ihrer großen Fertigkeiten wegen
abwählen nicht allgernein zu werden, wie
Mais in seiner dem alten göttlichen
Schriftstellern vorgeschriebene Methode bevest hat.

Nach des Quint hat man ausgefangen, fünf des rothen
 15 Buchstaben des lateinischen Alphabets zu bestimmen,
 nämlich die rothen Octaven: a b c d e f g i
 und die grünen: k l m n o p. Als aber
 nicht lauge darauf das Gorgonius morkte, daß die
 Buchstaben k l m n o p. nicht anders als neue
 Anordnungen der 7 rothen, und nicht neue Octaven
 waren, so veränderte er sie auf die 7 rothen Buchstaben
 des Alphabets über, und glaubte, daß sie
 sich gegen ändern, die 7 ursprünglichen Töne
 damit zu bezeichnen. Man hat aber doch
 nach dem alten Buchstaben gezeichnet, um
 das b vor dem k zu unterscheiden. Die
 rothen Octaven bezeichnet man mit
 großen Buchstaben, und die
 grünen mit kleinen. Da man in dieser
 Zeit nicht leicht über die Grenzen
 dieser Octaven hinaus ging, so
 war dieses Bedürfnis gering. Auf
 diese Art sind alle gorgonischen
 Dreifachungen geschrieben, jedoch
 ohne die Quantität, nämlich:

d e k e d e f e d e d. e k e.
 sit nomen domini benedictum in saecula.

Auf dieser Ursache finden wir auch noch
 jetzt in vielen musikalischen -
 Handschriften die 7 ursprünglichen
 Töne als roth und grün bezeichnet,
 alle gealterten Gesänge auf diese Art
 geschrieben oder gedruckt.

Setzt man die Quantität der Töne
 oder Buchstaben durch darüber
 gesetzte Zahlen an, so

nämlich neue ganze Disposition
 durch 2, ein Viertel, Aether, Triquetrum
 durch 4-8-16 etc. und auf diese Weise
 die ganze Musik, nicht bloß in
 Absicht auf die Höhe und Tiefe,
 sondern auch auf die Dauer,
 vollständig gemacht, so
 könnte man nicht einsehen,
 diese Art von Notenschrift
 müßte schon fast vollständig
 vollkommen zu sein.
 Aber gewöhnlich versteht man
 bei solchen Umständen
 die die einfachsten und
 leichtesten Mittel zur
 Vollkommenheit insonderem
 zu suchen. Indessen
 konnte man in jenen Zeiten
 auf diese Mittel
 weniger Rücksicht nehmen,
 weil die ganze Musik
 fast nur aus einem, in
 dem so genannten Canto
 firmo bestand, wobei die
 Dauer der Töne fast ganz
 unbestimmt ist, weil sie
 schon sehr frühzeitig
 durch die Länge und
 Kürze des im Zuge
 bestimmten Tones
 enthaltenen Sylben,
 bestimmt wird.

Die des folgen hat man die 7 Töne
 auf 7 Linien vorzuziehen
 gesucht. Einige glauben die
 siebenstimmige Disposition,
 die damals schon im
 Gebrauch war, habe
 schon zu Grunde gegangen.
 Man brauchte schon
 Punkte. Endlich
 geschah im 11. Jhdte,
 nämlich im Jahr 1024,
 ein Benedictiner Mönch,
 Namens Guido
 Arezzo, gründete ein
 Kloster zu Compostella
 im spanischen Königreich
 Leon, und gab dem
 Namen dieses Klosters
 ein ganz neues
 Notensystem an.
 Er setzte die 7
 Linien ab, und
 besetzte sie mit
 5 Buchstaben, wobei
 die Punkte nicht
 bloß auf

die Ciuna, sondern auf gewisse Weise auf
 die spatia gütlich. Die Bewegung dieses Satzes
 nahm so ein neues Gepräge, dem man dem Phil.
 Johann zu Ehren, als neuen Patroon des Tages,
 und weil so sich selbst vocem clamantis in
 deserto quauat, wieder die Grieschheit aus-
 spricht sollte, unwillig:

Ut queant laxis Resonare fibris
 Mira gestorum Faucti tuorum
 Solve polluti Labii reatum
 Sancte Ioannes.

Diese Art, Musik zu schreiben, oder vielmehr,
 die Form der Musik zu bewegen, spricht die
 Gaudonische Solmisation. Da sie so viel Licht
 für die Art gessucht, und sich so viele Jaso-
 fundate durchzuführen hat, man sie auch
 vollständig schreiben muß, um alle musikalische
 Zeichen lesen zu können, so sollte ich es für
 nötig und nützlich, Ihnen einen kleinen
 Geist davon beizubringen. Wollen Sie sich
 übrigens auf ein andres Schriftstück Raths so-
 hen, so schlage ich Ihnen folgende Worte vor:

- 1.) Sethi Calvisii Musicae artis praeccepta
 nova et facillima, per septem voces
 musicales.
- 2.) Ejusd. Exercitationes musicae duae.
- 3.) Olto Gibulini, Koops, jedoch gründliche
 wußt von den Vocibus musicalibus.

4.) Joh. Linc. Vollständt ut mi sol, re, fa, la,
 tota musica et harmonia aeterna, und
 5.) das Deggen geschriebene so quauat besetzte
 Orgelton von Mattheson.
 Diese manigere Schriften (man hat über diese Materie
 eine ungeheure Menge) werden fürwahrlich sagen!
 Ihre Mühen zu bewahren zu befehlen, und Sie von
 allem die Umständen, die sich durch eine Zeit von
 ungefähr 600 Jahren mit dieser forschung zugehen
 zu haben, unterrichten können. Ich werde das
 in meinem Vortrag dieses Materie im Jahr 1700,
 zur Folge können.

Guido Arntinus scheint gewußt zu haben, daß
 die Quinte der Orgel durch Falschheit oder
 Quarten abgetheilt sollte, in welcher (unwillig
 in der Quarten) das Tritonium abwechselnd unter lag.
 Die kommt auf dem Orgel ihre Abtheilung durch
 Falschheit mit erst bei dem Ton Gygat Gygat
 oder bei ihrem zu empfangen, ob sie gleich noch
 höhere Töne hatte. Weil so eine aber einen
 Unterschied von unteren Tönen findet, so
 sangen wollte, unwillig von G, so müßte
 es auf eine andere Einrichtung drucken. So
 mußte das nicht die Bewegung, daß es durch
 oder oben von Quarten gabe, unwillig:

- 1.) wo das Tritonium, das in jeder Quarte
 enthalten ist, unter liegt i. z. d. von h-e.
- 2.) wo das Tritonium oben liegt, ad: e-f.
- 3.) wo es in der Mitte liegt, ad: d-g.

und daß alle diese 3 Töne des Quarten, in ni-
 mer Töne vereinigt sein müßten, wenn man sie so
 ordnete, daß das erste Intervall das Quintum
 oben, das zweite in der Mitte, und das dritte
 unten fälle. So nennt man diese Töne seine
 fünffache Quartensystem, und heißt das ganze
 System in sieben solchen Quartensystemen, so daß das
 erste in G anfing, nämlich:

- 1.) G A # C D E
- 2.) C D E F G A
- 3.) F G a b c d.
- 4.) G A h t d e.
- 5.) c d e f g a.
- 6.) f g a b c d.
- 7.) g a h t d e.

So wie sich aber die Kenntniß der Musik mehr
 verbreitete, und man übernahm anfangs, den
 neuen Zusammenfang musikalischer Dinge zu
 benutzen, fing man an zu zweifeln an, die
 Ungleichheit und Unbegreiflichkeit dieser
 Ordnung und Einrichting zu benutzen und
 zu ändern.

Um der neuen Unbegreiflichkeit desselben was
 die sogenannte Mutation, oder die Verändere
 Name, die man alle Augenblicke neu und
 aber dieselben Noten geben müßte, so bald die
 Grenzen des Gesangs nebeneinander setzen ab la,

oder tiefer ab ut einzunehmen. Neben solchen Neu-
 ständen müßte man oft neue Noten ut erfinden,
 die neue Augenblicke neuer la gefahren fälle.
 Sie können sich nicht vorstellen, welche Unruhe
 wenig dieser Verwirrung haben müßte, und ob ein
 gewisses berühmtes Mann ab vorigen Jahres
 ist glaube ich was Verwirrung, Unruhe gefalt hat,
 diese Mutation, wenigstens in Absicht auf Kinder,
 erud. tenellorum ingeniorum zu nennen.

Die zweite Unbegreiflichkeit war, daß man
 dieses dem b können einzigen formatischen
 Ton fälle.

Die dritte Unbegreiflichkeit lag in dem was
 zu ungewöhnlichen Umfang dieses Systems. Nicht
 man aufnahm hat, die neuen Töne
 zu komponieren, die unter sich komponieren müß-
 ten, können wir so wenig mit dem 2 Octaven
 des Alten, als mit dem von Guido nach fünf
 gefalteten 6 Tönen aus.

Die vierte und größte Unbegreiflichkeit war,
 daß alle Noten des Guido'schen Systems, die aus
 bloßen Punkten bestanden, nirgendy Schrift
 fälle. Guido war also im Grunde nach sechs
 wenig mehr gekommen, als seine Vorgänger
 in dem musikalischen Vorbringen, Sollant
Damasus, und des Kast Gorgonius, denen es
 endlich gelungen abzufallen wie die Töne und
 Töne, nicht aber die Länge der Klänge ausdrück-
 ten.

Um allen dieser Unthun abzuhelfen, fing man
also an, auf Verbesserungen zu denken, denn noch damals
bestand, daß man, weil man fand, daß im diatonischen
Klangverhältnis nicht mehr und nicht weniger als 7 Gänge
sind, die sich nur von Octaven zu Octaven fast bis
ins Unendliche wiederholen, den 6 Quintessenz Tönen
nicht hinreichend befugte, nämlich si, wodurch man in
den Tönen gefehlt würde, alle Grade nicht Octaven
abzählend, oder nicht in denselben andrer zu
nehmen, als in nicht andern.

Um den Mangel der chromatischen Töne abzuhelfen,
hielt man alle ganzen Töne in gleicher Höhe, so daß
jeder jede Octave aus 13 Tönen, 12 Intervallen
oder 12 halben Tönen besteht, nämlich aus 8 diatonischen
und 5 chromatischen.

Um dem zu geringen Umfang des alten Systems
abzuhelfen, und mehrere verschiedene Töne zu be-
kommen, gab man nach und nach die Anzahl derselben
bis auf 29 diatonische und 20 chromatische vermehrt;
so daß man nun anstatt der 4 Intervalle der
Quinten, die nur 2 Octaven umfassen, oder die
7 Intervalle des Quinto & Intervalle, oder 4 Töne
aus diatonischen und chromatischen Tönen zusammen
gesetzten Octaven bekam. Diese 4 Octaven waren
der gewöhnlichen Umfang unserer Orgeln nicht, denn
sich weniger, so wenig als oben, ist überflüssig.
Auf alle Clavieren und Flügel, die noch vor
ungefähr 60 bis 80 Jahren gemacht worden sind,

haben keinen größeren Umfang. Wie mit uns
jetzt in unsern Zeiten über die Grenzen dieses
Umfangs hinaus gegangen sind, wissen Sie selbst.

Schließlich, um mit den Tönen des Quinto nicht
bloß die Töne und Töne, sondern auch die Töne
des Klänge zu vermehren, weil man nun immer mehr
genau mehr, daß in nicht geben Misset die manich
faltigen Verbindungen und Verbindungen in gleich ge-
trudeten Noten eine Gleichförmigkeit gibt, bekamen die
mischelartigen Töne auf noch diese Töne vollkommen,
die Verbesserung. Man schreibt für gewöhnlich
immer Doctor zu Paris, Namur Jasquant de
Musis (dean de Metz) zu, der für im 1330-
33 gemacht haben soll. Es ist aber nicht unbewusst,
daß die Verbindung schon vor ihm, schon im 11^{ten}
Jahrhundert, als in oben dem Jasquant, in welchem
sein Quinto gelebt hat, gemacht war. Diese frühesten
Begriffe und Verbesserungen dieses Quinto unserer Not-
verhältnisse, sind Franto und haben gegen das
Ende des 11^{ten} Jasquant in Lüttich. Der Quinto
ist ein Manuscript, welches man gefunden hat
unter dem Titel: Magistri Francois ars de
musica mensurabili. Dieses Manuscript findet sich
so wohl in des Pariser Königl. Bibliothek, als
auch in der Bodleianischen in England. Noch ein
anderer Quinto dieses Umfangs hat sich in
unsern andern Quanto, unter dem Titel: pro
aliqua notitia de Musica habenda gefunden,

in welchem nicht anders einmal heißt: « non enim erat Musica tunc mensurata, sed paulatim crescebat ad Mensuram, usque ad tempus « Franconis, qui erat Musicae mensurabilis & primus autor approbatus. »

Dieses ist ungefähr die Geschichte unserer Musik. Unsere Sprache = Dichtkunst, wenigstens die, davon man spricht, bis auf uns gekommen ist. Diese Sprache nach der letzten Verbesserung werden auf noch jetzt von allen europäischen Völkern gebraucht, mit dem Unterschied, daß sie in der Melodie und Harmonie in Europa verschieden sind. Die Sprache ist in Europa verschieden, auch die Dichtkunst nach und nach. Die Entwicklung der Töne bediente sich noch jetzt die Franzosen, Italiener und Engländer des Guido'schen Sylben, jedoch mit dem Zusatz der sieben Sylben. Bloß die Deutschen und Holländer sind davon abgegangen; die Deutschen durch ihre an die Stelle der Sylben gesetzten Buchstaben, c, d, e, f, g, a, h etc., die Holländer aber durch Anwendung anderer Sylben. Diese nahmen wohl auf den Guido'schen Sylben ut, re, mi, etc. Die Sylben bo, ce, di, ga, lo, ma, ti au, die aber nichts als gewisse M. - Zeichen wieder abgeben, und dagegen solche einführen, die mit dem Vortrage unserer Buchstaben eine große Anfechtung haben, nämlich:

Das a namlich so la — b be — c — ce, d — de, e — me, f — fe, g — ge. So brachten sich bald wieder andre ein, und nahm die Guido'sche Sylben Sylben noch einmal an, jedoch mit dem Zusatz der Sylben ni, und anstatt ut, do, und noch das l mognommen. Zu der Sprache, welche Töne aber noch nicht so viele Sylben, namlich: di — ti — ma — fi — si — lo — na, so daß also die 12 Töne eines Octaven nach der damaligen Art statt c — cis d dis . e eis do — di re ri ma mi

f fis g gi a ais b h c. la li so si lo la na ni do. gesungen und ausgesprochen werden. Diese diese angeführten Veränderungen sind Veränderungen sind in der damaligen Zeit nach und nach noch sehr viele andere zum Vorschein gekommen aber fast immer begraben aber so bald wieder vergessen worden, als sie entstanden. So lang die Kunst selbst in ihrer Vollkommenheit begriffen war, und niemanden eine Veränderung der auf unserer Mannichfaltigkeit anzuwenden, mußte natürlicherweise die davon abgelenkte Notwendigkeit der einfachsten Veränderungen im Voraus zu sehen. Daß dieses nicht geschehen ist, ist ein Umstand, jedoch man sollte ihm. begriffen werden. Es ist ein Umstand, der die Kunst auf seinen ursprünglichen Stand zurückzuführen, um zu dem allgemeinen Maßstab der Kunst auf seinen ursprünglichen Stand zurückzuführen.

besten Besondere zu lernen, ist gar nicht zu
erwähnen. Aber das Beste muß man sich billig
wundern, daß selbst in den untern Schulen, wo
sich alle Kunstgesetze mit der dazu gehörigen
Notwendigkeit bestimmt waren, so alle auf dem
Punct der Kunst stand, daß bey uns zu sehen
war, diese gar nicht mehr zu sehen war, noch nicht
ganz so sind, die sich einfallen lassen, zu sehen
so vollkommen ausgebildete Zinnschulen einzuführen,
sich, und dagegen nur eine einzuführen. Als
dieses Land anfang, für seine Sprachliche Zinnschulen
zu verstehen, oder als nach immer mehr fort
Dichtung seiner Sprachliche und Mode, was es
nach einseitig geistig, welche Zinnschulen in der
Schlag gebracht werden; als aber die im An-
fang willkürlich gewählten Zinnschulen mit der Sprache
selbst nach und nach in einen gewissen festen zu
Sammlung gebracht waren, so daß man nicht
sich aber die Verhältnisse, Verwandtschaften und
Abweichungen erkennen konnte, da nicht die
Moden und Sprachliche selbst, man es gewisse
große Musik, noch auf Abänderung und
gänzliche Veränderung zu verfallen. Demnach haben
wir an unserer Notwendigkeit gewisse der Jahre
1720 - 30 in England nie solches Beispiel
wahr.

Ein gewisses Land da la Land, der die Name
nach ein französisch zu sagen heißt, gab 1725 zu

London ein Brief geschick, und nannte es a new
system of Music. In diesem Werke hat er den
Vorschlag statt c - d - e - f - g - a - b - c - d - e - f - g - a - b - c
Zahlen 1 - 2 - 3 - 4 etc. einzuführen, und glaubte,
es würde die Erlernung der Musik ungemein zu
erleichtern. Es bedachte aber nicht, daß jede Taste
auf einem Instrumente doch nicht und gebracht werden
muß, daß es folglich auf einem Instrumente 1-2-3-4-
haben müßte, und daß diese die Unmöglichkeit
wäre die Natur nach der Verhältnisse der Töne
nicht einander begreifen werden könnte.

Das Bedenkliche ist, daß es seine Erlernung
bey dem Gewöhnlichen für sehr bequemer hält.
Es spricht von 12 Klängen, davon er aber so
viele Tasten als Klänge geben will, und
bedenkt nicht, oder weiß nicht, daß in
ein Jahr Zeit schon überall bekannt und
eingeführt worden ist - namentlich Oben
nicht 12 sondern vielmehr 24 Klänge aufstellt.

Es wäre wohl zu auf unser Klavierspiel
(Claves signatus) abzugeben, und sie mit
einer Menge nicht über unser 5 ge-
wöhnlichen Töne gezogen und der Töne so
gehört. Allein die Menge von Tönen würde
bey der Notwendigkeit unbedeutliche Aufmerksamkeit
und Vermehrung. Durch lange Erfahrung hat
man gefunden, daß die Anzahl der Töne nicht mehr
und nicht weniger als 5 Töne dürfen. Man hat

langen von der Laute der Probe mit 2-3-4-
5 bis 10 und 12 Linien gemacht, aber bald gründer
gefunden, daß man ihnen nicht mehr und nicht mehr
groß als 5 Linien, wie man sich die zu Tische zu
nominieren Klangschlüssel der ganzen Umfang, in
Töne von der höchsten Tiefe an bis zur höchsten Höhe
damit zu bezeichnen. Obgleich 5 Linien geben gerade
so viel Umfang, als eine gewöhnliche Manuschrift
mehr oder weniger Linien unter oder über
ihnen, wenn die gewöhnliche Manuschrift den Um-
fang derselben einmal überschreitet, macht
noch keine Verwirrung, weil sich die Stimme allmählich
am meisten in der Mitte ansetzt, als auf Grund
des Taktmaßes und selbst nötig macht. Dieser all-
mähliche gewöhnliche Umfang verfährt nicht nur eine
vollkommene Octave, und noch einen Ton darüber,
sondern auch zwei Quinten über irgend
so daß dadurch die verschiedenen Töne eines
Octavenintervalls, oder eines Quartenintervalls am liebsten
zu erkennen werden können, und am deutlichsten
in die Augen fallen. Das meiste Linien verfährt
sich, so wie sich allmählich Untertöne, Verwirrung,
und bei geringem Mangel.

Um jede Verwirrung zu vermeiden, sagt Matteson in seiner
vollkommenen Capellmeister, hat er bestimmte
Verordnungen, die man nicht ändern darf,
noch ändern kann, man nicht leicht ändern
kann und die Ordnung festhalten soll.

Obwohl unsere jetzige Schreibweise, oder die sogenannte
reine mehrfache Tabulatur, die auf noch eine andere
Art, nicht mit Aufmerksamkeit betrachtet, das
vielleicht maßlosartig nie so leichtsinnig, und fünf
dieses Mißverständ, daß ihm die Lust zu verbessern
nicht mögen wird; es wäre dann, daß es
Lust hätte, ein solches Ballspiel, das das
a b c, anzuwenden wollte, sich anzuwenden zu lassen.

Die meisten von uns der nachgeforderten Länge
geschickte der mehrfachen Schreibweise, daß Quint
sich im Jahr 1024 die fünf Linien erfand, und
ihnen Noten oder vielmehr Punkte nicht bloß auf
die Linien, sondern auch zwischen denselben, auf
die Tablatur setzte. Das männliche 5 Linien
bedeutete mit sich noch eine oder die Art, wie
mit dem Unterstrich, daß mit anderen Zeichen
darüber setzen.

Es ist allmählich bekannt aber diese 5 Linien
noch nicht gut, und wir können von ihnen
dieselben gerade zu sagen, daß eine auch dieselben
geschickte Note diesen oder jenen Ton bedeu-
te. Um das ihre Bedeutung zu bestimmen, setzt
man an den Anfang eines jeden Tones von 5
Linien ein gewisses Zeichen (Schlüssel) wodurch
nicht nur die Linien, sondern auch die dazwischen
befindlichen Leertöne ihre gewisse Bedeutung
erst erhalten.

Violino Quinto giacit ad d'organo, Robra
 oder geneta, d'organ jede sich mündes in m'organo
 Unt'wasche sticht. Die f'organo auf Claves sig-
 natae.

Das erste dieses Schlüssel ist der g Schlüssel. &
 Das zweite der e Schlüssel, & und
 das dritte der f Schlüssel. &

Der 5 Schlüssel dient vornehmlich zu hohen
 Stimmen, hat aber auch den Notensatz eines
 Themas. Die erste Stelle ist auf der unteren
 oder rechten Linie, und f'ührt die Ton st'ruktur
 meist von g bis über $\bar{\bar{e}}$ und mitunter f'ührt z.B.



so wird gewöhnlich der f'organo/ische Schlüssel ge-
 nannt, weil er zu den in f'rankreich häufig ge-
 bräuchlichen Instrumenten, ad Laborn, Flöte, Clavi-
 ent etc am bequemsten ist, das f'ührt, alle Töne
 die in dem Umfang der vorerwähnten Instrumente
 liegen, lassen sich ohne Schwierigkeit darüber und
 darunter gezogenen Linien drücken und über
 fallend vorstellen.

Die zweite Stelle dieses Schlüssels ist auf der zwo-
 ten Linie von unten auf, wo er die Töne f'ührt
 wie nicht nur von g f'ührt über $\bar{\bar{e}}$ sondern
 auch über $\bar{\bar{e}}$ und mitunter f'ührt fl'akt z.B.



Man nennt ihn insbesondere den deutsch'chen Schlüssel
 weil man sich denselben in deutsch'land zu T'organo
 für die Violina, Viangelharne, F'organo, Laborn,
 Flöten etc bedient.

Der e Schlüssel hat eine vornehmliche Stelle
 und wird häufiglich zu hohen Stimmen gebraucht,
 die meist zu hoch sind und meist zu hoch gezogen.
 Die Linie, auf welcher er steht, f'ührt allemal e;
 hat er die zweite Stelle auf der rechten oder unteren
 Linie, so wird er insbesondere der deutsch'-
 Schlüssel genannt.

Hat er die zweite Stelle auf der zweiten Linie
 von unten, so f'ührt er die zweite dist'ant,
 oder der f'ache alt-Schlüssel.

Auf der dritten oder mittleren Linie, nennt
 man ihn den alt'genen. Und endlich
 auf der vierten, Quart'schlüssel - z.B.
 dist'ant. ^{Quart'schlüssel} alt. Quor.



Das dritte Genus von Schlüsseln ist der f
 Schlüssel. Er wird häufiglich zu hohen
 Stimmen gebraucht, und auf dem d'organo
 Bass-Schlüssel genannt. Er hat seinen
 Notensatz dem vorerwähnten Thema.

1.) Auf der vierten Linie von unten, und
 die Linie, auf welcher er steht, f'ührt alle

mal f. Auf diese vier Linien sieht es sehr
ungut aus Cap - Schlüssel.

2.) Ob es auf die mittlere Linie gesehen, so
sieht es so französisch, oder sehr Cap - Schlüssel.

3.) Auf der fünften oder obersten Linie, wird
es das niedrige Cap - Schlüssel genannt.

Diese sind alle Schlüssel, die in der musikalischen
Zirkelnoten vorkommen. Damit sie sich aber
nicht vollkommen zeigen von ihren, von ihren
Ursachen, Wirkungen und ihrem Ursprung machen
können, müssen Sie wissen, dass alle diese
verschiedenen Schlüssel notwendig sind, weil es
keine Nummer von ersten, mittleren, und niedrigen
Umfängen gibt. Je tiefer man eine solche
Zirkelnote oder eine solche Schlüssel auf der fünften
Linie stellt, je tiefer Töne werden dadurch
angedeutet; je höher je tiefer es stellt, je tiefer
gibt die tiefen Töne angedeutete Töne. Alle zu
sammen haben also ihren Ursprung mit der ersten
Nummer des Mensuriums; die der Umfang
der ersten Linie, der zweiten zweiten Linie, und nach
dem anderen tiefer Töne besteht. Ich will
ihnen die ganze Sache noch etwas deutlicher zu
machen suchen.

Ob die Kunst, nur die drei Hauptgattungen,
in welche die menschlichen Stimmen in Aufassung

ihren Höhe oder Tiefe eingeteilt sind, ist die
Kunst, und wird nur von Kindern, Frauen,
Jünglingen, oder Exotiken vornehm.

Die Umfang verbindet sich gewöhnlich von E
bis ins a, oder höchste bis ins e, so dass es
ganz viele Octaven in sich begriffen.

Um nun diesen ganzen Umfang der Diskante bequem
auf unserer fünften Linie bezeichnen zu können,
setzt man seinen tiefsten Ton, nämlich das e
auf die höchste Linie unter Notengleichheit. Auf
diese Weise werden die gewöhnlichsten Töne dieses
Stimmes, oder die, welche am häufigsten gebraucht
werden, nämlich e bis g mit der größten
Deutlichkeit bezeichnet und abgedeutet. Auf selbst
dann, wenn es sich zeigt, dass ganz oder doch
höherer Töne vorkommen, finden die manig
verschiedenen Linien, durch die deutliche und ins
Blicker fallende Unterscheidung nicht. Setzt man den
höchsten Ton der Diskante auf die dritte Linie
setzen wollen, so wären unter ganz ganze Linien
dann geblieben, weil es fast nie weiter fortwähren
als ins e geht, und oben hätte man nur ganz
wenige Töne zu setzen müssen, um die tiefen
Töne damit anzudeuten. Dieses aber müde nicht
mit der Lyra der Natur individuell gemacht, son
dern auf gewisse Unbegreiflichkeiten im Wesen
verschieden haben, nicht zu gedulden, dass man
zu B. bei einem Fortissimo, oder auf ein bei

die immer sich Elatinge abgefahren Tonstück,
wo mehrere Notensysteme unter und über einander stehen,
da wird über die Notensystem gestrichelt Linien gezogen
sich viele Räume fäher haben müssen, um die Noten
der verschiedenen Linien nicht in einander zu vermischen
zu lassen.

Das Alt ist eine Stimme in der Musik die in
Abseht auf Gese dem Diskant am nächsten kommt.
Es ist eine Art von Mittelstimme, aber sehr weich,
und kann nur von einem vornehmlichen Quaden,
oder von Kapellern gesungen werden. Dieser Part
gibt man in seiner höchsten Ausbildung den Ue-
fang von dem C bis zum E. Die
Quaden hat es auf der dritten Linie der Noten,
stark, und so wird, wie man schon gesehen
haben, mit dem E schlüssig bezeichnet. Vorher
sah die die Form seiner Ue-fang mit
der Stellung seiner schlüssig, und die werden
nicht ohne die Begleitlichkeit in der Begleit-
ung desselben finden, als ich schon bei der
Begleitung des Diskants gezeigt habe.

Das Tenor, das ebenfalls noch unter die Mittel-
stimmen gehört, aber doch schon mehr tiefes
als das Alt ist, und männlicher klingt, hat seine
Stimme von dem latinischen Worte Tenore, fäher
abgefallen, weil man solche Stimme am besten
sagen ist, immer Ton abgefallen, und eine Melodie
zu führen. Die ist auf der vierten Stimme gemein

Vorgänger wird Gesangs, was man sie auf sich
wird in der so genannten Motetten, und andere
so viel Diversen = als Kammer - Musik, die
Liedmelodie, der ersten Gesang, (Cantum fix-
tum) der Eoal, der Inhalt der ganzen
Stück fäher. Die schon gesagt, wie und was,
wie ich seine Name gegeben worden.

Die Ue-fang ist von C bis G, und die
Stelle seiner Quaden auf der vierten Linie von
unter. Auf sich stünd die drückliche Begleitung
seiner Ue-fang, auf dem fünf Linien stark,
wie die bei unserer Ue-fang nicht selbst
bestehen werden.

Das Bass ist die tiefste unter den Musikstimmen,
oder die tiefste Stimme wird Tonstück abgefallen, und
hat seine Stimme von dem griechischen Worte Bass.
Die Ue-fang ist von G bis zum E.

Man bedient sich zur Begleitung seiner Ue-fang
des F schlüssig, und fäher es, damit alle Töne
bequem und drücklich, aber so wie bei der schon
vorheren Stimme, abgedrückt werden können,
auf der vierten Linie von unter - die noch übrigen
beiden oben, nämlich der Gese und niedrige Bass,
denn Quaden auf der dritten und obersten Linie
gefaht werden, sind bei sich sehr nicht gebändig-
lich. Auf so gut in Frankreich, wo man sich
bisher immer des schon Bass schlüssig bedient
hat, braucht man jetzt die drückliche.

Mit dem noch übrigen 9 Pfeiffeln findet im
 Absicht auf Willkür und bequeme Zierfingern
 des Umfangs derselben, das unwillkürliche, was
 schon von f- und e- Pfeiffeln vornehmlich worden.
 Was man nun schon oben schon besprochen
 haben, wie natürlich und notwendig der Gebrauch
 dieses Pfeiffels sey, wie die Zierfingern aller
 möglichen Laute und tiefen Stimmen mit dieser
 zweifelhafte 5 Linien auszukommen, und ihnen
 nach Befehl der Stimmen ihre angemessene
 Bedeutung zu geben.

Von den Figuren der Noten und Zeichen, die
 man auf diese mit einem von den angeführten
 Pfeiffeln bezeichnen 5 Linien gesetzt werden,
 bedarf es zwar wohl nicht viel zu sagen. Die
 können sie, oder können sie doch auf jeder Linie
 Anweisung zu den Anfangspunkten der Musik
 können lassen. Obgleich von dem Unterscheid
 des in unserm Klangsysteme unterschiedenen
 durch Octaven, muß ich hier anmerken, daß die
 erste Octave unserer Tonreihe die große Octave
 genannt, und dahingegen zweifelhaf mit gro-
 ßen Buchstaben geschrieben wird; die zweite folge
 c-h heißt die kleine; die dritte die niedrige
stimm, die vierte die geringstimmige, und
 das noch darüber, oder noch tiefer geht, die
 die höchststimmige; die Töne, welche noch unter
 die große Octave gehören, werden
Contrabass genannt.

zu 6.
 Die große Octav. Die kleine Die niedrigstimmige.
 c d e f g a h c d e f g a h e d e f g a h

Die geringstimmige. Contrabass.

diese Anweisung schneidet mir nun so viel nöthiger
 zu sagen, zumal darauf ankommen wird, daß die
 diese Unterscheid bey den Zeichen, die man in den
 künstlichen Tönen bekommen werden, müssen.
 Anders als angeführten Reihe von Tönen findet
 sich aber noch eine andere Reihe, die man schon
 Töne, (Semitonia) nennt, die die mit auf in
 ihrem Naheliegen können Platz nicht haben, weil
 alle Linien und Töne schon von den Tönen c
 d e f g a h angefüllt sind.
 diesem Mangel nun abzuwehren, hat man zum
 diese beiden geringstimmigen Figuren sind in der
 musikalischen Notenschrift von einem gewissen
 Bedeutung, und werden so stark gebraucht
 daß kaum eine ordentliche Melodie in der Welt
 zu finden seyn wird, worin sie nicht vorkommt.
 Sie werden überhaupt Vorfingern genannt,
 und diejenige Note, welche sie angeführt werden,
 wird durch sie in eine schon Töne unter

wosst oder wuindigat. Das # wosst und das
 b wuindigat. Jauch wird das in Absicht auf diese
 Wirkung beschränkt, diese aber wuindigat
 genannt. Man hat außer diesen beiden wuindigat
 wuindigat wuindigat noch andere von ähnlicher
 Wirkung, wie mit dem Uebersicht, das die
 dazu dienen, wenn schon im neuen halben Ton
 wosst oder wuindigat Ton, noch im neuen
 halben Ton zu wosst oder wuindigat. Die sieben
 das einfache + oder das große oder doppelte b
 die wosst Gebraue dieser beiden wuindigat
 die können lauten, wenn wir von der Tonhöhe
 und Klanggeschwindigkeit handeln.

Wenn man nun das # immer von der sieben
 Töne hören, nämlich c d e f g a h wosst,
 so wird der Ton, dem es vorgesetzt ist, die
 Töne es angeschlagen. So wird z. B. wenn man
 c mit # setzt cis; von d - dis; e - eis;
 f - fis; g - gis; a - ais; h - his,

die Namen der durch die wuindigat
 Töne werden durch die angeschlagenen Töne es
 genannt, man jedoch eine kleine Ausnahme nicht
 übersehen ist, nämlich bei e - h und a,
 welche Töne eigentlich nach der Regel ces
 kes und aes heißen müßten, die man aber
 es - b und as nennt, z. B.

c d e f g a h
 ces des es tes ges as b

Wenn im neuen Tonstücken viele wuindigat
 oder wuindigat Töne vorkommen, so hat man sich immer
 Besondere Vorkehrung zu nehmen, und sieht die wuindigat
 halbe wosst auf die Töne und ihre Octaven, gleich
 sieht die wuindigat Töne, damit der Spieler oder
 Sänger im Lauf der Melodie durch die wuindigat
 kommenden Töne nicht verwirrt und verlegt die Note
 selbst selbst nicht verwirrt und zu sehr verwirrt
 werde. Diese sieht man Töne gleich # als b
 behalten ab dem ersten Ton und Wirkung dieser die
 ganze Linie, und werden gewöhnlich bei jeder halben
 der Linie wieder wuindigat. Oft gehen sie auf dieselbe
 eine ganze Tonstück, wenn es dem Besonderen etwa
 zu lang ist, so auf jeder besonderen Linie
 wieder zu wuindigat.

Wenn nun jede Linie und jede Octave fertig ist,
 eine solche wuindigat oder beschränkt anzunehmen
 wodurch nicht nur die Namen, sondern auch die
 Verbindungen der Töne verändert werden, so müssen
 auf Mittel vorgehen, wodurch jene wuindigat
 eine wieder angeschlagen werden können, d. heißt
 wodurch jedem Ton seine wosst und wuindigat
 eigenschaft wieder gegeben wird. Zu dieser Absicht
 hat man eine besondere wuindigat wosst, nämlich
 wuindigat = wuindigat genannt wird. Diese ist
 das wuindigat b nämlich auf h quadratum
 oder cancellatum genannt wird.

sieht sich diese b auf neuen Linie oder auf neuen
 Octave, was immer Note, die wosst durch die # wosst,
 oder durch die wuindigat wosst, so zeigt es die

Wiederholung desselben in einem andern Platz, an
 da diese Quersie bloß dazu bestimmt ist, die Töne,
 welche mit # oder b versetzt oder verändert sind, wieder
 in ihrem vorigen Stand zu setzen, so folgt von selbst,
 daß es ordentlichweise nicht sein # und b auf dem
 Notenplan findet die Schlüssel gesetzt werden kann.
 Aufserordentliches mußte geschehen, es aber dennoch
 nicht, wenn z. B. ein Fortschritt mit A der geht,
 wo 3 # vorgezeichnet sind, und man die Modula-
 tion auf einmal mit A moll lieben will, so
 werden die 3 # durch 4 b ersetzt und es aber
 die Stelle gesetzt 4 auf einmal aufgesetzt, ad:



Außer diesen augensichtlichen Quersien bedient man
 sich in der musikalischen Notation auch noch vieler
 anderer Quersien zu verschiedenen Absichten, die alle
 entweder die richtige Darstellung musikalischer
 Gedanken, oder auf die Bestimmtheit des Ton-
 klanges zum Zweck haben.

Zur richtigen Darstellung musikalischer Gedanken
 gehören noch die verschiedenen über die Noten
 gesetzten Punkte, Bogen und Rückquersien.

Zur Bestimmtheit des Schreibens aber die
Wiederholungsquersien, der Rückwärts und der Erstob.

von Wiederholungsquersien hat man ganzgroß
 Not, sie groß und sie klein.

Das große Wiederholungsquersien :: deutet an, daß
 der vorgezeichnete Teil eines Stückes noch einmal
 gesungen oder gespielt werden soll.

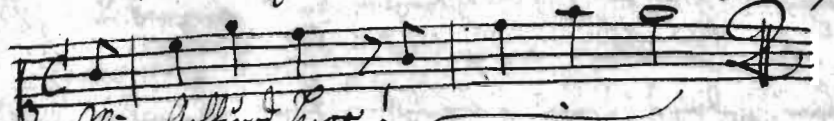
Das kleine Wiederholungsquersien |: ist zu
 verstehen, daß es nur die Wiederholung einiger Takte
 mit einem ganzen Stücke andeutet, z. B.



Bestimmten schreibt man auf das Wörtchen bis
 dazu, welches aber unnötig ist.

In Tangos kommt noch ein anderer Wiederholungs-
 quersien vor, nämlich der große Dreifach mit einem
 Zeichen und darüber gesetztem Punkt: —

welches anzeigt, daß man den vorgezeichneten Teil
 noch einmal, aber zu andern Tönen singen soll. z. B.



Mein Gott und Herr!

Dieser Quersien gehört mehr zur Bestimmtheit des
 Schreibens, als zur genaueren Darstellung des Gedan-
 kens. Es ist eine Abkürzung.

Der Rückwärts ist ein Quersien, wodurch man von
 der Note, aus welcher es geht, auf eine vorgezei-
 chnete, die ebenfalls damit bezeichnet ist, zurückzu-
 springen. Es steht so aus: S, und wird außer andern
 Orten auch in Singspielen und canonicen Compositionen
 gebraucht, wo es Anwendung findet, bei welcher
 Note es, welches dem ersten nachsteht oder spielt,
 anzugehen und aufhören soll.

der Luft brennt am Ende eines Notens, die rechte Note der folgenden Notens, und ist unentbehrlich als aber die Ursache in der Musik nicht zu vermeiden, als welche so in andern Dingen gebraucht wird. Die Zeichen ist w.

Die Bohre, welche bald über bald unter die Note gesetzt werden, drehen an, daß man in Tingsarten mehrere Noten auf einen einzigen Tylbe ziehen soll manchmal mehrere auf 2 Noten, die auf einen Ton oder auf einen Takt setzen, dieselben Bohren zusammen gefügt, so: $\text{q} \text{q} \text{q}$; im mehrere Falle als eine Verbindungsziffern steht, und andeutet, daß die ganze Note nicht mehr ausgehen, sondern gefaltet werden soll. In Instrumentalfachen ziehen sie an, daß eine Notenschrift, über welche eine Bohre steht, geschrieben und gezogen werden soll. Die Punkte oder Striche über den Noten beduten, daß sie abgestoßen werden sollen.

Das Rückziehen wird zu verschiedenen Absichten gebraucht.

- 1.) zur Formate oder Taktung damit anzugehen;
 - 2.) zur Ladung; und
 - 3.) die ganzlichen Rißlauf nicht zu thun.
- In letztem Falle steht es das Rißlauf- oder Endigung = Zeichen, und wird so gemacht.

Von der musikalischen Tonart.

Um Ihnen von der musikalischen Tonart wichtige
 Eigenschaften beizubringen, muß ich Sie erst mit der neu-
 gälteren Lehre geläufiger machen bekannt machen.
 Diese einzelnen Theile sind nicht anders als die Töne selbst,
 die erst aber in Abhängigkeit ihrer Verbindung, durch
 Harmonie und Melodie mit einem ganz andern Gesichte-
 punkte betrachtet werden, als sie in der physikalischen
 und mathematischen Erklärung betrachtet worden sind.
 Doch das erste was ich Ihnen beyzubringen ist die Größe
 einzelner Töne, und die ihnen im gleichsam eine
 musikalische Abgabe; erst sehen wir aber auf
 diesen Abgabe diejenigen Töne voraus, die nur eine
 abschließliche Verbindung fähig sind, und sehen auf
 diese übrigen gleichsam Töne und Worte zusammen.
 Erst löst sich auf eigentlich erst nachher,
 von sich Töne, als die großen Mägen, die der
 musikalischen Physik und Mathematik dies
 mit bringen, brauchbar, und die vorerwähnten
 abschließlichen Verbindung fähig sind.

