



THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V781.6
M436k

MUSIC LIBRARY

The BOOK may be
ONLY
COUNTS
The BOOK may be
ONLY
COUNTS
The BOOK may be
ONLY
COUNTS

**This book must not
be taken from the
Library building.**

JUL 4 '85



Digitized by the Internet Archive
in 2013

<http://archive.org/details/kernmelodischerw00matt>

Kern

Melodischer
Wissenschaft

bestehend

in den auserlesensten

Haupt- und Grund- Lehren

der musicalischen

Setz- Kunst oder Composition,

als ein Vorläuffer des

Vollkommenen Capellmeisters,

ausgearbeitet von

MATTHESON.

Hamburg,

Verlegt's Christian Herold.

M D CC XXXVII. K



Ihrer Königl. Hoheit
Dem Durchlauchtigsten Fürsten und
Herrn,

S S R R S

CAROLO FRIDERICO

Erben zu Norwegen, Herzogen zu Schleswig-
Holstein, Stormarn und der
Dittmarsen,

Grafen zu Oldenburg und Delmenhorst,

zc. zc. zc.

Meinem gnädigsten Fürsten und Herrn,

728265

V 781. 6

M-4 3 6 12

Am ...

...

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES

PHYSICS DEPARTMENT

CAROLUS M. G. ...

PHYSICS DEPARTMENT
UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO, ILLINOIS

PHYSICS DEPARTMENT
UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO, ILLINOIS

PHYSICS DEPARTMENT
UNIVERSITY OF CHICAGO
CHICAGO, ILLINOIS



Durchlauchtigster Herkog!

Gnädigster Fürst und Herr,



A nunmehr schon achtzehn Jahr die Ehre genieße, Eurer Königlichen Hoheit, als Capell-Meister, zu Gebote zu stehen, auch bishero zwar einige practische, doch noch keine theoretische Proben meiner Schuldigkeit bey Dero-selben abgeleget habe; als erfühne mich endlich, mittelst gegen-wär-

wärtiger Blätter, diesen Abgang zu ersetzen: unterthänigst bit- tend, solch geringes Merckmahl meiner demüthigen Verehrung in Gnaden auf- und anzunehmen.

Die Harmonie hat das Glück, daß mit ihrem Rahmen die allergröſſesten Verständnisse, Einträchtigkeiten, Freundschaften, Bündnisse und Ordnungen in der Ober- und Unter-Welt be- legget werden: und es ist was schönes, wenn grosse Fürsten Ge- fallen tragen, in ihren wohleingerichteten Capellen, ein anstän- diges Bildniß solcher wichtigern Uebereinstimmung wahrzuneh- men. Gleichwie aber in der Ton-Kunst keine richtige Zusam- menfügung der Klänge zu hoffen stehet; dafern nicht ein ieder Mit-Genoß, bey der Ausführung, seine besondere, gute und liebliche Melodie solchergestalt zu lencken weiß, daß sie dem gan- zen Concert zur Aufnahm, Verstärckung und Zierde gereichet: Also sucht man auch, vornehmlich in Staats-Cörpern, die so nö- thige Harmonie nur umsonst; dafern nicht ein jedes Glied die- jenigen Pflichten und Tugenden wohl ausübet, die ihm, gleichsam als seine eigene Partey, vorgeschrieben, und, zur Wohlfahrts- Beförderung des Hauptes und ganzen gemeinen Wesens, an- gewiesen sind. Was dawieder verstößet, das dissoniret, und läßt sich im Regiment nicht so leicht, als etwa in Noten, auflö- sen: sintemahl oft sehr harte Mittel vorgekehret werden müssen; soll

soß anders der gefährliche Mislaut nicht gar zu weit einreißen,
und alle Symmetrie verderben.

Meine Wenigkeit untersteht sich demnach, bey gehorsamster
Widmung dieser Arbeit, Eurer Königlichen Hoheit lauter
solche vollkommene Intervalle anzuwünschen, die, in Dero
Oberherrschafftlichem Systemate, durch eine völlig-gnugthuende
Temperatur, dereinst Deroselben glorreiche Absichten, mit einer
reinen, güldenen Triade harmonica, auf das allerglückseligste
bekrönen mögen: in tieffester Ehrerbietung verharrend

Eurer Königlichen Hoheit

Hamburg, im October
1737.

Untertänigster Diener
Johann Mattheson.

Vorrede.

J'ai entrepris ce petit ouvrage, comme tous mes autres, par raison; j'y ai travaillé avec inclination & plaisir; & j'en verrai le succes avec indifference.

Conseils de la Sageffe.

S. I.

Sine Zeithero sind mir, Berufs halber, dringendere Geschäfte dergestalt in den Weg gekommen, daß darüber die angenehmern ziemlich haben zurück stehen müssen. Nun wendet sich das Blat zu meinem Vergnügen, daß ich abermahl die geliebte Music, der ich wahrlich, ohne allen Eigen-Nutz, von Herzen gut bin, freundlich besuchen, und ein paar Worte mit ihr theilen darff.

S. 2.

Der Titel dieses Werkleins weist schon überhaupt, was dessen Inhalt sey: wobey nur insonderheit zu erinnern vorfällt, daß zwar von einigen Sachen darin gehandelt werde, deren wir bereits anderswo gedacht haben; von vielen hergegen, die sonst nirgendswo berühret worden sind: es erscheinen auch aniezo die ersten mit solchen Umständen, Merckmahlen, Characteren, Affecten, wahren Ab- und Kennzeichen, davon noch keiner etwas geschrieben hat; ob sie gleich denen, die etwas gründliches und schmackhaftes in der Music kennen wollen, ganz unentbehrlich sind.