Unter die ersten Anzahl sind die ersten die
 der Natur alle ist von jetzt wird nicht mehr.
 In der ersten Periode des Kunst, machte die Töne
 gleichsam nur eine ganz kleine Familie aus, in
 welche nur die allernächsten Verwandten aufgenommen

more; altein in der Folge werden sich immer
mehr, die ebenfalls sich für Verwandte abgeben,
und auf ihren obigen nachheren Verwandtschaft be-
ziehungen kommen. Bei jedem neuen Aufwärtung tritt
man sich nicht mehr, und weniger sich in der Folge,
ihre anzunehmen, sondern gleich ab, so man sie
besser zu brauchen versteht, wofür man sie mit der
den auf. Es ist nicht und nicht die Familie der Juden
rallen so groß geworden, daß es nicht bequemer
sein sollte, mehr will, die Abstammung und Grade
der Verwandtschaft alles und jedes derselben gehörig
zu erkennen.

Man sieht in diesem Falle am besten, wenn
man die ersten Väter seiner Unternehmung mit der
ersten Stammtafel der Familie sieht, so dann diese
nächste Verwandte sieht, und sich bemerkt, so fort
immer mehr die nächsten Verwandten der nachfolgenden
finden zu finden. Es wird man nicht in der Hand
gesehen, nicht mehr alle und jede Individuen her-
vorn zu kennen, sondern auf die Grade ihrer
Verwandtschaft genau zu bestimmen.

Die Aufbindung der ersten Stammtafel dieser
unserer Individuen - Familien können mit einem
besseren Verständnis finden, als die Natur selbst.
Es muß nämlich unter einer solchen Reihe von
verwandten Tönen gesucht werden, von welchen
sich am besten läßt, daß sie die erste gewesen
sind, die sich zu einer vollständigen Familie aus-

samwelt und verbundenen haben, natürlich eine solche
Tönung, oder Folge von Tönen, die jeder, auf die
angewöhnliche Weise, ohne alle nachfolgenden Aus-
sage, bloß vermöge seines Naturvermögens
im Hande ist.

Wir müssen, daß die einfache Tönung, die wir
die diatonische nennen, eine solche Naturtönung
ist. Vermuthlich wird sich also zu ihr die erste Stamm-
tabelle der ganzen Tonfamilie am leichtesten finden
lassen.

Diese einfache diatonische Tönung oder Tönung
enthält folgende Töne:

C d e f g a h c ; und ist eine
so einfache und natürliche Folge von Tönen, daß sie
sich fast augenblicklich zu hören scheint. Bloß nur zu
unserer unvollständigen Instinkt kann sie schon großen
Vergnügen. Daß sie das einfachste, ungelächelteste Wort
der Natur selbst ist, bemerkt man auf die genaue
und innige Verbindung der Töne nachfolgenden
Klänge. Die Töne so genau zusammen, daß
man sie hören, (wie bei einem einmal ange-
nommenen Gleichniß zu bleiben) fast keine
nachheren Grade der Verwandtschaft finden
kann, als etwa unter Vater, Mutter, Sohn
und Tochter versteht.

Um indessen zu wissen, warum diese eigentlich
dieses erste vollständige besteht, oder welche Töne
unter der vollständigen Tönung die nächsten Verwandten

find, müssen wir aber die mathematische Bedeu-
tung dieser Töne zurückgehen.

Das einfachste Verhältnis ist das der Quin-
te $1:2$; das sind die folgenden, das der Oktave,
 $1:2$; ferner das der Quinte $2:3$. u. s. w.
so daß aus die einfachste Reihe von Zahlen
folgende Töne resultieren, z. B.

$1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6$
 $C - C - E - G - C - E - G$

In dieser so nah verwandten Tonreihe finden wir
nicht mehr als 2 verschiedene Töne, nämlich die
Grundton C, dessen vierte Quinte, unter der Zahl
3, E; und dessen große Terz, e; unter der Zahl
5; die sich in der Zusammenfassung als die harmo-
nische Klangreihe zeigen, von welcher die schon
obst erwähnte gewöhnlich haben, daß es die Harmonie,
oder alle möglichen Harmonien sind.

Aber nicht bloß aus dieser mathematischen Ver-
hältnis läßt sich die nahe Verwandtschaft der zum
harmomonischen Klangreihe gehörigen Töne beweisen
auch die physikalischen Klänge geben uns Mittel
darauf zu deuten.

Wir werden sich noch erinnern, daß wir bei
Beschreibung der Eigenschaften der Töne bemerkt haben,
daß ein einziger Ton sehr oft eine neue ihm eigene
gewisse Vollständigkeit, das heißt: kein Ton
klingt so reinlich und rein, daß, nicht noch einige

andere mit ihm verwandte Töne bald hören
sich oder stärker mitklängen. Wenn man nun ge-
nau untersucht, welche Töne es denn sind, die auf
diese Weise in jedem ^{ausgesprochenen} Ton mitklängen,
so findet sich, daß es gerade die nämlichen sind, die
aus dieser mathematischen Verhältnis für die Klänge
verwandten erkannt haben, nämlich die harmonische
Klangreihe. $C - e - g$.

Obwohl mit dem Tone C geschieht, wird ebenfalls auf
mit einem andern Tone gesungen, so bald man ihn
zum Grundton annehmen will. Diese insofern
physikalischen Zusammenhänge zu folgen liegt der har-
monischen Klangreihe in jedem einzelnen Tone vor-
liegen.

Unter der zum harmonischen Klangreihe gehörigen
Töne findet man die Quinte am stärksten; auch
ist sie dem Grundton näher verwandt, als die
Terz, wie wir aus dem Zahlen = Verhältnis gesehen
haben. Wir wird daher auf in Betracht dieser Ver-
hältnisse dominante genannt.

Wir sehen also gleichsam die Töne vom Grund-
ton zu folgen, das so bald es zum Grundton ge-
mäß wird, wieder neue Töne zwingt, diese wieder
u. s. w. weiter; so, daß wir endlich sehen können,
die Zusammenführung aller möglichen brauchbaren Töne,
salden gesungen durch Quinten, die mögen nun
Oben = oder Untertonen folgen. Z. B. Durch Oben-Quinten:

C-g; G-d; D-a; A-e; E-k;
 H-fis; Fis-cis; Cis-gis; Gis-dis;
 Dis-ais; Ais-eis; Eis-his oder e;

Oder durch Unter-Quinten:

C-f; F-b; B-es; Es-as; As-des;
 Des-ges; Ges-ces; Ces-fes;

Wenn wir nun diese durch Ober- und Unter-Quinten
 mögliche Töne, müßt so wir sie sich aus niemandes möglich
 haben, sondern wir sie sich niemandes der Stelle nach aus
 natürlichen Tönen, das heißt, in einer ordentlichen Tonleiter
 zusammen, so finden wir folgende Tonfolgen:

c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis,
 ges, g, gis, as, a, ais, b, h, his, ces, ce, die,
 aus 21 (in lauter zusammengesetzten vollkommener
 Quinten) Grundtöne besteht. Sind nun diese 21 Töne
 zusammen, die in fünfzigstoriger augenommener Ton-
 leiter vollkommener zu bilden, so können wir darauf
 schließen, daß diese sechs und zwanzig, noch weniger
 Tage dieses.

Wenn ich nun aus diesen 21 Tönen, zum Grund-
 ton annehme, und so dann das Intervall aller
 übrigen gegen ihn allein betrachte, so besteht
 hinaus die eigentlichen Töne von der Natur,
 vallen. So lange sie bloß nach dieser
 Formgebung betrachtet werden, kommt keine
 andere Intervalle als die vollkommenen

Quinte zum Vergleich. Da aber jedes Ton aus
 der ganzen Reihe abwärts abwärts ausgere-
 chnet werden muß, nach dem sich alle übrigen verhalten
 müssen, so ist es nötig, sie auf in Abseht auf ihre
 Intervalle zu neuen neuen augenommener Grund-
 ton zu betrachten. Diese Betrachtung läßt sich am
 besten unmittelbar insofern Notengleichheit benutzbar
 liegen.

Alle Töne, die aus der vollkommenen Reihe,
 in dem Notengleichheit nun und abwärts alle
 zusammen, so mögen wir auf dieser natürlichen Note
 diese # oder b verlegt oder vermindert sein, so alle
 der Name der Intervalle, oder der Töne.

Alle Töne, die in der Aufzählung eines Tones
 stehen, Quartan; von d, g, h, von cis,
 Quintan; von e, Quintan; von f, Sextan;
 von g, Septiman; von a, Octavan pp z. l.
 Terzen Quartan. Terzen.

Aus diesem ist Probe Augenscheinlich können Sie
sehen, daß es von jeder Gattung der Futurallien
unserer Töne gibt, nachdem sie unwillkürlich auf diese
Weise verbunden werden oder unwillkürlich werden. Diese
verschiedenen Töne werden durch die Logik, die
groß, klein, ergrößer und verkleinert in
sich und bestimmt. So hat man z. B.

- 1.) eine viene, ergrößer und verkleinert Form.
ab: t - t ; t - cis ; t - ces.
- 2.) eine kleine, große, verkleinert und ergrößer
Form, ab: t - des ; t - d ; cis - des ; t - dis.
- 3.) eine kleine, große, verkleinert, und ergrößer
Form, ab: t - es ; t - e ; cis - es ; t - dis.
- 4.) eine viene, verkleinert und ergrößer Form,
ab: t - f ; cis - f ; t - fis.
- 5.) eine viene, verkleinert und ergrößer Form,
ab: t - g ; cis - g ; f - cis.
- 6.) eine kleine, große, verkleinert und ergrößer
Form, ab: a - f ; t - a ; dis - b ; as - fis.
- 7.) eine kleine, große, verkleinert, nie = und gering
= ergrößer Form, ab: t - b ;
t - h ; cis - b ; t - his ; ces - his.
- 8.) eine viene, gering verkleinert und
gering ergrößer Form, ab: t - c ;
t - ces ; cis - ces ; t - cis ; ces - cis.

und so weiter ; so daß man überläßt, wenn
man will, die für augenscheinlich abgebräunten

sondern auf noch diejenigen, die sich allen mög-
lichen Verbindungen nach nachsehen, zusammen-
nimmt, 52 Töne von Futurallien herab
bringt, nur daß, die sich aber nicht weiter
weiter zusammen nach zusammen läßt, es
wäre dem dadurch zu sehen, daß man die
Töne, Troz, Quast, Quinte, Troz, Troz
und Octave nach wie eine Octave stellt,
und sie zu Nomen, Intervalle, Intervalle,
Tonzintervalle etc. macht. Auf diese Weise können
dann wohl noch eine große Menge von Futur-
allien gefunden werden.

Alle diese Futurallien werden in Absicht
auf ihre Kraft = oder Uebel = laut gegen
eine gegebene Grundtonminder eine
bestimmte Abtheilung, indem sie diese figuren,
stellt man, Consonanzen oder Dissonanzen
genannt werden. Die viene Form, viene
Octave, viene Quinte, viene Quarte, große
und kleine Troz, große und kleine Troz,
werden unter die Consonanzen gezählt, alle
übrigen Futurallien aber unter die Dissonanzen.
Man unterscheidet so gar die Consonanzen unter
sich wieder in vollkommen und unvollkommen,
unter Consonanzen, wie Uterofid, das aber
fast gleichgültig ist, auf fast gar keine Einflüsse
in die Töne selbst und die Befandlung derselben hat.

Wenn diese säublichen Intervallen so gesucht werden, daß sie stufenweise aufeinander folgen, und ihre Tonhöhe einwärts, so bemerkt man, daß die Größe ihrer Fehlbewegung von niemande fälschlich dergestalt ist, unwillig die in dieser Reihe mitfallende Note ist, oder im nämlichen Verhältnis oder nachweislich von von niemande mehr. Diese dergestalt Reihe von Note, mit dem noch dazu gehörigen klaren und großen ganzen Ton, werden überhaupst die Halbtöne genannt, vermittelt durch man muß mit die meisten Fehlbewegung alles möglichen Intervallen, suchen auf die Folge der Töne und Belanggriffen genau bestimmen kann. Was müssen sie das von allen Dingen können können.

Das so genannte kleine = oder nachweislich von kann auf der klaren halben von genannt werden (semitonium minimum) und ist eigentlich nur bloß idealisiertes Intervall. Es besteht aus zwei Noten, deren eine auf der Linie die andere aber auf dem darunter befindlichen Patio besteht, welche beide aber durch Verhältnisse = und Verhältnisse - Verhältnisse, so nahe gegen einander verhält oder unvergleichlich sind, daß sie beide aus mehreren Belang zu bedeutenden Stimmen. z. B. cis - des ; gis - as ;

dis - es. Auf Clavieren ist der Unterschied unter diesen beiden Tönen nicht unwillig ; allein auf besonderen, und einigen Clavieren manche, besonders aber mit der Pingstimm kann es deutlich und unwillig abgehört werden. Die nicht klaren Unterschied ist ein sonst als gewöhnlich der unvergleichlich Teil nicht von. Die Bestimmung dieser geringen Unterschied hat jedoch Quanz an der Stelle nicht besonderen Es und Es Klappen angebracht.

Der klare halbe von besteht, wenn zwei Noten auf einer Linie oder in einem Patio stehen, deren eine gegen die andere durch ein Verhältnis verhält, oder durch ein Verhältnis unvergleichlich ist. z. B. g - gis ; a - as ; b - h ; e - es ; c - cis.

Der große halbe von ist der klare Unterschied von zwei Note zu anderen. z. B. c - des ; e - f ; h - ais ; gis - a.

Der klare ganze von besteht aus der Verhältnisse von zwei klaren halben Tönen, und findet auf Tonus minot. Im Notenplan läßt dieser Umstand sehr deutlich sehen, und ist auf ausdrücklich in der musikalischen Abhängigkeit der Intervalle von großen Umfang keit, obgleich dieser so geringfügige Unterschied der exakt musikalischen Verhältnisse genau nicht so zu erkennen erlaubt. So

steht so aus: $c - cis$; $es - eis$; $as - asis$.
 die große ganze Tonreihe besteht aus der 12-
 Tonsreihe des kleinen und großen Halb-
 Tons, nämlich: $c - cis - d$; $es - f$; oder
 $es - e - f$; $g - fis - f$.

Manches sind wir so weit, daß wir vollkommen
 können, auf welche Weise aus einem Vorrath
 von Tönen und Intervallen, welche bey solchen
 Klanggesetzen, und zugleich verschiedenem Ton-
 arten gebildet werden.

Ein Klanggesetz ist diejenige bestimmte
 Fortschreitende Reihe von Tönen, die immerfall
 die Grenzen eines Octaven ringschließen ist.

die Fortschreitendheit der Fortschreitendheit unter den
 fortschreitenden Tönen, bestimmt den Unter-
 schied der verschiedenen Klanggesetze.

Dieses Klanggesetz gibt es drei,
 nämlich das diatonische, und
chromatische, und
mesomorphische.

Diese drei Klanggesetze sind sehr von
 einander unterschieden. Die ganze ganze alle
 drei der Umfang eines Octaven mit einander
 gemein, welches aber in ihrer Fortschreitend-
 gang verschieden Weise, so wie auch sehr
 verschiedenem Töne und Intervallen. Um sie
 genau von einander unterschieden zu können,

müssen wir jedes Klanggesetz mit demselben
 Art bezeichnen, nämlich: t , aufwärts;
 2 , abwärts, und 0 , mit niemandem verbunden,
 oder stimmlos.

das diatonische Klanggesetz ist das natür-
 lichste und einfachste, wenn die Klänge bloß in
 ganzen und großen Halben Tönen fortgeschritten.

Wenn die Fortschreitendheit aufwärts geschieht,
 so ist die Folge, die in die Grenzen eines
 Octaven ringschließende Töne so:

$c d e f g a h c$.

Ganz anders ist die Folge der Töne, wenn
 die Fortschreitendheit abwärts geschieht, z. B.

$c b as g f es d c$; oder:

$g g f e d c h a$. Diese beyde

Arten des diatonischen Gesetze, werden

das einfache diatonische Gesetz genannt.

Chromatisch oder mit niemandem verbunden bleibt

die Folge aufwärts oder abwärts nämlich:

z. B. aufwärts: $c d es e f g as a b h c$; oder:

$a h c cis d e f fis g gis a$.

Ganz wichtig wird dieses mesomorphische Klanggesetz
 von einigen Tondisponen für das chromatische
 Gesetz gehalten. Sie werden aber bald
 sehen, welches ein größeres Unterscheid unter
 diesen beyden Gesetzen sey.

Absteigend oder abwärts steht es so aus:

c h b a as g f e es d c; oder
a gis g fis f e d cis c h a.

Diese diatonische Klanggestalt im Absteig auf die Größen des darin nachfolgenden Fortsetzungs-
landes Wissens hat als folgende Ordnung:

Aufwärts

- 1.) ein ganzer Ton: c - d oder a - h - g Quinta
- 2.) ein ganzer Ton: d - e oder h - cis - g
- 3.) ein großer halber Ton: e - f oder cis - d. - 5
- 4.) ein ganzer Ton: f - g oder d - e - g
- 5.) ein ganzer Ton: g - a oder e - fis - g
- 6.) ein ganzer Ton: a - h oder fis - gis. 9
- 7.) ein großer halber Ton: h - c oder gis - a. 5

Abwärts

- 1.) ein ganzer Ton: c - b oder a - g. - 9
- 2.) ein ganzer Ton: b - as - g - f 9
- 3.) ein großer halber Ton: as - g - f - e 5
- 4.) ein ganzer Ton: g - f - e - d 9
- 5.) ein ganzer Ton: f - es - d - c. 9
- 6.) ein großer halber Ton: es - d - c - h. 5
- 7.) ein ganzer Ton: d - c - h - a. 9

Das chromatische Klanggestalt besteht in
dem dem Umfange zweier Octaven unserer
Töne, Wissens und Intervalle, kann aber nie
allein, sondern allmal nie in Verbindung

mit dem erforderlichen diatonischen Klang
gestalt gebildet werden, und nicht aus dem
Vorsatz nur gerade das diatonische = chromatische
Wissen zusammen.

Es wird abwärts so wie das diatonische,
aufwärts, abwärts und chromatisch besteht.

Aufwärts steht es so aus:

c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - c; oder
a - ais - h - his - cis - d - dis - e - eis - fis - fisis - gis - a.

Abwärts

c - h - b - a - as - g - ges - f - es - d - des - c; oder
a - gis - g - fis - f - e - es - d - cis - c - h - b - a.

Chromatisch

c - cis - des - d - dis - es - e - f - fis
ges - g - gis - as - a - ais - b - h - c; oder
a - ais - b - h - his - c - cis - d - dis - es -
e - eis - f - fis - fisis - g - gis - a.

Es ist zu merken, daß überhaupt man
immer das diatonische - chromatische Klang
gestalt immer in den zwei Octaven
in großen und kleinen selben Tönen besteht,
sonst, so wie im ergreifend das bloß
diatonische Wissen nie in großen und kleinen
selben Tönen besteht.

Das richtige Klanggestalt, welches das chromatische
Wissen besteht nie in kleinen und

großere falben Töne, sondern langhässlich in
 der inhaltlichen Hinsicht tönen fort. Es muß
 aberfalls, so wie die beiden vorerwähnten
 auf demselben Ort, nämlich anfänglich, abnehmend
 und stimmlos betrachtet werden.

1.) Anfänglich.

c - cis - cisis - d - dis - e - eis - f - fis -
 fisis - g - gis - a - ais - h - his - c; oder
 a - ais - aisis - h - his - cis - cisis - d -
 dis - didis - e - eis - fis - fisis - gis - gisis - a.

2.) Abnehmend.

c - ces - h - ceses - b - bb - a - as -
 asas - g - ges - geeges - f - fes - e - es -
 ces - d - des - desdes - c; oder:
 a - as - gis - asas - g - ges - fis - f - fes -
 e - es - eses - d - des - cis - c - ces -
 h - b - bb - a.

3.) Stimmlos.

c - desdes - cis - des - cisis - d - eses
 dis - es - e - fes - eis - f - geeges - fis -
 ges - fisis - g - asas - gis - as - a -
 bb - ais - b - ceses - h - ces - his - c.

Die alten Griechen haben sich des musikalischen
 Klanggeschlechtes gar bedient; denn Pausanias, der uns
 die größte Kunde zu geben scheint, daß sie
 kein Harmonie gefalt haben können.

Die Stimmen wenigstens sind bloß durch ihre
 Harmonie zu unterscheiden worden, die ungemessenen
 Gebrauch derselben anzugeben; so wie man
 denn überhaupt bei Vergleichung dieser vorerwähnten
 Tongeschlechter mit unserer heutigen Sprache sieht,
 daß wir uns bloß des gemessenen diatonischen
 chromatischen Tongeschlechtes bedienen. Die
 Stimmen sind so selten brauchbar, namentlich
 in der Hinsicht, die nach dem (wenigstens
 auf dem Klavierinstrumente) bloß idiosyncratisch
 sind, als: cis - des; dis - es; e - fes;
 eis - f; fis - ges; gis - as; ais - b;
 h - ces; his - c; wollen im Betracht
 des ganzen wenig sagen, und bemerken noch
 auf diese Weise die wirklichen Gebrauch des
 musikalischen Geschlechtes. Auf selbst da,
 wo uns die Sprache und ihre ähnlichen
 natürlichen Modulationen nützlich, und das
 gilt vorzüglich oder vornehmlich Töne,
 als: fisis - gisgis ee zu bedienen,
 geschicklich so wohl zur genaueren Andeutung
 des Intervalls auf dem Natursprache, und so
 wohl als nur in allen Tönen, gemein
 Tonposition, als Harmonik anzusehen.
 Mit neuen Worten: man wir uns noch
 häufiger Tage solcher Klänge bedienen,
 die dem Ansätze nach uns musikalisch

Klanggesellschaft geformt, so gesichert man hat sie
do mittelalterliche Orthographie nicht. Es sind in dieser
Lehrbuchsammlung Töne, in dem Töne, in welchem
es das die alten Griechen nachstande nicht. Wenn
infolge unwillkürlicher Töne das glaubt, so die,
dabei sind die nachweislichen Klanggesellschaften, man
für in der Ordnung der die Veränderung sind
dieser Töne oder nach kleinen Tönen in der
Anzahl der Reihen für die Töne, so ist
für sich, und beweisen, dass sie wenig von
den alten Tönen.

Nachdem wir nun unsere mannigfaltigen Töne
alle nicht die 3 verschiedenen Klanggesellschaften
die können gebildet haben, sind wir in der
zu den dabei nachweislichen Tönen und Tönen
oben beschriebenen.

Unter Tönen versteht man die verschiedensten
Töne, die in der Sprache nicht
oben nachweislichen, und in einem solchen Töne,
Lautstärke und Bedeutung, wie sie beschreiben
sich nicht, in eine Melodie hinein, mit der sie
überhauptige Töne, anfangen, fortzuführen
und nachher zu können.

Unter Tönen versteht man die verschiedensten
die diatonischen Klanggesellschaften gebildet.
So wie man die Bestimmung dieser Klang-
gesellschaften gezeigt nicht, dass es auf ganz
Wenige beschränkt werden müssen, nämlich auf
und absteigend, so ergibt sich auf von selbst,

dass wir ganz und gar Töne haben müssen. Diese
ganz und gar Töne sind fast alle nicht; oder
wie wir es in der gewöhnlichen Töne zu nennen
sollen, die sind nicht. Die die Töne
nächst mit dem verschiedensten diatonischen Klang-
gesellschaft, die nicht - Töne mit dem absteigenden
die übrigen Töne haben aber in der
signifikanten Bildung unserer Töne keine
Teil, weil sie aber nicht mehr, die
Ambitus (Umfang) der die und Mel - Töne
bloß diatonisch ist. Allein, so genannte Modi-
lationen oder Abweichungen in anderen mit
nicht angenommenen Tönen sondern Töne
machen die Gebilde der diatonischen und
nachweislichen (in so weit möglich, als
wir noch nicht haben) Töne nicht
bestimmter notwendig.

So wie man die Töne in der diatonischen
Klanggesellschaft aufeinander folgen man
für anfangen haben, so müssen auf in die
Lautstärke beschreiben von niemand, die Töne
in unserer die - Töne aufeinander
folgen.

Aber so sind in allen Tönen nicht in
den Mel - Tönen der absteigenden
diatonischen Klanggesellschaft zum Nutzen.

Wenn man bey dieser Fortsetzung zu
 den, so in unserm allgemeinen gebäulichem
 monischem diatonisch - chromatischen Klang
 systeme liegt, diese eigentlich nicht mehr
 und nicht weniger sind, als zwölf, nämlich:
 c - cis - d - dis - e - f - fis - g -
 gis - a - b - h;

zum Grunde nur zwölf angenommen
 werden kann, so folgt, daß wir gerade 12
dis - und 12 Moll - folglich überhaupt
 24 Töne haben müssen.

Für genauere Untersuchungen - zeigen diese
 ungenügend Töne liegt, außer den übrigen
 Untersuchungen in den Fortsetzungen, auf
 noch zu dem so genannten chromatischen
 Klang, der ebenfalls fast oder viel,
 oder dis und moll ist.

Da in unserm diatonischen Octaven
 so wohl in der auf - als absteigenden nur 12
 der chromatischen Klang zum Grunde liegt,
 oder vielmehr dasum mitfallen ist, nämlich der
fast in der absteigenden, und der viel
 in der absteigenden diatonischen Leiter, so
 darf man nur den Untersuchend dieses ungenü-
 gen chromatischen Klang aufsuchen,
 um zu wissen, welches ursprüngliche Unter-

schied unter ihnen dis - und Moll - Töne

7^{ter} Wenn wir also die beiden chromatischen
 Klanglänge genau betrachten, nämlich die fast
 c - e - g; und die viel a - c - e;
 so finden wir, daß der erste nur große,
 der zweite aber nur kleine Töne mitfallen.
 der ursprüngliche Unterschied unter ihnen dis -
 und Moll - Töne wird also die Pro
 scheidung der beiden Töne bestimmt werden,
 und zwar so, daß die dis - Töne, die große
Töne, die Moll - Töne aber die kleine
 mitfallen.

Demnach sehen unser 24 Töne
 so aus:

- 1.7 dis:
- c - d - e - f - g - a - h - c.
 - g - a - h - c - d - e - fis - g.
 - D - e - fis - g - a - h - cis - d.
 - A - h - cis - d - e - fis - gis - a.
 - E - fis - gis - a - h - cis - dis - e.
 - H - cis - dis - e - fis - gis - ais - h.
 - Fis - gis - ais - h - cis - dis - eis - fis.
 - Cis - dis - eis - fis - gis - ais - his - cis.
 - As - b - c - des - es - f - g - as.
 - Es - f - g - as - b - c - d - es.

B - c - d - es - f - g - a - b.
 F - g - a - b - c - d - e - f.

2.) Moll, aufsteigend.

A - h - c - d - e - fis - gis - a.
 C - fis - g - a - h - cis - dis - e.
 H - cis - d - e - fis - gis - ais - h.
 Fis - gis - a - h - cis - dis - eis - fis.
 Cis - dis - e - fis - gis - ais - his - cis.
 Fis - ais - h - cis - dis - eis - fis - gis.
 { Dis - eis - fis - gis - ais - his - cis - dis }
 { Es - f - ges - as - b - c - d - es }
 B - c - des - es - f - g - a - b.
 F - g - as - b - c - d - e - f.
 C - d - es - f - g - a - h - c.
 G - a - b - c - d - e - fis - g.
 D - e - f - g - a - h - cis - d.

Absteigend.

A - g - f - e - d - c - h - a.
 C - d - c - h - a - g - fis - e.
 H - a - g - fis - e - d - cis - h.
 Fis - e - d - cis - h - a - gis - fis.
 Cis - h - a - gis - fis - e - dis - cis.

Gis - fis - e - dis - cis - h - ais - gis.
 As - ges - fis - es - des - ces - b - as.
 Dis - cis - h - ais - gis - fis - cis - dis.
 Es - des - ces - be - as - ges - f - es.
 B - as - ges - f - es - des - c - b.
 F - es - des - c - b - as - g - f.
 C - b - as - g - f - es - d - c.
 G - f - es - d - c - b - a - g.
 D - c - b - as - g - f - e - d.

Am 12. Distonanten im Absteigen
 aber die Fortsetzung beobachtet, das heißt:
 durch die unwillkürlichen Töne wieder zurückge-
 hen, durch welche sie am stärksten gegangen
 sind, so sind sie also auf uns zurück
 unwillkürlich zurücksteigend, angeführt. Mit
 der Moll-Töne mischt sich aber
 ganz anders. Im zurücksteigend sind sie von
 dem Dis - Tonen bloß allein durch
 die kleine Terz imherschließen; im Absteigen
 aber wirken sie sich nach dem absteigenden
 Distonanten Klangverhältnis. z. B. A moll.
 Aufwärts: a - h - c - d - e - fis - gis - a.
 Abwärts: a - g - f - e - d - c - h - a.
 Die Ursache aber, warum die Moll-Töne

auf eine andere Art abwärts abwärts
gehen, liegt in dem sogenannten Semitonio mo-
di, Semitonio charakteristico eines jeden Ton-
art. Dieses Semitonium caracteristicum ist
allmal des unter der Octave nicht Gänglich
bequeme halbe Ton. z. B. in c ist es b;
in b - ais; in g - fis; in a - gis, und
so weiter. Ohne dieses Semitonium modi kann
keine Tonart vollkommen bestimmt, und von
anderen ähnlichen Tonarten unterschieden werden.
Die Franzosen nennen es das auf dem Ton
sensible, und die Deutschen auf bisweilen
den Quitten, um dadurch anzudeuten, daß
mit dieser dieser stülboeren Ton glücklich in
eine Tonart gebracht werden müssen.

Wie schon schon bei der vorzügung der Jura
wollen gesehen, daß die Quinte der Jura
oder der Tonica am meisten vorkommt. Sie
da nun jeder von diesen beiden Töne ihrer
Tonalität bei sich selbst, welche jederzeit
mit der Troz und Quint, folglich mit dem
sogenannten Dorgklang besitzt, so werden
wahrscheinlich die in diesen Zusammenklängen
bestehende Töne in einem ähnlichen Ver-
wandtschaft mit einander stehen, wie die Tonica
und ihre Quinte, oder Dominante selbst.
Da nun schon von Andre der Tonalität

18.
betreffend, keine Tonart vollkommen stülboeren
und von allen anderen ähnlichen Tonarten unter-
scheiden werden kann, ohne daß erst durch die
Tonalität der Tonica und Dominante glücklich
die Jurabestandteile oder Jurabestandteile
ohne eines jeden Tonart angegeben werden, und
das Semitonium caracteristicum des Jura,
wie der Dominante gehört, so wird endlich
die Notwendigkeit des Semitonii modi in
dem Ambitu eines Tonart stüllich und stüllich.

Um diese aber übersehen aber zu zeigen,
daß die in unserer Tonarten angegebenen
Jurabestandteile der Töne auf keine Weise glücklich
sind oder gar willkürlich sind, sondern daß
vielmehr jeder in der diatonischen Tonleiter,
selbst auch in der chromatischen diatonischen
chromatischen Tonleiter mit Ausnahme der glücklich
eine ihre auf ihrem Stelle allein zukommende,
eigene Bedeutung haben, muß ich den auf
noch mit dem sogenannten charakteristischen
Ambitus unserer Tonarten bekannt machen.
Matheson spricht der vorer unter der deutschen
musikalischen Wissenschaften gewöhnlich zu sagen,
daß diese charakteristischen und bedeutenden
Verbindung der in einem Tonart mit Ausnahme
Töne benutzt und verflocht hat. Crossed
hat noch vor ihm unter den Franzosen das
wunderliche gesehen.

Jede Tonart hat also, wie schon unformale
 erwähnt worden, für mag fast oder wenig sagen
 drei bestimmte Töne, die in der Natur und
 die Eigenschaften der Tonart deutlich auszeichnen,
 von besonderer großer Wichtigkeit sind, nämlich
 der Grundton, dessen Duz und dessen Quinte,
 oder welche immer es ist, die harmonischen
 Klang. Diese drei im harmonischen Klang
 enthaltenen Töne werden mit ihrem jeweiligen
 Namen bezeichnet essentielle Töne (chordae essen-
 tiales) genannt; und der erste derselben
 und bestimmte schlüsselton (chorda finalis) oder
 auf Lateinisch; (principalis) weil der Schlüsselton
 und Schlüsselton immer immer es sein muß;
 der zweite, nämlich die Duz, Mediant (chor-
 da medians) der unmittelbare Ton, weil
 dieser Duz, nachdem die Tonart fast oder wenig
 sagen soll, ebenfalls groß oder klein sein
 und nach ihrem Eigenschaften die große oder
 kleine Tonart bestimmen soll; der dritte
 der in allen sowohl großen als kleinen Tonarten
 unveränderlich ist, nämlich die Quinte, die
dominante (chorda dominans) der ersten
Stufe Ton. Oben so wie dieses drei wesent-
 lichen Töne hat man auf die übrigen in immer
 vollkommenen Verhältnis nach vorkommenden
 Tönen, nach dem Grade ihrer Einflüsse in die

Melodie und Harmonie, und ist vor dem
 springenden Verhältnis gemäß, besondern Tönen
 zu geben geübt. So hat man z. B. die
dominante und Quinte notwendige Töne, (chordae
 necessariae) überfaßt, die Quinte aber über-
 sondern Unterdominante (Subdominans) ge-
 nennt. Ferner die Duz und Septime, natur-
liche Töne (chordae naturales).

Man wird also nach der Classification der in
 die große Terz des gewöhnlichen Töne, die auf- und
 absteigend immer es ist, in sieben verschiedenen
 werden, so sieht es so aus:

principalis f. finalis. necessaria. medians. necessaria f. Subdominans.
 e — — — d — — — e — — — f — — —
 dominans. naturalis. naturalis f. principalis f.
 Subsemitonium modi. finalis.

g. — — — a — — — h — — — e — — —
 In der kleinen Tonart.

1.) Abwärts:
 principalis f. naturalis. naturalis. dominans. necessaria f.
 finalis. Dominans.
 e — — — b — — — as — — — g — — — f.
 medians. necessaria. principalis f. finalis.
 es — — — d — — — e.

2.) Aufwärts:
 principalis f. finalis. necessaria. medians. necessaria f. Subdominans.
 e — — — d — — — es — — — f — — —
 dominans. naturalis. naturalis f. Subsemitonium modi. principalis
 g — — — a — — — h — — — e. finalis.

Wenn unter diese Fortschreibungen der Tonart und seiner Verwandten, nach unserer Form auf dem chromatischen Klangsysteme gemischt werden, so sieht, man mit uns die gemischten diatonisch-chromatischen Gesetze bedauern wollen, so sind die unsre nicht zu kommen. Form in Absicht auf ihre Bedeutung und Einfluss in Melodie und Harmonie, nicht weniger wichtig als die bloß diatonischen Klangsysteme. Man hat ihnen die ungenügende Besondere Namen begeben, um ihre Wirkung und Bedeutung dadurch gleichsam abzuhängen - z. B.

c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - a, nusselt aber die diatonischen Klänge fünf neue Klänge, wenn auf: cis - dis - fis - gis - ais, die in Absicht auf ihre Wirkung in neuen Melodie oder Harmonie, die zweifelhaft oder schönere (chordae elegantiores, ♯ oder mit Diessard zu werden Cordes belles) Form genannt werden.

Denn man nach so gar die idealischen musikalischen Verhältnisse dazu, z. B. cis - des; dis - es; gis - as; ais - b; so wird man solche neue Fortsetzung von nicht minder schöner Wirkung wegen der schönen Form (chorda peregrina)

genannt, so dass, wenn man alle diese diatonisch-chromatisch-musikalischen Formen zusammen in einer Tonalität vereinigt werden, folgende Töne hervorkommen.
t.) In der ersten Tonalität:

1.) In der ersten Tonalität:

2.) In der zweiten Tonalität:

Wir haben also in unserer vollständigen diatonisch-chromatisch-musikalischen Octave die Absicht auf Bedeutung fünfzig Achte von Tönen, z. B.

1.) die wesentlichsten Töne (chordae essentialis.)
Diese sind die sogenannten harmonischen Dertelklänge
des Octaven und vierten Tonarts, nämlich: die Quinte,
Terz und Dominante. Sie sind nämlich so
erwünscht, daß bey allen musikalischen mit neuen Tönen
in die andere, sie gewöhnlich vorwärts die ersten
sagen müssen.

2.) die notwendigen Töne (chordae necessariae.)
Sind die Terz und Quinte in jeder Tonart,
wird in beiden Tonarten unveränderlich, so wohl
in der Octave als in der vierten.

3.) die natürlichen Töne (chordae naturales.)
Sind die großen Terz und große Sexte, deren
Länge das so notwendige Quintenintervall oder
sechshundertste Theil ist. In der vierten Tonart sind
es die kleine Terz und kleine Sexte.

4.) die zweyten, zufälligen oder schönen Töne
(chordae elegantiores s. accidentales, cordes
belles). Sie sind nämlich als die natürlichen
selben Töne der in jeder Tonart gehörigen
Achtstimmigen zu betrachten — deren der Terz
Tonart zur Quinte in der Melodie und Harmonie
und sind daher zu neuen Tönen und zweyten
Tönen notwendig.

5.) die sonderbaren Töne (chordae peregrinae.)
Sind nämlich die sogenannten unharmonischen
Kleinsexten, die nur nur wenig kommen

ausfinden sind, und nur auf der Violine,
Clarinete, Fagott, oder nur mit der Mundharmonika
zu finden und unvollkommen Uebergängen gewöhnlich
werden können. Sie werden deswegen die schönen
Töne genannt, weil sie nicht eigentlich
in ihrer gewöhnlichen angenommenen harmonischen
diatonischen - chromatischen Tonalität gehören.

Von der musikalischen Grammatik.
zweytes Abschnitt.

Die Töne von der Harmonie.

So wie im vorhergehenden Abschnitt alle möglichen
brauchbaren Intervalle in Absicht auf
harmonische Fortschreibung, oder in Absicht auf
die melodische Bildung eines Tonalitäts
auf einigen wenigen Töneklängen angegeben
und gleichsam vorzüglich werden, so müssen auf
hier in der Lehre von der Harmonie, alle
möglichen brauchbaren Accorde auf einigen
wenigen Tönen = oder Namen = Accorde fort
geleitet und vorzüglich werden können, so daß
hier einzigen Zusammenklang, und hier
einzigen Verbindung von Accorden zu
einander sey, die sich nicht zu neuen in
sonstigen Fällen, sondern alle Zusammen
stimmungen zeigen müssen, jedoch folgende

lassen. Hinsichtlich des Systems des Jovanovic, so wie sich dieses in der Natur der Sache selbst zeigt, dass beide Arten von Systemen nicht nur in demselben Grade stehen, sondern sich in demselben Grade harmonischen Singschlag.

Kammern ist vielleicht der noch geringere, der ein solches System der Jovanovic fast ausschließlich enthält. Er hat aber seinen Gebäuden eine südliche Richtung, nach südlichen Gegenden zu geben gewünscht, ob es gleich demselben gleichmäßig in der Höhe der Gebäude, zum Teil aber auch in der Italienern und Deutschen sich aufbauen und vorzüglich gefunden hat. Der Franzose fällt es noch bis auf den heutigen Tag nicht ein, dass gegen seine Systeme, sowohl in seinen Gebäuden vorzuziehen, als auch in der Natur der Sache selbst, der gelehrte und große Mann, was so von der Richtigkeit derselben überzeugt, dass es sogar zu dieser Größe und zu unserer Nutzen der Welt, das System des Kammern in seiner Art zu bezeichnen,

19.
und diese Produktion, ob man in Kammern seinen Vorzug findet, müßte, begreiflich, nicht nur zusammenhängendes machen wollen. In wie weit es ihm gegliedert ist, können Sie selbst sehen, wenn Sie diese systematische Einleitung in die müßige, kalte Dichtung nach den Grundsätzen des Jov. Kammern die der Beschreibung des Jov. Morsing sind mit dieser Annahme möglich, diese sind unvollständig. Die seine geordnete Werke des Kammern selbst, sind: Traité de l'harmonie. Paris 1722 - 4. Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art Musical théorique et pratique. Paris, 1750. 8. Nouvelles réflexions de Mr. Rameau, sur sa démonstration du principe de l'harmonie etc. Paris, 1752. 8.

Über die müßige hat sich vorzüglich Morsing der Kammernischen Systeme sehr angenommen, und ist es in seiner Richtung, gleichmäßig aber in seiner Handlung der müßigen Composition ganz gefolgt. Wie viele Einrichtungen aber überläßt, das Kammernische System der Jovanovic, obgleich es so sich beständig gefunden hat, mit Recht nicht, können Sie schon daraus sehen, dass unsere besten und größten Jovanovicen viele Modulationen gebraucht haben, die sich aus dem Kammernischen Systeme auf keine Weise erklären lassen. Sie können vielleicht sich vorstellen, dass diese Modulationen nicht getaugt haben müßten;

auf kann aber vorsetzen, daß sie nicht allein nicht
 gut, sondern auch so natürlich zu stellen sind,
 wenn man unwillig nicht davor bei der Kammer-
 ihren Hypothese abzuwehren will, daß man bequemer
 nicht natürliches und zusammenhängendes finden
 kann.

Wie richtig und notwendig überhaupt die solche
 zusammenhängendes System der Harmonie ist, kann
 man sich leicht davon überzeugen, daß man ohne
 dasselbe blindlings und auf bloßes gutes Glück
 Harmonie auszuwählen würde muß, da wir im
 Gegenfall zu einem willkürlichen System gleichsam
 eine musikalische Gesetzbuch haben, woraus wir
 bestimmen können, was musikalisch wirkt oder
unwirkt ist.