S. 3.

Man trifft wol hin und wieder, auch in fliegenden Blättern, kurze, nothdürfftige Anzeigen von verschiedenen Dingen an; die darum bey weitem nicht auf das innere Wesen hindurch dringen, noch an die eigentliche Anwendung und Ausübung reichen. Ein
an-

anders ist, z. E. die Ingredienszien eines Genese-Mittels zum Theil und obenhin kennen; ein anders aber verordnen, lehren und festsetzen, wozu es dienlich, und wie es, nach allen Umständen, recht gebraucht werden müsse: jenes haben die Apotheker mit manchem Krancken, der aus der Erfahrung etwas abgenommen hat, öftters gemein; dieses hergegen ist nur gelehrter und kluger Werkte Werck. Und dahin gehet unser Zweck.

S. 4.

Solte es nun gleich, in gegenwärtigem kleinen Begriff angnugsamen Beyspielen fehlen, so werden ihrer desto mehr, zu rechter Zeit, in einem größern Buche, wovon dieses nur ein kurzer, und gar nicht allgemeiner * Auszug oder Vorläuffer ist, beygebracht werden können; dasern Gott Leben und Gesundheit gibt, auch die Sachen mit den Druck-Noten nach meinem Wunsche gehen wollen. Doch setze ich nicht gerne überflüssige Exempel in practischen Dingen her, und nehme, wenns ja geschehen muß, viel lieber alte, als neue Muster dazu: weil doch diese jenen nur gar zu bald ähnlich werden, und kein verdrießlicheres Stück des Alters ist, als dessen Anfang, zumahl in der Music.

S. 5.

Ich dringe übrigens noch immer, vorzüglich, auf eine einzelne, saubere Melodie, als auf das schönste und natürlichste in der Welt; gebe davon alhier (so viel ich weiß) zum erstenmahl Beschreibungen und ** Regeln; lege sie zum Grunde der ganzen Sek-Kunst; kan auch nicht begreifen, warum man den deutlichen Unterschied zwischen der ein- und mehrfachen Harmonie, dessen

b

in

* Der so genannte vollkommene Capellmeister, darauf man hier ziele, ist ein Werk von dreien beträchtlichen Theilen, darin wenigstens etliche dreißig Haupt-Stücke vorkommen, deren dieser Kern nur acht, in einem Auszuge, darleget.

** Vielleicht dienen sie, wie meine übrigen Eisbrüche, heut oder morgen, auch dazu, daß sich ein andrer breit damit mache, und des Urhebers gar nicht erwehne.

in meinen Schriften vorlängst aus guten Gründen erwehnet worden, niemahls in gehörige Betrachtung ziehet, wenn, z. E. wieder alle Vernunft, behauptet werden will:

„Daß die Melodie aus der Harmonie entspringe, und alle Regeln
 „der ersten von der andern hergenommen werden müssen, ja, daß
 „es fast unmöglich sey, gewisse Regeln von der Melodie zu geben,
 „weil das meiste auf den guten Geschmack ankomme.

§. 6.

Die Melodie aber ist im Grunde nichts anders, als die ursprüngliche, wahre und einfache Harmonie selbst, darin alle Intervalle nach, auf und hintereinander folgen; so wie eben dieselbe Intervalle, und keine * andre, in vollstimmigen Sätzen zugleich, auf einmahl, und miteinander vernommen werden, folglich eine vielfache Harmonie zu wege bringen. In beyden muß freylich der gute Geschmack regieren, der auch allerdings seine gewisse Regeln hat.

§. 7.

Diese gründliche Auslegung hebet den Streit hierüber auf: weil jedermann zugeben muß, daß die ersten Elemente, woraus eine Vollstimmigkeit gezeuget wird, in den blossen Klang-Stuffen bestehen, und denn in der Natur-Lehre, die ein tüchtiger Musikus inne haben muß, der Satz unumstößlich wahr bleibet: daß das einfache vor dem Zusammengesetzten hergeheth, folglich dessen Ursprung und Wurzel ist.

§. 8.

Wer nun eine richtige Theilung anstellen will, der muß vorher den gantzen Zusammenhang in allen Stücken wol betrachten und begreifen. Dieser Ausspruch kan keinem Zweifel unterworffen seyn, daher ich ihn folgender Gestalt anwende: Kein Mensch wird wissen,

* Also kömte es sehr abgeschmackt heraus, wenn mancher, auf andre Weise, zwischen Harmonischen und melodischen Intervallen einen Unterschied erdichten will.

wissen, was eine Terz, Quint, Octav u. s. w. bedeute, der nicht zuvor gesehen, getastet, gehöret und befunden hat, daß die erste aus dreien, die andere aus fünfen, und die dritte aus acht Klängen entstehe, als aus so vielen einfachen Elementen, wesentlichen und durch gewisse ordentliche Stufen aneinanderschließenden, melodischen Grund-Stücken. Diese Fügung heißet eigentlich und vorzüglich harmonia, compages: welches mit den alten Griechen zu beweisen stehet, die fast von keiner andern Harmonie, als von dieser einfachen, etwas wußten. Es kan demnach niemand die Theilung der Octav anstellen, ehe und bevor er die ganze Klang-Leiter, in ihrem natürlichen Wesen und Zusammenhange, Tritt- und Schrittweise, Grad vor Grad, ohne die geringste Ueberhüpfung, betrachtet, begriffen, besungen oder bespielet hat. Und das ist schon Melodie, wie folgende Beyspiele zur Gnüge darlegen, und augenscheinlich bewähren, 1) daß in der melodischen Scala alle Harmonie steckt. 2) Daß die Vollstimmigkeit ihre Regeln aus der Melodie ziehet. 3) Daß ein einzelner Gesang ohne Begleitung, gar wohl bestehen könne; eine so genannte Harmonie aber, ohne Melodie nur ein leerer Schall, und gar kein Gesang sey. 4) Daß alles fliegende Wesen, ohne Nachahmung wenig oder nichts bedeute; diese Nachahmung aber sich auf pure Melodien gründe, es sey in Fugen, Concerten oder andern Gattungen. 5) Daß ein jedes Thema allezeit eine blossie Melodie führet, auf welche, als auf den Grund, hernach die mehrfache Harmonie ihr Gerüste und Gebräme verfertiget, auch sich entweder ganz, oder zum Theil, nach derselben richten muß. 6) Daß ein ieder seine Part vorher allein lernen müsse, ehe er im Chor mit singen kan; und daß es, 7) dem ungeachtet, bey Anfängern hart genug hält, in der Harmonie nicht zu fehlen, ob sie gleich ihre eigene Melodie allein noch so wohl treffen können: woraus folget, daß jenes schwerer sey, als dieses.