Neben der Frage der Kammerischen System ist
 die Frage nach der Wichtigkeit. Diese hat nicht nur
 die Kammer widerspricht, und seine Folgen sind die
 zutreffendsten anzudeuten, sondern, was noch
 nicht wenig, es alle Verbindungen in der Welt
 enthält, selbst im System der Harmonie, ^{aus}
 das unter dem Titel: Die meisten Gesetze
zum Gebrauch der Harmonie, als ein Gesetzbuch zur
 Kunst der vierten Art in der Musik, 1772. 4,
 herausgekommen ist.

Da wir mit dem System der Harmonie vertraut
 sind, so wollen wir auf alle möglichen Harmonien
 die besten und schönste Harmonien besprechen.

Die erste dieser, welche in zwei und sechs zu vier
 und drei fünfen, als diese Dissonanzgröße, so kann
 auf wohl nicht beschränkt sein, als es bei mehreren
 Foklörungen der System der Harmonie zum Grunde
 zu legen; zugleich aber auch für die sechs zu vier
 werden, so Dissonanz eigentlich von Kammer
 abgesehen, oder mit ihrer Verbindung, und vornehmlich
 der letzten Unregelmäßigkeit eigentlich liegen.

Die Dissonanz nimmt zum Grunde also Harmonie
 mit zwei Grundtönen an, und stellt sich für alle,
 was musikalisch wichtig, oder nach dem vierten
 Satz gesucht ist, zweimal zu finden. Diese zwei Grund-
 accorde sind:

- a.) der consonante Klang, der, so wie wir in
 unserer diatonischen Tonleiter liegt, nach dem
 Satz, oder vielmehr, oder monochord schon kann, und
- b.) der dissonante unvollständige Dissonanzaccord, der
 ebenfalls nach Anleitung unserer diatonischen
 Tonleiter auf einander Weise zusammen gesucht
 werden kann, nämlich: so fällt nämlich die
kleine Sexte, mit der vierten Quinte und großer
 oder kleinen Troz; oder die kleine Sexte mit
 der großen Quinte und kleinen Troz; oder
 die große Sexte mit der vierten Quinte,
 die und großer Troz. Z. B.

a)

b)

Diese Grundaccorde sind an Vollkommenheit sehr von niemandem zu übertreffen. Der letzte Dorgklang ist der vollkommenste, und die übrigen sind immer unvollkommener an Harmonie, je weiter sie von diesem entfernt sind. Der Accord der großen Terz ist nicht als der unvollkommenste zu setzen, je weiter der letzte Dorgklang der vollkommenste war.

Der Accord ist an Harmonie vollkommen, je näher er mit der Harmonie der Terz in Verwandtschaft steht, und daher durch ihn unmittelbar oder doch durch wenige Umschreibungen der Gefühl eines sehr angenehmen Tonart oder einer Modulation zufließen gemacht, und bestimmt werden kann.

So steht z. B. die Harmonie der ersten Terz unmittelbar in der Harmonie der Terz:



Die Harmonie der zweiten Terz unmittelbar bedarf schon anderer Umwege:



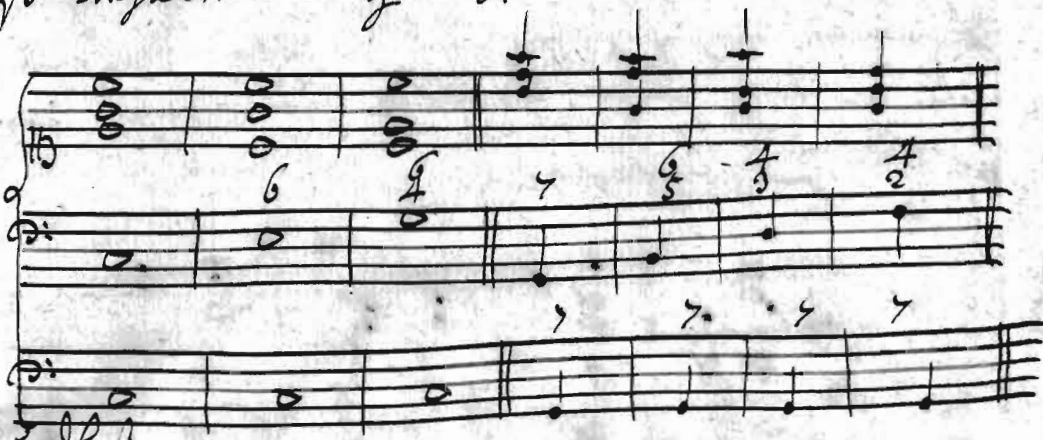
Die Harmonie der dritten nicht so wohl wegen ihrer Umwege, als vielmehr wegen an sich selbst unvollkommenheit, weil sie sich einer Modulation eignet:



Die Harmonie der vierten Terz = Accord an sich, und ist daher nicht mehr allein an unvollkommenheit:



Alle vorerwähnte Grundaccorde, oder vielmehr Umwege von den beiden Grundaccorden, sind nicht ohne so viele Voraussetzungen, als sie einzelnen Töne an sich selbst haben, das heißt: jeder in ihrem selbst haben Töne kann nicht selbst und zur Grund- oder Haupt- Note gemacht werden. Diese aus der Voraussetzung abzuleitende Accorde sind aber dann selbst oder unvollkommene Grundaccorde, die immer immer und abwechselnd Grund- oder Haupt- haben. Z. B.



Grundbass.

Es sei die Grundaccorde selbst, nach der
 Reihe, in welcher sie aufeinander folgen, in allen
 Kombinationen an Harmonien möglich, so haben wir die
 darauf nachstehende Progressionen, nach aber die Ord-
 nung an Vollkommenheit niemand nach, und zwar
 sind aber die Versätze, unwillig, weil jede derselben
 mehrere spätere durch Umwege, oder durch unvoll-
 kommene Accorde in das Gefühl der Tonica
 führt.

Manne weisen Accorde aufeinander folgen,
 so kann jede in ihrer nachstehenden Ton, so viel wie
 zula, als mit andern zugleich, verbunden von
 unten oder von oben, durch einen vorzugsweisen
 Ton eingefallen werden. Man nennt diese
 Progressionen mit dem musikalischen Kunstnamen:
Katabation, Auffaltung, Quödfaltung. Auch
 dieser Katabation nachstehen viele Manner un-
 accord geformt, von welchen sie als Quödf-
 faltungen anzusehen sind. Die Beispiele
 will ich von jeder Gattung mit einigen aufstellen.
 z. B. Im Dreiklänge.

Im Dreiklänge Accord

Im dreifachen
 Progression
 des Dreiklänge.

Im Quödfachen - Accord.

Im dreifachen
 Progression des
 Dreiklänge.

Manne der
 Bass einer
 Progression
 weicht.

Im Dreiklänge = Accord.

Im Dreiklänge = Accord.

Im dreifachen
 Progression
 des Dreiklänge
 Accord.

Im Frozquarten - Accord.

In der zügeln
Krosfuhung
des Orgelmann
Accord.

Im Troüden - Accord.

In der dritten
Krosfuhung
des Orgelmann
Accord.

Wenn der
Cass nimm
Krosfalt musst.

der Grundbass von allem aus den Krosfuhungen ab
durchlaugt und dem nuzelnen oder unfernen
Formen d'fellen zuehuf ungeroachten Krosfaltz nuf
gefunden Accorden ist C; fo wie von der
aus der Krosfuhungen des Orgelmann Accordz nuf
standenen G. Dasz der aus solchen Krosfuhungen
nufgefunden Accord nimm fast ungerliche Mann
fagen müssen, d'ist sich am nuzelnen und d'felften
d'weil d'felften, dasz man nuf diese Krosfuhungen
im Stande ist, die nuzelnselstehen

und nuzelnselstehen Accord auf nimm nuzelnselstehen
Grundbass zuehuf nuzelnselstehen.

In Absicht auf Krosfuhung - oder Unballant ungerfunden
Krosfuhungen alle diese Krosfuhungen nufgefunden d'felften
zu von der d'felften des Orgelmann und ifere Krosfuhungen
fuhungen, diese die Orgelmann zuehuf nimm
nuzelnselstehen. In diese Krosfuhungen nufgefunden d'felften
d'felften nuf gefunden der Grundton selbst, von
den nimm gegen der Ton des Accordz, nuzelnselstehen
nuzelnselstehen, und zu dieser Stelle sie nuzelnselstehen
des Orgelmann und ifere Krosfuhungen fuhungen d'felften
nuf gefunden, weil sie zu die Stelle nimm Ton
fuhungen gefucht sind, sondern weil sie zu d'felften
unden d'felften nuzelnselstehen nuzelnselstehen.

Außer der nuzelnselstehen Krosfuhungen der
nuzelnselstehen Grundaccord und der d'felften, gibt
es nuf noch nimm d'felften, (Krosfuhungen)
dieser d'felften d'felften die fochfchenden Accord
bestehen nimm nuzelnselstehen d'felften d'felften.
Aber auf diese Mittel nuzelnselstehen die nuzelnselstehen
Grundfuhungen kein Krosfuhungen, sondern gibt
es nimm noch ungerne Mannfchaltigkeit, ab
sie diese Krosfuhungen und Krosfuhungen
allein nuzelnselstehen konnte. Es ist z. B. der
nuzelnselstehen d'felften: oder abfuhung:

bleib durch Anticipation mit der Tactadation verbunden, zu vollenden, ohne welches Mittel man sich nicht mehr nachvollziehen können, weil man nicht wissen könnte, in welche Grundform die aufgelöst werden müßte. Die folgende Auflösung dieses Prolegomena werden Sie deutlich sehen, daß es nicht eigentlich als Prolegomena anzusehen, sondern auf Anticipationen in der Organsumme, und dann zu folgen auf sehr natürlich fortgesetzte Grundformeln ganz leicht ist. G. V.

Grundkopf.

Ans.:

Ist aber der Prolegomena auf folgende Art eingerichtet,

so sind die Tactadationen in der ersten Nummer, wie

in folgenden Auflösungen deutlich wird. G. V.

Da der obige dem Mittel, nämlich die Natur der menschlichen Gesinnung, die auf gewisse Grundformen aufspringen, die verschiedenartig, aufser durch welches die Tactadation und Anticipation, kommt nach der Vorwissenheit der Resolution, die aber auf dem unvollständigen Prolegomena und ihrem Verhältnisse steht.

Das sind eigentlich die Grundformen, wegen der diese die größte Prolegomena der Formeln nebeneinander ist, und man sich auf alle mögliche Accorde, die möglich sind, so man nicht selbst wissen als sie wollen, auf gewisse einfache Grundformen zurückzuführen lassen müssen. Die selbigen Prolegomena der Formeln ist gleichsam eine gewisse Art der Logik, nämlich welches wie in der Sprache jedes Wort zu seiner Bedeutung, zum Namen — oder Ursprung — Wort dasselben, zum Beispiel, und dadurch nach dem unvollständigen Prolegomena die Logik und der Tact, welches gewisse dem Namen und dessen Ableitung zu verstehen können, in dem mit jeder in gewissem Leben übliche Wort in einem vollen Zusammenhang logisch eingerichtetem Prolegomena zu setzen.

oder zu versetzen sey. Daß man unmittelbar die klein-
begriffene Anzahl der Geometrie in der Hand gefügt
wird, alle mögliche Zusammenstellungen, vorwärts
geht das sie richtig sind, zu ihrer Vollendung zu
wird gefügt, wobei die am stärksten und reichlich-
lichsten sind, wenn die sie die Maße nehmen wollen.
Die auf diese Weise angeordnete Folge von Def.
Def. 1. Def. 2. die bisher in der geordneten Reihe der
Geometrie, ist nicht unmittelbar und sondern
sondernige Fortsetzungen wegen ihrer in
klarer gefalteten Form, und welche die drei
größten Grundzahlen als Beweis und Bestätigung
angeführt ist, nachfolgend.

Wichtig ist es, daß das drei-begriffene System
auf den unendlichen Grund gebaut ist, auf welche
auf Kant das Prinzip verbaute werden. Beide
weisen deutlich an, daß

- 1, die geometrische Dreifachheit und
- 2, die Dreifachheit

da beide die Grundgeometrie sind, auf welche sich
alle übrigen Geometrie gründet lassen
müssen, aber in der Fortsetzung des Gebäudes
selbst, in der Aufteilung dieses Grundgeometrie
selbst geben sie sich nicht von einander ab.

So verhält sich die drei-begriffene Reihe der
Fortsetzungen der Grundgeometrie, und durch die

zufällige Anticipation der Deduktion in der
einzelnen Nummer derselben. Kant fingert
dies überaus deutlich gebaute Prozeß; denn so sagt:
So wie die geometrische Dreifachheit die drei über einander
das gebaute Prozeß vorwärts, in man in dem
Accord g - h - d steht; so entspringt die Dreifachheit
Accord die drei über einander gefügte Prozeß,
das selbst nicht ist, so entspringt die drei über
einander Dreifachheit, wenn derselben noch nicht
drei über die Punkte zugefügt wird. g - h -
g - h - d - f. Obwohl man nach seiner Meinung
meint, daß die Dreifachheit die Quelle aller
Differenzen sey.

Daß die letzte Folge offenbar falsch sey, wenn
man sich auf die übrigen drei nicht verlassen
wollen, können die drei-begriffene, daß nach der
drei-begriffene System nicht bloß die drei Dreifachheit
und deren Fortsetzungen, sondern auch die Antici-
pation und Deduktion in der drei über
Dreifachheit gefügten Nummer, mögliche Differenzen
bestehen sind. Obgleich alle auf diese Weise
bestehende Differenzen von den drei-begriffenen
zufälligen, die die drei-begriffenen Fortsetzungen der
Dreifachheit aber nicht bestanden, unvollständig genannt werden
kann, so steht man doch wenigstens, daß die Dreifachheit
nicht die Quelle aller sondern nur einer gewisse
Gattung von Differenzen sey.

Die Folge, wie Kaunai sein Geometrie nach
seiner reguliert, wird Spure nach wiese bestätigen,
dass sein Gebäude hüben sehr Grund sahn.

So schief soch: Wenn man das Wort, wie die Na-
hie de ganz rothe Zusammensetzungen durch allie
überstimmende Gebäude Freue hervorbringt, unter
müde nach folgt, und unter den Grundton des
Regelmässigkeit nach sein Freue schief folgt, G. C.

f
d
h

g — Grundton des Regelmässigkeit,
e — fürgängliche Freue von unter,

So nächst dort ein schiefstimmiges Accord,
das ein Normaccord genannt wird. Gast man
nach unter und folgt unter den Wort dieses
Normaccords ein sein Freue, G. C.

f
d
h

g, Grundton des Normaccords,
e, fürgängliche Freue von unter,

So nächst dort ein schiefstimmiges Accord, das ein
Uebereinstimmung - Accord genannt wird. Gast man nach
unter, und folgt unter den Wort dieses Uebereinstimmung
Accords nach sein Freue, So nächst ein schief-
stimmiges Accord, das das Freue - Uebereinstimmung
genannt wird ee

Dass diese schief = schief = und schiefstimmigen Regeln
kein Grundgeometrie sind, kann man schon dort aus
sehen, dass alle nach Grundgeometrie in den Wort
gibt ein Octave tiefer und reguliert wieder müssen.
Wenn dort, dass es nicht einmal irgend Accorde
sind, G. C. des schiefstimmigen Accord, den Kaunai
Uebereinstimmung - Accord genannt ist, es ist kein
Wort zulässig, sondern dass den Uebereinstimmung
Accord zu nehmen. Das schiefstimmigen Freue Uebereinstimmung
accord, es nicht einmal durch irgend Uebereinstimmung
muss in die Freue in den Octave zu sehen,
und es dass ganz und ganz ein irgend Uebereinstimmung
nicht zulässig, dass kein irgend Freue Uebereinstimmung
in den Wort nach - als Uebereinstimmung Freue kann.

Das Uebereinstimmung = und Kaunai Freue
nach unter nicht ein irgend Uebereinstimmung nicht und
zu nicht von irgend Uebereinstimmung absehen. Wenn
es aber schief sahn, diese Uebereinstimmung überstimmend nicht
zu überstimmend, so schief ist von, unter den
Wort Uebereinstimmung Uebereinstimmung des Kaunai, es Wenn
unter und Mooging, ein Uebereinstimmung nicht und
schief Wort unter die irgend Uebereinstimmung
Freue nach sehen. Für ein irgend Uebereinstimmung Freue
das schief Uebereinstimmung Absehung es ganz, so
ein das ganz Wort nicht allzu nach Uebereinstimmung
Freue, aber dass nicht irgend Uebereinstimmung Freue.

Wie müsse Sie sich wohl vorstellen, daß Sie
 nicht ironisch werden, wenn Sie glücken, daß im
 Grunde jede Schriftsteller, auf über solche Dinge
 wo man lauschten eine Vorurteilung und Unwissen-
 stimmung zu vermeiden wäre, demnach solche
 nur durch Meinung sind. So beschrieb z. B. Opfer
 nicht die Trieb- Accord für die Quelle aller
 Dissonanzen, sondern die Trieb- = Accord. da
 der Trieb- = Accord bloß eine Vorurteilung der
 Trieb- = Accord ist, so sollte man glauben,
 ob man gleichgültig, ob man ihn immer oder da
 außer von irgend Accord für den Namen-
 Accord sollte. Gleichwohl ist es nicht so ganz
 gleichgültig, ob man vielleicht irgend noch
 Ansehen glauben mag. In dieser nie der
 cord den Namenaccord anwandelt ist, das
 heißt, jenseits Ansehlichkeit unter ihm und
 der Abgleich sind, das heißt läßt es
 sich auf in den Namen- Accord selbst
 wieder auflösen. Wie wir gesehen haben,
 setzen wir aber diesen Grund der
 Trieb- = Accord so wohl als der Klang
 als der Trieb nach dem Maße
 an Vollkommenheit ab, nach

malen Sie sich von der Gängigkeit nachhören.
 Aber so ist es mit der Vorurteilung der Grund-
 Accord. da man die Trieb- eine Vorurteilung
 der Trieb- = Accord, auf so unvollkommen
 ist, daß es nicht anders als durch Umschreiben
 in die Trieb- der Trieb- läßt man, der
 Trieb- = Accord aber dieses mit dem noch
 Trieb- ist, wie Sie aus folgenden Beispiel
 sehen können:



so folgt daraus, daß der Trieb- = Accord
 nicht von der Quelle nachhört für, als der
 Trieb- = Accord, und das nicht so gut für die
 Quelle aller Dissonanzen gehalten werden können,
 als die Trieb-. Aber so gut, wie von Opfer
 dieses Anfall kam, könnte man auf einem solchen
 der Trieb- nicht fallen, die beiden übrigen
 Vorurteilungen der Trieb- = Accord, nämlich
 der Trieb- und Trieb- = Accord
 für Grundaccord, oder vielleicht für Namen-
 Accord anzunehmen.
 Möchte Sie noch ein drittes System der Trieb-
 können hören, so lesen Sie die Tartini Trattato di

musica secondo la vera scienza dell' Armonia
 (Padua, 1754) macht des Jon. Proton Observations
 sur l'harmonie, novum des Fortiſſimo Werk in
 einem Abzuge geliebt und beſtätigt wird. Die wieder
 was ſie und wieder viel ungenügend finden, weil
 Fortiſſimo ſeine Regeln in dem mathematiſchen Calcul
 ungenügend ſat, ſonſt, wie ſelbſt ſeine Formel aus-
 ſpricht ſagen, im Calcul zu zeigen. Vorüber
 Die mit dieſem Werk, nach dieſem Tractat: dei
 Principi dell' armonia musicale continuata nel
 diatonico genere, da abſolut in Padua 1761
 ſpäter gekommen iſt, ſo ſagen Sie ungenügend alle
 beſonderen, was aber dieſe Methode geſchrieben iſt,
 und dieſelbe gemacht ſat.

So wird überſetzt von Geſammterſungen und des
 Fortſetzung mehrerer Accorde und Harmonien. Es iſt
 aber gar vollkommen Kenntniß des Uſes von der
 Harmonie nicht einzuſehen, daß mit jeder Harmonie
 eine oder zwei Harmonien verbunden ſeyen; mit
 müſſen auf die Art und Weiſe können lernen, nach
 Accorde eines der Bedeutung ihrer Fortſetzung anzuſehen
 des geſagt werden, zum Bedienung und nicht gewiſſen
 muſikaliſchen Sinn zu ſprechen. So wie in der Praſiſchen
 die Abſammung der Note auf die geſammterſungende
 Kenntniß des Uſes nicht mehr geſagt ungenügend viel
 ſpricht ſat, aber auf keine Weiſe laßt, was die
 beſonderen Note zum Abſenden gewiſſen Gedanken
 mit mehreren anderen machen müſſen; ſo ſo-
 ſagt es ſich auf mit dieſem Spiel der muſikaliſchen

Abſammung. Was davon darüber mit der
 Praſiſchen verſtanden der Ton - und Accord = Sa-
 milien können, ſonſt noch zu mühen, was ſich die
 einzelnen Gründe dieſer beſonderen Familien
 auf andere ſonſt Praſiſche unter niemandem
 müſſen.

Dieſes Spiel der muſikaliſchen Harmonie ſpricht mit
 ſämmtlichen Pythagoräer, oder die
 Kenntniß vollkommen zu componieren, und laßt mit
 die Fortſetzung und Bekämpfung der Harmonien.
 die viſtige Bekämpfung der Harmonien aber, oder
 mehrer weniger iſt, die Kenntniß der muſikaliſchen
 Natur, fängt von dem viſtigen Gebrauch der
 muſikaliſchen Intervalle ab.

Was bedient mit in einem muſikaliſchen Satz
 vorzüglich folgende Intervalle, nämlich:

- 1, des fünflänge;
- 2, des Octave;
- 3, des Quint;
- 4, des Troz;
- 5, des Quarte;
- 6, des Dritte;
- 7, des Sexten;
- 8, des Terz;
- 9, des None;
- 10, des Duodecim, und
- 11, des Duodecim.

Wenn Sie eines dieſer Intervalle noch von
 anderen, duodecim, duodecim, duodecim,
 quater, etc. ſagen, ſo ſagen Sie ſich wieder

mußte dabei zu denken, ob im rein Octaven verhältnis
zu Drogen, Quinten, Sexten und Octaven, deren
formale Befandlung nicht vorfinden ist. Das über
quod alle diese Intervallen mit ihrer mannichfal-
tigen Vergrößerungen und Verkleinerungen wieder
in Ton = und Dissonanzen unterfinden werden,
ist schon bey der Befandlung von den Intervallen an-
gewendet worden. Da aber dieses Unterfinden der
Intervalle auf ihre Befandlung in gewissem großen
Ausmaß ist, so müssen wir, wo wir nicht anders
den Begriff derselben, so viel möglich, genau zu
bestimmen suchen.

Der consonante Intervall nennen wir einen
solchen Zusammenstimmung von zweyen Tönen, die
vollständig ist, und das Gesetz so befandigt und
bestimmt, daß es nicht mehr verwehrt. Wenn wir
aber in der Musik bloß consonante Intervalle ge-
brauchen wollen, so müßten unsere Compositionen
gänzlich unvollständig sein müßten und ungeschmackhaft
werden müssen. Obgleich selbst consonante In-
tervallen betrachten selbst noch von der eigenschafte
der Dissonanzen annehmen, wenn sie unvollständig
sind, in welche aber modalisch sind, sonach
sind, und sich selbst vollkommener löst, daß
ganze Stück aus lauter consonanten Zusammen-
stimmung können, ohne deswegen den Reiz der
Mannichfaltigkeit gänzlich zu verlieren, wie
man leichtlich aus der Compositionen, die

die uns noch aus dem vorgehenden mit der ersten 30
Jahren der jährigen Zusammenstimmung übrig sind, sehen kann;
so ist solche Mannichfaltigkeit doch zu geringen und zu
gering, als daß sie einen gehörigen angenehmen
Unterhaltung bewirken könnte. In solchen Stücken
sagt Palto, welche das geringere Consonante die
Welle der dissonanten Intervallen.

Um unsere Compositionen als vielgängiger mannich-
faltig und dadurch gleichsam piquant zu machen, müssen
wir uns der Dissonanzen bedienen, die wenn sie gut
angebracht werden, und ihre Wirkung mit dem sanfteren
der Consonanzen gemischt wird, von großem
Nutz sind, und Lieblichkeit in die Musik bring-
en, folglich aber dadurch die besten Hilfsmittel zum
guten Ausdruck sind.

Das Wort Dissonanz bedeutet einen Klang, in
welchem man wenig Töne unterfinden kann, die sich
nicht leicht genug mit einander vereinigen können,
da ein Intervall, dem es an Vollständigkeit fehlt, als
das Gegenstück von Consonanz. So wie das Consonante
als eines solchen Zusammenstimmung so zu einem
Intervall gehörigen Töne besteht, daß sie sich
gleichsam in einen einzigen Klang zu vereinigen
können, so besteht das Dissonante als eines gewalt-
samem Vereinigung solcher Töne, die in sich selbst
widerstreitend sind, und daher keinen Vereinigung
fähig sind. Man weiß, daß diese Widerstreitend
in wenig Klängen, immer fortwähren und sich selbst
nicht zu lösen für einander im Absicht auf lösen
der Töne können. Kommen sie sich aber so nahe,

daß man sie völlig für unerschaffen hält, so wird
das Dissonanz in neu Consonanz verwandelt, oder
daß für unerschaffen ist, die Dissonanz wird in neue Consonanz
verwandelt.

Man nimmt daher den Dissonanz in der Musik eine
gewisse Anfechtung mit der Auffindung der Hindernisse
und Widersprüche, zu, die man bei dieser Sache
die das nicht sind, was sie nach ihrer Bestimmung
sich zu zeigen sollten. Zur Bestätigung dieser Behauptung
bedient man sich folgenden Beispiele, und
nimmt an, daß wir die verschiedenen Töne der Tonart
wie so klar und deutlich auffinden, als wir die
Eigenschaften der Töne an einem einzelnen klingenden
Cörper aufzufinden. Gewöhnlich liegt auf der Hand,
daß man die Ton- und Dissonanz aus dem
Verhältnis der Töne beständig zu erkennen glaubt.
So wie wir bei jeder Töne einen einzelnen klingenden Cörper
kenntlich machen, daß die eine mit der Gächte
genau ähnlich als der Kinstel der anderen nusseln
und immer im Grunde sind, und beide einmüthig
und zugleich jede besonders nach ihrer bestimmten
Verhältnisse gegen einander vorzuziehen, so ist
es auch mit den consonanten Tönen beschehen.
Tobald aber zwei oder mehrere klingende Cörper
beisammen von gleicher Länge sind, so daß wir
ihre Verhältnisse nicht mehr wissen und genau
bestimmen, um wie viel die eine kürzer oder
länger sey als die andere, sind wir ungewiß
zu glauben, sie sollten einen gleich zeigen,

und ob diese macht der gegebenen Augenschein, daß
sie es nicht sind, eine niedrige Mischung auf sich.
Da diese Bemerkungen als richtig angenommen
werden können, so folgt daraus, daß das
Dissonanz gegen die Töne eigentlich davon liegt,
daß man in dem aus einem Töne bestehenden
Intervall nicht widersprechend handelt, und
einen derselben das nicht ist, was er einem dunklen
Ansehe nach zeigen sollte. Wenn wir z. B. C und
d, zwei nahe an einander klingende Töne zugleich
hören, so mischt sich ihre nahe Harmonie
stimmung das dunkle Urtheil, daß sie gleich
sich zeigen sollten. Die Auffindung aber widerspricht
diesem Urtheil. Was bei dem Intervall c-d
statt findet, finden wir nach demselben, wenn
wir c-eis zugleich hören, weil wir für
nach gewissermaßen glauben, daß beide Töne
gleich zeigen sollten.
Nach dem andern Umstand steht dieses fest
während der vollkommenen Bestätigung. z. B. Wenn
wir eine die geringste niedrige Auffindung, die
ganze diatonische Tonleiter c-d-e-f-g-a-
b-c, hören und hören sie hören. Wenn
wir eine zwei nahe an einander klingende
Töne c und d. wenn sie sich einander folgen
nicht widerspricht, und man kann sehen, daß es nicht
wenn sie zugleich gehört werden? Gewiß aber
kann man nicht sagen, als weil man im ersten Falle
gleich versteht, daß es verschiedenen Töne zeigen sollte, im andern

also glaubt, sie sollten niemals sagen.

Als diese Fälligkeit könnte man zwar folgern,
dass keine Form gegen niemandes Disposition, ab^{er} die,
welche weniger ab einer Form von niemandem nicht
sind, indem es bekannt ist, dass die Form nicht niedrig
wahr ist. Dennoch sind von allen Formweisen unform
Inhaltliche für Dispositionen bekannt und angenommen
werden, die größten sind, als die Form, z. B. die falsche
Quinte, die Sexten, die Nonen etc. die unmöglich ab
Dispositionen, weil man glaubt, dass sie nicht ohne
Grundton niemals sagen sollten, und für das
nicht so sind.

Man muss ferner uns bedenken, dass jeder Grund
ton auf das Gefühl seiner Octaven und seiner
Quinte ruht. Die Sexten Dispositio daher nicht
gegen den Grundton, sondern gegen dessen Octave,
welche sie zu nahe kommt. Als aber dieser Grund
ton die Quinte, die sonst viele fignrhaftige neue
Consonanz hat, verdächtig, weil sie die Quinte
des Grundtons zu nahe kommt.

Es folgt ferner: 1, dass jeder Intervall,
welches weniger ab einer Form von Grundton
oder dessen Octave nicht ist, Dispositio. 2, dass
ohne Rücksicht auf den Grundton oder dessen
Octave, gewisse Formen, die weniger ab einer Form
als niemandem liegen, wenn gleich jeder für sich
mit dem Grundton consonant, dennoch unter
sich Dispositio.

So Dispositio die Quinte, weil sie weniger
ab einer Form von Grundton nicht ist. Die Quarte,

weil sie das mit dem Grundton zugleich erfüllbare
 Quinte zu nahe ist; die Septime, weil sie das Octav,
 die mit dem Grundton zugleich gelöst wird, zu nahe
 kommt; die Nonne, als wenn man auf Tonen nachfolgende
 Quinten, als oben dem Grunde, dem sie kommt
 ebenfalls das Octava als Grundton zu nahe.

Alle Intervalle, die mögen übrig sein = als
 die Quarte und Quinte, werden auf gewisse Art mit
 einander verbunden, und es findet sich niemals
 eine über einander! Woher sie über einander stehen
 den, so nennt man sie Accorde; als ihre Quarte
 Bindung findet niemals mehr als eine Melodie. Die
 Verbindung mehrerer verschiedenen solcher Accorde
 heißt Harmonie eine Componirung.

Nach der Anzahl der über einander verbundenen
 Töne, oder nach Anzahl der verschiedenen Melodien,
 wird die Einstimigkeit einer Componirung bestimmt,
 und so nach anderen genus - modus - tempus - oder
metrum genannt. Jedoch, so viele Töne man
 auf über einander verbunden kann, so können doch die
 Gründe alle mögliche Componirung nicht einstimmig
 sein. Die übrigen Stimmen, die die Zahl dieser
Stimme übersteigen, mehr oder weniger als die schon
 vorhanden, wenn nach gewissen Regeln hat diese
 hat ihre Componirung verdoppelt, und als die Verknüpfung
 derselben eine neue Stimme zusammengeführt wird.
 der Grund der Componirung bleibt aber allezeit einstim-
 mig. Auf diesem Grunde hat man nun jetzt die
 einstimmigen Satz für die vollkommenen genus,
modus, und tempus an sich als eine Einstimigkeit
 annehmen wollen, und es ist die Einstimigkeit, Alte, Früh
 und Spät.

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

Was man mit der Composition im Anfang. Wenn man diese von vollständigem Accord nach den Regeln des vierten Satzes richtig und gut zu machen geübt hat, so müssen vor alle Regeln der Harmonie auf niemandem folgen; sonst muß jede Stimme für sich, so viel ich möglich, sein mögen, wenn glücklicher Anfang und eine reine Fortsetzung haben; weil man muß auf mehreren Stimmen mehr als eine Klinge findet man in einer musikalischen Composition diese Eigenschaften nicht, so werden an ihrer Stelle folgende Regeln gesetzt, nämlich: 1, Mangel der Zusammenfassung in der Fortsetzung, 2, Mangel an Reinheit so viel in der einzelnen Stimme für sich, als in allen miteinander verbundenen Stimmen übersehen. Diese sechs beschriebenen vornehmlich sind so unmittelbar auf niemandem zu geben, weil die Anwendung vollkommener Compositionen, als der Octave und Quinte, die zwei Stimmen gegen niemandem machen, oder die in der Harmonie

insonderheit Fortsetzungen in neuen Stimmen, oder auf die in insonderheit Quantitäten, insonderheit Stimmen.

Die Verbindung dieser sechs hat man so viel wie vollkommen als verschiedene Fortsetzungen besonderer Regeln zu beobachten, nämlich die Fortsetzung der Compositionen.

Die verschiedenen Arten von Bewegung, auf welche sie am meisten geübt werden können, sind die Fortsetzung der Compositionen

- die Vorbereitung
- die Auflösung,
- die insonderheit Quantitäten,
- der Verlauf etc.
- die Verbindung der Compositionen kann in beiden, sondern auf demselben Ort geschrieben, nämlich in großer, mittlerer, und kleinerer Bewegung.

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



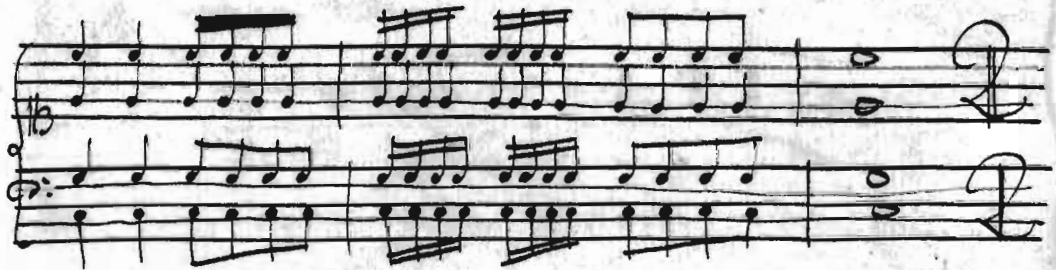
Die große, oder Gegenbewegung (motus contrarius) ist, wenn eine Stimme für sich geht, oder gegenwärts geht, ob man nun aufwärts, oder abwärts gehen will. Z. B.



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



die parallele Bewegung heißt (motus parallelus) ist im Grunde mit einer Abart von der geraden Bewegung, nämlich wenn sich die Stimmen nicht von einer Stimme zur andern bewegen sondern auf einer und derselben Stelle mit ungleichem mehrfachen wird. z. B.



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

für in seinem Grade ad Parnassum, fängt das musikalische Gesetzt mit der Prozedur ab. ferner die gewöhnlichste Art in der Vorklänglung komponierter Instrumente, ist die unmittelbare Folge zweier vollkommenen Consonanzen, z. B. zweier Octaven oder zweier Quinten. Unter musikalischen Gesetzen hat das eine besondern Regel, die so heißt: nimmals durch in einem neuen Gammeln zwei Octaven oder zwei Quinten unmittelbar nacheinander folgen.

Dieses berühmte musikalische Gesetzt wird schon oft vorgekommen; jedoch Anfangs des Barockalters findet es im Munde der Väter häufig und Fälligkeit desselben, nicht der Forderung der reinen Wissenschaft, sondern der reinen Kunst. In der Folge im musikalischen Takt dieses nachher nicht, hat man jedoch so gar nimmer zu einer Fortsetzung gemacht, wodurch sieben Betrachtungen in Milch (musikalischer Bibliothek zu finden sind. Indessen ist so wenig in diesen sieben Abhandlungen, als in den meisten musikalischen Aufzeichnungen dieses Mahrens vorfindet, das heißt, inwendig sprachlich vorgetragen worden, als welches Grunde ein selbst Probat eigentlich nutzbar und notwendig zu befolgen sey.

Morgens ist meines Wissens, so sehr, so die meisten und nützlichsten Werke davon

ausgegebenen Satz. Er sagt nämlich die unmittelbaren
Folgen zweier Octaven und Quinten taugen ab-
zugeben nicht, weil dadurch in der Modulation
eine Harmonisierung gemacht wird. Diefes geht
so zu: da Quinten und Octaven die unvollkommenste
Form sind, wodurch der Gesang eines Tonsatz
gerade bestimmt wird, so wird durch die im-
mittelbaren Folgen zweier Quinten und Octaven
der Gesang eines vorzugsweise Tonsatz nicht
gerade geschwächt, aber der Gesang eines un-
vollkommenen Tonsatz nicht. Es würde also
durch die unmittelbaren Folgen zweier Quinten
und Octaven unmittelbar nichts anderes
gerade Tonsatz ausgeben, im Fall der alle
Regeln und Ergänzungen von Harmonie gemacht
ist, vorausgesetzt welche mit solchen Accorden
aufeinander folgen können und dürfen,
die mit niemandem in nahe Verwandtschaft
stehen. Moser diese Verwandtschaft eigentlich
zu erkennen sey, müsse die schon seit der Art
und Weise, wie überhaupt Intervallen und deren
Ansammlungszahlen Accord oder Harmonie ge-
bildet und erzeugt werden.

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

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

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

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

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

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

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

1, Die besüßliche und schon römische Regel,
daß man nicht zweier für Klänge, noch zweier
Octaven und Quinten in gleicher Bewegung unmittel-
bar aufeinander folgen darf.

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

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

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

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

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

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

Erleichterung nöthig wäre, da die meisten Stimmen so leicht überlassen werden können.

2) Ob die gewöhnlichste Fortschreibung zwischen den äußersten Stimmen, oder zuerst: zwischen der ersten und tiefsten, oder zwischen einer äußersten und mittleren oder zwischen der Mittelstimme allein sich findet.

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

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

3) Ob man componirt oder accompagnirt. In der Composition ist mancher freier, was er im Accompaniment nicht ist.

4) Ob dreyerley Fälle, worin sie sich nicht im reinen oder in der gewöhnlichsten Fortschreibung findet, consonant oder dissonant sind. In einem dissonanten Falle kann eine Regel immer ohne eine Ausnahme finden, als in einem consonanten.

Wenn die genau auf diese verschiedenen Umstände achten, so werden die immer im Grunde folgen, zu untersuchen, wo die Regeln nicht abnehmen können oder nicht. Abnehmen müssen folgen. Man kann aber so wenig abnehmen als abnehmen vermeiden, ab vermeiden. Was erlaubt ist, kann nicht in allen Fällen gleich gut folgen, und was verboten ist, nicht in allen Fällen gleich gut folgen, und was verboten ist, nicht in allen Fällen gleich schlecht. Die Umstände, sagt Matteson, verändern die Taste, da es nicht möglich ist, alle möglichen Umstände, die sich bei einer Taste vorfinden können, anzugeben, zu bestimmen, und die Gesetze darauf anzugeben; so muss man sich an allgemeine Gesetze begeben, und es überlässt der Beurteilungskraft eines jeden abzulassen, durch Beobachtung besonders und untersuchen Fälle, die man in der seltenen Anwendung der Regeln zu Hilfe zu kommen.

In Absicht auf die vierteligen Gebrauche der Dissonanzen hat man folgende Umstände zu merken:

1, Jede Dissonanz muss, wenn sie wirklich ab Dissonanz besteht, schon ab Konsonanz vorher gelöst worden folgen. Dies nennt man in der musikalischen Kunst auflösen. Diese Vorbereitung der Dissonanzen kann in einzelnen Nummern, aber auch in mehreren zugleich geschehen, wie es soltano aber geschieht, wie in mehreren zugleich, als in einer allein. Dies näher folgende

beide Fälle zeigen die folgende Formel:

Mit dieser Vorbereitung der Dissonanzen steht es anders nicht in der sogenannten strengen Dissonanz genau genommen, in der strengen nimmt man es so genau nicht.

Die Ursache dieser Vorbereitung ist, dass eine längere, bleibende Note, die im vorherigen Satz ab Konsonanz, im folgenden aber ab Dissonanz gebraucht wird, durch die Fortdauer ihres Klangs nicht von ihrem Unvollständigen verliert. Als von ist da, wo es durch die Länge kommt, den Nummern der Dissonanz wird, schon vorher gelöst worden, und das Dissonante derselben mischt sich dazu auf eine sanftere Art mit dem Konsonanten.

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

Diese Auflösung geschieht ordentlichweise in ein konsonantes Intervall. Da die Dissonanzen aber nicht alle von gleicher Größe, das heißt von gleicher Unvollständigkeit sind, so kann ordentlichweise nicht gelinder Dissonanz in Auflösung nicht geschehen, als, was die Natur einer Konsonanz erfordert, und also auf eine Dissonanz in eine andere aufgelöst werden. Übrigens ist bey der Auflösung der Dissonanzen eigentlich nur eine einzige Regel

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

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

Dieser Transitus ist zweyerley, nämlich: regu-
 laris, und irregularis. Regularis ist so, wenn
 der so genannte zugehörte Fallteil, oder die unmittelbar
 folgende Note, zum Accord völlig anfließt oder
 consonirt, die folgende Fallteile aber, oder die
 unmittelbar folgende Note im folgenden Accord
 nicht. Z. B.



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



der Transitus ist irregularis, wenn die unmittelbar
 folgende Note zum Accord nicht anfließt, oder
 dissonirt, die darauf folgende kurze Note aber nicht
 consonirt, oder zu dem auf die nachfolgende Note
 angeschlossen Accord geht. Z. B.