§. 9.
Canone alla diritta, a 4. Voci.



Molto pia-ce Onor; mà non tan - to quanto Amor.

Hier macht die blossе diatonische Leiter, durch ihre in gerader Schnur auf- und niedersteigende Stufen, bey ganz natürlichem Zusammenhange, schon eine solche einfältig-edle Melodie, darin die völlige vierstimmige Harmonie, mit den erstenlichen Consonanzen, ohne daß eine einzige Note verändert werden darff, nebst allen dahin gehörigen so kleinen, als grossen Intervallen, jedes nach seiner Art, nehmlich: Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Octaven, richtig enthalten ist.

§. 10.

Ich setze ferner nur diesen Scotländischen Tanz, und frage, wie elend der Bass dazu ausfallen würde, wenn er sich nicht nach der Haupt-Melodie, im Nachahmen, richtete? und wie wohl hergegen auch eine nur zwiefache Harmonie geräth, wenn die eine Stimme von der andern gleichsam ein Muster nimmt, und ihr freundlich entgegen spielt?

Ecossoise.



§. II.

Fraget doch rechtschaffene Tanzmeister: S'ils commencent leurs leçons par des entrechats, ou par la demarche de la Danse? ob sie ihren Schülern erst Kreuz-Cabriolen, hernach aber einen tactmäßigen Gang beybringen? Man kan ja von niemand geschickte Sprünge, mit beyden Füßen zugleich, fodern, ehe er recht gehen gelernt hat; so wenig als iemand z. E. den dritten Theil eines Dinges herauszugeben vermag, der vom ersten und zweyten nichts weiß. Eines beziehet sich hier unumgänglich auf das andre.

§. 12.

Mein nächster unläugbarer Satz lautet so: Natürliche Werkzeuge sind die Muster und Quellen der künstlichen. Denn, wenns auch möglich wäre, getrennte Tergen, Quinten zc. wissentlich und willkührlich zu treffen und zu theilen, ohne die zwischen ihren Enden liegende Klänge zu kennen, zu zehlen*, zu messen und zu untersuchen; so ist doch das Singen bey dem Menschen eher gewesen, als das Spielen, und das natürliche schöne Werkzeug der Kehle gibt nur einen einzigen Klang auf einmahl an. Derowegen, wenn von Intervallen die Rede ist, muß man darunter vorzüglich denjenigen Gebrauch, da ihre termini oder Enden sich nacheinander (successive) hören lassen, und nur einen einzigen Laut oder einfachen Klang, zur Zeit, hervorbringen; nicht aber, wie sie das Ohr zugleich, auf einmahl rühren, und ein zusammengefestes, vielfaches, vermishtes Wesen oder eine Vollstimmigkeit ausmachen: denn jenes kan durch einen einzigen Menschen allein geschehen, und stehet also oben** an; dahingegen dieses mehr Personen, oder nachahmende Werkzeuge erfordert. Wir brauchen demnach alle und

b 3

jede

* Die stärksten und schärfsten Regeln der mehrfachen Harmonie gründen sich selbst auf diese Mitzehlung der zwischenliegenden Grade und Klänge, bey springenden Intervallen. Denn, warum ist es unrecht und hart verboten, so zu setzen?



Wahrlich! aus keiner andern Ursache, als weil die zwischen diesen Sprüngen liegende Gesangs-Stufen der melodischen Leiter (welche man immer dabey im Sinne hat) ob sie gleich nicht hingeschrieben sind, die heimlichen Quinten und Octaven verrathen. Da ist denn auch eine Probe von harmonischen Regeln, die aus der Melodie fließen: und dergleichen gibt es viele mehr.

** Quia cantus simplicior (concentui) & prior naturâ. G. I. Voss. de Natura & Consist. Poeseos.

Jede Intervalle * bey der Melodie natürlicher, so wie bey der Harmonie künstlicher Weise.

§. 13.

Aus den angeführten zween Grund-Sätzen folget also unwiedertreiblich der Schluß: daß der rechte Anfang zum componiren nothwendig mit der Melodie gemacht werden müsse, maassen in allen Unter-richtungen nur eine einzige gute Methode oder Lehr-Art Statt findet, nemlich, da man von den leichtesten Dingen zu den schwerern, und von den bekantten zu den unbekantten fortgehet.

§. 14.

Wiemol, wenn die *varia res* gefallen, ich will sagen, allerhand gemischte Speisen durcheinander; der weiß nicht, wie gut die *esca simplex*, oder ein einfaches Gericht schmeckt: so sehr es auch Horas **, und die Gesundheit selbst, anpreisen. Warum doch schmeckt ihnen solches nicht? Sie nehmen kein safftiges Fleisch dazu, welches seine Brühe in sich selbst hat; sondern böse Fische, die viel Würze fressen. Diese Köche bekennen zwar gang gern, daß auch oft die schönste Harmonie, ohne Melodie, abgeschmactt sey, darum ich ihnen eben ein Gleichniß vom Geschmack und von Speisen alhier gebe: sie gestehen aus eignem Triebe, daß fast alle Krafft der Gedancken, Leidenschafften und deren Ausdrücke der blossen Melodie unterthan sey: versprechen daneben kühnlich, durch Titel und Ueberschriften, mit dürrern Worten, in ihren Büchern und Haupt-Stücken alles zu lehren, was nur immer eine Music vollkommen machen könne; und wenns klappen soll, wird die Unmöglichkeit, Regeln von der Melodie zu geben, vorgeschüset, da sie doch selbst nicht in Abrede seyn können, eben diese Melodie sey die Haupt-Sache und der höchste Gipffel der Vollkommenheit. Heißt das nicht, seine Sätze deutlich vortragen, alles wohl ausrichten und gut bestellen?