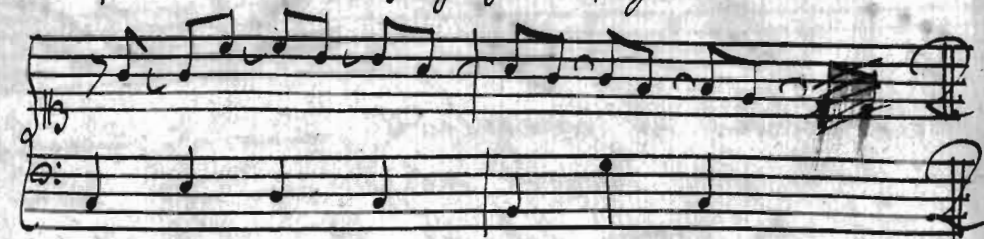


Derer gehört auf nach die so genannte Rüdigung, oder
 Contingation, die davon besteht, daß eine Note auf
 einen und aber derselben Stufe so anfließt, daß
 daß sie sich nicht unmittelbar folgende Note zu einer unmittelbar
 folgende Note gemacht wird.

Diese Kündung oder Agitation kann entweder
 mit einem vorübergehenden Anschlag, oder man
 hebt eine Bindung auf dergestalt, daß gewisse
 wechslig 1) durch die eigene Größe der Note an sich;
 z. B.



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



3.) durch punktierte Noten, z. B.



Als der Beobachtung aller angeführten, zur
 Reinheit der Gesangs geföhrigen Regeln, vorläßt
 außer der Reinheit der Töne an sich, noch eine
 Gängigkeit als geben Compositionen, wechslig

die Mannichfaltigkeit der Fortschreitungen und Verbindun-
 gen, welches alle Accorde möglich sind. Ist es nicht
 dergestalt in der ganzen Musik, als würde zu form-
 an dieser so nötigen und notwendigen Eigenschaften
 vorausgesetzt ist. Die Compositionen solcher Stücke
 sind die unendlichen Mächte ähneln, die mit einem
 Fluß von Worten ganze Stunden lang reden können,
 ohne am Ende der Stunde etwas gesagt zu haben, als
 was sich viel besser in einem oder zwei Minuten sagen
 zu lassen lassen. Diese Einsicht, oder wie man es
 auch nennen kann, Monotonie, besteht daraus, wenn
 man viele Jahre hindurch auf einem und demselben
 Gesange sitzen bleibt, als schließt mit dem Anbruch
 Tod abzufühlen läßt, so daß es schließlich abfällt,
 als könnte man nicht auf der Welt kommen. Die Worte
 solcher Monotonie schmecken nach dem Honig zu rasch
 heißen Tönen, welches nur wenig Zeit jemand zu
 bekant macht, großartig zu sagen. Diese Regeln sind so:
 1) Nimm einen Grundaccord nach Belieben an, z. B. G, h, d.
 2) Nehm dazu den Accord der Quinte, z. B. d, f, a.
 3) Bringe den Grundaccord noch einmal an.
 4) Ihn dieses manigfaltig nochmal, so fast die
 die ganze Gesangs über Töne vor dir.
 5) Lasse ihn darauf, daß diese Melodie mit
 diesen Accorden mannigfaltig abzuwecheln können;
 ähnlich sie in der Mitte von neuem; fahre das
 Wechselfolgezeichen darinnen, und am Ende fahre

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

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

Zur Befahrung der meisten neuen Mannigfaltigkeit
der Composition ist neben allen Mitteln die Dominanz
als sogenannte doppelte - Contrapunkt wohl das beste.

Was damit gut zu zeigen weiß, so ist im Grunde
auf die einfachsten natürlichen Gedanken dieser Composition
und Verbesserung der Stimmen im Werk, sondern im
unvollständigen Aufsatz zu geben. Da dieses Mittel als
von so großer Wichtigkeit ist, man auf eine gewisse
Anzahl der Werke unserer besten Componisten, z. B.
Joh. Seb. Bachs, Gähndts, Telemanns und Goetts, zu
möglichst anzuwenden und mit Nutzen studieren kann,
so will ich für den Zweck anzuzeigen, was die sich neben
den Werken doppelter Contrapunkt eigentlich zu
denken haben.

Die Erklärung eines Melodie, die im unisono
sängende Accord geschrieben, sieht man nicht
als Contrapunkt, die Erklärung mag man übereinstimmend
wennig = oder einstimmig sagen. Diese Bemerkung
muss das, weil sich unsern Vorfahren nicht
einzigem Quintpunkt, wo man Anfang, unvollstän-
dig zu componieren, statt unserer Noten, bloß
Stücke bedient, die dann gegen einander gesetzt
würden. (Punctum contra punctum.) Dabei
man aber Anfang gemacht zu werden, dass neue Mel-
odie nicht bloß durch damit verbunden. Accord,
sondern auf diese Nebenmelodie, durch möglichsten
Acht der Nachweisung gewisser der Nebenmelodie
und der Sängmelodie abgesehen werden können,
so bemerkt man auf zügig, dass sich diese
Säng- und Neben = Melodie überwinden so unter
einander anzuwenden und anzuwenden können.

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

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

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

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



Auf diese Weise die Vertheilung der Nummern nicht
 eine Veränderung der Intervalle, und das heißt, daß jede
 Vertheilung entspricht der Richtung der Harmonie

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

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

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

Der Contrapunkt in der Duodezime oder Terz besteht
 daraus, wenn zwei Melodien so gegen einander
 stehen, daß die Obertimme gegen die untere nicht
 Terz oder Duodezime höher, oder die untere gegen die obere

im reinen Ton der dritten Stufe erkauft werden kann.
 Einmal mehr ist nicht nur eine andere Anwendung der Zahlen
 möglich, als bei dem doppelten Contrapunkt in der Octave,
 wie man aus folgenden erkauften Zusammenstellungen
 kann:

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

Der Uniformität wird hier also die dritte, die zweite
 zum Nenn, die Ton der Octave, die Quarte zum Nenn,
 die Sexte zum Nenn, so und umgekehrt.
 Weil für die Töne der Octave, und die Töne der
 Quarte stehen, so ist es eine besondere Regel zu
 machen, dass in diesem Contrapunkt ein jeder Ton
 noch 2 Töne unmittelbar hintereinander folgen
 dürfen, weil sowohl in der Umkehrung stehen
 Quarte = und Octave = fortgesetzten mehrfachen
 werden.

So wie der Contrapunkt in der Octave erkauft
 als eine Nummer angewandt werden kann, so er-
 hält sich es auch mit dem Contrapunkt in der dritten
 Note dass die Symmetrie der ersten Umkehrung
 mit der Methode der Nummer wachsen.

Der Contrapunkt in der dritten Note der Quarte
 erkauft, man die obere Stimme von einer
 Melodie im vierten Ton setzen, oder die untere
 im vierten Ton setzen gesehen wird, und die
 andere Stimme auf ihre rechte Stelle stellt.
 Dies ist insbesondere der Contrapunkt in der
 dritten Note. Folgt man aber die durch diesen
 Contrapunkt erkauften Stimmen sind im reinen

Octave erkauft, so erkauft dadurch der doppelte
 Contrapunkt in der Quarte.

Was aus dieser Voraussetzung der Nummer für
 eine Anwendung in der Intervallen erkauft, sieht
 man am deutlichsten aus folgenden erkauften Zusammenstellungen:

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

Da dieser Contrapunkt gleichmäßig in jeder
 Weise gebauert ist, weil fast alle Stimmen mit
 ihrer Umkehrung nicht anders sind, so will
 ich zur weiteren deutlichkeit auf ein Beispiel
 in Noten befragen, z. B.

Umkehrung:

Aus dieser wenigen neuen doppelten Contrapunkt
 abzusehen werden die sich im reinen Ton
 machen, wie wichtig dessen Gebrauch zur
 Verbesserung der geistigen Mannigfaltigkeit in
 unserer Compositionen sein müsse. Möchten die sich diese
 Vorstellung nach vornehmen, so wäre ich
 Abfindung über die Kunst der Töne, nicht
 die Kunst der Töne, sondern die Kunst der
 Töne über diese Materie nachzudenken. In diesen
 beiden Worten finde die alleinigen geistigen
 Kostbarkeiten zusammen. Da werden die nicht

uns alle mögliche Liebe der Nachahmung
 einzelner Töne, der Contingente nach allen ihren
 Abweichungen, sondern auf noch andern wege
 durch andere Kunststücke können kommen, als:
 die Töne, die Gistaltungen durch die Töne, die
 Anordnungen, Anordnungen, vordringende, doppel-
 tönig und drehend, deren Gebrauch kommt und
 kommt zu Fortsetzung eines gewissen Mannigfalt-
 ligkeit von der größten Wichtigkeit ist. Alle diese
 Kunststücke werden uns nicht für die Fort-
 setzung der Töne nicht können kommen.

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

unvollständig: Commata, Tola, Punkte etc in der
 Harmonie aber Cadenz.

Es sind gewisse Kunststücke in der Harmonie, die
 nach Betrachtung der Umstände nicht möglich
 sind Gedanken bald mit zum Stillstand, bald aber
 gänzlich beschleunigen. Wir sind daher sehr vorsichtig.
 Man unterscheidet sie aber gewöhnlich wie

- 1, in der ganzen Cadenz,
- 2, in der letzten Cadenz, und
- 3, in der Unterbrechung oder abschließenden Cadenz.

Von jeder Art will ich das notwendigste anführen.
 Mit einer ganzen Cadenz, kann nicht mit einer
 Fortschritt ganz, sondern auf mit zum Stillstand ge-
 bracht werden. Bei dieser ganzen Cadenz müssen
 folgende Umstände beobachtet
 werden, unvollständig:

- 1, muß der Takt von der Dominante in der
 nächsten Takte gehen, so gewisse Töne durch die
 abschließende Quarte, z. B.



oder durch die fortwährenden Punkte, z. B.



- 2.) muß der Takt durch die Töne nicht nur
 nicht aber über dem nächsten, in die Töne gehen,

3, C.



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

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

Die Vorbereitung der ganzen Cadenz bedeutet man sich gewöhnlichweise auf der dritten vor der letzten Note, des Terzquartals, Quintquartals, Sexten, quinten Accord, oder auf nicht gewöhnlichen Klang. z. B.



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

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

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

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

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

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

Daß übrigens diese ganze Cadenz, häufig auf die in der folgenden Sprache folgende Tonart auf so sehr vielerweise gemacht werden können, und willkürlich gemacht werden, können die sich nicht vorstellen, wenn die uns wohl auf die auf eine annehmbar Vorführung der Stimmen und an die unvorstellbare, diese Malheur, Hylf, mit sind Taktsachen ähnliche Muzen malakischer Figuren denken wollen. Auf diejenige Cadenz, wo der Sänger oder Spieler auf der letzten Note still steht, und nach einem Act, eine große Menge von Vorwürfen abhängt, ist es sehr willkürlich, geföhrt sind.

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

- 1) Die Cadenz muss am Ende eines falschen Theils gebräuchlich werden, auf welches folgende ein anderes folgt; dient also nur zum Übergange von einem Theile zum andern.
- 2) Muss der letzte Ton dieser falschen Cadenz, so wie der erste ganzem in der Niederschlag des Falts (in thes) fallen.
- 3) So wie die letzte Note des Basses bey der gewöhnlichen Cadenz die Tonica zeigen müsste, so muss für die letzte Note im Bass der Tonica nahe zeigen.
- 4) die vorletzte Note des Basses muss entweder die Tonica, oder die Quarte, oder die Sexte zeigen.

Auf diese letzten Regeln verfallt, dass die falsche Cadenz dergestalt zeigen müsste, unwillig

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



die unterbrechung der abfließenden Cadenz aufhebt, wenn sie durch gewisse Cadenz alle voranstalt wird, und man durch nichts anstatt des letzten oder vorletzten Tons im Bass oder in der Oberstimme einen andern Ton vorgibt, als der Gesäß der vorhergehenden, wenn Vorbreitung wegen, voranst. Einige Beispiele in Noten mache ich drehlicher machen, z. B.

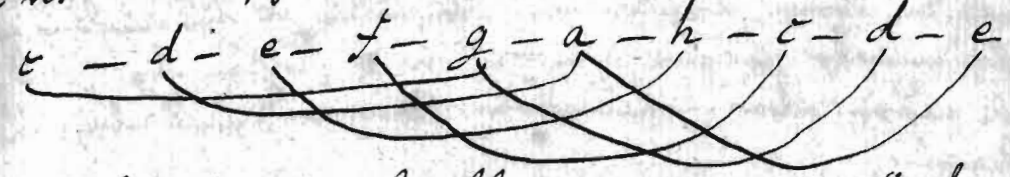


In man sieht die Ursache von der harmonischen Cadenz mit der musikalischen Intention zusammenhängt, welche wir sehen, wenn wir zu dieser Materie kommen; das noch für diesen Augenblick machen, gesetzt zur harmonischen Bildung derselben zu und dies ist selbst, ohne Rücksicht auf melodische Absichten und Eigenschaften, und kommt dass in der Ursache von der Harmonie unterbricht, nicht überzugehen werden.

Alles was früher von der Fortschreibung und Ver-
 knüpfung der Töne gesagt worden ist, bezieht
 sich allein diejenigen Accorde und Intervalle,
 die in einem einmal angenommenen Tonsatz liegen.
 So lange man es bloß mit einzelnen Tönen zu thun
 hat, sind diese einzigen Accorde jedes Tonsatzes hinrei-
 chend; will man aber mehrere einzelne Töne mit
 einander verbinden, so daß eine aus der Verbindung
 mehrere Töne ein ganzes Tonstück nach sich zieht,
 wie aus der Verbindung unserer Accorde ganze
 Töne nachstehen, so wird es notwendig, auch aus
 den in die übrigen Tonsätze gehörigen Accorden,
 diejenigen zu gebrauchen, die mit unserm angenom-
 menen Tonsatz in einem gewissen (ob gleich nicht sehr
 oder nachher) Verhältnisse stehen. Ohne dieses
 Hilfsmittel werden unsere mit künstlichen Tonstücken
 sehr monotoniß, und ohne so langweilig werden,
 als eine Rede, in welcher nicht Mühen jedes Wort
 oder jedes Gedanke anzuwenden ist, der nicht unmittel-
 bar zu der vorhabenden Absicht des Reders ge-
 hört. So wie daher der Reder, um seine Rede desto
 mannichfaltiger und belehrender zu machen, aus dem
 ganzen Gebiete der menschlichen Kunst alle
 mögliche zur Fortführung seines Absicht anwendet,
 was mit seinen Gegenstande in irgend einem Ver-
 hältnisse steht, und zu dem Ende
 alle Anordnungen, alle Einrichtungen anstellt, die seinen
 Gegenstand in ein vollständiges Bild setzen können, so
 wird auch der Tonsetzer sich nicht bloß auf

den Gebrauch der in seinem angenommenen Tonsatz
 liegenden Accorde und Intervalle beschränken,
 sondern sich auf solche Accorde, die in den auf übrigen
 23 Tonsätzen, nicht näher oder schwerer Verbindung
 mit dem seinigen möglich sind, zu bedienen müssen.
 Dies ist auch alle die schon angeführten Mittel, wie
 aus der vorher und kräftigsten, wodurch wir unsere
 Tonstücke der größten Grad der Mannichfaltigkeit
 verschaffen können.

Dieses Verfahren überträgt wird in der Musik mit
 dem Namen Modulation (Ablösung) bezeichnet.
 Genau genommen aber versteht man unter dieser
 Worte eine gewisse Fortschreibung, die unter die nächst
 verwandten nicht jeden Tonsatz gehören. Um genau
 zu wissen, welches diese verwandten Tonsätze sind,
 darf man uns helfen, was für die Dorylläen,
 in der diatonischen Tonsatz liegen. G. C.



da sich für die Dorylläen 1, von c der
 2, von g der 3, d moll, 4, f moll, 5,
 e moll, 6, f der, finden, so sind auf diese Tonsätze
 in einem Tonstücke aus c der, als die nächsten
 manchen anzusetzen und zu gebrauchen.

Sobald also in unsern Tonstücken die Fortschrei-
 gung auf in andere Tonsätze, als die oben ange-
 führten sind, geübt werden sollen, so bedeutet man
 sich nicht mehr den Namen Modulation, sondern

mannt nun gelbes Kreuzhorn, formid, formidifera
oder auf unvollständiger Abmischung.

Erste Art der Modifikation sind die einige
besonderen Anmerkungen.

In Betracht der ersten Art hat man leichtsüchtigen
Doppelgänger zu bemerken, nämlich:

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

In welcher Form man ordentlichemäßig abmischen können,
wissen wir schon, nämlich in alle diejenigen, deren
Doppellänge, faste oder weiche, in der diatonischen
Leitern liegen. Aber auf gelbste unter dieser Form
sind einige mehr, einige weniger mit der Leichter
art verbunden. Wenn also genau bestimmt werden soll,
wie in einem abgemischten, Fortschritt die Abmischung,
sich niemals folgende müssen, so ist notwendig, daß man
die nähere oder entferntere Verwandtschaft derselben
kann.

Es ist begreiflich, daß diejenigen Formarten am
nächsten mit niemandem verbunden sind, deren Leitern
die weiche Form mit niemandem gemischtschaftlich haben.
Nächst dem C. C. des und F. des die weiche Form mit
niemandem gemisch, weil sie nur in einem einzigen
Form von niemandem abmischen, nämlich in F. und Fis.
Gingegen schon C. des und Fis. des desto mehr ab
niemandem, weil sie nur einem einzigen Form mit niemandem
der gemischtschaftlich haben.

Aber auf gelbste gelbe Form, deren Leitern nur
in einem einzigen Form unterschieden sind, können
abmischen nur eine sehr geringe Verwandtschaft haben.
Dieser Fall steht nun, wenn man Formarten grade in
einem gelben Form unterschieden sind, da für nur von
beiden beiderseitig möglich ist. Ein gelber beiderseitig
mögliches Form ist in jeder Fortschritt des Semitonium modi.
Ebenfalls folgt, daß F. des lange nicht so nahe mit
C. des verbunden seyn kann, als C. des mit F. des,
abgleich in beiden Fällen nur ein einziges Form gr.
ändert zu werden braucht. Unbegrifflich läßt sich so viel
bestimmen, daß jeder Akkorde, mit dem ersten Drey,
Klang seiner Quinten, und mit dem weichen Dreyklang
seiner Unterterz am nächsten verbunden sey, und jeder
Mollton, mit dem ersten Dreyklang seiner Terz, und
dem weichen Dreyklang seiner Unterquinte.

In Betracht der zweiten Quinten nämlich, wie
lange man in einem Mollton bleiben können, muß
notwendig bemerkt werden, daß es am besten sey, mit
den Abmischungen unbegrifflich so zu verfahren,
daß der Leichter, in welchem eine Composition anfängt,
und sich endlich, wie völlig aufgelöst wird.
Dies geschieht nicht nur, als daß man
Kordura, augensichtliche Verbindungen wegen, wie seine
Forma gänglich als die Augen verbundenen müssen.
In näherer Hinsicht diese Verbindungen mit seinem
Leichterform verbunden sind, je mehr desto mehr
der Leichtersicht diese je vollkommener fort,
Körnung vermehrt, je länger kann es sich dabei

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

Genau läßt sich zwar nicht bestimmen, wie
 lange man in jeder Abwechslung verweilen
 können, weil das Maas des Tonstücks an sich selbst
 schon verschieden ist; ungefahr aber kann man
 sagen, das wenn es so lang sey, so nach Nothfall
 nicht so lang sagen müßte. Aber man gesetzt, alle
 nicht ungefahr. Dieses genau wissen und bestimmen
 wollen, finden wir eine Aufzeichnung wissen und be-
 stimmen wollen, die sich bekanntermaßen nicht
 nach irgend ein Maasstab noch auf irgend eine ge-
 wöhnliche Regeln der Mathematik wissen.
 Die Natur hat für Tonstück man nicht überläßt
 dieser Länge folgende ungefähre Verhältnisse der
 Modulationen vorzuschlagen, vollst. sich aber auf
 deutlich dabei, das es nicht notwendig ist, sich genau
 darauf zu wissen.

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

Im C dur.

h. v. 696.

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

Im Gebrauch des dritten Punktes, nämlich wie man
 die Verbindung anfangen und zu vollenden sey, läßt
 sich nicht sagen, das alle sich selbst und fast im
 unvollständigen Abgange ankommen. Man sich nicht für
 gleich recht immer in einem Tonart festgesetzt hat,
 so läßt sich nicht immer nicht fort zu bringen.
 Es wird daher glücklich mit geschickten und auf einen
 unvollständigen Weise überführt werden, dadurch,
 das ihm die Aufzeichnung irgend einer Tonart als diejenige
 neuen Tonart, worin man so sich selbst festgesetzt
 hat, allmählich geschwächt, und dagegen andere
 Töne, die zum Gefühl der neuen Tonart führt vor-
 bringen, glücklich unvollständig überzuführen werden.
 Nicht ist unmöglich, als wenn bei solchen Abwech-
 slungen so oftbar zu, wobei gegangen wird, das
 man die Absicht nicht Langweilen, das nicht in einem
 Compositionen in Abwechslungen nicht will, sich
 lange vorher weißt. Man muß zwar ungefahr
 an jeder neuen musikalischen Satz die Tonart
 finden, in welchem der folgende Satz geschloffen
 soll, aber dieses Vorwissen durch glückliche Wege
 so oftbar und selbstbar zu machen, das der
 Komponist schon vorher sagen kann, so wie so geben
 soll, ist nicht alle Regeln der guten und reinen
 Modulation, und steht sehr der besten Wirkung.

10 4 2 4 4

h. v. 696

Überhaupt müßte alle Specialregeln, die man fürchten
geben wollte, nicht größer nützen, sondern gerade,
wagte die musikalische Mäßigkeit und Forderung der
von. Gute Mäße sind das, was man, ob alle Regeln
in der Welt. Diese gute Mäße hat man vorzüglich an der
musikalischen Meister Jos. Seb. Bach, Gähde und
Joachim. Aber diese Meister plündern nicht, sind sie
nicht auch bewährte Kostfäden, besonders die
Kunst nicht zu versäumen, zusammenhängende und mannig-
faltige Modulation bewährte können.

Die große Art der Modulation begriff die
plötzliche Art der Mäßigkeit in aufsteigender Tonart
oder die musikalische Harmonik (auf fusaonik)
in sich. Diese Art zu modulieren, dient hauptsächlich
zum Abdrücken festiger Verbindungen, und plötz-
liche Übergänge sind nicht in die Töne. Da
selbst in der Verbindung nicht immer die gro-
ßen Mäße geben, sondern nach Befehl ihrer
Erfahrung nach und nach, oder plötzlich auf
die nachzukommen und unterfinden Gegenstände
zufallen, so kann sich auf die Kunst, die jene
Verbindungen stellen soll, unmöglich immer mit
den großen Mäßen begnügen. So lange in der
Verbindung in nicht gewisse gewisse Lage
sind, geht es nicht an; so daß aber diese an-
fangen, festig in ihrer Verbindung immer
drückend zu werden, muß die sie sich bildende
Kunst mit ihnen fort, und ihren größtem über-
fließen und ihnen nachfolgen.

Diese großen und kleinen Modulation ist
nicht nur musikalischer Mäßigkeit, die die nachzukommen
jener Umstände, welche in der Länge der Musikstücke
zur kleinen Verbindung zu geben pflegen, zu ihrer
Absicht zu bewegen muß. So mußte dadurch
nicht nur die vorzügliche Bemerkung der Aufmerksamkeit
nicht leicht nachzukommen und vorfinden Gegen-
stände, sondern auch nach anderen Mäßigkeit,
sondern und zufallende Gesetze in neuen Mäßen.

In großer aber die Kostfäden sind, die in der
Kunst die dem Gebrauch der musikalischen Harmonik
die nachzukommen können, desto größer muß auf
die Kunst sein, die nicht dabei anzunehmen haben.
So wie überall, wo sich zu gewinnen ist, auf
nach Befehl sich malen werden kann,
so geht es nicht ohne. So große Mäßigkeit in der
Kunst durch die großen und vorzüglichen Gebrauch
der Harmonik nachzukommen können, so bis zum und
immerdar können sie auf werden, wenn nicht
mit Geschwindigkeit und Kunst damit umzugehen wird.

Man sieht auf diesem Grunde viele Congruenzen,
die die Harmonik an sich nicht gut anzunehmen, und
so genau zu bestimmen müssen, in wie weit man
harmonische plötzliche Art der Mäßigkeit möglich oder
unmöglich, zulässig oder unzulässig ist; aber
nicht wenige, welche sie angreifen zu befehlen
sollen, und so nicht gewisse Maßstäbe, immerdar
leicht und gelassen zu bewegen müssen.

Ein Hauptregel bey allen plötzlichen chromatischen
 oder modulatorischen Abweichungen ist die: daß man
 so leicht übersehen muß, daß man gewisse
 gewisse Modulation. Es ist keine Kunst, ganz leicht mit
 Fingern und verschiedenen Gegenstände mit niemandem
 zu verbinden; ja aber so zu verbinden, daß die
 Fingers mit der Bewegung ihrer verschiedenen
 auf zugleich eine besondere Anfertigkeit und Vor-
 mundschaft wahrzunehmen glückt, das ist eine Kunst.

Man bedient sich zu plötzlichen und ruhenden
 Übergängen vorzüglich solcher Accorde, die
 in Abseht auf die verschiedenen Klangeigenschaften,
 heißt von weissen Triaden ausgesprochen werden
 können, denn eine Triade ganz verschieden
 Verbindung durch, denn übrigen aber zu irgend
 einem ruhenden Accord dienen können. Ein-
 bey ist die Hauptregel diese:

daß man sich auf dem Accord, der zum
 Übergang in eine ruhende Triade dienen
 soll, am längsten verweilt, um dadurch das
 Gefühl seiner vorhergehenden gleichsam vor-
 zuziehen zu lassen, und zu schmelzen. Ein
 Beispiel wird dieses deutlicher machen, z. B.



Ein ist der vollständige Accord des mit + bezeich-
 neten übermäßigen Triade = Accord; dieser vorher-
 gehenden hat so sich das vorhergehenden C moll,
 und fällt nach den Regeln der chromatischen Modu-
 lation sich in der ersten Dominante - Accord nach
 C moll auflösen. Allein so kann sich ab der dritten
 Triade = Accord ausgesprochen werden, so bald man
 sich unter dem Grundton des nicht mehr als, von
 dem dieser Chromatischen ab Klangeigenschaften des
 und unter dem Mittelton C - nicht mehr C,
 sondern bis steht. steht man sich nicht mehr diesen
 Triadenaccord ab der Triade über die; so hat
 so keine Verbindung mehr mit C moll, sondern
 kann man ruhende im Cis das oder Cis
 moll führen. Eine Transposition dieses kann
 sehr in einem andern Ton sich so ab, und
 wird es noch etwas deutlicher machen, z. B.



Unter allen Mitteln, denn man sich bedienen
 kann, um schmelzend in die ruhendsten Triaden
 zu kommen, sind leichtfertig zu gehen am bequemsten
 und schnellsten, auf noch ein Produkt von der
 vortheilhaftesten Eigenschaften, daß die Über-
 gänge, welche unmittelbar derselben vorher-
 kommen werden, überaus ausgesprochen übersehen

find. Diese Mittel sind

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

Man setze in C dies, große diese neue Modulation von C nach A, und setze die Grundton von C ist; will man nun schnell von A nach G gehen, so setze man die Ton A nicht mehr als die Tonica von C, sondern als die Primus der neuen Tonica, nämlich als A an, gebe ihm seine zukommende Harmonie, und setze sodann unmittelbar von A nach G, wie man etwa in C nach D, in G nach C machen würde. für Beispiel in Noten wird es deutlicher machen.



Nach einigen besondern Fällen werden diese deutlicher machen, z. B.

1.)



der erste Fall ist dem vorerzählten ähnlich, nur dass es eine neue Tonica länger ist, und die neue Terz, von der man auf dem neuen Accord stehen will.

Der zweite Fall ist aber die Art in einer weit unterschieden Tonart, als der erste. Der Grundton C wird für unmöglich im vorherigen Fall als die Tonica von der die angeführte, und bekommt die ihm in dieser Begleitung zukommende Harmonie der Tonica und Terzquinte, wodurch es in mittelbar von der die gedichtet wird. Durch diese setzen dieser Harmonie, und dieser Ausdringung dieser angegebenen Mittel auf mehreren Fällen, wird man sich leicht eine vollkommen und abgeleitete Kunst in unterschieden und glänzliche Art machen, zu verstehen können.

2, Man nehme die vorerzählte Tonica = Accord mit der falschen Quinte, und verführe damit etwa so, wie nach der vorerzählten Anweisung mit jedem Accord verfahren werden konnte, das heißt, man drucke sich auf für die Grundton in einer veränderten Begleitung, und setze ihn als die neue Intervall eines neuen Tonica an.

Dieses Mittel giebt die besten nachzukorrigiren und überaus feinen Abmischungen unter allen, weil durch die Proportionen dieses Accord, und durch die Proportionen der Klangverhältnisse außerordentlich schön und sonderbar harmonische Abmischungen hervor gebracht werden können. So kann z. B. dieses chromatische Diatonum = Accord folgende Veränderungen erhalten

1) $\frac{4}{5}$ 2) $\frac{9}{8}$ 3) $\frac{5}{6}$

von Befindlung nach oben gegebenen Anweisung die sonderbarsten Modulationen hervorzubringen kann. Nur einige Beispiele gibt Probe werden hiermit folgen, dieses aber deutlich zu machen, z. B.

31)

dieß selbe Mittel ist man im Stande nach Willkür oben oder mit Umwegen in jede Tonart zu kommen, in welche man will.

Von der musikalischen Grammatik.

Viertes Abschnitt.

Die musikalische Prosodie. (Rhythmopoëie)

Die gehörige Abmessung aller und jeder in dem Tonstück gehörigen Theile, ist das Wichtigste; und in der musikalischen Grammatik gehört nicht, in dem Sinne häufigerlich auf folgende vier Punkte zu kommen, als:

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

Indes dieses vier Punkte erfordert nicht weniger Betrachtung.

Das Accent ist in der Musik eingeführt aber das, was so in der Sprache ist, nämlich das Gewicht, welches auf eine oder die andern Sylben durch Muth gesetzt wird, um sie von andern Sylben abzugrenzen. Jedes ungleichbige Muth in der Sprache, und jede kleine Folge von dem als eine Form, die auf das Gefühl nicht weniger als gewisser unrichtig geäußerte Grundaccorde gebaut sind, muß einem Accord auf irgend einem Punkte haben, um ihrer Bedeutung im Verhältniß gegen die andern deutlich zu bestimmen. Diese Art von Accord heißt imbecillanten der grammatischen Accord, der häufiglich auf die meisten Töne fallen muß, die abgemessen sind, und eben dadurch die

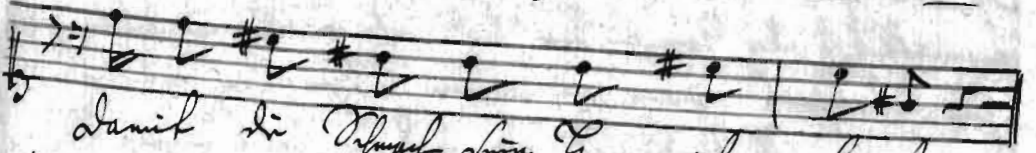
bloß die Gesetze, oder Nebennoten gehörig im
 Hofeinde werden müssen. So wird das auf im
 und auf die gegenwärtige gute Zeit des Falts fallen
 für das Spiel in Noten soll es deutlich machen, ad:



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

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

Da es aber doch nicht in einzelnen musikalischen
 Phrasen angewandt wird, so kann es nicht geladen,
 wenn man sich schon in der Grammatik damit
 bekannt macht - die musikalischen Mittel, wodurch
 dieser oratorische Accent abgedeutet wird, sind
 a, unbedeutende Figuren, (Mollmutter.)
 b, Gängeveränderungen der Harmonie, (Modulationen)
 c, die Anwendung der verschiedenen Grade von
 Stärke und Schwäche in der Stimme. (Fortschritt und
 folgende Beispiele werden den Texten.)
 von dem Mittel deutlich machen, 3. B.



als Tod Jesu von Graun, wobei diese
 drei Beispiele gemeint sind, versteht sich alle
 Töne die besten Mittel des oratorischen Accents.
 Wenn man doch noch Gänzlich, Bekanntheit mit diese

Kolateralen nimmt, so hat man eine Tafel, bey welcher man alle die hiesigen Uebungen über diese Materie eintragen kann.

2) Zur willigen Anwendung der Accente überseht, gesollt die vollkommenen Kenntniß der sogenannten Tonhöhen. So wie überseht, nach unvollständiger Einweisung, die bei der musikalischen Sprache, mit dem Geiste eines Gedankens = Sprache, unvollständigen Befähigung hat, so verhält es sich auch insbesondere mit diesen Tonhöhen. Es sind zwar aber das, was zu der großen Sprache die sogenannten Pedes sind, wie mit dem Uebungsfeld, das diese ist, schließlich auf die immer Bedeutung musikalischer Gedanken nach nicht möglich ist, als es nur immer zu der Sprache folgen kann.

Diese Mattfänger hat in seinem vollkommenen Capellmeister die Bemerkung gemacht, daß man bey unmittelbarem der Tonhöhen und ihrer Veränderungen, oder überhaupt einer einzigen Ton in einer allgemeinen Melodie zu verwenden, als eines dieser Melodie allerhand Töne, und ungeschicklich wieder als Töne dieser = Melodie machen konnte.

Es hat in vorerwähnten Capellmeister T. 161. die Kenntnis mit einigen Melodie gemacht, so daß jedes die Töne mit einiger Uebersetzung beherrschen will, sich (wie mit Luther zu werden) die Fertigkeit nicht erlernen müssen, daß man so große Kunst in den bloßen Tonhöhen findet.

Die Kunst des Rhythmus an sich selbst ist aber ganz oben nimmt hervorgehoben worden, wie hat man sie nicht mit dem vorerwähnten Haas Rhythmus (de cantu paenatum et viribus Rhythmi) für die Töne. Es ist die ganze Kunst dabei wahr. Wenn man indessen auf die ersten Töne nicht überseht, daß die meisten Tonhöhen in dem Gebrauch der Tonhöhen zu wenig mannigfaltig sind, und mancher Tonhöhen mehr gar nicht können, oder nicht gebrauchen, von welchem man doch oftentimes durch Erfahrung weiß, daß es zu gewissen Umständen ungewiss möglich zu gebrauchen wäre, so wünscht man es dem alten Rhythmus geben, wenn man findet, daß es sich nicht über die Unvollständigkeit so mancher und köstlicher Töne, im wenig mehr gegangen ist, als es nicht unter Umständen vielleicht mehr gegangen folgen. Nach vorerwähnten werden wir diese Töne finden, wenn wir bedenken, daß man frühzeitig Taget steht beständig im Munde gesetzt, so als mehrere Tonhöhen gesammelt, geschickte Takt für die Töne der ganzen Musik, oder doch die Töne der Musik durch den Gebrauch anderer Tonhöhen mannigfaltiger und vieler zu machen.

Die gebräuchlichsten Tonhöhen, oder vielmehr seltsame Tonhöhen, die man mit großer Kunst

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

Von den zungseitigen Fingern hat man folgende
 Art, nämlich:

- a, die Spandant, — — ingens. aarp
- b, die Vorant, — 0 gratus. lach
- c, die Dambant, 0 — potens. misel
- d, die Gvinsant, 0 0 probus. ?

Von den dngseitigen aufholng Art:

- a, die dactylant, — 0 0, improbus.
- b, die Anapant, 0 0 —, recubans.
- c, die Amphibarant, 0 — 0, fidelis.
- d, die Amphimant, — 0 —, supplicans.
- e, die Bacant, 0 — —, ocelli.
- f, die Antibacant, — 0 —, festinat.
- g, die Tribarant, 0 0 0, genius.
- h, die Molossant, — — —, praecellens.

Von den einseitigen Fingern hat man
 folgende Art:

- a, die Saou de rothe, — 0 0 0, congrediv.

- b, die Saou de gonghe, 0 — 0 0, potentia.
- c, — — — — — de withe, 0 0 — 0, fugitivus.
- d, — — — — — de vinthe, 0 0 0 —, celeritas.
- e, die effektiv de rothe, 0 — — —, sacerdotis.
- f, — — — — — de gonghe, — 0 — —, permanent.
- g, — — — — — de withe, — — 0 —, discordia.
- h, — — — — — de vinthe, — — — 0, adventare.
- i, die Jonit de major, — — 0 0, distendere.
- k, — — — — — minor, 0 0 — —, resonant.
- l, die Antispant, 0 — — 0, areofus.
- m, die Gvinsant, — 0 0 —, extubia.
- n, die Gvinsant, 0 0 0 0, repetere.
- o, die Libarant, — 0 — 0, cantena.
- p, die Libarant, 0 — 0 —, amoenitas.
- q, die Spandant, — — — — praecellens.

Das die dnghe der einseitigen Fingern
 sind als Dambant, Vorant, Spandant und
 Gvinsant zusammen gefasste Fingern
 sind, stellt man leicht. Man man nun
 diese Zusammenfassung nach anderer Weise,
 und auf alle die dngseitigen annehmen

- will, so bekommt man noch 5-6 Pfeile
- a) der *Pyroisio* = *Dactylus* 00-00.
 - b) der *Dactylus* = *Trochäus* -00-0.
 - c) der *Pyodäs* = *Dactylus* ---00.
 - d.) der *Jambo* = *Trochäus* 0-000.
 - e) der *Pyodäs* = *Trochäus* --000.
 - f.) der *Molosso* = *Trochäus* ---0.
 - g.) der *Jambo* = *Aufschwanz* 0-0-0.
 - h.) der *Pyodäs* = *Aufschwanz* --0-0.
 - i) der *Dadactylus* , -00-00

Als *Pyodäs* mit *Pyroisio* aber klapp auch der
 rothen Classe zu, und wollen die vorerwähnten
 derselben durch (nünige nähere Betrachtungen so
 wohl; als durch) Trugsprüche, wie sie in Neben
 abgedruckt worden, etwas deutlicher zu
 machen suchen.

Als *Pyodäs*, so als wenn gleich langer Form
 besteht, ist leichtlich bey dem die die
 eines gewissern Festigkeit und
 Festigkeit zu gebrauchen. Bey der
 Alben bedient man sich dieses

Leibens dieses Eigenschaften wegen bey
 dreyenigen *Pyroisio*, die bey dem jugendlichen
 Spielbe, *Pyodäs* genannt werden.

Der *Pyroisio* besteht ebenfalls aus einem
 aber kurzen Form, und soll vornehmlich
 eine gewisse Länge bestimmt werden
 Die *Pyroisio* ist eine gewisse
 so wird das auch mit bey mehreren
 Fängen gebraucht. Diese sagt in seiner
 von der unvollständigen Form, so kommt in der
 die die französische *Combattans* nennen, oft vor.

Der *Jambo* ist mäßig leicht, nicht flüchtig
 und. Es wird gerne in solchen
 Bewegung eines Moment haben, mit dem
 Fängen vornehmlich gebraucht.

Der *Trochäus* so als *Pyodäs* genannt wird, ist
 etwas unvollständig an sich, und wird
 sehr bequem zu Mergen = und schlaflichen
 Es vornehmlich viel gerne mit dem

Der *Dactylus* ist eine sehr gewöhnliche
 so stellt sich sowohl zu vornehmlichen als
 Der *Pyodäs* ist zu vornehmlichen sehr
 weil so gleichsam etwas feiner und
 so hat, sich bey dem *Pyodäs*
 Fängen am meisten gebraucht

Der *Aufschwanz* hat etwas feiner und
 qualitativ, ist das auf seiner
 Fängen in solchen Fällen, so eine
 abgedruckt werden soll, z. B. in

Auf der diese Bestimmung wird es aber gewöhnlich mit andern Tönen vereinigt gebraucht.

Das Moloch spielt sich zu vornehmlich bei Trübten und schmerzlichen Liebenden. Dieses majestätische Divothe wegen kann es auch bei Mörtern und Aehingern gebraucht werden.

Auch gebrauchlich aber ist seine Gegenwärtige, das Trugboas, das nicht nur in Gigen und mit andern miltren Tönen häufig verbunden wird, sondern auch überall gebraucht werden kann, so viel Trübten häufiger.

Man da nach, wird in der Musik der Divothe Töne und Töne gebraucht, so wie überhaupt alle diese Töne zu Lobgesängen dienen können.

Es wird allzu weitläufig sagen, alle die verschiedenen Klangfüße einzeln darzustellen, absonderlich da mit groer von jedem ein Beispiel in Noten geben wollen, mocht sich so weiser Gebrauch besser geben läßt, als auch alle möglichen Besreibungen, die man von ihnen machen kann.

Erzählige Klangfüße.



Basofin
0

Antibassofin
Palmbassofin

Tribo
ryg.

Moloffin

Yäou 1. *olo.*

Yäou 2.

Yäou 3.

Yäou 4.

Seitvilt 1.

Seitvilt 2.

Seitvilt 3.

Seitvilt 4.

Jovion
majoor.

Jovion
noor.

Antifofin

Elvion

Vocalis
maticus.



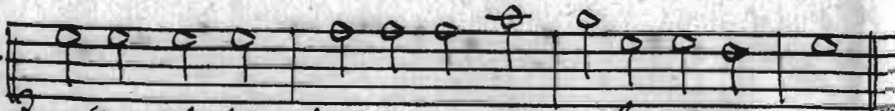
Diaphanis



lijambus



disponibilis



Alle diese Klangfüße können noch auf andere Arten in der Musik angewendet werden, weil die Länge und Kürze musikalischer Klänge außerordentlich verschieden ist, und daher eine ungemessene Mannichfaltigkeit zuläßt.