§. 15.

Noch ein paar Fragen bitte mir hiebey aus. Erstlich: ob denn eine nach gewissen, selbst-erfornenen, harmonischen Regeln eingerichtete Music, immer gut seyn könne, unangesehen sie, wenns hoch kömmt, wieder

Die

* Wir können ja durch lauter Octaven, oder durch lauter Terzen, Quarten u. s. w. nichts gutes ausrichten: denn ein solches Verfahren wäre eben so albern in der Harmonie, ja noch viel thörichter, als in der Melodie. Die Secunden gehören auch hauptsächlich mit zu beyden, und die Abwechselfung in allen muß das Ergeßen bringen.

** — — — — — *varia res*

Ut noceant homini, credas, memor illius *esca*,
Quæ simplex olim tibi sederit.

Hor. Lib. II. Sat. 2.

die Ordnung der Melodie, des Gesanges, der Zeitmaasse, der Geltung, des feinen Geschmacks u. s. w. sündigt? Fürs andre: Ob eine solche Lehre, wie diese, mit der obigen, vom Vorzuge der Melodie, wol bestehen und übereinstimmen könne, indem sie beyde von einerley Feder herrühren? Wenn diese zwei Fragen gründlich mit Ja erwiesen, und meine vorhergehende Vernunft-Schlüsse (der übrigen, angeführten Erfahrungsründe zu geschweigen) richtig mit Nein wiederleget worden sind, alsdenn will ich, der Melodie zu Liebe, mein Tage kein Wort mehr verlieren.

§. 16.

Hiernächst werden viele, bey Durchblätterung gegenwärtiger Arbeit, so denken: Wir können z. E. wol schreiben, ohne zu wissen, wie es mit der Bewegung unsrer Musceln zugehe, wenn die Hand die Feder führet; wozu brauchen wir denn solcher genauer Untersuchung und tiefen Einsicht? wozu dienen uns die Wissenschaften von der Art und Bewandniß eines jeden Spiel-Zeuges, einer jeden Singe-Stimme? Was nutzen uns die ausgeklaubten und sorgfältig-beschriebenen Satzungen der Melodien, ja, gar die Weltweisheit, und in derselben die Natur- und Sitten-Lehre, die uns nicht nur hier, sondern vor mehr als 20. Jahren schon, im Orchester, doch ohne daß wir uns daran gekehret hätten, angepriesen worden? Wir haben lange componirt, mein guter Mann, ohne uns um deinen Kern, oder irgend einen andern zu bekümmern, u. s. w.

§. 17.

Lieben erinnere ich mich jenes ehrlichen Mannes, der zur Noth nur lesen, schreiben und rechnen konnte; doch aber, durch viele eigene, schwere Gerichts-Händel, so weit gekommen war, daß er zuletzt selber einen, obwohl ungelehrten, dennoch ziemlich verschlagenen Anwald abgab, ohne den Rechts-Leib jemahls erblicket zu haben. Wie mancher besizet nicht eine wohlgelöfete Zunge, oder gewisse natürliche Gaben zur Beredsamkeit, und bedienet sich noch wol dabey allerhand verblümter Sprüche, die er nicht kennet, weil ihm niemahls eine Rhetoric zu Gesicht gekommen. Sprachen zu reden, ohne die Grammatic zu verstehen; Krankheiten zu heilen, ohne das geringste von der Salernitanischen Schule zu wissen; sind Vorfälle, die täglich aufstossen. Sollten aber darum Justinian, Cicero, Varro, und Hippocrates ihr Ansehen verlieren?

§. 18.

Gleichergestalt ist nichts gewöhnlicher, als solche Componisten anzuz-

zutreffen, die, Zeit ihres Lebens, vom Verhalt der Klänge; von der wahren Beschaffenheit musicalischer Schreib-Arten; von Regeln, einen lieblichen Gesang zu machen; vom Unterschiede der Melodien; von ihren Abzeichen und Affecten; von den Eintheilungen und Abschnitten der Klang-Rede; vom Einrichten, Ausarbeiten und Schmücken derselben; von Annäherung der Fugen-Sätze u. nach ordentlich verfasseter Lehr-Art, kein Wort gehört haben, und doch immer lustig darauf los componiren.

§. 19.

Wer aber die Kanzel und den Lehr-Stuhl besteigen, oder öffentlich vor Gericht treten will, um daselbst das Wort, als ein rechtschaffener Mann, zu führen; Red und Antwort zu geben; triftige Gründe beyzubringen u. s. w. der muß fürwahr das rechte Gewicht und die eigentliche, innerliche Krafft seiner Ausdrückungen wohl kennen; die Schreib-Art, nach Beschaffenheit der Sachen und Umstände, einrichten; er muß wissen, geschickte, bündige Vorträge zu thun; den Unterschied und die Absätze derselben gehörigen Orts zu machen; die Gemüther dadurch zu bewegen; alles richtig zu entwerffen, fleißig auszuarbeiten, aufs beste zu zieren und nett an einander zu fügen.

§. 20.

Da sind, in einem deutlichen Vorbilde: Intervalla; Stylus; Melopœia; Differentia Melodiarum; Incisiones; Affectus; Dispositio, Elaboratio, Decoratio; & Artificium; von welchen die acht Haupt-Stücke dieses Werkleins kürzlich handeln. Es sind Dinge, die bey einem gelehrten Ton-Künstler auf alle Weise zu Hause gehören müssen, und so wol Eruditum musicum, als Musicum eruditum betreffen. Mit den übrigen haben wir nichts zu schaffen.

§. 21.

Schließlich, weil ich nicht bey dem Druck in Leipzig (als wohin das MS. am untenbenannten Tage versandt worden) habe gegenwärtig seyn, noch die Correctur selbst verrichten können, so wird man bestens entschuldigen, wenn ja etwas, absonderlich in den Noten, es sey von andern, oder von mir selbst, versehen seyn möchte: weil Sivach doch Recht hat, wenn er im 27. Cap. spricht: Was der Mensch auch vornimmt, so klebet immer etwas unreines daran!