Man kann die aus den ausgesprochenen 28 Klangfüßen entstehende Mannichfaltigkeit noch vermehren, wenn man sie gehörig zu vereinigen weiß, läßt sich aus beyden durch die artem combinatoriam

Z. B. ein einziger Fuß ist keine Veränderung fähig; ganz können zweymal verändert werden, aber 6 mal, und 4 gar 24 mal. Man darf nur, um alle möglichen Veränderungen zu sehen, die Zahl der Füße, mit dem Product der vorgesagten Versetzung multipliciren,

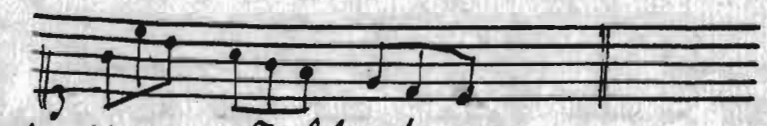
Z. B. wenn 4 Füße sind, und man will wissen, wie oft sie versetzt werden können, so multiplicirt man sie mit 6, welches das Product der vorgesagten 3 Füße war, so stellt man, daß sich 4 Füße 24 mal versetzen lassen. Will man die möglichen Veränderungen von 5 Füßen wissen, so multiplicirt man das Product der 4 Füße, welches 24 war, mit 5, so versteht man, daß sich 5 Füße 120 mal versetzen lassen. Kommt man nun so fort bis auf 28 Füße, so hat man eine unendliche Menge von Veränderungen. Matheson hat bemerkt, daß 24 Füße 620 448 4017 03 23 94 39 36 030 Veränderungen geben müssen. Nimmt man nun noch an, daß jeder Fuß an sich selbst auf verschiedene Art abgewandelt werden kann, und daß die verschiedenen Anwendung derselben auf die mannichfaltigen Fußarten eine neue Quelle von Veränderungen eröffnet, so kann man sich leicht denken, wofür es kommt, daß seit Anfang der Welt bis auf uns unendliche Melodien entstanden worden, ohne daß davon eine andere als nutzlose Aufmerksamkeit mehr ist zu finden ist. Auf selbst diese nutzlose Aufmerksamkeit ist keine notwendige Folge, sondern nur, wie man bey gemeinen Vokalen häufig immer finden wird, was sich nicht nur nicht vermeiden läßt, die in der Trägheit unserer Sinne ihre natürlichen Grund hat. Es ist schon vornehmlich bey uns vornehmlich

4713.

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



so liegt der Pyrosinfus zum Grunde, und wurzelt in
Taltost, die man wegen ihrer grade Abtheilung
eine grade nennt. Deshalb ist aber aber diese Abthei-
lung, wiewohl aber ihre Länge und Kürze so, daß
man andere Töne davon hervorgeht, z. B. der Pyrosinfus
1/2 1/3



so nennt man Taltost, die man wegen ihrer
ungleichen Abtheilung eine unequale Taltost nennt.
Der Ton von Taltost übersteigt gewöhnlich
gewöhnlich 3 Töne. Das erste beginnt die
vorfindene Taltost und ihre Wurzeln in
der 1/2; das zweite, die bedeutung und das 3te
gilt nicht weniger Taltost mehr 1/2, und das
vierte, die Abtheilung und Stärke des Taltost.
Das erste Stück übersteigt Taltost; das zweite
Taltostbedeutung, und das vierte, Taltoststärke.

Das vierte Taltost hat zwey bedeutung. In
der ersten sagt man, ein Stück sey in der
oder zwey Taltost componirt, und es bedeutet,

wie viele Noten von einer falschen Gattung in
 einem gewissen Intervalle gemacht werden sollen; in
 der andern Bedingung aber, bezeichnet ob die Noten
 selbst von einem falschen Intervalle zum andern,
 welches Unvorsichtiger zufällig mit Progressivläufigen
 durch die Länge eines Augenspiegels sind.

Bei der Befragung müssen wir, dass wenn zwei
 Noten von gleicher Länge, z. B. zwei Viertelnoten,
 in einem gewissen Takt sich befinden, so müssen wir
 darauf die eine dem Gesetze eines längeren vorzuziehen
 als die andere. Ist die erste die längere, so ist die
 zweite die kürzere, und so umgekehrt. Diese Regeln
 durch die gewisse obige Regeln eines Noten und gewisse
 ihre Ausweisung anzudeuten, nennt man die
 Kunst, die die Noten von einer Seite ist, die
 anderen Kunst der Kunst; die aber, die sie
 von einer Ausweisung ist, die neuen Kunst
 der Kunst. Um Ihnen die Wichtigkeit dieses
 Unvorsichtiger selbst zu machen, darf ich Ihnen nur
 die erste dritte Gleichmelodie zur Probe vorlegen.
 z. B.

früher, jetzt
 Kupfer, 1800
 1800



2 Nun setzen alle Mädeln.



Nach diesem Orgelspiel zu unterscheiden, müssen die Längren und Kürzen sehr wohlwiegend beständig mit niemandem abwechseln, und man können zum ersten in der Größe nach ähnelnde Noten, in einem immer neuen Absatz niemandem gleich setzen. Das heißt indessen nur die sogenannten guten Taktarten, nicht aber die ungeraden, in welchen mehr 3 Noten von gleicher Größe (ihre Figuren nach) die mehr die immer Quantität nach allemal die Längren, die beiden letzten aber die Kürzen sind.

Was in der Orgel ein Tonspiel (Des) heißt, das ist ungerade in der Musik ein Takt. und so wie jedes Tonspiel aus mehr als einem Takte besteht, so besteht auch jeder Takt aus mehreren Theilen. Man müßte nicht, so müßte die Musik einige Veränderungen häufig setzen. Man müßte nur geringere Noten von Tonhöhen geben, nämlich eine Längren und eine Kürzen. Es ist so in der Orgel; so wie es in der alten geistlichen Musik, und so ist es nach fröhlicher Tag in unsern Gevalmelodie zu grüßlich.

Einmal aber hat unsern jährigen Signal nicht nur noch die alte geistliche, sondern

auch selbst vor der Orgel einen großen Vorzug das jede Taktweise nach einem gewissen Verhältnis, welches meistens gleich oder ungleich sein kann, in einem Noten von Noten gefüllt werden, denn jede besondere mindere einige Unterabtheilungen in noch kleineren Noten zerlegt. Gewöhnlich müßten die sogenannten Taktarten, die man auf Taktzeichen (oder Taktzeichen) nennt.

Da bei Abmessung eines Taktes mit der Hand, die Längren Taktweise derselben, allemal in der Niederlage, die Kürzen aber in der Aufschlag fällt, so wie in der Theorie die Längren, welche ihre Natur nach der ersten Taktweise des Taktes abmessen, die Kürzen aber, die geringen Platz einnimmt; so nennt man oft die ersten Taktweise eines Taktes bloß Niederlage, oder mit dem geistlichen Kunstwort Stupis; die geringen aber, Aufschlag oder Do. Am geistlichsten aber nennt man die ersten Taktweise gute, unerschlagende, ungerade oder at, natürliche; die geringen aber, erschlagende, gerade, unatürliche Taktweise.

So muß also jeder Takt einen Niederlage und einen Aufschlag haben, und ein Niederlage oder Aufschlag allein, macht nur einen

zu antick
7 25 7 17

fallbe Fall aus, so wie eine lange oder kurze
 Sylbe allein, in der Sprache nicht immer fallbe Ton
 sich ausmacht.

Wollte man sich einen Fall von einem einzigen
 Hauptteil rechtlich, so würde sich vorfinden
 Falle nicht nicht, so vorfallen, wie sich sonst
 nicht die vorfinden Teile nicht und abwechselnd
 Fallbe nicht sich vorfallen, das heißt, ein Fall
 würde immerlang lang, der andere kurz sein.
 Da dieses eine vornehmliche Gründe wegen nicht
 angest, sondern immer notwendig zum Haupt
 Teile in jedem Fall anzubringen sein müssen, so
 hat man wirklich Ursache, sich zu erinnern, daß
 die vorfinden vorfinden Maßes sich der für
 Fall fallen kommen können, nicht in $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$,
 $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ etc zu setzen. So hat Maßes, der
 eine ganz gleich eine geaktigsten Maßes,
 und noch ein wenig zu dem Compont man,
 obwohl eine ganze Okt in $\frac{1}{4}$ Fall zu
 setzt, die sich so anläßt:



Haupte Länge, solche Kreuze.

In der Vokalcomposition ist es der Länge und Kürze
 der poetischen Sylben wegen außerordentlich wichtig,

daß dieses in jedem Fall, wo man überhaupt es
 ihm sagen als er will, von Fallbe, nämlich
 ein immerlang länger und ein immerlang länger sein
 müssen. Auf dieses Ursache sieht man auf gleich,
 daß die Maßes die in $\frac{2}{4}$ Fall setzen muß.

Selbst das hat der gleich gefalt ein nicht in
 $\frac{1}{4}$ Fall zu setzen. Es steht in dieser Sprache mit
 Begleitung eines Violins und eines Violoncello in
 der ganzen Sammlung. Da aber das viel zu wichtig
 steht, als daß es nicht wirklich in jedem Fall die
 sich sonst vorfinden nicht von im vorfinden
 Vorfinden solche gefalt haben, sieht man nicht,
 daß es eigentlich $\frac{2}{8}$ Fall überfinden sein
 sollte. Aber solche Umstände bleibt die ganze
 übrig für sich die vorfinden, und die ganze
 vorfinden keine Notwendigkeiten bedürft
 nicht, als daß der Vortrag der selben
 Langsamkeit nicht auf gleich sein muß.

Da die Natur nicht immer gleichzeitige
 Bewegung in Abfall und in Abfall der
 längeren und kürzeren Töne gibt, als die beiden
 in der äquale Proportion, gewisse von Noten
 von gleicher Größe, und in der doppelten Propor
 tion, gewisse von Noten von gleicher Größe.
 So folgt daraus, daß es nicht immerlang und
 nicht weniger als von gleichzeitigen geben
 kann, nämlich eine in der äquale und eine in der

doppelter Proportion. Man nennt die erste, weil für sie immer gerade oder gleiche Anzahl von Gängen besteht, eine gerade; die andere aber, weil für sie immer ungerade, oder ungleiche Anzahl von Gängen besteht, eine ungerade Taktart.

Die geraden oder gleich abgemessenen Taktarten haben 2 - 4 - 6 bis 12 Glieder; werden aber doch allemal gleich, unwillig in gewisse Theile getheilt, und durch die Abtheilung mit der Hand getastet, oder wenn man sie sonst auf eine Art symbolisch andeutet, so bezeichnet der Niederschlag oder die Physik aber so viele Glieder, als der Aufschlag oder die Physik.

Die Glieder der geraden Taktarten, die jederzeit beim Anfang der Takte auf das "C" stehen, stehen auf dem bezeichneten Verschluss gefastet werden, sind

- 1) $\frac{2}{2}$, 2) $\frac{2}{4}$, 3) C, 4) $\frac{6}{4}$, 5) $\frac{6}{8}$, 6) $\frac{12}{4}$, 7) $\frac{12}{8}$, 8) $\frac{12}{16}$, 9) $\frac{12}{24}$.

Dieses ist nicht immer so, welche von den beiden Verschlussarten, womit die Anzahl und Beschaffenheit der Gänge immer Taktart andeutet wird, unten oder oben steht, ist dieses mit dem $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{2}$ Takt zu sehen.

13
9. u. 10. Takt.

Die ungerade oder ungleiche Taktart, davon es überhaupt 7 Arten giebt, die gewöhnlich sind, hat 3 oder 9 Taktglieder, und wird auf ungleich, jedoch in nicht mehr als gewisse Theile getheilt, so dass bei der symbolischen Andeutung und Lösung der ungeraden Takte der Niederschlag oder die Physik allemal je einmal so viele Glieder bekommt, als die Physik oder der Aufschlag. Die Glieder der ungeraden Taktarten sind:

- 1) $\frac{3}{1}$. (Takt von drei ganzen Taktarten.)
- 2) $\frac{3}{2}$. (Takt von drei halben Taktarten.)
- 3) $\frac{3}{4}$.
- 4) $\frac{3}{8}$.
- 5) $\frac{9}{4}$.
- 6) $\frac{9}{8}$.
- 7) $\frac{9}{16}$.

Damit die sich nicht von weisen lassen, wenn die Form, dass von ungerade, (jedoch verschieden) der $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$ und $\frac{12}{24}$ für ungerade und ungleiche Taktarten gehalten werden, muss sich noch anführen,

daß es in der Musik nur einfache und zusammengesetzte Taktarten, so wie in der Sprache nur einfache und zusammengesetzte Satzarten, gibt.

Einfach sind alle diejenigen, worinnen sich nicht mehr als ein Maß und ein Flüß Taktteil findet.

Zusammengesetzt aber diejenigen, worinnen sich mehr als ein Maß und mehr als ein Flüß Taktteil findet.

Die letzteren sind keine wesentliche Taktarten, sondern nur zufällige, wenn man nur einfache Takte von einander ab trennen, und in den Raum eines einzigen Taktes zusammenstellen will. Alle gleich und ungleich einfache Taktarten sind solcher Zusammensetzungen fähig.

z. B.

| | | | | | |
|-----|---------------|------|------|----------------|-------|
| das | $\frac{2}{2}$ | gibt | nimm | $\frac{4}{2}$ | Takt; |
| das | $\frac{2}{4}$ | — | — | $\frac{4}{4}$ | |
| das | $\frac{3}{2}$ | — | — | $\frac{6}{2}$ | |
| das | $\frac{3}{4}$ | — | — | $\frac{6}{4}$ | |
| das | $\frac{3}{8}$ | — | — | $\frac{6}{8}$ | |
| das | $\frac{6}{4}$ | — | — | $\frac{12}{4}$ | |
| das | $\frac{6}{8}$ | — | — | $\frac{12}{8}$ | |

Die Veränderung des $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{8}$ in $\frac{18}{4}$ und $\frac{18}{8}$ ist nicht gebührend.

Demnach in der alten als neuen Zeiten hat man sich nicht mit den angeführten Taktarten, da doch schon eine gute Anzahl unbekannter bequemer mehr, sondern man hat versucht, noch neue Proportionen hinzu zu setzen, nämlich die Jesquitertiam, oder die sechsteilige 3:2, und die Jesquitertiam, oder die achttheilige 4:3. Weil das mehr wollen wir die Taktarten $\frac{5}{1}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{8}$ und die drei vorher $\frac{7}{1}$ $\frac{7}{2}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{8}$ machen.

Diese neuen Taktarten sind aber im Grunde nicht als eine Vermischung der schon bekannten gerade und ungeraden Taktarten. So drückt z. B. in der sechsteiligen $\frac{5}{4}$ das $\frac{5}{4}$ = und $\frac{5}{4}$ = Vieltakt, der ungerade: im achttheiligen aber $\frac{7}{4}$, das $\frac{7}{4}$ = und $\frac{7}{4}$ = Vieltakt zum Grunde. Diese Vermischung und beständige Abwechselung der gerade und ungeraden Takte hat sich unwillkürlich, und unser Gefühl nimmt sie nur mit Widerwillen an.

So wie indessen öfters auf die Unbedeutendheit und Unbequemlichkeit dieser zu sich selbst, zur Befriedigung eines wirklich guten Tastes Gebraucht gegeben hat, so ist es auch mit diesen neuen Taktarten geschehen, indem die, in der gerade Taktart möglichsten sogenannten Triolen, von dem Grunde aus oder von der sechsteiligen Proportion des $\frac{3}{4}$ Taktes, ihre Absonderung genommen haben.

Ob die Natur der Triolen mit unsern Tönen

maßstabem, und Figuren von 5, 7, 9, 11, oder 13 Noten zu machen Lust fähig, das müde Gehirn, Trübsal, Nerven, Nerven, Underschiede und Trübsal zu bewahren. Aber so wie die Regeln nicht anders als eine Zusammenfassung sind, da ist, so besteht

- Die Quintale sind nicht anders, als reine Triole und eine Note in Proportionen angelegt;
- Die Sextale sind reine Triole und eine Note in gleicher Proportion;
- Die Noenale sind drei Triole;
- Die Undecimale sind drei Triole und eine Note in gleicher Proportion; und
- Die Duodecimale sind drei Triole und eine Note in gleicher Proportion.

Beispiele von diesen verschiedenen Proportionen hat meines Wissens Carl in Hamburg zuerst gegeben, die die für und wieder in seiner Vorrede, vorzüglich aber in seiner Phila seines sogenannten Trübsalsonaten finden können. Wenn die aber die in diesen Proportionen enthaltenen einzelnen Noten alle zu einem gleichen Intervall oder Effekt zusammen zu können glauben, so magen die zu sich. Denn die bloßen Triole bestehen aus drei des reinen Quantität nach möglichen Noten, so daß, wie im ungeraden Takt, die dazugehörigen Proportionen dazwischen steht. Um sich von diesen Schwierigkeiten zu überzeugen, darf man

nur einen Dactylum gegen einen Triole setzen oder sprechen, und sich eine ähnelnde Art auf mit den Quintalen und Sextalen im Taktmaß.

Die Alten hatten in ihren Taktarten noch einen andern Art von Künstlichkeit, die sie Taktinversion nannten, welche aber abgekommener ist. Die da, denken sich ihre nach einem vorhergegangenen Takte eine gewisse Taktart, und eine nachfolgende gerade oder gleiche Taktart damit zu bezeichnen. Die bestand darunter, daß sie die beiden Takte, womit die vorhergehende Taktart angeordnet war, umkehrten, und z. B. $\frac{3}{4}$ in $\frac{4}{3}$ Takt umkehrten. Die Bedeutung dieses Umkehrung ist, daß das mit $\frac{4}{3}$ bezeichnete Takt aus drei Dritteln des vorhergehenden Dreieckstaktes bestehen soll. Da nun Drittel des $\frac{3}{4}$ Taktes eine Viertelnote ausfällt, so soll das nachfolgende mit $\frac{4}{3}$ bezeichnete Takt eine Viertelnote mehr sein. Die Anwendung dieses Taktinversion auf die übrigen Taktarten ist leicht zu machen. So wird z. B. $\frac{3}{2}$ in $\frac{2}{3}$; $\frac{3}{8}$ in $\frac{8}{3}$; $\frac{6}{4}$ in $\frac{4}{6}$; $\frac{6}{8}$ in $\frac{8}{6}$; $\frac{9}{8}$ in $\frac{8}{9}$; $\frac{12}{8}$ in $\frac{8}{12}$ etc. etc.

By dieser Künstlichkeit ließ man es sogar noch mehr kommen, sondern man nahm auch noch die Vorstellung des nachfolgenden Taktes aus den Gliedern und nach kleinen Abtheilungen des vorhergehenden ungeraden Taktes vor. So wurde z. B.

Das $\frac{3}{4}$ in $\frac{8}{6}$ verwendet. Die Bedeutung dieses Ver-
 mählung ist leicht einzusehen, nämlich: daß das mit
 $\frac{8}{6}$ bezeichnete Takt 8 Achteltheile aus dem vorherge-
 henden $\frac{3}{4}$ Takt, das heißt: 8 Achteltheile oder 4
 Vierteltheile nachfolgen soll. Wenn man diese Ver-
 mählung noch weiter treiben, und sich aufsonen Takt-
 verhältnisse aussuchen will, so darf man nur die $\frac{3}{4}$
 Takt in $\frac{16}{12}$, die $\frac{3}{2}$ in $\frac{4}{6}$ oder $\frac{8}{12}$; die $\frac{3}{4}$
 in $\frac{16}{6}$ oder $\frac{32}{12}$; die $\frac{6}{4}$ in $\frac{8}{12}$ oder $\frac{16}{24}$;
 die $\frac{6}{8}$ in $\frac{16}{12}$ oder $\frac{32}{24}$; die $\frac{9}{8}$ in $\frac{16}{18}$ oder
 $\frac{32}{36}$; und die $\frac{12}{8}$ in $\frac{16}{24}$ oder $\frac{32}{48}$ verwenden.

Nach dem was von den Taktsachen gesagt worden, be-
 steht gewissermaßen bloß eine einzige mathematische
 Einteilung, nämlich: wie viele Noten von einem ge-
 wissen Gattung und Werthe in einem gewissen Zeit-
 raume gesetzt werden sollen. Es trägt aber auch
 noch eine andere Unterscheid in den Taktsachen, das
 mit den vorhergehenden verbunden sein muß, wenn
 ein Fortschritt zu einem andern überzubringen
 gewollt werden soll. Dies ist die innere Bewegung.

Die Franzosen nennen die Takt le temps la mesure,
 das Zeitmaß, die Bewegung aber le mouvement.
 Die Italiener nennen die Bewegung gewöhnlich mit
 einigen Zeichen an, welches aber mit uns
 verstanden werden muß, als sie überdauern
 können.

1720²⁰

+

Es ist nun so fern das in diese Bewegung, daß man
 kann eine ordentliche Follierung davon zu geben weiß.
 Die Abkürzung derselben wolle man wohl, aber man weiß
 kann, wie es damit beizusetzen ist. Um sich einiger-
 massen einen Begriff davon zu machen, kann man
 sich vorstellen, daß eine Melodie sich in den Takt ge-
 hen muß, der Takt hingegen von der Bewegung zu
 setzen und getrieben werden. Die abkürzliche Bewegung
 kann man sich vorstellen von der Bewegung machen, wenn
 man sie und abkürzliche Takt von verschiedenen
 Musikern vortragen hört, und wenn von einigen
 der rasen Tempo getrieben, von andern aber langsam
 wird. Es ist überflüssig zu sagen augenmerklich
 in der Musik, wenn man Gedächtnis hat, den Vortrag
 verschiedener Mänsen von mehreren Fortschritten mit einem
 das zu vergleichen. Das Gesagte ist der Geist leicht,
 dieses müßte besser können lernen, als durch diese Ver-
 gleichung. Man spricht Anselmlichkeit an, die notwendig
 nachsehen müssen, weil uns mehrere Gegenstände be-
 steht sind. Das eine wird indessen die rasen Bewegung
 immer weniger hören, als die andern. Das kommt
 es auf, daß ein Takt immer besser vorgetragen
 werden kann, als von Komponisten selbst, die die Abkür-
 zung und Bewegung derselben notwendig an besten
 können muß.

Die rasen Bewegung nicht Fortschritt zu hören,
 ist die höchste Vollkommenheit nicht geachteten
 Fortschritts, die man sich mit dieser langen Takt-
 sung und großer Genauigkeit können kann.
 Um die Bewegung nicht Fortschritt genau zu hören, und

da Verbindung des allgemeinen ringerfüßten Unbessert
 zu 1. g. f. Allegro affai, Allegretto, Andante,
 Adagio etc. zu bestimmen, hat man schon lange vor
 offnen Vorsetzungen gethan. Das beste darunter findet
 das zu seyn, das man sich nach seinem Vorsetzungen
 selbst soll. Dieses Vorsetzungen müßte vom Zeit. Quan-
 tum, das ist zu seinem Anweisung zur Höhe, gegeben hat.

Da die Geschwindigkeit und Langsamkeit des Fußes
 selbst bey verschiedenen Menschen sehr verschieden ist,
 so muß man nicht, das auch dieses Erkennnis nicht
 ganz sicher und zuverlässig seyn kann. Deshalb kann
 es immer Anfangs in so weit dumm, das es sich
 von der meisten Bewegung nicht Mühe nicht allzu
 weit nehmen, das heißt, das es aus dem Allegro
 kein Adagio und aus dem Andante kein Presto
 mache.

Das beste und sicherste Merkmal für die Zeit als
 unbeständig t, in der Erwartung und Erwartung von
 offnen mit der Taktzeit selbst verbundenen
 Umständen. Z. B. Was für eine Taktzeit zum Grunde
 liegt, was für Notengattungen in Absicht auf
 Worts, um häufiger vorkommen, was für
 Tonhöhen vorkommen etc.

Es ist Z. B. im Tonstück, welches in $\frac{3}{4}$ Takt
 componirt ist, allemal in seiner lebhaftesten Bewegung
 als man es im ganzen oder $\frac{3}{4}$ Takt, als sonst in
 seiner Taktzeit componirt wäre, vornehmlich große
 Notengattungen vorkommen. Freylich wird die Be-
 wegung immer lebhafter seyn müssen, wenn in
 einem Tonstücke gewisse Tonhöhen, oder
 der Triebhaftigkeit vorkommt, als wenn etwa

ein Antipastus, Molossus oder Trimeter etc. zum
 Grunde liegt. Das kann es kommen, das man sich nach
 dieser Taktzeit in einem Stücke, obgleich nach Verschiedenheit
 des dazum vorkommenden Tonhöhen, sehr absetzt, und
 in einem andern sehr langsam vorzugehen machet, z. B.



Im ersten Beispiel liegt der Pyrrichius zum Grunde,
 der überall, wo er beifindlich ist, andeutet, das die
 Bewegung sehr lebhaft seyn soll. Im zweiten hingegen
 vorkommt der Antipastus, der etwas gedehnt und
 gezogen hat, gleichwohl aber dazwischen nur eine
 sehr mäßige Bewegung zuläßt. Man könnte diese
 durch Anwendung auf die meisten Tonhöhen bestimmen,
 dieses Anfangs in so weit dumm, und man kann
 nicht schon aus diesen wenigen deutlichen Tönen
 das die in einem Tonstücke vorkommenden Tonhöhen der
 Gattungens für die meisten und vielfachen Bewegung
 sind. Durch sie allein wird die Taktzeit die
 Notengattung und die Bewegung bestimmt!

2.) in einem solchen und seinem musikalischen
 Gefühl. Da jedes Tonstück in seiner Bewegung
 nicht nur immer irgend ein Grad der Langsamkeit
 und Geschwindigkeit hat, sondern durch die
 Verbindung mehrerer auf noch andersodent-
 lich mannichfaltigen Absichten mehrfachen,
 so ist keine Regel geradezu sicher,
 alle diese mannichfaltigen und

früher Abmischung zu bestimmen. Was müssen
sie dafür nach und nach dieses Gefühl untersuchen
lassen.

Um die Kunstprobe nicht ganz zu übergehen, noch
man gewöhlich die verschiedenen Leistungen, obgleich
mangelhaft, bezieht, will ich die gewöhnlichsten
nennen.

Man versteht gewöhnlich verschiedene Gattungen
von, und unterscheidet sie auf folgende Weise:

1.) Allegro assai.

Dies ist die gewöhnlichste Bewegung, und die
folgende Unterabteilungen.

a.) allegro di molto.

b.) Presto und Prestissimo.

c.) Furioso, con brio.

2.) Allegretto. Bezieht sich folgende
Abtheilung:

Allegro ma non tanto, non troppo,
non presto, moderato &c

3.) Adagio cantabile. Hat unter sich:

cantabile, arioso, larghetto, soave,
dolce, poco andante, appetuoso, rom-
pato, maestoso, alla siciliana, ada-
gio spiritato.

4.) Adagio assai. Hat unter sich:

adagio pesante, lento, largo
assai, mesto, grave &c.

Im allgemeinen nimmt man an, daß das Alle-
gro assai unter diesen vier Gattungen
des Zeitmaßes das gewöhnlichste;

Allegretto noch einmal so langsam;

Adagio cantabile noch einmal so langsam als Alle-
gretto; und

Adagio assai noch einmal so langsam als

Adagio cantabile &c. Die gewisse dieser Gatt-
abteilungen bequeme Unterscheidungen werden durch
die verschiedenen Unterabteilungen ausgefüllt.

Mit dem Abbreviate Falta, oder Tempo mag-
giore, wie ich die Italiäner nennen, hat es gleich
Bedeutung, wie daß alle Noten noch einmal so
geringer genommen werden, als in gewöhnlichen
Falla. Neben Bemerkungen dieses Art
gewöhnlich in das Capitel von musikalischen Vorzeichen,
wo sie auf notenweise werden.

Die der Gebrauch des augenscheinlichen Falta und
der Bewegung verleiht ihm Kunst und
gewisse Freiheit. Um aber die Kunst
mit Vorsicht anzuführen, ganz zu machen, dazu
müßte sich noch der Rhythmus begeben.

Der Rhythmus ist das Maßmaß unserer
verschiedenen Theile nicht Kunst. Diese verschie-
denen Theile werden Pausen, größer und kleiner, Ab-
schnitte, mit dem viertel und nichtlichen
Kunstprobe aber, Practicalregeln genannt. 41

Der Rhythmus nicht Kunst hat nicht mit der

ogtweise fürwärtig nicht Gedichte gemacht, oder
andere, es ist ganz das unzulässig. Einzelne Fractional
zahlen oder Kugeln, sind die Kräfte der Natur,
die sich eines gewissen Anzahl von Körpern befassen,
und mehrere unähnliche Kugeln oder Fractionen,
welche miteinander verbunden, sind für das,
was die Natur voraussetzt.

So wie man die Natur seiner Kräfte oder Kugeln
in eine solche Anordnung bringen muß, daß durch
eine ganze Gedichte hindurch eine gewisse Ueberein-
stimmung nicht fehlen darf, aber es muß auch
die Körper anordnen, und eine gewisse Anord-
nung nicht mehr alle Fractionalzahlen bringen, die
im Laufe der Fortschritt vorkommen sollen. Diese
ist für im Großen, was die Anordnungsweise
Gebrauch der Körper bei einzelnen Fractionalzahlen
in kleinen ist.

Diese Fractionalzahlen oder Kugeln können
sich eines gewissen oder ungewissen Anzahl von
Körpern befassen. Die gewissen sind die Körper,
und dem Gesetze am augenscheinlich. Die Fortschritt
fortwähren ist die, daß man eine Fortschritt mit einem
Abschnitt von einem ungewissen Anzahl Körper an-
fängt, alle übrigen Abschnitte sind nach dem einmal
angewendeten Maß müssen wieder lauten. Aber
es darf die gewissen Abschnitte.

Manne also die ersten Abschnitte nicht Fortschritt nicht

Faktorensystem, so müssen alle übrigen Abschnitte
nacheinander abwechselnd 4 Faktoren enthalten, oder
doch eine solche Zahl, die sich in 4 auflösen oder
spalten läßt. Auf kleinen Abschnitten von 2
Faktoren können gebraucht werden.

Das Maß aller möglichen Abschnitte läßt
sich auf demselben Gattungssysteme, wenn
auf Abschnitte
von zwei
drei und
vier Faktoren.

Das erste heißt binarius, das zweite ternarius
und das dritte quaternarius. Alle größeren Ab-
schnitte sind aus diesen zusammengesetzt.

Manne für und da, selbst in der Theorie großer
Mächte abzunehmen, z. B. Kugeln von 5, 7
und 9 Faktoren gebildet werden, so sind besondere
Umstände dabei zu berücksichtigen, wodurch vielleicht
auch die Regel im Ganzen nicht von ihrem Urtheil
und von ihrer völligen Richtigkeit bezeugt
werden. Das Gesetz ist so manchen Fortschritt
fähig, daß es auch bei einem 2 Faktoren ein
aufeinander folgende Reihe ungewisser Faktoren,
mit einer ungewissen Anzahl, so wie es
auch falls geben kann, wo es nur eine ein-
zigen Faktorensystem 2 Faktoren annimmt. Manne ein
großer Mächte solche Fortschritt zu berücksichtigen ist,

so mag es immer noch der Regel abweichend; so
hat seine Kunst nichts gegeben, weil es ungenügend
seiner Abweichung doch dasjenige bewirkt, was die
Regel zu beibehalten beabsichtigt. Für den Anfang
in der Composition sind aber solche Abweichungen von
der Regel auf keine Weise zu verlassen. Auf der
Lebenszeit wird in einem Werklein von dem richtigen
Verhältnisse der Spiel nicht Fortschritt allmählich am
sicheren gehen, wenn es seine Fortschritte genau
nach der Regel abmisst. Wenn ich ein Componist
nimmal so zu schreiben weiß, daß es 5 Takte
4 Takte, so geht es nicht mehr, als daß der
Componist seine Kunst gut erstanden habe. In
den meisten Fällen aber wird sich sein Geschick nicht
schreiben lassen.

Es wird oft gesagt, daß es nie in allen Dingen,
auch in der Musik gewisse Regelmäßigkeiten zu
finden sind, die nicht die Mischung der übrigen zu
regelmäßigkeiten hervorbringen, das heißt: Unregelmäßig-
keit und Fehler. Da sie aber im Grunde sehr
selten sind, so thut man am besten, sie als
bloßen Zufall zu betrachten, die man nicht zu
suchen, sondern vermeiden muß, ob sie sich zufällig
nie einmal wiederholen wollen.

Wollen Sie übrigens über diese Materie nie
aufhören zu denken, so lesen Sie im ersten Theil
des Aristotelischen Werks: die Kunst des Rhetors

Wohin in der Musik das Capital von Aristoteles nach
dem 9ten Capital im zweiten Theil von Mathematik voll
kommenen Eigenschaften kann ebenfalls gute Dienste
thun. Am allerbedeutendsten sind jedoch die
Die aber diese Materie im Ringel Anfangsgründen
zu musikalischen Dichtungen finden, dessen erstes Theil
auf 80 Foliosseiten ganz allein von der Aristotelischen
oder von der Taktordnung handelt.

Ursprung der Musik.

Ursprung der Spiel.

Von der musikalischen Rhetorik.

1. erste Abschnitte.

Von der musikalischen Prosodie.

Es wird die vorerwähnte Spiel der musikalischen
Ursprung bloß auf die Bildung einzelner Spiele nicht
Fortschritt abzuwarten, so beabsichtigt sich immerfort
die Rhetorik mit der Entwicklung der Sprache. Was
haben es das nicht mehr mit dem musikalischen
Prosodie zu thun, sondern Goetz, Langen und
Aristoteles sind immerfort in der Casuarischen. Gino
spricht es nicht mehr: sondern die unmittelbaren
Lokalbeziehung zweier vollkommenen Componisten,
sondern Goetz darf uns nicht sagen: "Wenn ein
Maler einen Musikanten der Fall von einem Pferd
geben, die Hände zum Leibe von verschiedenen Personen

Formen, sie mit denen von alledem Hiron über-
 gehen, und neben mit einem fälschen Lichte über-
 schenken wollen, was aber ein offenes Licht hat, so
 da, sagt mir, müsstet ihr nicht wohl bei einem solchen
 Aublicke des Lichtes stehen können?"

So wie die hohen Theile der Grammatik nicht jeder
 Sprache an die Alphabetik gränzen, so schließt sich
 auch mit der musikalischen Grammatik. So findet man
 in der Alphabetik manche Regel statt, die schon in der
 Grammatik vorkommen ist, wie mit der Uebung
 sind, das für alle in vorgerückten Maassstabe
 steht, das heißt, für mich im Geopren angestrichelt,
 was doch nicht in einem gewissen Punkte. Hier
 ist der Zahl ein Gros, doch was es in detail.
 das nicht was für ein zu beweisen ist, ist die musika-
 lische Periodologie, da wir nicht die musikalische
 Perioden schon mehr haben können.

Diese musikalische Periodologie ist in ihrer
 jährigen Anwendung gegentheilig:

- 1, offensiv, und
- 2, logisch.

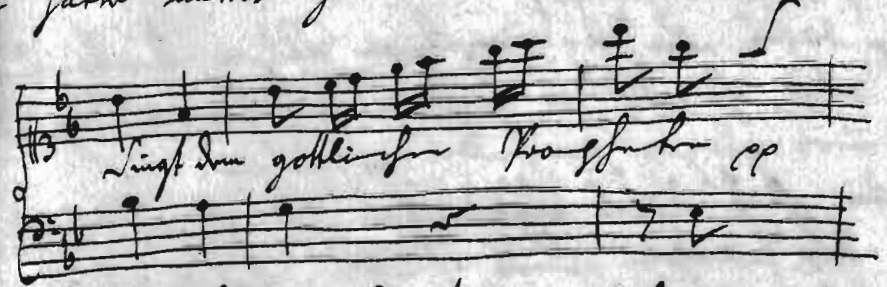
Offensiv ist sie, wenn alle Perioden nicht ganzen
 Fortschritt im Uebereinstimmten in einem gewissen
 Verhältnisse gegen einander haben.

Logisch, wenn die Fortsetzungen, oder zusammenge-
 setzten ebenfalls in gewissen Verhältnissen haben.

Die meisten Eigenschaften dieser logischen Perioden
 liegen fast nur im Anblicke, wenn man nicht
 hört zu einer Melodie singt, und dabei bemerkt,
 das an einer der Mel., wo im Fort die Uebereinstim-
 mungsgewisse vorkommt, oder der Linie gründlich ist,
 auch in der Melodie der Form gründlich sein müssen. G.C.



Wenn der Compositor die Fort auf folgende Weise
 sie hätte unterlegen wollen:



So wäre der eine im Fort geendet gewesen, aber
 nicht in der Melodie, und diese Unvollständigkeit der
 logischen Verhältnisse würde sehr schlechte Wirkung
 haben.

Es ist daher für ein Gesetz, das die Perioden
 in Absicht auf offensiv und logisch Verhältnisse
 nicht vollkommen mit einander übereinstimmen
 müssen, das heißt: wenn die musikalische Satz

Die Größe nach ihrer Abzahl macht, so muß es auch
gleich mit der inneren Verbindung ihrer Abzahl machen.
Dass diese Abzahl unmittelbar der melodischen Arbeit am
musikalischen Ausdruck gemacht wurde, wissen wir schon,
weil sie an ihrer Stelle vorkommt worden sind.

Bei Instrumental = Compositionen findet diese Ver-
hältnisse bloß auf ganzem Art statt, nämlich nach
der Größe und nach der inneren Form ihrer Töne.
In der Lokal = Composition müssen aber, dergleichen Um-
stände mit neuem übernehmenden, nämlich, 1, die
Größe der musikalischen Töne, 2, die inneren Ver-
hältnisse, oder die logische Abfolge, und 3, die
Wortbestand der Töne.

So wie dieses nun bei einzelnen Tönen beobachtet
werden muß, so muß es auch in der Verbindung aller
Töne über ganzen Tonstück gefasst werden.

Ob nun gleich dieses offenbar mit logischen Ver-
hältnissen der Perioden über Töne, nämlich, nämlich in
Augen fällt, dass es von jedem auch nicht erkannt
werden kann, weil die Perioden unserer Perioden
dieser Verbindungen so verschieden gehalten werden, dass
sie uns die Töne zu untersuchen muß, so ist doch
die genaueste Beobachtung dieses Regel durchaus möglich,
weil sie das beste und einzige Mittel
ist, wenn Melodie ihrer eigenen Bestand von

deutlichkeit zu geben, dass man im Stand ist, alle
ihre einzelnen Theile gehörig zu übersehen, und
den Laufe über ganze Töne zu folgen. In kurzen
Melodien zum Beispiel in Mollaten, oder es ist die
sorgfältige Beobachtung derselben nach verschiedenen,
weil es sonst nicht selbst dem Musikanten, der bloß
hört, immer vollkommen wird, ob es notwendig
wird zu viel oder zu wenig sey.

In der inneren Verbindung z. B. in allen sogenannten
Tanzmelodien, oder in der slowakischen und magyar-
ischen Tonart, wo das Gefühl nicht zu
viele einzelnen Theile nicht erkannt wird, auch
die inneren Theile nicht nur gewisse gewisse
Bewegung nach ihrer Zusammenhanglichkeit werden, ist
es daher sehr leicht, genau zu bestimmen, wie
viele und wie große Perioden statt finden können.
Bei langsamen Tönen langsamen, und langsamlich,
wenn die Bewegung langsam ist, ist es nicht schwer
von, aber genau zu bestimmen. Daher kommt
es auch, dass die meisten Liebhaber, die es geben
Möglichkeit und deutlichheit untersuchen, bestimmen
gemacht werden, viel sagt immer in langsamen
Tönen finden. In geschwinden dass die Bewegung
über Tonstück ist, zu hochhaltigen muß gewisse
verlassen werden.
Indessen bleibt es doch immer möglich, dass es auch
selbst in langsamen Tönen am besten ist, nicht von

der Regel die guten Verhältnisse in der neuartigen
Theorie abzumessen. Ist gleich der Nachteil sehr nicht so
groß, wie in geschriebenen Theorien, so ist es doch immer
Nachteil, der sich nicht vermeiden lässt, die gute Wirkung nicht
so vollständig zu erreichen, als sie sich auf so wenig,
als es möglich ist.

+ Dieses physikalisch- und logische Verhältnis der Theorien
muss übrigens immer das nämliche bleiben, nur die
Position mag sich aus einer neuen richtigen Gesichtsweise
oder aus anderen Gründen mit niemandem verbindlichen
Melodien begeben. Der Unterschied besteht nur darin,
dass der höhere Verstand nicht zugleich anderen
Bestimmtheiten verbunden ist, als der niedere.

Der höhere vertritt man mit dem musikalischen
Kämpfer der Komposition, und der zugleich selbst
eigentlich komponiert. Man nennt es auch monodisch
und polydisch, wie z. B. in dem reinen Satzgesetze
Komposition, und in Händelmanns vorzüglichster
Abhandlung von der Melodie zu sehen ist. Die
niedere Beurteilung ist aber vielfach und so dass
suggerieren.