Hamburg den 26. Januarii

1737.

Inhalt

des Kerns Musicalischer Ges. Kunst.

ES handelt

Das erste Haupt-Stück

Vom Verhalt der klingenden Intervalle

p. I

Das zweyte Haupt-Stück

Von der Componisten Schreib-Art 12
und zwar

- 1) vom Kirchen-Styl 13
- 2) vom theatralischen Styl 20
- 3) vom Kammer-Styl 24

Das dritte Haupt-Stück

Von der Kunst eine gute Melodie zu machen 29

Hier wird gezeigt, daß eine gute Melodie seyn solle

- a) leicht 35
- b) lieblich 35
- c) deutlich 35
- d) fließend 36

Sodann werden besondere Regeln gegeben und erläutert, als

- sieben von der Leichtigkeit 37
- zehn von der Deutlichkeit 39
- achte von der Wohlfließenheit 45
- achte von der Lieblichkeit 48

Das vierte Haupt-Stück

Vom Unterschied der Vocal- und Instrumental-Melodien 60

Das fünffte Haupt-Stück

Von den Einschnitten der Klang-Rebe 71

dergleichen Einschnitte sind

- a) das Comma 75
- b) das Semicolon 80
- c) das Colon 87
- d) das Frage-Zeichen 89
- e) das Exclamations-Zeichen 90
- f) die Parenthesis 91
- g) das Punctum 92

Das sechste Haupt-Stück

Von den Gattungen der Melodien und ihren besondern Abzeichen 93

Solche sind a) bey den Sing-Stücken

- 1) der Choral 94
- 2) die Aria 95
- 3) die Cavata 96
- 4) das Recitativo 97
- 5) die Cantata 98
- 6) das Duetto 99
- 7) das Terzetto 100
- 8) der Chor 100
- 9) die Serenata 101
- 10) das Ballet 102
- 11) das Pastorale 103
- 12) die Opera 104
- 13) die Dialogi 105
- 14) das Oratorium 106
- 15) die Concerti da Chiesa 106

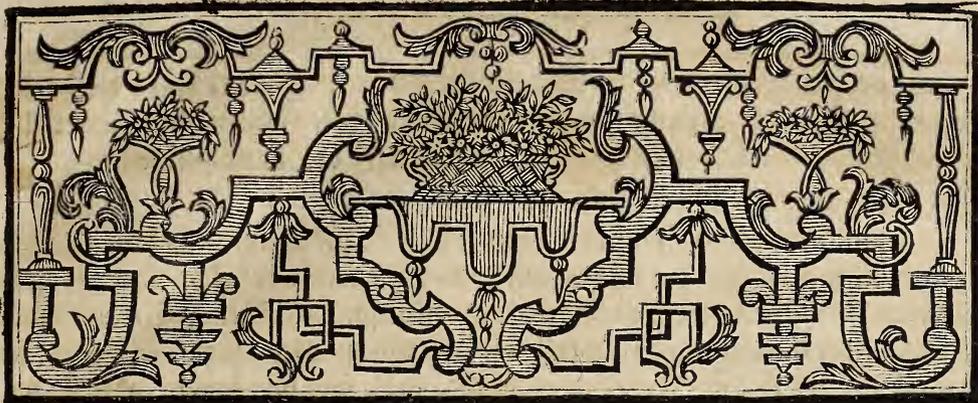
(a)

16) die

Innhalt.

16) die Motetti	108	21) die Sinfonia	125
b) bey den Instrumental-Sachen		22) die Ouverture	125
1) le Menuet	109	Das siebende Haupt-Stück	
2) die Gavotta	III	Von der Einrichtung, Ausarbeitung	
3) die Bourrée	II2	und Zierde in der Geh-Kunst	127
4) der Rigaudon	II2	und zwar von der	
5) la Marche	II3	a) Disposition oder Einrichtung	128
6) die Entrée	II4	und deren Theilen:	
7) die Gigue	II5	dem Eingange	129
8) die Polonoise	II6	dem Berichte	129
9) die Angloise	II7	dem Antrage	129
10) le Passepied	II8	der Wiederlegung	130
II) der Rondeau	II9	der Befräftigung	130
12) die Sarabanda	II9	dem Schlusse	130
13) die Courante	I20	die gegebenen Lehr-Sätze werden mit	
14) die Allemanda	I21	einem Exempel erläutert	131
15) Aria mit und ohne Doubles	I22	b) Ausarbeitung oder Elaboration	137
16) Fantaisies	I22	c) Ausschmückung oder Manieren	139
17) die Ciacona mit der Passe-caille	I23	Das achte Haupt-Stück	
18) die Intrada	I24	Von den Fugen	144 / 182
19) die Sonata	I24		
20) Concerto grosso	I24		





Kern

Musicalischer Geh = Kunst.

Erstes Haupt-Stück.

Vom Verhalt der klingenden Intervalle.

In Intervall ist eigentlich der Raum, zwischen zweyen Enden abgemessener Klänge, die einen gewissen Verhalt mit einander haben. Der achtzehende §. wird dieses weiter erklären.

Ein Verhalt ist diejenige Beschaffenheit, welchen die Enden selbst aufweisen. Woraus der Unterschied eines Intervalls und eines Verhalts sattsam erhellet.

Die Enden sind die Gränzen eines Intervalls, an welchen dieses anhebt und aufhöret. Sie mögen nun gesetzt werden, wo, und wie man sie haben will.

Diese Intervalle und ihr Verhalt lassen sich, in der Ton-Kunst, nicht besser abbilden, als durch Linien und Zahlen: weil jene eine sonderbare Gleichheit mit den Saiten haben, und diese, bey der Vorstellung einer jeden Grösse, unentbehrlich

sind. Es bestehet auch hiein der vornehmste Nutz und Gebrauch, so die Zahlen bey dem Klange haben: nemlich, daß sie zu erkennen geben, wie sich die Intervalle, wenn man sie sehen könnte, in ihrer Gestalt und Maasse verhalten würden.