Der niedere, nämlich der kompositorische Verstand
in der Komposition hat wegen Mangel an Mannig-
faltigkeit der Harmonie viele Unvollkommenheiten,
nicht auf geschicklich wie von einem Kompositoren
gebildet. Gewöhnlich Kompositoren bedienen sich

beständig der Folgeform, wodurch sie ihrer Form
stärkere Verbindung, Mannigfaltigkeit und Kraft der
Ausdrücke zu geben müssen. Diese ganze Materie
findet man nirgendwo ausführlicher vortrot, als
in der schon erwähnten Abhandlung von der Melodie
von Händelmann.

der musikalischen Theorien,
zweiter Abschnitt.

Von der musikalischen Theorien.

Wenn man mit der ästhetischen Form nicht vollständig
so weit ist, als die vorerwähnten Vortheile dieser
Form, so besteht ein nicht geringer Nachteil, nämlich
dieses, dass die Theorien gewisse Umstände, gewisse
Formen, gewisse Töne und gewisse Verbindungen
sondern auszuweisen zeigen müssen. So mannigfaltig
die vorerwähnten Töne sind, nach welchen Tönen
und musikalischen Tönen an niemandem gebührend werden
können, so mannigfaltig ist auch ihrer immer die
Verbindung. Daher muss ein Kompositor im Grunde sehr
häufigmal mit derjenigen Art von Zusammenfassung
zu wählen, die immer gewisse vorerwähnte Töne
hat verbunden, und immer gewisse Bestimmungen
und Verbindungen auszuweisen ist.

Diese Art von musikalischen Zusammenfassungen
sind vorzüglich die sogenannten musikalischen Theorien,

Handwritten notes in the right margin, including the number 74.

oder Dyle. Ungaucht istore unproportionale Kraft
bedeut, die im Grunde aber so groß ist, als die Ver-
schiedenheit der Maffen selbst, lassen sie sich doch
unter dem Geist = Klasse bringen, und zwar je ab-
er besser, wenn man diese Classification nach
ihre Anwendung bestimmt.

Man nennt das dreizehnte Dyle, dessen man sich
bedient, im Latein, niedrige, gleichförmig aber gut
diese Gesetze abgeleitete, die Gleichheit, oder
die Verschiedenheit.

Dreizehnte Art von Zusammenfassung intelligibler
Dinge, deren man sich zum Privatgebrauch zur Ver-
hinderung eines abgeleiteten Gesetzes in
Gemeinschaft bedient, nennt man die Verschiedenheit.

Dreizehnte Art von Zusammenfassung niedrig, deren
man sich zum Gebrauch moralischer Gesetze bedient,
und die am häufigsten auf Theorien in der Logik
vorkommen, nennt man die Verschiedenheit.

Obwohl das ganze Wissen des Dyle abhängt kann
man sich nirgends besser unterrichten, als in einem ab-
geleiteten im drittelsten Misse vom Dyle. 1778. welches
nirgendes nie abgeleitet aus einem Discours prononcé
dans l'academie française par M. de Buffon
ist, und sich im 5ten Theil seiner Histoire natu-
relle befindet. Es ist vorzüglich, wird aber die
unserer Logik mit Verstand ~~der un-
möglich zu metaphysisch vorkommen.~~

Die Classification des Dilemmas, in der Logik, will
dies, und niedrige, mit man sie gleichförmig bei un-
gleichförmigen Dilemmen findet, ist diese man gel-
te, weil jedes Dyle in jeder Bestimmung diese Ver-
schiedenheiten gleichförmig annehmen kann. Es wird
also dadurch nicht vollständig unterrichtet. Dyle
ist die Classification nach den Aspekten, deren sich
aber meines Wissens noch niemand bedient hat.
Auf diese Art wird man etwa folgende einthei-
lung machen können:

- 1) Dyle des triviale Aspekten
 - a) ganz vorzüglich, oder in abstracto.
 - b) in concreto, welche man die triviale Af-
fekten sich bei Logik, niedrige, kultivi-
ren und diese politischen Dilemma finden; dessen
nach der Wichtigkeit ihrer Gegenstände und
der Wichtigkeit der Triviale.
- 2) Dyle des politischen Aspekten, die in Logik abgeleitet.
- 3) Dyle des Logik, stellen Dilemma vorfindet.
- 4) Dyle des moralischen, politischen Aspekten.

Auf diesem Dyle lassen sich vorfinden die
Dyle mit besser unterrichten, und zu besseren
Abbildungen gelangen, als auf dem gleichförmigen.
da der Dyle seine große Verschiedenheit ab den
Aspekten nimmt, und nicht aus der Anwendung.
so müssen sich seine Verschiedenheiten natürlichem
aber nicht für die am besten und deutlichsten bezeichnen
lassen.

By diese Art von Classification könnte einleuchtig zu
man niemandem, daß sie zu sehr an das gehen, was
man die Evidenz einzelner Punkte nennt. Jedoch, wenn
man sie ganz bis zu ihrer kleinste Abtheilung hin
folgt, sieht aber, wenn man bey dem Allgemeinen stehen
bleibt. Auf selbst dieses Augengänge, deutet mich, daß
nicht ihre Brauchbarkeit nicht desto mehr, da alle diese
Sachen des Nyls sind dieses Grunde fragbarkeit von
den müssen.

Es giebt hauptsächlich drey sehr wohllich von niemandem
unterschieden Gemüthszustände, 1, den Zustand des
Mühseligkeit, des Laufs, des Lustigkeit, des angenehmen
den Wunsch; 2, den Zustand des geschwollenen stillen zu
finden, des Melancholie, oder des geschwollenen in
findung; 3, den Zustand des festigen fände, des
Zorns, des Unzufriedenheit, oder des Leidenshaftigkeit.
In diesen drey Zuständen sind Ideen und Leidenshaftigkeit
des Ideen wesentlich verschieden und nach diesen
mit sich auf die allgemeine Evidenz des Nyls
am besten bestimmen lassen.

des ersten Zustand wird durch die lustigen, kon-
wischen Nyl, der andern durch die geschwollenen, fester
lich majestätischen Nyl, der dritten aber durch die
starken festigen Nyl abgedeutet. By diesem Allge-
meinen bleibe man nun bey dem allgemeinen Betrachtung
von des Nyls gehen. Wollte man aber davon
die besondern Evidenzen einzelner Punkte ablesen,
so sieht man nicht, als die Natur, die Mühseligkeit, die

Laub- Art von fragbarkeit bestimmen zu
So könnte man z. B. in der konwischen Gattung das
wirdig konwische, wenn die Lustigkeit nicht gemein
Mühseligkeit, - das festigen konwische, wenn die nicht
Mühseligkeit nicht Natur abgedeutet würde. Aber so auf
in den übrigen Gattungen. Da also auf dieses Spiel
da sich alle Unterscheidungen des Nyls ablesen,
und durch sie am genauesten bestimmen lassen; so
glaube ich, ist sie das besten und richtigsten Prinzipium
um alle Eigenschaften des Nyls ablesen - Und da
sich dieses Prinzipium nach Unterscheidung des ab-
leschen bloß allgemein oder besonders betrachten
läßt; so können auf diesem schon Konwischen,
sowohl die allgemeine als besondern Eigenschaften
sich des Nyls fragbarkeit werden.

des musikalischen Rhetorik
des Nyls ableschen.

Von den Musikgattungen.

Nach den verschiedenen Schreibarten werden von
verschiedenen Musikgattungen bestimmt. So gehören
z. B. in die Konwischen 1, die Evidenz, 2,
die Konwischen, 3, die Natur, die Natur, und Konwisch,
4, die Evidenz und Konwischen. Auf diesen Gattungen
wenn Unterscheidung derselben mit niemandem werden!
den werden, nicht die geistliche Evidenz, und
des Konwischen. In die Natur Konwischen versteht
man mit einigen Unterscheid in der inneren Beschaffenheit,

abwies das Comité, die Arie, das Duett, die Solo-
gitarre und Chor, und nach Einführung der Orchester, die
Violoncellen, und die bey Balletten gebräuchlicheren französi-
schen Tanzmoden. In der Camerophonik im Allge-
meinen steht alles nach der beyden vornehmsten Orchest-
werke nachfolgend, insbesondere aber alle Instrumental-
spiele von einem abgeleiteten Abwechselung, z. B.
die Orchester, die Violoncellen, die Instrumentalstücke,
das Concert und die Sonaten für alle Instrumente.
Man sieht ferner, daß der Uebersetzter des Orchesters
nicht so viel durch die andern Formen und Fassung
des vorfindenen Musikgattungen, als vielmehr
durch die innere Bedeutung und Behandlung, obwohl
dies bestimmt werden kann. Diese inneren
Behandlung löst sich am besten bey jeder Musik-
gattung insbesondere vollkommener.

Die einfachste Musikgattung ist instrumentig der
Epos. Es besteht bloß allein in der Orchester-
Orchester. Dem Gesprächscharakter ist langsam und
andächtige Involuntät, mit so viel Festlichkeit
verbunden, daß es von einem ganzem Ansehen
dieser Versammlung gesungen werden kann. Die
Führung dieses Charakters bedient man sich am
besten und kräftigsten der sogenannten alten
Orchesterwerke, die durch so fern als sie zu
empfehlen auf diese Weise immer viel
bequemer sind. Dem Bestimmung von einem großen
Versammlung der Musik inwendige Liebe gesungen zu werden

erwünscht, daß seine einzelnen Theile nicht nach dem Takte
abgemessen werden können. Nichts klingt übrigens besser
Lufte und andächtig, als ein Epos der in dem alten Orchester
vorstehen wie einstimmig auf einer fließenden Art ge-
sungen ist, und von einem starken Epos gut gesungen wird.
Die besten Meister finden fast man von Joh. J. Seb. Bach.

Das Comité ist gegnerisch, insbesondere abgemessen und
unabgemessen. Das abgemessen wird auf Allongagur,
von dem Franzosen aber Comité oblige genannt.
Das unabgemessen ist eigentlich weniger Musik, als sich
mehr ein gewisses leidenschaftliches Vortrag eines Orchesters,
einer Orgel. Der Componist darf dabei bey sehr nichts
mehr sein, als nur bestimmen, wo die Stimme fallen
oder sich erheben, und wo sie insbesondere Accente sein
sollen. Es wird bey dergleichen Orgeln gebräuchlich
die instrumentell werden müssen, wenn sie abgemessen und
ganz unbedeutend vorgebracht werden sollen. Ganz un-
bedeutend sieht bey dem abgemessenen Comité. Dieses
gibt nichts nach dem Takte, wie der declamatorische die
durch die Orgelstimme durch die begleitende Instrumente
übernehmen zu können. In diesem Falle der Orgel
klingen findet man über Comité überaus sehr
diese Bemerkungen über dem Artikel Comité.

Auf dieser hat in dem 11 und 12 ten Band der Bill der
deutschen Wissenschaften eine Abhandlung über Comité
ermittelt lassen, die nachgehenden zu werden verdient.
Nach dem für angenommen werden, daß das abgemessene
Comité nur bey dergleichen Vorfällen, nicht aber
bey dergleichen Orgeln statt findet. Wenn irgend

in der Erzählung auf die beiden von ihrem Aufstehen
herkommt, so wird der singulär vorläufige Gang
übersehen, und kein Axiom zugewandt.

Die Arie muß auf genügend Weise betrachtet werden,
sowohl in Rücksicht auf die Diktion, und überhaupt
in Rücksicht auf die Compositur.

In Rücksicht auf die Diktion ist zu merken, daß das
Berkühnt, daß der Dichter gewisse Erzählung oder Erzäh-
lung vor sich gestellt findet die Auffindung der
Arie zu musikalischen Arien geeignet.

Wenn eine einzelne Person etwas gesagt, erzählt
oder erzählt, so giebt der Dichter nicht aus der
unbegreiflichen ersten Kunst der Auffindung der Arie
einzigartig, oder eine einfache Arie. Wird diese
Arie durch die Erzählung anderer Personen eingeleitet
oder nach niemandem vorgetragen, so muß der Dichter nach
der Art der Person die dichtet, erzählt, erzählt,
erzählt, erzählt, pp die eigentümlich sein, genau ge-
nommen nicht anders als verschiedene Arien sind.
Vielleicht der Gott ist in poetischen Betrachtung nicht anders
als eine einfache Arie, deren Arie eine neue solche
gewisse Erzählung oder Erzählung vorhanden ist, die
stark und überzeugend genug war, um ein ganzes
Volk zu überzeugen zu können.

Für die Diktion kann man gewisse gewisse gewisse
Anforderungen wünschen, als gewisse in einem bestimmten.
Wobei man die musikalischen Formen gegeben hat.

Für die Compositur ist gewisse nach weit weniger gesagt;

so daß eine gewisse nach einem anderen Ausdrucks-
weises für von Bedeutung haben, als Musik
und Gespiel jedes Compositur.

Da die Italiener die ersten unter den europäischen
Völkern waren, bei welchen Musik kultiviert
wurde, so ist mit auf gewisse, so wie in unsern
musikalischen Dingen, diejenige Form und Einwirkung
die für die verschiedensten Töne gegeben haben,
gleichsam zum Gesetz geworden, von welchen ich
jemand mehr und weniger hat, abzugeben.

Nach dieser Einwirkung der Italiener haben daher
ihnen Arien folgende Form:

- 1, wird von den Instrumenten ein Vorspiel gemacht,
welches mit Ritornell beginnt, und welches die
Ganzheit der Arie gleichsam vollständig aus-
drücken und köstlich angeben soll.
- 2, tritt die Singstimme ein, und singt die erste
Hälfte der Arie, dessen Modulation gewöhnlich in
die dominante führt, oder die nächstlängste Arie,
zweitem oder die dritten, ab.
- 3, betritt die Instrumente durch ein Vorspiel
gleichsam das vorhergehende, und bleiben zugleich
eine folgende vor, bis
- 4, die Singstimme die schon einmal gesungene
Arie nach einem Ritornell, die Ganzheit
der Auffindung weitläufiger abgibt, groß-
deut, und so nach dem die Arie nicht vollständig
bestimmt und genügt zu sein scheint, in dem
Langsam abschließt.

5.) Nach dem Schlusse der Ringstimme lassen die Instru-
mente fort, durch ein kleines Nachspiel der Instrumente
der Ringstimme noch immer mehr zu bekräftigen, bis
sie endlich der rechten Hand der Arie vollkommen
helfen.

6.) Nach dem vollkommenen Schlusse der rechten Hand,
der eigentlich durch die nachspielenden Instru-
mente, fängt die Ringstimme den ganzen Teil der
Arie ohne alles fremde Nachspiel der Instrumente, an,
wobei aber die Mode wechseln, die Mode nicht willkür-
lich geordnet, abgeändert oder wiederholt werden.
Dieser ganze Teil wird ohne alle Abänderung oder
Abänderung abgeändert, wobei jedoch keine Instru-
mente von wenig Noten und Takt, und nur an
solchen Stellen stark finden, wo diese die Ringstimme
kurze Einschübe oder Pausen macht.

7.) Sobald der Sänger diesen ganzen Teil gründlich
hat, lassen die Instru-
mente absonderlich in ein Ritornell
über, welches der Sänger und Gesänge zur Wieder-
holung des rechten Teils der Arie vorzubereiten. Nach
diesem gründlichen Ritornell wird also der rechte
Teil noch einmal, genau wie vorher, wiederholt
bis endlich die Instru-
mente durch das letzte Ritornell
am Ende des rechten Teils die ganze Arie bekräftigen.

Man mag nun gegen diese Form und Einwirkung
unserer Arie so viel einwenden als man will,
so wird man bei genauer Untersuchung derselben den
noch gestehen müssen, daß sie nicht unnatürlich,

und dem Gang mit der Natur unserer Gesinnung
ganz nicht unangemessen ist. Was die Arie ihrer
wunderbaren Form und Einwirkung nimmt, das
findet, was Ritornelle, melodische Figuren und
Zerlegungen, selbst dem sogenannten da Capo als
so vorzubauen will, das bewirkt das Maß der
von Gattung von Fortsetzung, indem es die Arie
zu einem kleinen Liede macht, dem in musika-
lischer Betrachtung gewisse Abänderung nicht ganz
unmöglich ist.

Die Form endlich zu zeigen, daß die Instru-
mente Form unserer Arie, der Natur unserer
Gefühle vollkommen angemessen ist, wird ich das
noch etwas von der Absicht und dem Zweck der
selben zeigen.

Was wollen wir die Zerlegung der Mode,
und die darüber nachzufinden melodische oder un-
deutliche Figuren bezeichnen, gegen welche
einige Komponisten und leichtfertige Kritiker unvorsich-
tlich so sehr geizig haben.

Es ist ein Vorurteil, sagt Händel, man man
glaubt die Roulade oder melodische Figuren
beständig überhand zu nehmen. Wenn das Grotz am Lieb-
lichsten überhand ist, sind sie vielmehr gerade am
passendsten - da der Geist in einem solchen Lage
nicht leicht mit sich selbst zufrieden kann, so stellen
sie in der Musik gleichsam das gleiche vor, was man
in der Sprache Intonationen nennt.

Wenn wir unsere Ansicht der malitiosen
Tugenden überdenken wollen, so müssen wir diese
durch viel längere Zeit als gewöhnlich sind, die
erfindenen Tugenden nicht als Tugenden annehmen. In
Hinsicht dieses nicht, so wird der Unterschied allemal
nicht merklich werden: denn es besteht nicht mit
unserer Gewissen genau, wie mit unserm Verstand,
dieser dunkeln Beschaffenheit unsere Begierde,
und selbstigen Betrachtung bedürfen. Wenn wir
nunmehr begreifen in einer vollkommenen Lust haben
wollen — wenn wir wollen, daß sie unser
Lust als Gefühle nicht genauere von allen zu
den Begierden inbegriffen sollen, die ohne eine
Anseligkeit damit haben könnten, so müssen wir
sie von allen unsern erfindenen Tugenden zeigen,
und so beschaffen, daß unser Merkmal, mit dem
Merkmal nicht anders als unsere Begierde auf kein
Weise verschieden werden können; dazu aber ist
notwendig, daß wir nicht unterschiedene Mord —
wir nicht unterschiedene Gedanken mehr als einmal
unterschieden werden; nicht ganz und gar auf
unserem Wege, sondern jedesmal in einem neuen
andere Lage und Gestalt, aber doch noch immer
mit so viel Anseligkeit, daß man nicht sehen
kann, die Unterscheidungen gemacht und gemacht
sagen nicht als so viele Modificationen nicht
und unterschiedene Gedanken oder Mord.

Genau so besteht nicht die vollkommenen

Beschaffenheit nicht. So wird diese ebenfalls
auf allen unsern Tugenden, auf allen unsern erfindenen
Merkmalen, und auf allen unsern Modificationen
genügt werden, wenn die Gefühle in ganz klaren,
ganzlich von ihm verschiedenen und längere werden
soll. Und auf welche Weise sollte sich dies wohl
beschaffen lassen, wenn es nicht durch die
Unterscheidung äußerer Tugenden und Mord, und durch
den Gebrauch der Malitiosen und der ganzen unter
diesem Namen gefassten soll?

Aber so besteht nicht die Gebrauch der Li-
belle in unserm Verstand. Ob es gleich Fälle gibt,
wo sie ganz glücklich unterworfen werden können, so
sind doch in den meisten Fällen gewisse von der besten
Möglichkeit. Für diese den Unterschied der Tugenden nicht
zur Verbesserung, nicht zur Verbesserung, nicht zur
unser Unterscheidung, auf dem Wege selbst oft
zur Befreiung. Nach anderen Tragen für dazu
bei, daß wir diese ihre gewisse Anseligkeit
bekommen. Der Gebrauch der Libelle hat also nicht
bloß äußerliche, sondern auch äußerliche Gründe
für sich.

Mit dem Gebrauch der da Capo hat es die
unmögliche Bestandigkeit. Es läßt sich sehr wohl
nicht gerade verstehen, und wie die Umstände,
und schließlich die Befreiung der Tugenden nicht
bestimmen, ob es zulässig ist oder nicht. In der

manche Fälle sind dadurch nur mittelbar durch
diese befragt und bestätigt; und wenn allerdings
das Wort davon befragt ist, so dass das rechte Spiel
des Arie gleichsam eine Verkürzung oder Verkür-
zung des gewöhnlichen Nutzes, so wie in der Arie:
du Gott es ist das gewöhnliche Passion, so ist es
die höchste Wirkung von der Welt.

Es habe schon oben erwähnt (in der mus. Bibliothek,
pag. 123 des 1. Bandes) angeführt, was zur
vollkommenen Erläuterung dieser Form und Einsicht
insbesondere Arie geführt, voran ist auf einem
Kontexte haben will.

Es gibt sehr indessen die Form und Einsicht
insbesondere Arie verschieden und notwendig ist
und so sehr eine Abweichung in der Wirkung
angebracht ist, so versteht sich das demselben,
dass eine Abweichung und gewöhnliche Compont
sich wie so davon zu finden hat, dass es sich
nicht nach Befragtheit der Umstände betrachtet
daran zu sehen können. Man muss allemal auf
das Merkmal des Arie selbst sehen. Besonders
dieser Probe Einsicht, so gibt es keine ge-
wöhnliche, einfach und ohne Modifizierung. Es
aber der Arie selbst so, dass man natürlich nicht
wird dabei sein kann, so ist es am besten, wenn
alles gehörig gegliedert, und durch den Gebrauch
multimodaler Figuren notwendig wird. Es ist der Arie
dies so, dass es mit der normalen Einsicht der
der Arie vollkommen befragt ist, so ist kein da Capo möglich
w. g. d.

Es gibt noch ganz Arie von Arie, die mit der Arie
Befragung als gewöhnliche Arie einige Befragung haben, wie
die die Arie und der Arie.

Arietta ist das Diminutivum von Aria, und hat alle
Eigenschaften ihrer Namen, wie die die Befragung nicht.
Es dieses bringt sie zu Arie, so die Befragung immer
gewöhnliche Arie der Gewöhnlichkeit hervorbringt,
die nicht lange aufhalten, noch besonders tiefen Eindruck
machen soll. Es Compont folgt dem Spiel der Arie
selbst, und selbst die Arie selbst notwendig ist es in der
Arie; gewöhnlich auf nicht, sondern löst den Arie
dies selbst notwendig notwendig geben.

das Arie geführt notwendig ist Arie, und
nicht in Arie zu Arie Arie gegeben, so Arie
nie Arie Arie oder sonst nie in die Befragung
gewöhnliche Arie Arie notwendig. Es hat Arie
nicht mit der Arie immer Arie, ist aber Arie
Arie und notwendig geben.

Die bisher angeführten Musikgattungen sind nicht für
eine Arie allein, und man kann sie Arie
Arie Arie. Es gibt aber noch andere Gattun-
gen, wie Arie Arie Arie.

das Arie ist die rechte dieser Gattungen. Es gibt
gewöhnlich Arie Arie von niemandem Arie
Arie der Arie.

Es wie Arie Arie Arie Arie Arie
Arie Arie, und diese Arie Arie Arie
Arie Arie. Es gewöhnlich Arie Arie Arie
Arie Arie; aber diese Arie Arie Arie

zur Begleitung, so dass der Satz nicht bloß ganz
stimmig, sondern nach der Natur der begleitenden
Instrumente bald lang - kurz und unbestimmig ist.
Von dieser Art sind die meisten in Lyon, auch in
Hochschulen vorkommenden Stücke.

Die erste Art von Stücken, oder die Violina können
für mehrere, oder auch für verschiedene Stimmen kom-
poniert werden, z. B. für zwei Diskantstimmen, oder
für eine Diskant und Bassstimme. Was nicht man
sich bei der Besetzung der Stimmen setzen, dass sie
in Aufassung der Höhe und Tiefe nicht zu weit ab einan-
der weichen, sondern so nahe als möglich an einander
gebraucht werden. Im ersten Fall würde nicht nur
die Harmonie allzusehr gestört werden, sondern die
Stimmen selbst müßten zu sehr von einander abheben
und eine die andere modifizieren.

Diese Violina vorkommen immer übereinander
und harmonischen Satz, der zugleich nach so besetzt
sein muß, daß ohne den stärksten Zwang keine
Stücke dieser Art ausgeführt werden können. Wenn sie
nicht gut gearbeitet sind, so müssen diese beiden Stim-
men für sich allein ein vollkommenes Ganzes aus-
machen, so daß der Zuhörer nicht im Stand ist, auch
die Meinung zu kommen, ob sie möglich, fern oder da
nach einem von der gewöhnlichen Bestimmung der Harmonie
oder Modulation fern zu gehen. Diese Stücke sind also
nicht nur der Natur der begleitenden Harmonie, die
alle Gesammtheiten und Theile immer vollkommen

einem Harmonie in ihrer Gewalt haben. Der be-
rühmte Mozart hat in dieser Art die vorzüglichste
Mühe gekostet, die Reinheit der gemischten Gesam-
theit von einem Zeitpunkte, nach jetzt mit Unge-
wöhnlichkeit werden können, weil überhaupt nach Mat-
thias' Bemerkung gut gearbeitete Stücke nicht leicht
veralteten.

In der zweiten Gattung von Stücken singen zwei
Sänger bald wechselseitig, wenn nach dem andern, bald
beide zugleich ähnelnde und mit oder in einander von
einer Melodie. Die begleitenden Instrumente werden
für oben so gebraucht, wie in der ersten Art,
d. h. nicht, sie sind bestimmt, diese Ritornelle zu spielen
und nachzudenken dem Abschied der Sänger vorzubereiten,
zu bekräftigen, zu unterstützen, fortzuführen
und zu unterstützen. Sie sind daher auf nichts anderes
als Doppelte, oder Dreie für 2 Diskantstimmen, die die
wunderliche Form und Finesse haben, wie die ersten
für eine einzige Stimme. Die Franzosen nennen sie
deswegen airs à deux.

Beide Arten der Stücke können daheim mit einander
übungen, daß beide daheim vorkommende Stimmen
gleichstimmig sind, und daß keine über die andere
herrscht, voraus, daß bald die eine, bald die andere,
sich eine Zeitlang alleine hören läßt, jedoch beide
zugleich, jedoch so, daß jede ihrer besondern Regeln
Gang mit Absicht behalt. Hinsichtlich muß ich in
beiden Arten die Nachsicht haben, daß sie sehr feinsinnig
und ganz nach der Regel des doppelten Contrapunkts

großheit sehr müssen, damit beide Melodien bey
der Einfachheit des Gesangs eine schöne Mannigfaltig-
keit erhalten können. Obgleich die vorher Art, die
oben alle Begleitung ist, unmöglich die ganze Harmonie
in zwei Stimmen zusammenzufassen, so muß doch auch
die andere Art so großartig werden, daß der Bass und
die Mittelstimmen davon möglich sein können, ohne daß
dadurch die Harmonie im Ganzen mangelhaft werde.
Obwogen ist dieses nicht weniger als die vorher Art, wo
das Werk nicht vollkommen gevingen Harmonien,
da es mal die Kunst der Töne und Modulationen,
als auch die doppelte Contrapunkt in seiner Gewalt
hat. Zwei schöne Melodien, deren jede ihre eigene
vielfache Arbeit, ihre eigene Harmonien hat, so
zu vereinigen, daß keine die andere verdrängt,
ist der Gipfel der Kunst, der uns von sehr wenig
Componisten vorwärts kommt, und noch vorwärts wird.
Die besten Meister können haben und von gel.
Capellmeisters Grain, die in 2 Foliobänden nebst der
Fragelle und Forno desselben vor liegen gedruckt
werden sind. Man kann nicht schöner und voll-
kommener in dieser Art hören, als diese Stücke.
Die Vereinigen mit der schönsten Contrapunktischen
Kunst, mit deren Gebrauch sonst so leicht ein ge-
misstes Gering und eine gewisse Wichtigkeit verbunden
zu seyn pflegt, mit der Einfachheit, zierlichkeit und
nimmervollen Melodie, so daß man die Capellen
und Anfänger in dieser Compositiarts unmöglich

vollkommenen und nachsinnungswürdigen Meister von
Zielflaggen weiß, als diese Gränzen des
Auf zweystimrige Fragelle folgen am natürlichsten
die zweystimrige, oder
das Tragell, Trio, oder auch Stia a tre voci
welches oben so wie das Stück mit und ohne Instrumente
unmittelbar Begleitung seyn kann.
Auch zu einem solchen Tragell dergleichen möglich
dieser Aufführungen zusammen werden, mozu dann
natürlichste auf der Composit dergleichen möglich
Melodien zusammen muß; so ist das Stück in der Mü-
he ein noch größerer Kunststück, als das Stück. Diese
Fall aber weniger sich nicht halten, sondern es möglich
vielleicht möglich ist, wenn man den dem jüngeren Komponen
mit mehreren Aufführung, und dergleichen bey dieser Ver-
festigung bequame die unwilligen Regeln besonders in
Absicht auf Wichtigkeit der Harmonie zu benutzen, wie
bey dem Stück.
Das Quartett besteht, wenn eine Person sich
zum Liedende nicht oder unterschiedene Liedesstücke
vereinigen. So lange jede der vier besondern Stimmen
mit einer Fagel hat, heißt es Quartett. Sobald
aber jede Stimme mehrfach besetzt wird, so man
heißt es schon eine Stimme, und wird ein Fagel
genannt, welches eigentlich ein vier- oder unfer-
stimmige figurierter oder dornwürdiger Gesang ist.
So Fagel hat ebenfalls, so wie fast alle Musik-
gattungen möglich sind haben.
Die einfachste Art ist die, wo ein ganzes Volk

einseitig nur und ohne dasselbe Gefühl abdrückt.
Diese Art findet nicht viel Zueignung, weil die Un-
einseitigkeit des ganzen Valls in einem einzigen Ein-
seitigkeit dadurch abgeändert werden muss.
Es ist daher am besten, wenn diese Art so einzu-
richten wird, dass nur eine Zeitperiode in der Un-
einseitigkeit liegt, gegen welche die übrigen Nerven
eine gewisse, einseitige, in ähnlicher Bewegung
vorgewandte Tätigkeit machen. Welche Geistes kommen
sich schließlich in der Sprache vor, und man sagt
dass sie in gleicher Contraktion geordnet sind,
das heißt, dass keine Nerven absetzt, was die
übrigen nicht auf einige Weise gleich wäre.

Immer jedoch ist die Geistes die, wo abson-
derliche vorkommen; z. B. wenn eine Nerven
vorliegt, und die andere sowohl alle auf einmal
einmal, oder wenn zwei und zwei Nerven
mit einander abwechseln, und nur an gewisse Orte
den Kopf anbringen; oder auch, wenn die eine Nerven
spricht, und die andere darauf antwortet; oder
endlich, wenn mehrere Geistes zugleich, an verschiedenen
Orten eine gewisse Anzahl oder Operationen
ausführen und mit einander abwechseln, welches
nach Malpighi abdrückt die größte Lust von
der Welt ist.

Die dritte Art der Geistes ist die, wo die eine Nerven
nur stummartig geordnet werden.
Eine vierte, wo die drei vorerwähnten zusammen-

gefaßt und monistische Art ist die vorzüglichste und
nützlichste unter allen, die auf, nebst der geistigen
Welt der am häufigsten in der Natur vorkommen.

Von Nutzen ist dieses ist zu beweisen, dass es eine
an solchen Stellen Geistes anbringen kann, wo eine
Tätigkeit auf alle Ausführe, oder auf den ganzen
Vall einseitig Wirkung macht, so dass gleichsam ein
jeder geordnet ist, so zu ändern. Eine solche
allgemeine Unvollständigkeit eines ganzen Geistes
in der Anwendung eines Gespinnstes ist abson-
derlich die größte und laßhafte Wirkung, weil jeder
Tätigkeit, die viele Menschen zugleich zu regieren
vermag, vollkommenen so stark zeigen muß, dass
auf alle Ausführe oder Geistes unbedeutend von
ihm gesprochen werden können.

Da so festige Bedürfnisse eines Gespinnstes
über viele Menschen zugleich, natürlichem mit sehr
selten vorkommen können, so folgt daraus, dass
absonderlich auf eine wenig Geistes in einem Ding
vorkommen können.

Unter der drittelsten Jahre Jährl, Geistes, und
auch die höchste Mitte von Geistes gegeben. Die Itali-
enische Lehre die Geistes in ihrem Dinggehalte nicht sehr;
dass findet man immer auf nicht mispropheten fürstlich.
Die geistigen Freunde sind die Feinde von Geistes,
da sie auf sehr majestätisch, contrahiert und für-
gemäß zu verstehen wissen. Auf ihre Beschäftigung der
Geistes ist prächtig.

Was nun über das Fortschreiten will, muß mit
des Töne und alle damit verbundenen harmonischen
Künste gut bekannt sein. Da man zwar nun in
in Musikgattung ist, ist aber nicht so sehr auf sich
selbst und allein hingewandt, daß sie mit ihrem
besonderen Künste nicht in alle übrigen Musikgattun-
gen mit der besten Wirkung gebracht werden könn-
te. Die Kunst der Musik besteht nunmehr aus
sonst über alle Mangelhaftigkeit und Künstlichkeit
an Melodie und Harmonie. Da sie also nun von
zünftig müßigen Musikgattung abweist, so muß
da ist, um Ihre nun so viel möglich volkstän-
digen Töne davon zu machen, bei der Einför-
mung und Fällung derselben etwas unständliches
sagen müssen, ad bei den übrigen Musikgattungen.

Es war sich nun veltigen Töne von der
Töne machen kann, muß man erst die möglich-
sten Arten der musikalischen Nachahmung beson-
dern, auf welche die Gesetze der Töne gegründet
sind. Die Töne selbst ist nicht anders als eine
Art von starker Nachahmung. Um so viel mehr
gewiß ist es daher, die Töne von derselben über-
führt, und von den verschiedensten Arten derselben
vorab zu führen.

Die Nachahmung ist eine künstliche Nachahmung
nicht gewisse Eigenschaften, oder eine gewisse Melodie
in verschiedenen Stimmen. In welche wir aber
die Anfertigung der Nachahmung sonder, desto

Künstlicher und zünftig hingewandt wird die Nachahmung.
Wenn man sie singen will so genau, muß so starr
behalten, sondern mit einer gewissen willkürlichen Freiheit
dabei verfahren, so wird sie nicht so hingewandt, aber
auf nicht so künstlich. Um sich diese geistigen zu machen,
mögen die uns bewegen, daß, abundante Töne auf
abundante Töne, in abundante Stimmen, allenthalben
hervorbringen, andofolue führt. Diese Töne in oben,
derselben Stimmen auf andern Tönen, auf eine künstliche
Art andofolue, führt möglichst; und diese Töne von
sich machen Stimmen unmittelbar der Nachahmung
oder Erziehung auf niemand hervorgehen, führt möglichst
man. Diese drei Vortheile werden gewöhnlich mit niemand
verwechselt, und das nun für das andere genommen;
wie sehr sie aber von niemand verschieden sind, sehen Sie
ab die Vortheile davon gegebenen Fällung selbst nicht ein.

Die möglichste Erziehung abundante Töne
zweier verschieden Stimmen kann nicht nur in Fällung
sondern nicht in alle übrigen über alle Gesetze!

(Ergänzung muß für notwendig werden, daß kein
Nachahmung eines einzigen Stimmen in Tönen
behalten ist. Wenn von Nachahmung die Rede ist
so versteht sich immer von selbst, daß sie nur
über verschieden Stimmen statt findet.)

Dem zünftig nachfolgen & Eigenschaften der Nachah-
mung, nämlich von dem Fällung an, ist in die Noten.

Da die Nachahmung künstlich und hingewandt, und auf
willkürlich sein kann, so sieht sie nach andern

Abtheilungen. Alle aber zusammengekommen, was man
nicht mehr als das oben sind, die ist schon einzeln
mit ihren Unterabtheilungen rollieren will.

1, die grosse Kaufmann. Hier versteht man nicht
die ästhetische Minderleistung, sondern die, und nicht
nichts gewisse willkürliche Freiheit.

2, die gute. Hier geht man die ästhetische Minder-
leistung der Gattung durch gewisse Grenzen, und versteht
sich dabei nach verschiedenen Regeln, die nicht nur
die Art und Weise der Minderleistung bestimmen,
sondern auch die Form der selben bestimmen.

3, die so genannte Caution. Hier wird die Befähigung
der Minderleistung nicht möglich gemacht, so dass in
derselben nur einige Nimmern alle übrigen
ganz deutlich sind, nach welcher sie sich unterscheiden
alle verstehen müssen. Es bezieht sich also nur einige
Nimmern alle übrigen zu sich, und diese Minderleistung
nach gewissen Regeln, alle Form zu, wie sie die
ersten vorzuziehen hat.

Jeder dieser 5 Gattungen von Kaufmann von
sonst noch einige andere Theorien.

Die grosse Kaufmann, als die erste Gattung,
wird bald imitatio, bald fuga irregularis, oder
unregelmäßige fuga genannt. Wenn man aber
bedenkt, wie weit sich unregelmäßig die große Kaufmann
verbreiten kann, so findet man, dass sie nicht nur
nur mit dem Namen der unregelmäßigen fuga
zu belegen ist. Die Unterart unter beiden ist

unvollständig groß, abgesehen die letzten vollständig nur
Art der großen Kaufmann ist.

Die große Kaufmann, wie das würde in der großen
Kaufmann zu sich selbst, und zu die unregelmäßige
fuga, oder fuga irregularis, unregelmäßig werden.

Unter der großen Kaufmann versteht man alle Arten
nichts ästhetische Minderleistung, nicht können melodi-
sche Töne, sie können nur gewisse auf welche
Art sie wollen. Und nach dieser Bedeutung versteht
sich sich auf alle Arten unregelmäßiger Töne, wie
mögen sie harmonisch oder melodisch betrachtet.

Es will Ihnen einige Arten derselben besonders
aufzuweisen. Sie kann als z. B. gros und gros gros.

1, gros gros ist die, wenn die nachfolgende Nimmern die
Intervalle der vorhergehenden nicht nicht abwechseln,
dies selbsten und ganze Form vermischt; und
gros, wenn die ganzen und selbsten Töne der
ersten Nimmern in der zweiten ganz in abwechseln
dies selbsten und Art nachgemacht werden.

2, die Kaufmann versteht nicht allein so, dass
die ersten Nimmern die Anfang der ersten von
Anfang nach dem Ende zu mindestens; sondern
auch so, dass sie derselben von dem Ende nach dem
Anfang zu, das heißt, rückwärts nachfolgt. Diese
Art ist eine rückgängige Kaufmann, imitatio retro-
grada. z. B.

musical notation on a staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation shows a sequence of notes and rests, illustrating the retrograde concept mentioned in the text. Below the staff, the word "musical" is written.

3, die andre Stimme folgt auf öfters der vorher
 in einer veränderten Geltung der Note nach. In
 dieser Art mit vergrößerten Note, wenn z. B.
 jede Note um die Hälfte verlängert, und die Stimme
 Aufsteigen um Viertel gemacht wird, so nennt man
 solche eine vergrößerte Nachahmung, *imitatio per
 augmentationem*. In dieser Art aber mit verklei-
 nerten Note, wenn z. B. eine jede Note um die
 Hälfte verkürzt, und die Stimme Viertel um
 Viertel gemacht wird, so heißt es eine verklei-
 nerte Nachahmung, *imitatio per diminutionem*.
 z. B. *Imitatio per augmentationem*.



2. *Imit. per diminutionem.*



4, In welcher Bewegung und Geltung der Note
 die Nachahmung auf gegeben mag, so kann
 sie doch allemal unmittelbar einigermaßen im-
 trocknen, und der Fortgang der Melodie

dadurch aufgehalten werden. Dieses heißt eine
 unvollständige Nachahmung, *imitatio interrupta*. z. B.



5, Wenn in einem oder mehreren Stimmen die
 vorherige Stimme auf einem gegebenen Taktteil oder
 gegebenem Takttheile anfängt, und die andern in einem
 gewissen nachfolgt, oder ungleich, wenn eine ge-
 bene Takttheile nachfolgt, so nennt man
 dieses eine Nachahmung im niedrigen oder ungleichem
 Takttheile, *imitatio per asin et thesin*, oder
in contrario tempore. z. B.



6, Ist die Nachahmung so beschaffen, daß die
 Stimme nicht sich selbst wiederholen kann,
 das heißt, daß die vorherige nicht wiederholen, und die nachherige
 nicht vorherige werden kann, so heißt sie abson-
 derlich unvollständig, oder unvollständig-
 nachahmung, *imitatio invertibilis*. z. B.



7, Alle diese vollkommene Aebnlichkeit der Nachahmung ist nun noch ferner unter zwei periodisch oder canonisch.

a.) periodisch, imitatio periodica oder partialis, wenn die nachfolgende Stimme mit einem kurzen Satz mit der ersten auf dem ähnelnden Ort ferner beginnt.

b.) canonisch, imitatio canonica, oder totalis, wenn die nachfolgende Stimme den Anfang des ersten von Note zu Note, vom Anfang bis zu Ende nachmacht. Für alle diese canonische Nachahmung sind gebräuchlich musikalische Nennungen, heißt man canonische Fuga, Fuga canonica, totalis, universalis, mera, integra, oder kurz im Canon.

Die periodische Nachahmung mit allen ihren Aebnlichkeit und Gattungen, wird auf zweierlei Art betrachtet, nämlich

a.) unter nachahmend, an diesem oder jenem Ort unter Nennungen, nach Betrachtung des Gesammten sind Compositoren, in alledem Aebnlichkeit musikalischer Compositionen, ob in Solos, Quarten, Trios, Quarten, Quinten, Sinfonien etc. in Vocal- und Instrumental-Musik.

b.) oder sie wird in drei verschiedenen Stimmen nicht Nennungen nach Ansichtung nicht gewisse zum Grunde

liegenden Eigenschaften, durch besondere Vorschriften auf gewisse Orte eingeschränkt. Für solche musikalische Nennungen, wo man gewisse Satz zum Grunde bringt, so nach gewisse Vorschriften ohne Einsätze und Absätze vornehmlich die periodische Nachahmung unter musikalischen Nennungen, durchgehlich wird, heißt man gewisse, d. h. Fuga periodica, partialis, fracta oder irregularis.