§. 5.

Es dienet demnach die Zahl-Lehre einem Musico zur Betrachtung der äusserlichen Form seiner Klänge; zur Eintheilung und Stimmung der Werkzeuge; zum wesentlichen Unterschiede der Ton-Arten, und dessen handgreiflichem Beweis:hum; gegen und wieder diejenigen, die desfalls auf un:rechtem Wege sind. Dazu dienen die mathematischen Hülfss-Mittel in der Music, dazu sind sie nöthig; aber sie machen nur einen gar geringen Theil derjenigen Dinge aus, die zur vollkommenen Sess-Kunst erfordert werden, und die ganze harmonicalische Rechen-Kunst allein kan nicht einen einzigen tüchtigen Capellmeister hervorbringen.

§. 6.

Nachdem wir also das Wesen, samt dem Nutzen, der Klang-Maasse kürzlich dargeleget haben, wird derselben Anwendung und Gebrauch uns zu betrachten geben: daß eine Linie, oder eine Zahl, die mit einer andern soll verglichen werden, sich nothwendig entweder auf gleichem, oder ungleichem Verhalt, in Ansehung derselben, befinden müsse. Ist die Verhältniß gleich, so fällt weiter nichts davon zu sagen, denn die Gleichheit braucht keiner Eintheilung; ist sie aber ungleich, so thun sich unzählige Gattungen dieser Ungleichheit hervor, davon wir doch, zu unserm Zweck, mehr nicht, als drey, gebrauchen, nemlich die reine, die übertheilige und übertheilende.

§. 7.

ratio mul-
tiplex.

Der reine Verhalt ist, wenn z. E. eine grosse Zahl, die mit einer kleinern verglichen wird, dieselbe kleinere nicht nur einmahl, sondern vielmahl, gang in sich fasset, nemlich: zweymahl, dreyemahl, vieremahl u. s. w. Daraus entstehen die Benennungen: doppelt, dreyfach, vierfach ic. Und wenn eine Zahl, Linie, Saite oder Figur sich gegen der andern auf diese Weise verhält, so ist der Verhalt rein. Z. E.

3.

2.

Da ist die eine Linie dreyemahl so lang, als die andre.

§. 8.

ratio su-
per-parti-
sularis.

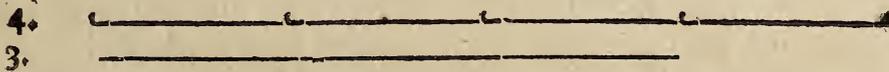
Der übertheilige Verhalt ist, wenn eine Linie oder Zahl, mit einer kleinern verglichen, solche einmahl gang, und noch darüber einen gewis-

gewissen Theil derselben, in sich fasset. Nachdem nun dieser Theil groß ist, bekömmt auch der Verhalt daher seinen übertheiligen Zunahmen. Begreift er die Helffte, so heißt es ratio sesquialtera, d. i. der anderthalbige Verhalt; hat er nur ein Drittel, so ist ratio sesquitercia; ein Viertel, sesquiquarta, u. s. w. zum Exempel:



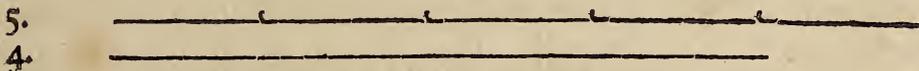
Da ist die obere Linie anderthalb mahl so lang, als die untere, und ratio sesquialtera vorhanden.

* * * * *



Da ist die obere Linie um ein Drittel länger, als die untere, und heißet sesquitercia.

* * * *

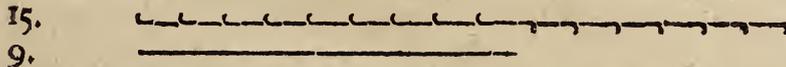


Da ist die obere Linie, oder Saite, um ein Viertel länger, als die untere: daher entstehet ein übertheiliger Verhalt, dessen Gattung sesquiquarta genannt wird. u. s. w.

§. 9.

ratio superpartiens.

Die dritte vorhabende Haupt-Verhältniß heißet die übertheilende, und bestehet darin, wenn die lange Saite die kleine ganz, und noch dazu etliche Theile derselben enthält. Als z. E. wenn man 15 mit 9 vergleicht, heißt die ratio, super bis partiens tertias, weil die 9 ganz, und noch darüber zwey Drittel von 9, nemlich 6, in der Zahl oder Linie 15 stecken.



Und diese Eintheilungen erstrecken sich, wie leicht zu erachten, sonst bis ins Unendliche hinein; aber nicht bey unsrer Klang-Maasse: denn die hat ihre gesetzte Schrancken, wie wir bald sehen werden.

§. 10.

Nimmt man sich nun die Mühe, einen Versuch mit dem Circel hieben anzustellen, so können die 15 klingenden Intervalle, nach Maasgebung obiger Verhältnisse und ihres gleichen, nicht nur deutlich vor Augen geleyet, sondern auch, mit

wirklicher Berührung der Saiten, bewiesen, und dem Urtheil des Gehörs unterworfen werden.

§. II.

Hiezu bedient man sich eines gewissen Werkzeuges und *) Klang-Messers, sonst Monochordum genannt, d. i. der Einsaiter, weil es eigentlich nur eine Saite erfordert, welche man, nach allen benöthigten Verhältnissen, eintheilet und abmisset. Zwar werden bisweilen mehr Saiten darauf gezogen; allein wir nehmen sie nur für eine an, so lange sie alle einerley Klang haben.

§. 12.

Dieses hölzerne Gefäß, so etwa zwey Fuß lang und sechs Zoll breit (auch wol grösser) seyn kan, wird theils als ein plattes Brett, theils als ein hohles Kästlein, gebraucht, und auf der obern Fläche mit Papier beklebet, worauf man die Verhältnisse abzeichnet. Daneben müssen einige kleine Stegelein oder Untersäge seyn, die an Ort und Stelle, wo der Abschnitt seyn soll, unter die Saiten, hin und her geschoben werden können, als wodurch dieselben, nach Gefallen, gleichsam verlängert oder verkürzet erscheinen, und den gesuchten Klang geben.

§. 13.

Unifonus. Wollen wir demnach erfahren, was es heisse und bedeute, wenn gesagt wird, es verhalte sich der Einklang wie 1 gegen 1, nemlich in gänzlich-
^{1-1.}
^{2-2.}cher Gleichheit, so theilen wir die Saite des Klang-Messers (wenn deren
^{3-3. &c.}
in ratione mehr nicht, als eine vorhanden) in zweyen gleiche Theile, und setzen das
aquali. Stegelein auf den Mittelpunct der Theilung, unter die Saite, so daß diese darauf, als eine Brücke auf ihrem Joche, sanfft ruhe: alsdenn ist die Absonderung dadurch schon geschehen, und wenn man mit einem Federkiel, die solcher Gestalt getheilte Saite auf beyden Seiten des Stegeleins anrühret, wird die eine Helffte eben so klingen, als die andre, d. i. gleich. Daher giebt es kein Intervall.

§. 14.

Octava. Will ich weiter sehen und hören, ja greiffen und fühlen, wie sich, im reinen Verhalt, das doppelte Wesen, darin der Acht-Klang stehet, hervor-
^{1-2.}
^{2-4. &c.}thue, kan solches, wie mit allen folgenden, auf zweyerley Art geschehen:
in ratione entweder mit einer, oder mit zwey Saiten. In ersten Fall wird dieselbe in
multiplici. drey getheilet, zweyen Theile frey gelassen, das Stegelein zwischen diesen und dem dritten Theil fest gesetzt, so vernimmt man das gesuchte Intervall. Sind aber zwey Saiten da, welches allemahl besser ist, die in einerley
 Stim:

*) Die Frankosen nennen es Sonometre:

Stimmung stehen, alsdenn lasse man die eine derselben ungetheilet, sondere hergegen die andre in der Mitte, so wird eine jede Länge dieser letzten, gegen jener ganzen und blossen Saite, die Octav, obgleich im tiefern Klange, hören lassen. Bey Untersuchung der doppelten, drey- und vierfachen Octaven, darf man nur 1 gegen 4; 1 gegen 8; und 1 gegen 16 halten, so findet sich alles richtig und rein. Daher ist das Diapason das allervollkommenste Intervall, und leidet keinen Abbruch.

§. 15.

Das nächste klingende Intervall, so in der Maass-Ordnung vor-
 kömmt, ist die Quint, welche schon im übertheiligen Verhält befin-
 lich ist, und zwar, wie anderthalb gegen ein ganzes, oder 3 gegen 2. Quinta.
2 - 3.
in ratione
superparticu-
lari,
n.
sesquialtera.
 Will ich nun hievon den Beweis haben, mit einer einzigen Saite, so neh-
 me ich die fünf zusammen, und theile meine Saite in dieselbe, lasse zween
 Theile davon auf der einen, und drey auf der andern Saite des Stege-
 leins, so geben diese den Grund, und jene den darüber liegenden Fünf-
 klang an, nemlich eine richtige Quint: Nimmt man zwei Saiten,
 so bleibet deren eine bloß und ungetheilet zum Grunde, da sie für 3 Thei-
 le gerechnet wird; von der andern Saite hergegen ziehet man, mittelst des unter-
 geschobenen Stegeleins, ein Drittel ab, als unbrauchbar, und läset die zwey übr-
 igen Drittel gegen jene blossen Saite hören; so stellet sich ebenfalls eine Quint ein,
 wiewol im gröbern Ton, weil die Saiten länger sind. Nach dieser Maasse wä-
 re auch die Quint rein; aber nach der Temperatur kan sie es nicht seyn. Et sic
 de cæteris.

§. 16.

Wir betrachten hier die klingenden Intervalle, mehr nach ihrer äusserlichen
 Gestalt und Grösse, als nach ihrer innerlichen Eigenschaft und Tugend: daher soll
 es unverfänglich seyn, wenn wir gleich den Wollaut und Gebrauch et-
 was hinten setzen, und bloß nach der Mess-Ordnung allhier mit der
 Quart fortfahren. Ihr Verhält ist übertheilig, wie 1 und ein Drit-
 tel gegen 1, oder wie 3 gegen 4, allwo die erste Grösse von der letzten
 völlig, samt einem Drittel mehr, begriffen wird. Quarta.
3 - 4.
in ratione
superparticu-
lari,
n.
sesquitertia.
 Solches nun auf dem Klang-Messer zu zeigen, und zwar mittelst einer einzigen Saite,
 (indem der Verhält ziemlich deutlich ist) theile man sie in so viele Theile,
 als 3 und 4 zusammen machen, nemlich in sieben; lasse 4 zur linken,
 und 3 zur rechten Hand des Stegeleins; alsdenn wird, wenn der
 Grund-Klang etwa ein $\frac{1}{2}$ seyn sollte, der obere ohnefehlbar ein $\frac{1}{3}$ seyn.

Will ichs mit zwo Saiten versuchen, (dabey man doch allzeit versichert bleiben muß, daß sie beyde genau in einem Ton stehen, und gleiche Länge haben) so rechne ich die eine ganze Saite für vier, steche auf der andern drey solcher Theile mit dem Brücklein ab, so werden diese drey und jene vier eine Quart angeben.

§. 17.

Tertia major.
4 - 5.
in ratione
superparticu-
lari.
1.
sesquiquinta.