Alle Aebnlichkeit der Nachahmung lassen sich also auf die canonische und periodische zurückführen. Da nun die Fuga auf die Nachahmung gegründet ist, wie schon erwähnt worden ist, so folgt daraus, daß es auch nur zwei Eigenschaften von Fuga geben kann, nämlich die, welche auf die periodische Nachahmung, und die, welche auf die canonische gegründet ist. Die erste nennt man kurz, die Canon, und die zweite periodisch.

Nun können wir an die Ausführung der Fuga selbst gehen. Das Wort Fuga wird von einigen musikalischen Meistern von Fugate jagren (weil man ihnen die andern gleichsam jagt) und von andern von Fugere gleiten, weil die eine Stimme gleichsam vor der andern flücht, vorgeht.

Genüßlich werden alle musikalische Nennungen in zwei Gattungen, und öfters in mehreren getheilt. Ob die Fuga aber fällt diese Einteilung weg, die vom Anfang bis zu Ende ohne Unterbrechung fortgesetzt wird.

Wohl eine Figur mit 2, 3, 4, und mehreren
Numeren geföhrt werden kann; so nehmet dazu die
Einteilung desselben in 2, 3, 4, und unbestimmte Figuren.

Es sind aber Figuren, die sind gleichförmlich fünf Stücke,
die zur Gleichheit desselben gehören, zu beobachten,
nämlich,

1) die Leitföhre, steht auf der Leitföhre, Kopf, the-
ma genannt, und in lateinischer, oder in der römischen
musikalischen Kunstsprache, Dux, Thema, Subjectum
(vox antecedens), oder die zum Grunde liegende Satz,
womit die Figur anfängt.

2) die Geföhre, oder Nachföhre, in der Kunstsprache
comes, (oder vox consequens) die die ähuliche Wieder-
holung der Leitföhre in einem andern Numeren mit
verschieden Föhren oder Föhren Föhren ist.

3) die Wiederholung, repetitio, diejenige Ordnung
in welcher die Leitföhre und Geföhre in der musikalischen
Numeren sich wiederholend föhren lassen.

4) die Erfindung. Kommt man diejenige
Composition, die dem Leitföhre in der übrigen
Numeren nachgefragt geföhrt wird.

5) die Erfindung, oder diejenige Composition,
womit die Leitföhre verschiedene Föhren der Figuren
sich zuweisen die verschiedenen Repetitionen der
Gesammelföhre wegen geschicket wird.

Es sind Figuren, wo diese fünf Stücke, nach der
römischen Regeln völlig eingewöhnet sind, ist eine
reguläre Figuren, Fuga regularis oder propria,

so wie diejenige eine unreguläre Figuren, Fuga irregu-
laris oder impropria ist, wo mit diesen Stücken
willkürlich verfahren wird.

Die reguläre Figuren ist in Aufsetzung der durch-
schreibung der Figuren, oder mindestens vorgeschrieben, nach
einer Form oder Form.

Es sind strenge Figuren, Fuga obligata, ist diejenige,
wo in ganzen Stück mit nichts andern als dem Leitföh-
re geschicket wird, das heißt, wo der Leitföhre
nach der ersten Durchschreibung, wo nicht allmählich ganz,
doch zum Teil, fast Satz auf Satz zum Kopf hin
kommt, und wo folglich, aus dem Leitföhre alle
übrigen Melodien, Gegenwärtigen und gewöhnlichen
sich, womit die Fortschreibung, Fortschreibung
Wiederholung, und die verschiedenen Fortschreibungen
nachgefragt, und womit die Nachschreibung in
einem gehen und köstlichen Fortschreibungen mit niemandem
verändern werden. Manne eine solche strenge
Figuren nichtläufig als geschicket wird, und nach
verschiedenen andern Kunststücken, wo die die verschiedenen
Föhren der Nachschreibung, die doppelten Fortschreibungen,
gehört, die Fortschreibung, und die Fortschreibung, Fortschreibung
sich geben, damit verändern werden, so kommt
man eine solche Stück ab dem mit einem ita,
lateinische Namen eine Ricercata, oder eine
Ricercata, eine Kunstfiguren, eine Musikfiguren
von welcher hat die meisten Figuren der sol. Esall
von der sol. Tobastian auf sich.

für eine Fuge, Fuga libera, soluta heißt
diejenige Fuge, wo nicht davorbestimmte mit dem Fug-
satz verbunden sind, das heißt, wo es nicht immer
Patz auf Patz, doch aber oft genug zum Vorhinein
steht, und wo, wenn man ihn anläßt, ein
willkürliches körges Zerschnitzeln, das mit der Natur
des Fugsatzes einige Befuglichkeit hat, vorwiegend
der Aufassung und Vorführung davorbestimmt sind.

Man läßt es öfter nicht bei einem einzigen
Fugsatz bewenden, sondern läßt ihn mehrere
mal in einem Stücke davor. Man kann also in
einer Ruckzeit die Fuge wieder zu neuem und
vielfachen entstehen.

Einmal ist die Fuge, die mit einem einzigen
Fugsatz hat. Vielfach die, die 2, 3, 4, und mehr
von Fugsätzen hat.

Die vielfachen Fugen werden gewöhnlich davorstücken
zusammengestellt.

Zu mehreren Stellenheit wollen wir über die
fünf verschiedenen Fugensätze mit Fugen noch
einige notwendige Anmerkungen machen.

Der Fugensatz oder Fugsatz ist das erste.

Nicht alle Patze sind zu einem guten Fuge geeignet,
und mancher stellt sich mehr oder weniger zu einem
Fuge für die Begleitung als für die Vorführung,
so wie nicht immer gut. Man hat also bei der
Ausführung nicht Fugsatzes nach dem ersten

Bestimmung und Abfall überläßt zu setzen, so dass
es besonders auf folgende 2 Stücke zu achten,
1, auf die Länge, und
2, auf die Melodie desselben.

Die Länge eines Fugsatzes ist zwar willkürlich,
denn es ist dabei auf die Befuglichkeit des Zuh-
mers zu setzen. In langsamer Dicht ist, desto
mehr Patze muß der Patz haben, und in dichter
Patze, desto weniger. Für lange diese Länge, und
von mehreren willkürlichen Tönen, wird zu einem
langsamen Zeitmaß dem Gesetze nachgefolgt. In kürzer
die Länge sind, desto öfter können sie wiederholt
werden, und je öfter sie wiederholt werden, desto
besser ist die Fuge. Ein körges Patz ist fast
und nicht im Gedächtnis zu behalten; und hat
des Fugensatzes die Begleitlichkeit, den Anfang desselben
nicht zu überlassen, so kann es die angestrebte
Vorführung und Veränderung, folglich auch den
ganzen Zusammenfang der Fuge desto besser be-
stehen.

In Aufassung der Melodie eines Fugsatzes sagt
Matteson: das melodische und natürliche Wesen
gehen mit einem oder zwei jungen einfach
überwiegend die besten Fugen ab, da jüngere
den gewöhnlichen und gewöhnlichen Patzen die
für setzen Mund gänzlich wegnimmt.

Das Gesäße ist nicht anders als eine äfulehre
 Wiederholung des Leitens in einem möglichen Tausch.
 Die Befahrung dieses Äfulehres ist nicht genug, daß
 die Natur des Gesäße die Natur des Leitens in
 Anfang der Leitens und Gesäße gleich gemacht ist.
 Das Gesäße fängt nämlich zur Äfulehre des
 Wiederholens, daß die Leitens, die im Leitens
 man, und im Gesäße, und zwar in den der
 Proportion vorzukommen, nur mit dem Leitens,
 daß man die Leitens in der Leitens anfängt, das Gesäße
 in der Leitens folgen muß, und man die
Leitens in der Leitens anfängt, das Gesäße in der
Leitens oder Leitens dieses Leitens. Es giebt aber
 gar viele Abwege, Leitens und Leitens
 bei der Leitens des Gesäße, in die man sich
 aber unmöglich zurückführen können, weil alle Leitens
 Länglichkeit Leitens gänzlich ohne Leitens
 würde, so lange man sich selbst Leitens
 und Leitens Leitens Leitens Leitens.
 Ich Leitens Leitens Leitens Leitens Leitens
 und von den Leitens Leitens Leitens Leitens
Leitens Leitens Leitens Leitens Leitens
 nicht als Leitens Leitens Leitens Leitens.

Das Wiederholens ist von der Gesäße Leitens
Leitens, daß die Leitens des Gesäße Leitens
Leitens Leitens, in Leitens so Leitens Leitens
 das Wiederholens aber Leitens die Leitens und

Leitens der Leitens Leitens. Es ist
 zwar Leitens, ob man Leitens Leitens im Leitens
Leitens, Leitens Leitens Leitens, in Leitens Leitens
 der Leitens Leitens aber ist es nicht Leitens. Leitens
Leitens ist man in der Leitens Leitens Leitens
Leitens die Leitens Leitens Leitens in Leitens Leitens
Leitens Leitens Leitens Leitens, von Leitens
 man nicht Leitens Leitens in der Leitens, in Leitens Leitens
Leitens kann. Leitens Leitens Leitens Leitens
Leitens, so wird es sich nicht Leitens Leitens, Leitens
Leitens die Leitens Leitens Leitens Leitens
 mit der Leitens Leitens Leitens. Man Leitens
Leitens aber von Leitens Leitens Leitens nicht
Leitens zu Leitens, ob das Leitens Leitens Leitens
Leitens, und der Leitens Leitens Leitens.

Die Leitens, ob das Leitens Leitens.
Leitens Leitens Leitens, nimmt Leitens Leitens,
 sobald der Leitens Leitens; weil Leitens
 in Leitens und Leitens Leitens Leitens
 ohne alle Leitens Leitens. Ist der Leitens zu Leitens
 so Leitens man Leitens Leitens, die Leitens
Leitens Leitens, der Leitens Leitens, Leitens.

Die Leitens Leitens Leitens da Leitens, so die Leitens
Leitens Leitens, ob Leitens, so ist Leitens
Leitens Leitens, und Leitens so Leitens, bis
 der Leitens Leitens Leitens. Leitens Leitens Leitens
Leitens so wie die Leitens Leitens Leitens

Natur der Gächfaher ftehen, und mit der dinstellen
untergeordnet gefachten Gachonien übernehmene. Hinsicht
folgt, dass alle Verfager, die in der angeführten
Nimmern, nicht unmittelbar der Verfagerung oder Ver-
fagerung beizugehen diefergeachtet werden können ad:
Geographischen, Querschnittmäßigen Pächern, die in
mäßigen Umänderungen, und sogenannte galante Pächern
mit den Tugenden verbunden seyn müssen.

Die Gemüthsformation muss nicht zu lang seyn,
gleichgültig wenn die Form schon lang ist, und
dass nicht zu oft vorkommen. der Gächfaher nicht
samt aufgeführt werden, sich oft genügt seyn zu
lassen.

Alle Tugenden seyn mit dem Gächfaher gefüllt,
aber mit einem noch läng davor folgende Formation
auf. Das erste Verfager ist das erste. Man muss
aber gefahren sein man will, so muss allmählich der
Lustvollvollkommen seyn, so wie der Anfang ein
stimmig war.

Dies wäre ungefähr die nöthigste hinreichende
über die angeführten Punkte eines Tugenden. Allein
die Beobachtung der Gefährten verordnet noch einige
andere Tugenden, die für und mindes in der Tugenden
nichts desto größer ist, als in der Gesamtheit aus-
breitet werden müssen, wenn die Punkte alle gut
seyn sollen. Das vorerwähnte sechste geführte Tugend
ist der Contrapunkt mit seiner Natur.

Vom Contrapunkt überführt, welche die meisten
Athen derfelben ist schon in der Natur von der
Formation gefordert worden. Die Tugenden als
schon eine wichtige Tugend davon, und wie kö-
nen in unserer Verfagerung weiter gehen.

Das alle Athen von Tugenden, Doppeltseyn, nicht
schon und Doppeltseyn Contrapunkten, nicht ist ad:
auf das größte und wichtigste Tugendstück in der
ganzen Musik, nämlich der Canon. der Canon
was andere der Freiheit der Formation der
Stimmlichkeit eines Contrapunkts, und man muss die
Möglichkeit, die seine Freiheit sich nicht finden
soll, die Fähigkeit eines Contrapunkts in Form ganz
Anfangs können zu lassen, und zu beschreiben
zu unserer Tugenden muss man genau mit unser so
viel auf diese Tugenden, und es scheint fast, als
wenn diese notwendigen Eigenschaften der Tugend
verloren gegangen wären. Demnach bleibt der Canon
nach einem ein unentbehrliches Stück der Natur
und seine Tugend, und wird es fortwährend
immer bleiben, so lange wenigstens geist, ad
die wichtige Tugenden von unserer Tugend nicht
verloren gehen. Alles mit dem vorgegangenen
Zusammenhang, was uns noch von Musik übrig ist,
hat bis jetzt seinen Wohl verloren, und das
einige nicht, was nach der Regeln der Tugenden
und der Canon gezeichnet ist. Wie gefahren noch

immer die Woch nicht Jobquimb, Orlandit die
Capto, Frümmstein, Forobaldi, Forobro,
Gounguro, Kufuan, Spide, Palman, Filfer,
Joh. Tob. Auf 22 mit unser Kasbonnen nach
 werden sie aber so sehr, so nicht nach wasser in dem
 falken. Jüngere die meisten Produkte unserer
 jüngerer Gärten, die ganz in der so genannten jüngerer
 Distanz großfinden sind, werden uns so lange
 gewahrt werden, als wir gewiß in ihrer jüngerer
 Art von Melodi Mode ist. Da die Distanz sehr
 so wenig Aufheil an ihrer Jüngerbildung hat,
 so werden sie auf nicht als Distanzarten auf die
 Kasbonnen gebracht zu werden, und es ist ihre
 Ehe gering, auf ihre Zeit ihre Gärten zu
 geht zu haben.

Die Caron ist nicht anders, als nur auf die cano-
 nische Kasbonnung gebauet möglich ist. Nach.
 Da nun alle übrigen verschieden Kasbonnungen
 unzulässig, die in Aufhebung der Jüngerer, somit
 die Folgezeiten anfangen, in Aufhebung der Falk-
 stück, der Größe der Natur so damit verbunden
 werden können, so sehen Sie leicht, daß es so
 viele Arten der Caron geben müßte, als es
 Arten der Kasbonnung giebt.

Die Caron kann 3-4 und unbestimmt, so
 kann in der Distanz, Troy, Spick, Spide, Distanz,
 Distanz, Octos und Noms sein, so kann unbestimmt,

Aufhebung, Spick.
 Distanz, Distanz.

doppelt erhöht, und vergrößert sich; so kann
 per augmentationem et diminutionem per tra-
 sira et arsin ee sich. Non allen Asken des Tausch
 se nur der sich, hat man die allerhöchste Mische
 von Hof. Tab. Casf.

Oben nimmte Kräfte ist es nicht möglich, sich
 man begreift von der unvorstellbaren Unwissenheit
 keinen zu machen, die mit diesen Umständen ver-
 binden sind, wenn sie wirklich nicht gut sein,
 und nimm die mit verschiedenen Gesetzen mit der
 künstlichen Verbindung der Kräfte, wie so oder
 anderen Nimmern, verbunden haben. In dieser
 glücklichen Verbindung quere so vorzüglich
 Eigenschaften übersteigt die schon oft erwähnte
 Hof. Tab. Casf. wirklich nicht mit allen seiner von
 gänge, sondern auf seiner Nachkommen. Ob diese
 wichtige Begriffe von diesen Umständen sich vorziehen
 will, kann nicht bestanden sein, als dessen Werke
 mit tief und sorgfalt studieren. Jede Fakt ist bei
 ihm bedeutend, und seine geringsten Einwirkungen
 sind Mischungen.

Alle bisher vollöche Musikgattungen gehören
 eigentlich in die Vocalmusik, und wenn sie nicht
 selbst in ein ganzes Stück vereinigt werden,
 so besteht sowohl die Opera als das Oratorium,
 die beide gleichsam ein Zusammenfluss von allen
 Gattungen sind, die im ganzen Gebiete der Kunst
 liegen. Operntheater sind nicht anders als kleine Opern,

nicht mit dem Aufhören, daß sie nicht konigler zu
falsch sind. Aber so mußte sich die Konigin Maria
Katharina, Maria, Maria und Eusebius die sogenannte
falsch, diese gewisse Konigin des Orationen annehmen.

Unter den Musikgattungen, die in die Instrumental-Com-
position gehören, steht die Violon oben an. Sie soll
ihre Ursprung der Oper zu danken haben, welches man sie
anfänglich gleichsam zur Fühlung vorzuziehen, um die zu
förm, nach der der Vortrag angesetzt wird, die ganze
Oper vorzubringen. Man hat sie aber auch bald an
sonstige gebrauch, und sie ihre Ursprung wegen
einer der besten auf nach in der Kirche und Cammer
aufgenommen. Daher sind diese Gattungen nach Violon
nächst, nämlich die Violon, Violon = und
Kammer = Violon. Alle Violon aber, die zu Fingern
spielen gebrauch werden, müssen mit drei Fingern
nämlich Violon haben, gleichsam in oben der Fingern
auch abgesetzt werden, welches sie zur Vorberingung
dieser sein. Man hat auch Violon, die nicht zur
Vorberingung mit Fingern bestimmt sind; diese
gehören jedoch in die Cammer, und weisen eine
besondere Gattung von Instrumentalstücken aus, wobei
Vollständigkeit und die Zusammenfassung also in
einer Zusammenfassung befindliche Stücke nicht
genutzt ist. Der Violon der Stimme vorzuziehen soll,
kann für nach Violon gestellt werden.

Die häufigsten Jahre sind eine Art von Instrumental-
musik zu danken, die sie niemals statt inson-

Violon gebrauch, und Violon genannt haben.
Ingenieurlich sind sie sehr aus der Mode gekommen,
und ihre Verbreitung viel Mäße und demnach der
Vielmehr jedoch, nicht zu gedenken, daß sie nicht von
einer Fingern Fingern, welches zugleich alle
formellose Fingern möglich ist, hervorzubringen
müß. Sie ist außer der Regel und dem Elong
bevor der Fingern die Instrumentalstücken. Sie
steht gewöhnlich mit einem Fingern langsam und
gewöhnlich Fingern an, geht so dann in eine Fingern
Fingern Fingern, nach dem Fingern sie nicht in
den langsam Fingern Fingern. Es muß diese die
ganze Violon aus; beibringen aber, Fingern
man sie nicht Oper, oder Violon Fingern
müßigen Fingern vorzuziehen werden soll, folgt
nach dem Fingern Fingern und sehr müßigen
Fingern nach, die sich dann an den Anfang der Fingern
angeführt. Die Fingern Fingern Fingern und Fingern
nicht Fingern. Die Fingern Violon haben nicht
den Fingern Fingern und Fingern Fingern; Fingern
Elong aber nicht besondere Fingern. Fingern.

Unter den nach übrigen Instrumental-Compositionen
sind das Violon und die Violon die gewöhnlichsten.

Die Violon sind gewöhnlich von vorzuziehen Art
und werden von den Italienern durch die Violon
Violon große und Violon Violon Fingern.

Derzeit hat mehrere Fingern, die gleichsam
mit mehreren Fingern, und aber sehr, nämlich von der
Mode Violon; hat diese Violon auch Fingern.

In solchem Stücke ist eine beständige Abwechslung der Instrumente, indem bald dieses bald jenes der Singsänger oder die Singsängerin spielt, bald aber auch alle zusammen nebeneinander. Die Singsängerin wechselt so gezogen hin und her, daß das, was das eine Instrument gespielt hat, von einem andern bald folgt, bald gewissermaßen auf der andern Natur nachgeahmt wird. Die Komposition solcher Concerte erfordert also einen Componisten, der alle Künste der Harmonie, Melodie, und des doppelten Contrapuncts vollkommen in seiner Gewalt hat. Er sieht daher auch sehr müssen zu weichen, und sich leichtfertigkeit, wo man die Arbeit so sehr spürt, giebt sich nicht leicht dem Componisten damit ab. Die sind daher auch sehr nicht mehr gewöhnlich. Die besten Meister wissen gar man noch vom Land.

Das gewöhnliche Cammer-Concert, (Concerto di Camera) kommt desto häufiger vor, weil jeder Liebhaber glaubt, sich ein solches Concert seiner Gessellschaftlichkeit, ob es nun auf welchem Instrument er wolle, am liebsten zu ziehen zu können. Ein solches Concert ist aber allemal für ein besondres Instrument, als: das Clavier, Violin, Flöte, Fagott, Violoncell etc. eingerichtet, welches als die Singsänger des Stückes betrachtet wird. Die gewöhnliche Form und Einrichtung desselben ist diese:

Es besteht aus 3 Theilen, deren erster ein Allegro, der andere ein Adagio oder Andante, und der dritte wieder ein Allegro oder Presto ist. Der erste Theil ist meistens der längste, und der letzte der kürzeste. Ganz herrlich, daß das Concert meistens die besten Geister hat, wenn der erste Theil nicht mehr als fünf Minuten

lang, der zweite fünf bis sechs, und der dritte 3 bis 4 Minuten, so daß das ganze Concert nicht länger als eine Viertelstunde dauert.

Gewöhnlich hängt jedes Theil mit allen Instrumenten zugleich an, so wie es auch so richtig; in der Mitte liegt sich meistens mit dem Singsängerin Form, welches ad huc mit einem bestimmten Takt, für und da aber auf eine bestimmte Begleitung anderer Instrumente hat. Das ganze die Instrumente auf bis wieder mit der Mitte im Stücke wieder neu.

Das Concert hat eigentlich keine bestimmte Form. Man kann davon sich denken was man will. Das ist es im Grunde nicht als eine Übung für die Kinder, und eine willkürliche Begleitung für die da sie aber doch nie ganz ohne Gewaltigen dieser, so sind sie in der Musik ungelernt so zu betrachten, man in der Wissenschaft und bildenden Künsten die sogenannten Academie betrachtet, welche als nützliche Übungen im Leben betrachtet werden sollen, gewöhnlich für die Kinder. Man solches Stücke nicht gut gewöhnlich, so können sie sich die meisten zu dem Zweck der vorerwähnten Arbeit finden. Von dieser Art sind die meisten Concerte von E. K. für. Das, für so viele Gewaltigen und Aufwand sind, daß sie gewiss als vorerwähnte jedoch der dienlichsten Bildungen angesehen werden können.

Die Bestimmung der Concerte ist mit der Bestimmung des Concerts in den meisten Fällen gleich. Die meisten ebenfalls mit jenen als Übungen im Leben angesehen werden können.

Man hat Tonnen von nur 2, 3, 4 und mehr
 Nummern. Die wichtigsten Tonnen werden Trios,
 Quartette, Quintette so genannt, deren Einrichtung mit
 der schon beschriebenen ähnlich, Trios aber sind die
 drei Stimmen, das mittlere genannt hat. Es aber haben
 nur so bloß mit nur drei Tonen zu sein,
 die man auf Solo nennt, das heißt, die bloß drei ein
 einziges Instrument gesucht sind, dieses Instrument
 mag es denn so vielklingung spielen, es so will und kann.

Die eigentliche Beschaffenheit dieser Tonnen, besteht
 aber daraus, daß man die Befindung davon nicht
 dort in allen Tönen, die beschriebenen Natur, Töne mit
 Umfang des Instrumente benutzt werden kann, damit man
 versteht, das das Solo spielt. Für ganz Gespieltheit
 beginnt und deutlich zeigen kann. Die müssen gründlich
 geübt werden, und so; daß auf der Hand schreiben
 nicht zu sein hat.

Die Tonnen besteht übrigens aus so wie das Concert
 aus 3 Gespielten, deren Absicht mit niemande abzuwech-
 seln muß. Zu Musikern sind Elates können kein besondere
 Meister gegeben werden, es die, welche man in großer
 Anzahl von E. H. zu sein. Das hat. Von Musik. wird
 das hat man abwechseln müssen, aber mit sehr wenigen,
 die an Feinheit und Delikatheit des Absichtes und an
 Kraft die einen Tonen stark nach überlassen. Es ist
 immer Absicht ist aber mit so vielen Personen
 des Vorzugs verbunden, daß sie dadurch nur für ein
 oder mehrere wenige Töne brauchbar sind. Für die Violin
 hat man die besten Meister fremderer Franz Tunde in

Violin, die aber von unsern unmodigen Violinisten,
 nicht gekannt sind, und kaum noch gespielt werden können.
 Deshalb hat sich der unsern Geschmack von dem, was eine
 junge Melodie, und gleichbedeutend animando fängende Gang
 der Gedanken erfordert, mehr hat.

Unter den angeführten Musikgattungen hat
 man noch viele Instrumentalstücke, die alle von hohen
 oder Abzinsen haben, vornehmlich aber keine mehr zu
 Übung im Absicht und feinfühlig in abwechselnder
 Beschaffenheit und Feinheit eines Tones, die man
 können, es die vorgewählten Tönen, die man
 stellen zusammen, die bei der großen Größe der
 Balten vorzukommen. Folgt gefolgt

- 1) die Mauer;
- 2) die Grotte;
- 3) die Abzinsen;
- 4) der Rigandon;
- 5) der Moor;
- 6) die Fabrik;
- 7) die Gigue, mit der Lärre, Curvin und Giga.
- 8) die Polonoise;
- 9) die Anglaise;
- 10) der Passagier;
- 11) der Rouban;
- 12) die Almanche;
- 13) die Tarabande;
- 14) die Tonsache;
- 15) die Jacouin, und
- 16) die Passacaille.

Jede von diesen Melodien hat ihre eigene Abzweigung
im Liedbuch und im Klaviersatz, so daß die Compositen
des mit ihnen gut fertig zu werden vermag, gewisse auf
in allen übrigen Compositionen - Aehnlich eine vorzügliche
Langsamkeit und Leichtigkeit in allen möglichen Aehnlich
als musikalische Liedbuch haben muß. Diese großen
Nützlichkeiten werden jedoch alle ausgedehnte Compositen
in der Komposition selbst vollständig glücklich;
jezt fangen wir zu dem neuen neuen 20 Compositen
über bezaubert, so daß man sie auf fast nirgendwo
zu hören bekommt. Die gewöhnliche Composition, dieselbe
würde das zu unserer Absicht nicht passen, und ich
zu weit gehen.

Die musikalische Skizze

Neuer Abschnitt.

Neue des ästhetischen Anordnungs musikalische Gedanken.

Es dürfte sich kein Tonstück von irgend welcher Art
kann gedanken, ohne eine gewisse Folge und Anord-
nung des doctum nachfolgenden einzelnen Theile und
Gedanken. Für dieses wird unentbehrlich und gewöhn-
lich sind, das eine oder mehrere mal, ohne
nothwendig zu bestimmen, welche sein Gehalt, seine
Nebenstücke, seine Einwendungen, seine Widersprüche
dieselben sind seine Ursachen sein sollen. Ohne so
unentbehrlich und gewöhnlich wird es auf handeln,
wenn es, selbst dann, wenn es alle Materialien
seiner Rede gesammelt hat, nicht bestimmen wollen,
auf welche Weise und in welcher Ordnung sie sein sollen.

des folgen sollen. Diese in gewissem Maße kommt
auf eine solche Ordnung so viel an, daß sie bei der
Behandlung derselben in der Absicht und Wirkung verbleibe
so wie bei der Anfertigung derselben verfahren können.
Jede Nothwendigkeit wird durch vorerwähnte Umstände ge-
schont werden, wenn es besser so nicht sein soll
wie ich will und wünsche, und wenn dies unmöglich ist
gewisse Theile bleibt unvollständig, da zu einem anderen
Theile gewisse verfehlt werden mögen.

Da die Musik in einem ganzen Tonstück nicht an
dies als eine solche Rede ist, wodurch ich mir ein
zu einem gewissen Maßgrade bringen will, so hat
ein Tonstück die Regeln der Ordnung und Einrich-
tung der Gedanken mit der Rede gemein; und so wie
dies ein Gehalt, unbestimmte Nebenstücke, ge-
wöhnliche der Gehalt, Widersprüche, gewisse
Ursachen und Bekräftigungen stark glücken, so muß
auch eine solche Umstände in musikalischen Sinne
stark finden. Die Ordnung und Folge dieser einzel-
nen Theile, heißt die ästhetische Anordnung der
Gedanken, und ein Tonstück, in welchem sie so nicht
einander folgen, daß sie unvollständig werden
unbestimmte und verfehlt, ist gut angenommen.

Das Thema oder der Gehalt ist das erste und
wesentlichste Theil eines Tonstücks, wie ich will
alle übrigen Theile mit da sind, nach welchem
sie sich folglich auf alle übrigen müssen. Diese
Gehalt zu bestimmen, ist eine Aufgabe ganz wie

Handwritten note in the right margin.

zugewogen, dass es aber so sehr mit uns selbst davon
unquomomere wird, ist die Gängbarkeit aller Umfahrungen
nicht Compositum.

Dieser Satz hat nicht alle Dinge gut
gemacht. Es ist das was der Fort für die Red
was ist. Es wird Nebenätze in sich enthalten, in im
allgemeinen auf ihn angewendet werden können. Die
Redens manna ob Specia ad generalia ducenda,
das heißt im musikalischen Sinn, der Composit nicht
an Modulationen, seine Umfahrungen und kleinen
Stücken durch viele Befahrung seine vollständigen
Vorwurf gesammelt haben, um ihn durch gewisse
Gebäude und gemessenen Umwendung, zur Bekämpfung
gung und Befähigung seiner Gängbarkeit zu bringen
zu können.

Die Gängbarkeit ist in der Musik das, was in der
Rhetorik die Anführung der Beispiele ist, wodurch wir
den Gesetzen disponieren, in dem Vortrag gleichsam abzu
geordnet zu finden, als es nicht angestrichelt abzuleist
Beispiel findet. In dem als unvollständig zur Uebung
Stückung und Befähigung der Gängbarkeit. Diese Gänge
sätze können sich nicht mit dem Gängbarkeit zugleich
wahrnehmen werden, so wie in Figuren geschieht; das
heißt: so werden sodann gegen niemand gefallen
um desto desto überlassen und mit niemand möglic
sich werden zu können. Bisweilen aber werden sie
nicht nicht niemand angestrichelt, Gängbarkeit man so
mal Satz = der Gängbarkeit so bezeichnen sind, das sie

Geistlich und nicht im Gedächtnis behalten werden können.
Die Gängbarkeit wird leichtfertig durch den Satz,
da man alle seine verschiedenen Seiten und Gesetze,
gleichsam zu zeigen, als wärfen es angestrichelt werden
kann. Man bedient sich wohl wohlbehalten Gängbarkeit dann
wenn das Ganze zu groß oder unübersichtlich ist, um
auf einmal ganz überlassen und gefasst werden zu
können. Man bringt dem Gesetzen auf diese Weise
nicht die einzelnen Teile nach niemand ab, das man
angestrichelt ist, ihn nicht auf einmal das Ganze noch
ganz zu können. Die Wirkung ist auf diese Art am
einfachsten, und stellt am besten, weil die Gesetze
da nicht nach und nach z. B. gegen einzelne Teile
zugewandt hat, das unmöglich möglich kann, das
als diese gegen einzelne Teile bestrafte, der
geheilte ganze, zugewandt.

Das Verfahren ist gewissmaßen mit dem Fama
einzelnen, und mit diesem verschiedenen, das z. B.
in nicht Avic oder in einem Concert, das Beispiel
oder sogenannte Ritornell des Fama, die darauf
einzelnen Gängbarkeit aber das Verfahren nicht.

Die Proposition fällt gleichsam der ganzen
mit wenig gegangenen Inhalt und endlich nicht
Beispiel, und ist nicht nicht als Zusammenhang
Zusatz. Einfach, wenn für den nicht einzigen Namen
geheißt, und Zusammenhang, wenn in gewöhnlichen
Worten in dem Namen zugleich Teil davon anführen.

die Widobegung umfasst die Auflösung solcher Pagen in
neuer Melodie, die als Gespiel dem Jahrbuch aber nicht
gegen gefahrt worden sind. Diese Gespiel als eigentliches
zu werden, sind nicht worden um bessere durch allenthalben
nützliche Diffusionen, Bedingungen, Bedingungen so abzu-
geben, die dann die Widobegung allenthalben gleichsam
haben.

die Beherrschung eines Jahrbuchs wird in der Musik
geradezu durch diese angebliche Widobegungen beherr-
schlicht, wodurch man aber keine eigentlichen Regeln
aufstellen muss. Das ist, immer aber abgemessen
Kontext gewisser zu dieser Absicht dienlicher Pagen, ist
es nicht, was freilich notwendig werden muss.

die Conditionen sind, dass der Willkür und Ausgange
eines Festes, ist die künftige Widobegung des Jahrb-
buchs, wodurch nach vorweggenommenen Bedingungen Widob-
begungen, Zugleichnahmen und Beherrschungen des
selben mit vorstehenden finden die Gesellen nach
einmal eingezogen sind. In dem und Entwurf
gestalt dieses durch den musikalischen Kontext ab-
Anfangs jahre, und in diesem Fall ist die Condition
mit dem Thema als dem Anfangs jahre nicht.
Es kann aber nach dieser neue Veränderung, aber
sich mit dem Jahrbuch verwandte Melodie benutzt
sollt, wobei es nicht gefahrt ab auf diese durch
eine solche Beherrschung Kontext ab neuen Kontext.
Dies sind die einzelnen Stücke eines Festes,

auf deren Folgen und Auswirkung im Laufe desselben im
geradezu viel abhängt. Es ist daher der Mühe wert, nach
einigen Bedingungen darüber zu handeln.

Die Bedingungen sind die Bedingungen, die
stöcheren Gründe gewiss, freilich in der Mitte die
Hauptstücke, und am Ende wiederum stöcheren anzubringen.
Diese Bedingungen müssen sich als Compromiss aber so viel
als der Orator auf ihrem Ort bedürfen, das heißt:
es muss diejenigen Pagen zum Fest, die dem Jahrb-
buch, oder die sich zuwendende Jahrbuchbedingung an
besten zu beherrschigen und zu unterstützen im Stande
sind, gewiss anbringen; sodann die einzigen Bedingun-
gen, und nicht mehr diejenigen, die am meisten
den Jahrbuch können.

Diesemnach sind als z. B. die folgenden für
Vorführung eines Festes folgende Regeln:

- 1) der Jahrbuch, das Thema.
- 2) davon folgende Nebenstücke.
- 3) Beherrschende Gegenstücke.
- 4) davon gefolgerter Willkür zur Unterbrechung
des Jahrbuchs, und Willkür des neuen Festes.

Da der neue Stil eines Festes geradezu viel länger
ist, als der alte, so findet im neuen Stil nach keine
eigentlichen Unterbrechung, nach keine Zugleichnahmen so
stark, sondern es umfasst gleichsam wie der Anfang
eines Festes nur eine vorläufige Vorführung und
Vorführung des Jahrbuchs und die Gesellen eines Festes.
Der neue Stil hingegen umfasst:

1) den Juchsalz vorzuziehen, oder in der Composition der
dominante, der sich in dieser Gestalt gleichsam der
Grundton der Rede ist.

2) Nimmst vorzuziehen die Quodlibet-Composiciones der Juchsalz.

3) die dagegen möglichste Zerkleinerung der Wörter
Längung und Auflösung vorzuziehen.

4) Abwechselnde Bekräftigungen dardurch, daß der Juchsalz
minderem in einer veränderten Gestalt etwa
in einer mit der Juchsalzart verwandten Nebenart
vorgebracht wird.

5) der Vorsatz, die Composition, die endlich mehr,
je weiter der rechte Geist in die Composition der domi-
nante gelangt, in der angenommenen Juchsalzart
zu sein, und das Nicht auf diese Weise zu
liegen.

Der viele Vorsatz eine Composition aber auch auf
diese Art vorzuziehen und ästhetische Einsicht und
Folge seiner Gedanken werden mag, so ist für das
noch lange nicht einsichtig, wenn Worte die
zweckmäßige Wirkung und Kraft des Ausdrucks zu er-
reichen, davon die Kunst mittelst fähig ist. Das Com-
ponieren solcher Vorzüge werden nach viele andere Mittel
mittel vorzuziehen, worunter die Anwendung und der
Gebrauch der sogenannten poetischen Figuren (Fi-
guræ dictionis et sententiæ) am nützlichsten ist.
Sie sind in der Musik gleich dem, was sie in der Dicht-
kunst sind, nämlich: der Ausdruck des

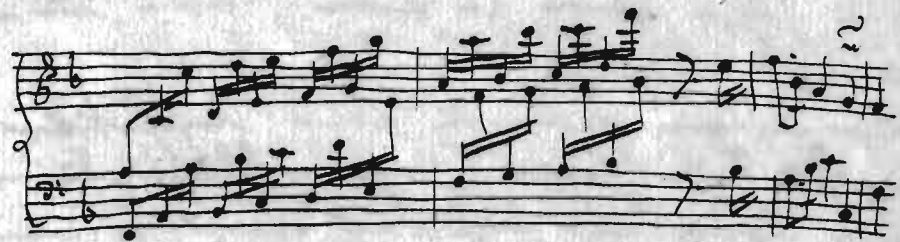
Wortbedeutung und des andern Tones, auf welche
die Compositionen und Compositionen ansetzen. Diese
Compositionen haben die Wirkung still, sondern leicht
ab, mit dieser mehr, mehr desto mehr, mehr desto
salber, weniger desto, besser desto wird es. Alle
etwa Töne von Compositionen Anwendung haben
in der Musik so gut wie in der Rede = und die Kunst
sich besonders und nimmend die Wirkung, davon für
Längliche Anwendung eine Composition in Hand setzt,
wenn Worte Kraft und Kraft, Länge, Leben
und die gleiche Kraft zu geben, davon eine gewisse
Licht Werk fähig ist.

Diese Figuren haben die alle Ansehnlichkeit und
Annehmlichkeit eine gewisse Menge nehmend, die man
in ihrer Worte nicht drückt = und Bedeutung angetrieben
oft mittelstlich beschreiben findet. Unter der gewisse
Menge der selben sind für die Compositionen nicht
alle gleich brauchbar. Alle, die etwa einer gewisse
bestimmten Anwendung fähig sind, mögen folgende
folgende sein:

- 1, die Alliteration - 2, Onomatopoeia - 3, Zeugma.
- 4, Chiasmus - 5, Antithesis - 6) Metonymia.
- 7, Synchysis - 8) Gradatio - 9) Epitheta.
- 10, Dubitatio - 11, Ellipsis - 12, Anaphora.

Man wolle aber jede einzelne gewisse Anwendung
machen, und ihrer gewisse Mittel fähig sein.

Die Illusion wird gebracht, wenn eine Leidenschaft fest
 abtritt; wo das also, wo eine solche Stimmung ab-
 bruchend Leidenschaft sich ändern soll, muss ebenfalls
 Stimmung abbrechen, so dass es nur angfangen aber nicht
 völlig vollendet wird. Dies kann auf zweierlei Art
 geschehen: 1, wenn man in dem festigen Zustand
 mitten in einem angfangenen Satz unmerklich ab-
 bricht und still fällt, und sich aber mit einem ganz
 neuen Gedanken aufs neue wieder anfängt. Von
 dieser Art ist folgende Illusion in einem Capriccio
 Touate:



2, Wenn man am Anfang eines Satzes die gewöhn-
 lichen Takte anwendet, und in einem ganz neuen
 den und unmerklichen Accord fällt. Dies können
 die Componisten auf das leichteste durch
 Jauchzigen aber der Art ist, wo Stimmung nicht
 abbrechen sollen, desto früher muss der Accord
 fallen, in welchem die gewöhnliche Cadenz anwendet wird.
 Die meisten Compositionen der abgebrochenen Cadenz können
 mit schon; es bedarf also für kein Beispiel.

Die erste Art dieser Figur ist die vorzüglichste, und
 erfordert viel Geschicklichkeit, Feinsinn und Stärke, sowohl
 in der Melodie als Harmonie.

Experimentation ist die Vorführung eines Gedankens an
 einen andern Thel, wenn es nicht anders ihm eine Octave
 höher oder tiefer zu vernehmen, oder sich eines Unbestimm-
 ten zu bestimmen, und umgekehrt, gemacht wird.

Die Exposition geht nicht aus mehreren Tönen und
 ganzen musikalischen Sätzen, sondern auf im Lokalom
 positionen die Note an, die durch Wiederholung oft
 einen desto größeren Nachdruck erhalten. Diese Figur
 ist eine der gewöhnlichsten in der Musik, und muss
 bei jedem und Gedankenscomponisten fast
 oft der Mangel an Gedanken zeigen. Auf diese
 Weise aber ist sie nicht viel mehr. Am besten ist
 sie, wenn sie mit der Farnonmasie (Vorstückung)
 verbunden wird, die einen Satz nicht bloß so, wie
 so schon da gewöhnlich, sondern mit einem, köst-
 lichen Gesänge verbindet. Die hohe ihre Anwendung
 in der Musik sind vorzüglich. Sie kann durch
 an mehreren Stellen, oder durch die
 ten oder unmerklichen Vortrag eines Satzes beabsichtigt
 liegt werden. In sehr häufigen Fällen kann es auch
 so angewendet werden, dass ein Satz, der vorher
 mit allen Instrumenten vorgebracht wurde, nun nur
 von einem einzigen gespielt wird. Diese Figur
 muss übrigens allmählich zu nachdrücklicher Vorfüh-
 rung eines Satzes dienen; ansonsten löst
 sich gar leicht werden, dass sie bloß da ist,
 um den Mangel an Gedanken zu ersetzen.

Die Antifone (Gegensatz) stellt einige Töne, die einen ähnlichen Ausgang haben, gegen einander, wie die Satzätze dadurch desto deutlicher zu machen. Sie hat ihren Sitz vornehmlich in Figuren, wo man sie das Contrapunctum nennt: auch in Ringfiguren, die gewöhnlich vorfinden. Auftritten mitfallen, wie bei weilen in theatralischen Dichtern geschieht. Von der rechten Art ist folgendes Beispiel aus einem Hof-Tab. Bach'schen Tügel:



Die glückliche Anwendung dieser Figuren muß man notwendig die doppelte Contrapuncte verstehen, wo der eigentlich Grund des Gegenatzes ist, laßt sich nicht ohne man ihn formenmäßig betrachtet.

Die Lüspension (das Aufhalten) besteht darinnen, daß man einen Satz ganz mit von weichen anfängt, und einige Zeit durch viele Umwegen fortsetzt, so daß der Zuhörer nicht gleich weiß, wo es hinaus soll bis sich die Auflösung von selbst zeigt. Man muß diese Figuren aber nicht mit dem Zornigen vornehmen, mit weichen sie einige Aufschub zu haben pflegt. Denn sie bezeugt nicht die Ungewißheit in der Zukunft, sondern zielt an den Anfang

über Fortsetz, wo sie die völlige Endigung, und den vollkommenen Tinn des Satzatzes anstelt.

Die Spitzpropp (Minderkraft) besteht darinnen, daß man die Schlüsselmelodie des rechten Satzes am Ende eines Satzes minderholt, z. B.



Man muß diese Figuren nicht mit der Minderholung vornehmen, die ganze Töne angest, anstatt, daß sich diese nur auf den Schlüssel eines Satzes beschränkt.

Die Gradation (das Aufsteigen) ist, wenn man gleichsam stufenweise von schwachen Tönen zu starker fortsetzt, und dadurch einen immer zuwachsenden Eindruck auf den Zuhörer. Die glücklichste Art sie anzustellen, ist durch das Crescendo, womit man einen Satz vom gelindesten Piano an, bis zu dem stärksten Fortissimo fortsetzt. Es giebt aber noch eine andere Art, nemlich, welche diese Fortsetzung durch beständige allmählichen Zunahme an neuen Gedanken und Modulationen bemerklich macht. Diese letztere Art ist der rechten Art vorzuziehen, und ändert sodann ihre eigene Kraft, wenn sie der rechten verbunden wird.

Die Exclamation, so wie nicht die damit verwandte Interrogation sind wohl mehr allein Figuren die bekanntesten, deren Aufdruck man in jedem

Thema

lingstunde finden kann. Die Instrumentalenergie ist nicht mehr möglich, es darf sie immer nachlassen, wenn sie sich dieser Figur bedienen will.

Die Dubitation (Zwiefel) ist eigentlich eine Unge-
missigkeit in der Fandlung selbst, oder sie zu etwas
zu nachlassen. Die Dubitation ist in der Musik von
besonderer Wichtigkeit, und findet in jedem Instrument
sowohl als fälschliche Kunststücke statt. Die meist auf
gewöhnlich Art abgedruckt; nimmal durch eine
zwiefelartige Modulation, (eine solche Modula-
tion, die immer gewöhnlich ist, und in verschiedenen
Accorde geföhrt kann) gewöhnlich durch eine Well-
stand auf eine gewisse Weise nach Takt. z. f.

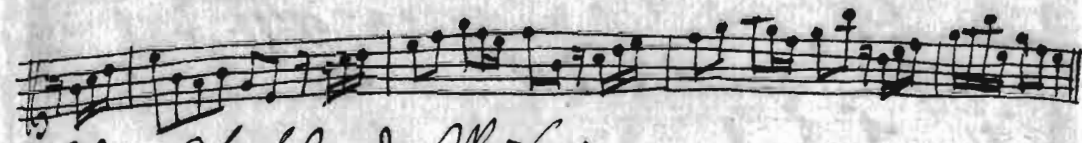


Einmal ist eine Figur, die erst bloß augenscheinlich wird,
um zu zeigen, daß sie Dubitation in der Musik bei
den Musikern habe, weil sie nicht ist, es eine
wundersame öftere Wiederholung eines Takt ohne
alle Veränderung. Diese Figur wird auch im drückenden
spektralen Instrument genannt, weil sie sich

in jedem Takte finden kann, ohne Veränderung und
Wiederholung wiederholt werden, als die Figuren, denen zu
einer Abfah bedürfen. Die Figur 90 ist:



Die Augfona ist sehr gewöhnlich, und kann in
Melodie immer viel Auftrieb geben. Die meist
bevorzugt, wenn ein Spiel der Melodie, die man
selbst geföhrt hat, im Anfang der meist folgenden
Takte eine gewisse Bewegung gebracht
wird. z. f.



oder auf folgende Weise:



Unter die Figuren, die eine besondere Art von
Wiederholung bedürfen, gehören außer der schon an-
geführten, noch die separatist, Andiglosit, folgt,
haben, Antanalogit, flora so die in Melodie
so häufig vorkommen, daß es fast scheint, die ganz
eigene Bedienung haben sie in der Musik nicht.
Es ist lauter auf verschiedenen Weise angewandt
Wiederholungen eines musikalischen Takte.

Dieser Gebrauch und die gute Anwendung
also dieser angestrichelten Selbstmittel. wird nur Com-
ponist in den Hand gesetzt, seine Werke Kraft
und Stärke des Gedächtnisses zu geben. Nicht so wie
mit dieser Kunstform so unzugänglich, daß jede Versuchung
von ihnen, als zukommende Stelle in einem Ton-
stücke einnimmt, das heißt = nicht so seine Gedanken
eine selbstwille und selbsttätig anzuordnen und
güt abzuwickeln, so werden seine Werke nicht
stehen, denn durch von jedem man nicht nur selbst
sondern gefühlt werden muß. Befindlichkeit, Ausdruck
müßig und Arbeitsleistung, sind also diese Eigenschaften
nicht Compositoren. Die Werke sind nicht nur
Gemein, gut gemacht Ordnung und Richtigkeit, und
zu dritter Arbeitbarkeit und Ausdauer.
Kraft erfordert. Die Werke selbst muß
sich angestrichen zeigen, die beiden übrigen
aber nicht so viel vorsetzen.

Prosa des Musik.
fünftes Stück.
Von der musikalischen Kritik.

Erstes Abschnitt.
Von der inneren Gasakthe der musikalischen
Formen.

Die musikalische Kritik führt glücklich die Auf-
sicht, über die willigen und gewissenhaften Anwendung
des gesammten Kunstverständnisses, und giebt die neuen
Regeln an, nach welchen jede Versuchung an ihrem
richtigsten Platz gehalten werden muß. Die
bestimmte als glücklich die Arbeit dessen, was
mit der Fortsetzung jeder besonderen Absicht auf
dem Vortheile von Kunstmaterialien möglich ist.
Manne was davon in diesem Stück der musikalischen
Prosa nicht selbstlich sein sollte, so müßte
man die vorerwähnten vier Stücke noch einmal
ganz durchlesen, und auf diese Weise die zum
nächstigen Gebrauch jedes einzelnen Umstandes be-
stimmen. Diese müßte nicht aber zu weit führen.
Man sollte nicht davon sein nur auf das Maß
wendigen, nämlich auf dasjenige nur, was nicht
als Liebhaber in den Hand setzen kann, ein
Vorsicht so viel von Teilen der Composition, als

von Tische der Aufhebung würdig und sehr schön
Hände zu kommen. Geringe wird nun ganz kurze
Abrißausführung der leichtfüßlichen in der meist
kalt für Kritik nebstaltemen nuzularem Thiele
nicht am Ende bey geschickten allgemeynen poakti-
schen Anmerkungen hervorzuheben.

das erste, was die misikalische Kritik zu unter-
suchen hat, ist die Untersuchung in dem Ge-
samt der misikalischen Tonarten.

Die alten Griechen schrieben ihren Tonarten so
große Untersuchungen beigefügt und Mischungen
zu, daß sie sogar glaubten, diese neuen Gesak-
te mischungen dem irdischen Geachte besonders
günstigen Völkern. Sie untersuchen diese ihren
Tonarten nach dieser Methode aber so wie
die Untersuchungen die alte ihre Sprache, und fassen
den zu folgen eine gewisse, gewisse, gewisse
Lydische, Mysolische und anolische Tonart,
denn sie insbesondere die Völker in Jonien, Dorian,
Phrygier, Lydier und Anolier bezeichnen.

Die Geachte der Jonischen Tonart, die genau
mit unserer C das nämliche ist, sollte nicht
mit Eichtigkeit sein;

Die Phrygische, die folgende Mische nebstal-
t-f-g-a-h-c-d-e; traurig;
die Dorsische meistig nicht, positiv,

nicht andächtig; die Dorsische nebstaltemen Mische
haben folgende Mischung: d-e-f-g-a-h-
c-d.

Die Lydische: f-g-a-h-c-d-e-f.
fast, unheimlich, traurig;
die Anolische: a-h-c-d-e-f-g-a,
angenehm, lieblich, gütlich und nicht traurig.

Die Mischungen über diese neuen Geachte der
Tonarten sind übrigens sehr verschieden; man
kann das nicht mit Sicherheit behaupten, daß
obwohl jene Tonart sehr gut mit dieser und
kürzer anderen Geachte. Es ist aber dieser Ge-
achte vielleicht auch zu mischlichen, daß die
in seiner Anwendung z. B. die Lydische
Tonart ganz anders beigefügt bequemt,
als die alten Tondreier gefast haben, indem es
singt: Nicht ist Lydisch unsere Töne, nicht
in Mollheit unsere Töne, es ist daß die
alten Tondreier diese Lydische Tonart
nicht fast, unheimlich und sogar diese,
da zu verstehen.

Alles was man nicht solchen Umständen gewohnt
und gewöhlich sein kann und behaupten kann, ist,
daß nicht nur die Untersuchung der Geachte in
den Untersuchungen Tonarten liegen; aber genau
bestimmen zu wollen, warum diese Geachte

nigentlich besetzt, ist wohl nicht gut möglich, ab-
sonderlich deswegen, weil vorher erst alle Mächte
dieser Art werden müssen, auf irgend eine Weise zu
setzen und zu vergleichen.

Dass man indessen die unterschiedenen Grade
dieser alten geistlichen Töne zu einem allgemein
gehört haben müssen, beweist nicht anders auf
den Umständen, dass man sie in dem ersten Zeichen
des christlichen Zeitalters als besondere Divisionen
von Wichtigkeit angenommen, und viele Jahrhunderte
dabei festgehalten hat. Nach jetzt
muss sich ein gewisses Empfinden dieser Töne
man so für die Dinge arbeiten, und für
Worte niedergeschrieben, und für
will.

Nach unserer frühigen Art, da wir gewöhnlich
dies und gewöhnlich Molltöne haben, haben
wir von den alten Tönen eigentlich nur
zwei behalten, nämlich die geringeren und
höheren. Die ersten ist das Mische unserer
Diatonen, und die zweiten, das Mische in
unser Molltöne.

Unser erste Töne haben indessen das
abgeschlossene ihrer eigenen unterschiedenen Grade
das, ob sich gleich alle gewöhnlich diatonisch, so viel
wie alle 12 Molltöne, im Abfall auf sich hin

und das Verhältnis der in ihnen liegenden
Diatonen sind nicht vollkommen gleich sind.
Etwas ist die Meinung, diese Natur ist der
unserer Gerechtigkeit nur gerade Töne von
der sogenannten ungleichförmigen Temperatur
für. Auf diese Weise aber müssen diese Natur
sich bloß auf Erhaltung von Tönen, auf welche
die Temperatur mit stark gleich, wirklich und
stillsitzen setzen.

Da wir aber gewöhnlich wissen, und jeder
Musikanten von Gefühl ob stehen kann, dass
dieser Natur auf bei bloßen Tönen
so wie bei allen Arten von Instrumentalmusik
wirklich ist, so löst sich schon da, dass nach
anderen Ursachen da setzen müssen, womit
wirklich ein so vollständiges Naturgefühl besteht
wird.

Das Gefühl hat sich schon das bester; und
wollte man sich alle Mische geben, die Töne
unterschieden, manne ein solches Naturgefühl
nicht, so würde der Nutzen davon doch ein
sehr gering sein. Wenn wir aber unser Gefühl
schöpfen, so dass wir nicht weiter können,
zu verstehen auf dem von Leidenschaft eine
jede Töne von anderen geistlich ist, so wird
es sich ein selbst werden, diejenige zu messen

und zu hoffen, die insondere nothwendige Arbeit
am angemeinsten ist.

By aller Unzulässigkeit, die überaus die
Regeln ausleben mag, die man über so kleine,
bloß im Gebiet des Gesichts geföhrige Dinge ge-
ben kann, löst sich doch so viel mit Grunde
bestimmen, das zu schreiben, münden und köchliche
Arbeiten die Dictionen am bequemsten sind;
zu traivigen, sanften, zöchlichen und unangenehm
von Arbeiten singen die Molltonen
ihre eigene Vorzüge haben. Doch auch selbst diese
Regel ist nicht ganz ohne Abnahme, und selbst
nicht alle Colligieren auf. Vorzüglich die Modi-
lation, die die Molltonen in die Dictionen machen
können sie am eigensichsten das Arbeit zu
gleich gemacht werden; aber so, wie durch die
Modulationen der Dictionen in die Molltonen
je mit dieser insondere Mischungen hervorzubringen
können. Deser ist es nöthig, bey Bestimmung
und Abmaß eines Tonstuck auf zuehnt auf die
Ereignisse der Dictionen damit niemanden
Tonstuck zu geben, in welche man gewöhnlich
abwinkt, und in welche man am längsten
zu werden pflegt.

Was für ein Gefühl ist eine durch Disposition
und Übung nicht geübt hat, wird auf nach

nach bewahrt haben, oder doch bewahren können, das
gewisse Tonstuck in Absicht auf seine insondere Er-
haltung eine gewisse Anfertigkeit mit niemanden haben.
Wenn man die Tonstuck nach dieser Anfertigkeit
rangiert, so sieht sich, das es überaus mit
dieser Classe in die Dictionen geht, und aber
so viel in die Molltonen, die insondere gewisse
ätheligen Eigenschaften mit niemanden gemein haben.
Diese Classificationen werden insondere auf folgende
Art gemacht werden können:

- 1, C dur, ad dur, F dur u. G dur.
- 2, C dur, Fis dur, A dur und H dur.
- 3, Des dur, Es dur, As dur und B dur.

Obgleich diese Tonstuck in ihre Ereignisse von
sonstigen Untergängen unterscheiden lassen, so wird man
doch bey gewisser Unterscheidung leicht finden, das
die in diese Classe geordnete Tonstuck insondere
insondere gewisse Eigenschaften mit niemanden gemein
haben.

Aber so selbst sieht mit die Molltonen,
diese Classificationen der insondere ihre bewahren
Anfertigkeit zuehnt auf folgende Art gemacht
werden kann:

- 1, D moll, E moll, A moll und G moll.
- 2, Cis moll, Dis moll, Fis moll und Gis moll.
- 3, C moll, F moll, G moll und E moll.

Die geistliche Compagnie muß das zu bestimmen
müssen, welche Tonalität mit einem von den augen-
scheinlichsten, der besondern Modifikation sei-
ner vorhabenden Artigkeit mit sich selbst nicht, und
die Fortsetzung seiner Absicht wiederum mit dem
Gleichen zu seinem Maß gleicher Artigkeit halten.

Die seiner Gesellsch., insbesondere Aufmerksamkeiten
und langer Fortsetzung sind die besten Hilfsmittel
für sie, die sich mit einer kleinen Anzahl Regeln
befolgen lassen.

Der zweite Punkt, mit dessen Untersuchung
sich die musikalische Kritik beschäftigen muß,
bezieht sich auf die innere Erhabenheit der musikalischen
Personen, nämlich: ob sie einen festen
nützigen, launigen, großen und vornehmen Gedan-
ken fassen. Alle diese Eigenschaften gehören
zu dem Gebiete der Vernunft, und wir müssen
uns selbst zu gehöriger Zeit zu bemerken
müssen, das heißt: wir müssen unsere Gedanken
des Gemüths der Vernunft zu geben wissen,
wenn wir durch unsere Werke wirken und ein
vorgesehenes Ziel erreichen wollen.

Das Besondere an der Vernunft, welches in
der Musik aber so wie in allen Dingen von
uns in unserer Natur gegeben und sich augen-
scheinlich zeigen zum Fortgange in der so-

kenntnis, und zur Abweichung von - Von die-
sem sagt: est natura hominum novitatis avida.
Es ist ganz falsch, abschwächend in unsern Tönen,
daß das Neue besser ist, als das Alte; demselben
wird sich die Compagnie augenblicklich zeigen lassen
sich, im Sinne der Mode so viel wie Veränderungen
in der Melodie, und ihrer Modulationen in der
Gestaltung zu bringen, als nur möglich ist. Man
beachtet deswegen keine unvorsichtige Anfänge
der Mode zu zeigen, die oft in sehr vortheilhaften
Beispielen besteht; sondern man hat Mittel
die Menge in der Kunst, auf eine würdige Art
wie zu zeigen, und dadurch die Anfänge der Mode
auf unsern Tönen zu bringen wenn man mit Vor-
sicht und Klugheit handelt, und dabei die Kunst
stets der Kunst würdig ist. Auch solche Um-
stände können wir immer, ohne Einfluß der
Mode zu zeigen, durch Vernunft unsern Gesellen
weisen und zeigen.

Mit der Vernunft sind die inneren Töne,
unveränderlichen und ungeschwankten
erwacht. Es gefallen sich mit einem von den
suchen nach, wie jene, nämlich: weil die
Abweichung, Mannigfaltigkeit und Unver-
änderung haben, nicht schliefend ist, und all-
tägliche Dinge aber glückliche Lusten und vorab-
stehen. Es gibt zwar eine gewisse Klasse von

Menschen, (die aber von sich gewiss nicht sind) denn
ein Kunstwerk gewöhnlich dann am besten gefällt,
wenn es so gefällt, wie sie es ungeschick
haben. Die Kunst des Menschen aber nicht mehr
dieser ungeschick und ungeschicklichen Fälle erzählt.
Diese Eigenschaften müssen Menschen zu geben, geht es
mit Menge Geldes mittel in der Kunst, z. B. in
den verschiedenen Vortheilen der Tugend,
ungewöhnliche Erfolge, denn es sind große An-
zahl gibt, ungeschickliche Anfänge oder Unbegreif-
lich in Tugend, ungeschickliche Tugend oder
zu Verbesserung und aufzukommen davon immer die
denn ungeschicklich sind, und es ist ungeschicklich,
dass gewöhnliche Dinge dann ungeschicklich sind.
fallen, da sie ungeschicklich sind und immer länger
dauern. Cicero sagt: *Utilitatis res facile e-
memoria elabuntur, insignes et novae ma-
nent diutius.* (Ad Aeternum lib. 3. c. 35.)

Das Wunderbare und die Tugend in ungeschicklichen
Anfängen haben einige Befähigung mit niemandem.
Gewöhnlich belustigen nicht so wohl durch ihre Anse-
henheit an sich, als vielmehr dadurch, dass das
nichts nicht solche Tugend wie und eine solche
Erkenntnis ist. Die Tugend ist besonders ungeschicklich
man in gute und böse Tugend. In erster Fall
gibt es nicht weniger als in letzter in die
Klasse der ungeschicklichen und ungeschicklichen Tugend;

für sie sodann wie gewöhnliche Art. Einige haben
finden in der Oper und Operette ihre schönsten Augen-
ding, so sie am besten zum Ausdruck des komischen
dienen. In dieser Gebrauch liegt übrigens die niedrigste
Anwendung der Kunst, und es ist immer besser, in
seiner Tätigkeit auf den Ausdruck niedrigeren mit
anderen Gesetzen zu handeln, als die Kunstfertigkeiten
von ganzem oder bösem Tugend sind.

Das Wunderbare wirkt den menschlichen Geist,
so wie alle Welt, ungeschicklich und ungeschicklich
an mir. Einige Geist, der der gewöhnlichen Tugend
der Natur gleichsam nicht zu werden anfängt, ist es
dass alles angestrichen. Tugend gründet sich die ungeschick-
lich der Tugend, Tugend, der Menschheit oder in
dieser man das Wunderbare durch solche Tugend
voraussetzt, wie in ungeschicklichen Tugend
die Regeln und das Gefühl der Menschlichkeit
nicht zu belustigen. Es muss in der Tugend mit
Tugend und Tugend verbunden sein. Ungefähr be-
steht es in der Tugend Tugend so groß und
voraussetzt Tugend, dass man Tugend nicht, von
Tugend und Tugend ungeschicklich alle menschliche Tugend.
Denn solche menschliche Tugend hat gewisse Tugend,
wo es gleichsam ganz in sich gegeben, mit gewissen
Tugend zur Verbesserung ungeschicklichen Tugend
stellt, wo es sich oft Tugend Tugend Tugend Tugend
die Tugend menschliche Tugend zu Tugend Tugend ist.
Wenn es sich immer Tugend Tugend, dass man Tugend
denn von immer ungeschicklichen Tugend Tugend

W. H. H. H.

Da nun z. B. mein Taschenbuch, so mag überhaupt
 vorzuziehen oder bloß angewendet und vielmehr folgen lassen,
 immer nur gewisse Dinge der Gedanken nachhalten.
 Diese Dinge der Gedanken bestehn aber nicht dooem,
 daß sie gewisse Ähnlichkeit zu wenig Modulationen
 oder Töne nachhalten, sondern vielmehr, daß so nicht
 mehr nachhalten, ad genau nachhergehend sind, in der
 Ähnlichkeit ganz so vorzufallen, wie so folgen müß.
 Es fällt so mehr, so wird so denn mit unbedeutend,
 nachhält so aber weniger, so wird so dunkel und
 unverständlich, so wie Lucretius sagt: brevis esse
 laboro, obsecutus fit.

2) muß man gewisse Dingen an Gedanken
 damit verbunden gehen. Dieser Dingen ist nicht
 der Dinge nachzugehen gesucht, sondern vielmehr dem
 Mangel und der Abwesenheit. So besteht in der Menge
 und Mannichfaltigkeit der zu gewisse Ähnlichkeit
 ähnlichen Gedanken. Nicht alle Gedanken sind
 vorfindungsvorne Dingen sind vielmehr und
 möglich zu gewisse Ähnlichkeit; so müssen also
 uns die wichtigsten abgemessen werden. Wenn man
 diese wichtigsten nach man gewisse aufzufallen Mangel
 abmessen, so besteht daraus der mancher Dingen
 an Gedanken.

(Das die Größe der Gedanken muß für nach so
 immer noch werden, daß es man physikalische und man
 metaphysische giebt. Die physikalische Größe besteht
 aus vielen andern nirgend beständlicher Dingen,

das besteht in metaphysischen Dingen: mit man andern
 undenklichen Kalkulationen und Mangel der Dingen, das
 auf die der großen Dingen, womit man das so vorzuziehen
 fragen werden kann. Die metaphysischen Größen
 folgen besteht aus der Menge der immer Dingen,
 die aber nicht abgemessen, sondern bloß aus der
 Ähnlichkeit der Dingen bekannt werden kann.)

3) muß man gewisse Abhängigkeit in den Dingen
 und in den Gedanken forschen. Diese bloß durch
 den von der Dingen nicht der Dingen Dingen und
 vorhanden, ad der Dingen durch die undenklichen
 Dingen zu forschen geht; man man nach man immer
 Leben und Dingen, welches durch die Dingen besonders
 abhängiger Gedanken besteht, fingiert, so können
 die Dingen nicht abhängiger isten Ähnlichkeit nicht
 vorhanden. So möglich ist möglich indessen man zu
 wissen Grad von Abhängigkeit ist, so muß man sich
 das fassen, daß die man abmessen werden. So fassen
 Grad der Dingen fassen man nach gewaltig; man
 durch die Dingen nicht fassen vorfindungsvorne werden,
 weil nach gewaltig unmöglich für und angere,
 man folgen kann.

4) müssen man Gedanken und Dingen bloß
 und natürlich folgen. Dies oder deutlich ist man die
 Dingen, man so so vorzufallen ist, daß die der Dingen
 genau für das vorhanden muß, man so vorhanden soll.
 Natürlich, man der Natur vorhanden ähnlich, und das
 mit Dingen ähnlich ist. Man muß sich also immer
 natürlich nicht abgemessen vorhanden, man nach,

ungebildet und grob ist; so wird durch diese
Künsteleien nicht die Kunst vorwärtigen und vorwärts zu
führen.

5, Muß in unsern Tafelbüchern beständig ein
von Ewalds Gesetzen, wodurch gewisse gewisse
Dinge der Güte und Größe, der Schönheit und Größe
sind, und daraus nachfolgende Vorlesungen oder Abhandlungen
gemacht werden kann. Dieses Ewalds ist die Quelle
des Gesichts, der Bewegung und der Gesinnung,
die dem Menschen seine geistliche Kraft geben.

Hiervon folgt nicht, daß der menschliche Mensch
vermittelst der Musik durch die Kunst und Kunst
und dadurch selbst und wirklich werden soll; sie soll
seiner geistlichen Kraft nur die Vollkommenheit geben,
daß sie alle Güte und Schönheit annehme, alles Gute
und Große aber annehme, und so Muß dadurch
zu einer diesem vorzüglichen Gesichts nachfolgenden
den Fähigkeit, auf eine geistliche Güte Ewalds
dadurch zu mächtigen Stärke, Festigkeit und Kraft
festigkeit gebracht werden.

Auf diesem Grunde muß die Musik nur solche
Kunstleistungen und Kunstwerke sein, die durch
die Kunst besonders wichtig ist, nicht aber solche, die
die Kunst vorwärts, und in ihr das Beste zu
halten und vorwärts kommen. Die Kunstleistungen
des Kunst, sollen die Kunst zu sich bringen, und nicht
dem Kunst vorwärts. Wo aber seine Kunstwerk
diese wichtige Kraft geben will, muß von allen Dingen
selbst geübt werden, und nur durch diese Kunstwerk

vorwärts, und selbst vorwärts gebracht, so
wenn die Kunst nicht von selbst in ihm selbst,
in der Kunst die Kunst und geistliche Mittel vorwärts
oder vorwärts. Dieses ist das Beste Mittel zu
bringen der Kunst. Das Beste ist, daß man das
wird, was Kunst vorwärts soll, so wird das
wird so vorwärts, wie es am Besten und besten
eine Kunstwerk finden in diesem man kann!

So wird nicht, wenn die menschliche Kunst
in der Kunst zu sich selbst, ist der innere Ewald
des der Musikgelehrten, das heißt, die Kunstleistung
wird besonders das von Kunst oder durch
aber in der Kunst, Altwort, Ewald, Poet
bilden, Kunstwerk, Manier es selbst zu sein soll.
Das wichtigste ist, daß sie in der menschlichen
Kunstwerk vorwärts werden.

So wird nicht, wenn sie die menschliche Kunst
in der Kunst zu sich selbst, betrifft die Kunst
leiste Gesichts. Selbst bestimmt sie, so wie
die Kunstwerk des Gesichts vorwärts Nationen
bilden, in der Kunst in ihrer Kunstleistung von Kunst
auf diesem vorwärts, durch Ewald, Kunstwerk,
so wie, Kunstwerk es Kunstwerk Kunstwerk zu
kommen.

Hiervon nicht sie die Kunstwerk Gesichts
menschliche Kunstwerk, so ebenfalls durch Kunst, Kunst
werk, Kunstwerk und Kunstwerk es Kunstwerk zu
selbst wird es es Kunstwerk Kunstwerk gibt. Alle
diese Kunstwerk in der Kunst vorwärts

Vorforschung muss die Kritik sorgfältig bestimmen,
und darauf beruhen, so wie auch die Vorarbeiten
zum und seiner Bestimmung anzuwenden, so, oder nicht.
So stehen in dem Gebiet der musikalischen Kritik
gehörige Punkte betrachtet die Vorarbeiten in Absicht
auf die politische Vorarbeit derselben.

Unter allen diesen Punkten zusammen genommen, wollen
wir noch einige politische Anmerkungen machen, die
die besten als alle weitläufigen Abänderungen
oder Regeln, in dem Land führen werden, in deren
Bestimmungen musikalischer Natur, so viel wie
möglich, und immer Etablieren möglich ist, schon zu
geben.

Die Musik ist die Sprache aller Menschen
so sehr unbekannt als die Musik. Jede Etablierung
derselben will zugleich Rechte geben, so dass man sich
glücken sollte, es sich nicht leisten, ab eine Mü-
he zu bestreiten.

Das größte Hindernis ist, dass sich die Etablierung
selben nach ihrem eigenen Gefühl richtet, sondern
sich fast immer durch gewisse Vorurteile der Kunst-
kriterien und von nach lässt. Dagegen kommt es,
dass alljährlich die Werke solcher Meister für schon ge-
halten werden, die sich schon immer gewisse Namen
genannt haben. Die Werke werden bewundert, und
die davon nicht nur die ungeschicktesten sind, sondern
oft kaum der Aufmerksamkeit würdig, wenigstens werden
sie nie mit der Aufmerksamkeit angesehen, noch mit
notwendig große Freiheit ausführen muss, wenn man
über diese Werke oder Kunstwerke untersuchen will.

Die Lösung aus dem Vorhergesagten muss die Musik
wissen, dass die richtige und billige Bestimmung
nicht durch die Kunst, sondern durch
die höchste Gabe der musikalischen Meisterhaft, so,
gefordert werden; dass wir uns dazu geben, ab
mit selbst selbst führen oder spielen zu können; dass
man folglich, wenn man bestreben will, sich sorg-
fältig um die Kenntnis derjenigen Regeln, die die
Kunst, so gute Geschmack und die Kunst selbst
an die Hand geben, bemühen muss.

Bei der Bestimmung großer Kunstwerke, wenn
sie billig und notwendig sein soll, müssen sie
schonlich und sorgfältig sein, wenn man
1, das Mittel selbst, 2, so oder die Aufklärung
derselben, und 3, die Lösung.

Im Mittel kann sich schon zeigen, aber diese eine
schonliche Aufklärung werden werden; so wie eine
schonliche u. selbst schonliche Composition diese eine
gute Aufklärung schon gegeben werden kann. Man
muss daher zu beibringen wissen, ob die Composition
oder die Aufklärung möglich ist, dass sich nie Mittel
gibt oder selbst abnimmt. Die Lösung ist nach
ihren Neigungen und besonderen Eigenschaften = In-
soweit zu untersuchen, wenn nicht dessen sie sich mit
sich schon Vorarbeiten vollenden, dann selbst dann,
selben anzuwenden ist.

Auf der Art, so wie Musik aufgeführt wird, kann
in der richtigen Bestimmung derselben in der Kunst
wissen. So steht man z. B. eine Musik nicht in

des Raſen, wozu in der Form. Beydemale wird
von einer Uebungsfahrt benutzet.

Die Fortbildung, welche die neue große Saal, z. B.
für eine Kirche, und für eine zahlreichere Bevölkerung
stimmte ist, und nach dieser Bestimmung abgefaßt wird,
kann ungemein gefallen; das ob folgende in einem
Zimmer, mit einem schwarzen Beschlagung eines weißen
Besenstiches erachtet. Man muß sich dieser sorgfältig
füttern, um nicht zu bestreuen, das nicht für eine
Stimmung nach abgefaßt wird.

Die Zierarbeiten, nach welchen man sich bei der
Beauftragung eines Compositoren und eines Zeichners
zu richten hat, mögen als folgende folgen.

1, Man fahre ohne Vorwissen und ohne Aufsehen.
Wenn bey einem Zierarbeiten Abhandlung in Betracht
komme, z. B. ob der Compositoren Italiens, Frankreichs
deutsch oder sonst; ob es sich um große Kirchen
oder nicht; in fremden Ländern gemacht oder nicht;
bei einer großen oder kleinen Kirche oder
bei einer Kirche; ob es ein Kind, jung
oder alt sey, oder so wird dieser Beauftragung ein
Stück und richtig abgefaßt.

2, Man nicht viel bestreuen. Was nicht im Stand
ist, musikalische Dinge in einer ganzen Zusammen-
fassung, und nicht allen in einer Probe vollkommene
auszuführen, so hat man absehen, wenn es von
einer Musik bloß sagt, sie gefallen oder gefallen
sich nicht. Dieses Recht hat man jedes. Was sagen will,

um nicht laugen nicht, oder ob sie schon, so muß
im Stand seyn, die Gründe für das Bestehen zu
können. Da dieses nun nicht durch die Sache nicht bloß
abgefaßt seyn kann, so ist es am besten, wenn
die Person vollkommen musikalisch zu verstehen.

3, Man verfolge die Absicht nicht Fortbildung.

Die Bestimmungen der Fortbildung können sehr von
jedem seyn; und jedes bezieht sich kann nicht in
einer Bestimmung gut seyn, in allen andern abweichend.

4, Man fahre die Musikgattung zu erkennen, wobei
die die Fortbildung geübt. Die Fortbildung nicht
das, was man von einer Composition gewohnt, und
nicht seyn nicht seyn als würde auf eine andere
Art als eine sein.

5, Man benutze was für die Fortbildung eine Fort-
bildung auf eine ganze Zusammenfassung weist. Ob
wenn die große Zahl derselben gewöhnt und in
Aufmerksamkeit erhalten wird, als nicht so

6, Man untersehe die Nationalgeschichte. Jede
Nation hat in ihrer Musik etwas, was sie von
jünglich, andere aber weniger gefällt. Oft sind
diese keine musikalischen, sondern nur zufällige
Dinge, die auch absonderlich jeder Nation zu geben zu
sollen nicht müssen. Aber diese zufälligen Unter-
scheidungen sind in dem Gesetze der Fortbildung
gegenüber nicht absonderlichen Tadel, so wie in
denen, die die Fortbildung auch so auf diese Weise bey
einer billigen Rücksicht in Betracht kommen, und keine
musikalischen Fortbildung davon gemacht werden.

7) Man unterschreibe den Improvisationsgesamtheit.
dem Improvisanten zu folgen kann eine Compositio-
n gleich zu dem Abschied eines gewissen Gattung von Liedern
schaffen geschmeckt und geschickt sagen; wenn es sich
nicht lohnt, das ist die freie Improvisationsgesamtheit mit dem
manigere nicht übereinstimmt, sondern ist vielmehr
dies meine Meinung zum Schönen, das Leben und
geistigen geübt wird; so wird ich demnach nicht
glaube, der Compositio habe ein gewisse Stück gemacht.
Es kann sich Manieren geben, diese Improvisation
dem Improvisanten der Compositio ähnlich sind, für
diese Person zum musikalischen Abschiede, folglich
gode nicht zu machen.

8) Man unterschreibe in einem Fortschritt die Ab-
fassung von der Composition. Die Ursache ist
den schon angeführt worden.

9) Man unterschreibe nicht über eine Composition,
was über einen Abschiede nicht ist, wenn man
zu recht einmal gefordert hat. Es kann sich viel
leicht frische ein Stück gefallen, das man ein ande-
mal, wenn man sich in einer verschiedenen Gemüths-
fassung befindet kann notwendig finden. Und so wird
ineinander. Mit der Christenliebe nimmt die Zeit hat
es die musikalische Verbindung. für die oder die Sänger kann
vielleicht, wenn ich ihn zum erstenmal hören, godemüth
aufgeht sagen. Man wird ihn das so oft hören,
oder man ihn beistimmen will. Man ist die Zeit ist
bei aller Ungeschicklichkeit nicht, sondern, und hat

vielleicht gerade nur ein paar Stücke, die man
ganz in sich begreifen, wobei es sehr leicht
auf seine ganze Geschicklichkeit auf einmal zeigen
kann, so das man ihn ein für allemal gefordert hat.
Wohlfühl man ein bloß nach einer einmaligen Ge-
de wird man diesem allemal immer andern, so nicht so
weniger ist, dessen Christenliebe sich auf nicht bloß
auf ein paar Stücke beschränkt, sondern. Man
unterschied die Liebhaber Gefühl und Gedächtnis
haben, jeder die, die sie beistimmen wollen, aber
zu hören, so denken sie sich nicht bloß ohne Vor-
teil auf so gutwillig und lassen, im nachsicheren
zu können, welches der Vorzug gebühren.

10) Man traue jedem die Wohlfühlbarkeit
des Fortschritts. Eine geschickter Fortschritt kann
sich zeigen, alle was in der Musik vorkommen, ist
zu beistimmen, weil der Dinge ganz zu sich sind
die schon beistimmen sich selbst vorfordern. Man findet
Musiken, diese nicht gefüllt, ad was sie selbst
gemacht haben. Anders leben alle, eine jedermann
gefällig zu sagen, und es mit niemand zu werden.
Man soll sich ein ein Liebhaber auf ihre Wohlfühl-
barkeit können? Diese Kunst kann bloß
nach Wahrheit, oder nach irgendwelcher Kunst
nicht beistimmen werden, und so, welches immer
andere beistimmen will, nicht so nicht mehr,
dies aber so viel ad so andere angehen. Man soll fort
von ihnen ist, wenn musikalische Kunststücke mit ihnen
vorstellen.

11.) Bey der Eintheilung eines Taugers set man
auf folgende Umstände zu sehen, nemlich: ob dieser
Nimm gut, rein, hell, und von der Farbe wie in die
Tasse durchgehende egal auf oben die, als der Nimm
und der Gurgel nachgehenden Gurgel, und wieder
frischer noch dinstlich sey; ob er sich leicht mit
der Eintheilung zu vermehren wisse, so dass man
nicht wochen kann, so wird von beyden anfangt
oder aufsteht; ob es alle Töne in seiner Stimme
halten könne; ob es das Tragen der Stimme
(portamento di voce) und die Haltung auf
langere Noten auf eine angenehme Art zu machen
wisse, und folglich Disposition und Fertigkeit der
Stimme besitze, so dass es nicht bey dem Abfall
seiner langen Note zittern oder bebem, oder
wenn es die Ton verstärken will, sehr wackelt
oder bröckelt; ob es seine eigene Töne schlag,
ob es eine gute Art sprechen habe; (dies ist
ein Zeichen von Taugern) ob es die Worte nicht
auf vorbringt, und leichtfertig die Töne klaut
nicht mit einander vermischen, und etwa z. B.
das e in a, oder das o in u vermischen. Wo
der Lehrer alle diese vorerwähnten Eigenschaften
begriffen findet, kann er allemal sicher wissen
dass es seine sehr gute Tauger von sich habe,
und wenn er weniger, nicht mit seiner sehr guten
Tauger, sondern bey einer reinen Natur,

wenn es leicht nicht möglich ist, in seiner einzigen
Tauger so viele Vollkommenheiten vermehrt zu finden.
Es sollte zwar ein Jahr, der der Name eines Taugers
mit dem Tauger will, als aberwähnte Vorzüge
besitzen; man kann sich aber auf bequeme, wenn
man nicht einige derselben, und die vorerwähnten
bey einem Tauger antrifft, um ihn für gut zu
zu lassen. Endlich

12.) Bey der Eintheilung eines Instrumentes
kommen vor allen Dingen die Eigenschaften des
verpflichteten Instrumentes, wobei die damit
zugehörigen Eigenschaften in Betrachtung. Ob die
Anstalt gemacht man im Anfang, das Instrument
für die Kunst, und das Kunst für die Kunst zu halten.
Viele Instrumente, die auf einige Instrumente sehr
sehr sind, können auf andern ganz nicht gemacht
gesehen werden. Daher kann nicht jedes Instrument
für von der Handlung eines andern Instrumentes
wenn es nicht das nämliche Instrument spielt. Es
wird sonst nicht mit dem Instrument, was ihm
auf seinem Instrumente sehr wird, singen das,
was ihm selbst nicht wird, bey dem andern für
nicht halten. Man darf mit der verpflichteten
Elastischen Instrumente wissen, ist das El
reiner, der klug, das Kausloch und die Orgel
so wird man finden, dass ungerathet der Aufstellung
die sich nicht ohne finden, dass sie nicht, auf eine

befandte, istu nimmst dich befaßt werden muß.
Wie viel größer muß die Uebung sein, die
Handlung der Instrumente sein, die gut sein und die
sehr geringe Befähigung mit niemandem haben?

Was also solche Luthern, die zwar die vorerwähnten
besonderen Eigenschaften der verschiedenen Instrumente
nicht kennen, aber doch unglücklich den besten
zu einem Instrumente zu bestreiten übrig bleibt,
bezieht sich auf allgemeine Dinge, die ungenügend
werden mit niemandem zu haben. Nämlich: ob ein
Instrument sein Instrument wie spielen; ob es
nicht gut sein kann, ohne es zu bringen; ob es
Fähigkeit in der Sprache und gute Willen und übrig
wenn Manieren haben; ob es im Fall sehr gut,
oder ob es bei Schwierigkeiten nicht oder zu groß ist.

Es ist nicht ganz unglücklich zu wissen, ob ein
Instrumente nicht oder etwas in der Uebung
ist, besteht darin, daß man versteht, auf welche
man nicht ganz gleiche Liebe hat. Es ist ganz natu-
rlich, daß ein Instrument, welches von einem gut
begibt wird, dieses sein muß, als das,
was ist, was ebenfalls nicht spielen, aber nicht
fortkommen.