Nach unserm Vorsatz folget nun die grosse Terz, in eben dem übertheiligen Verhalt, jedoch in einer andern Gattung, wie 1 und ein Fünftel gegen 1; oder wie 4 gegen 5. Solche Beschaffenheit des Zusammenklanges nun auf einer Saite vorzustellen, theile man dieselbe in 9; lasse vier davon zur rechten Hand des Steges, und fünff zur linken berühren; so wird man die grosse Terz deutlich vernehmen. Will ichs auf zwo Saiten versuchen, muß die blosser für 5 gelten, und den Grundklang führen; auf der andern aber steche ich ein Fünftel als unbrauchbar ab, daß nur vier zum Anschlag nachbleiben: alsdenn geben diese vier Theile gegen jene fünf der ganzen blossen Saite auch eine grosse Terz, so, daß wenn beyde Saiten z. E. ins a gestimmt wären, die um ein Fünftel durch das Stegelein verkürzte nothwendig wie cis klingen müste.

§. 18.

Tertia minor.
5 - 6.
in ratione
superparticu-
lari.
1.
sesquisexta.

Die kleine Terz hat die nächste Stelle, und befindet sich ebens falls in dem übertheiligen Verhalt, jedoch in einer solchen Gattung, wie 1 und ein Sechstel gegen 1; oder wie 5 gegen 6. Wer diese klingende Verwandtschaft mit einer einzigen Saite beweisen will, muß elf Theile daraus machen, (nehmlich 5 und 6 zusammen.) Sechs bleiben zur linken, als im Grunde, und fünff zur rechten, als in der Höhe; so wird sich, bey der Berührung dieser und jener Theile, die kleine Terz deutlich melden. Will es jemand auf zwo Saiten versuchen, (wie wir denn bey dieser besten Weise fernerhin, Kürze und Bequemlichkeit halber, bleiben wollen) der halte die blosser Saite für sechs Theile, und ziehe von der andern, durch Unterschiebung des Steges, ein Sechstel ab, daß daselbst nur fünf zum Anschlage übrig bleiben: so giebt die ganze Saite das untere, die verkürzte aber das obere Ende einer kleinen Terz zu vernehmen. Das heißt man die beyden Enden eines klingenden Zwischen-Raums.

§. 19.

Nun kömmt die grosse Sext zum Vorschein: ihr Verhalt ist übertheilend;
und

und den Terzen, Quarten und Quinten nicht gleich; von einer solchen Art, wie 1 und 2 Drittel gegen 1; oder, wie 3 gegen 5. Bey dieser Verwandtniß nimmt man seine blossе Saite für fünf Theile an; sticht auf der andern drey Fünftel ab; schlägt denn diese drey gegen jene fünf an, so ist die Sache richtig. Denn ich sehe den Fall, daß die grosse Saite ins h gestimmt wäre, so müste die eben also gestimmte, um zwey Drittel verkürzte, nothwendig wie $\frac{3}{5}$ klingen. Und das ist die grosse Sext, oder eine von ihnen.

Sexta major.
3 - 5.
in ratione
superpartiente.
1.
bis-tertiar.

§. 20.

Das letzte unter den am besten klingenden Intervallen ist endlich die kleine Sext: ihr Verhalt ist übertheilend, wie der lezt-vorhergehenden grossen Sext; ja, wie aller nachfolgenden Zusammenklänge, deren etliche gar hart lauten, und beweisen, daß die innerliche Eigenschaft sich nicht allemahl nach der äusserlichen Gestalt theilen lasse. Die Gattung des Verhalts bey der kleinen Sext ist wie 1 und 3 Fünftel gegen 1; oder wie 5 gegen 8; da die achte Zahl die fünfte ganz und noch drey Fünftel darüber begreift. Man nehme nun hiebey seine blossе Saite für acht Theile an, und ziehe von der andern Saite drey solcher Achtel ab, daß 5 nachbleiben, so müssen diese 5 gegen jene 8 eine deutliche kleine Sext, $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{8}$ angeben.

Sexta minor.
5 - 8.
in ratione
superpartiente.
1.
tri-quintar.

§. 21.

Wenn wir nun gleich, aus Ehrerbietigkeit für die lieben Zahlen, Linien und Grössen, nach ihrer Ordnung verfahren wollten, und solchem nach die kleine Septime, weil sie einen deutlicheren und in wenigern Theilen bestehenden Verhalt hat, als die grosse Septime (wie diese denn auch herber klinget, als jene) vorangehen liessen, so wüste ich doch nicht, ob die Zahl-Herrscher nicht vielleicht ihren eignen Grund-Sätzen widersprechen würden. Dennoch sey es gewagt! Es verhält sich demnach die kleine Septime auf diejenige übertheilende Art, da eine grosse Saite die kleinere ganz, und noch vier Fünftel von derselben in sich faßt, wie 1 und 4 Fünftel gegen 1; oder wie 5 gegen 9. Da schätze ich nun, bey der Probe, meine ganze blossе Saite für 9 Theile, und von der andern Saite nehme ich, mit dem Stegelein, vier solcher Neuntel ab, daß nur fünf zum Anschlage bleiben. Wenn denn die lange Saite, $\frac{5}{9}$, $\frac{5}{9}$ klinget, so muß die verkürzte unfehlbar $\frac{5}{9}$ angeben.

Septima minor.
5 - 9.
in ratione
super quadrupartiente.
quintar.

§. 22.

Septima major.
8 - 15.
in ratione
super septu-
partiente
octavas.

Die grosse Septime bestehet in einer solchen übertheilenden Verhaltungs-Art, da sich 1 und 7 Achtel gegen 1 hören lassen, oder wie 8 gegen 15. Wenn der Beweis erfolgen soll, wird die eine und ganze Saite für 15 Theile angenommen, und die andre machet man, mittelst Unterschiebung des Stegeleins, um sieben solcher Funfzehnel kürzer, so bleiben ihrer acht zum Klange übrig, welche denn, gegen jene 15, die verlangte grosse Septime zum Gehör bringen, z. E. g - $\frac{8}{15}$.

§. 23.

Tonus major.
8 - 9.
in ratione
superparticu-
lari,
sesqui-octava.
vid. §. 8.

Mit dem grossen Ton hat es wiederum, in Ansehung der Zahlen-Deutlichkeit, eine andre Beschaffenheit, als mit der grossen Septime. Denn so wie, von Maass wegen, diese den Nachtritt haben muß; gehöret hergegen jenem der Vorzug vor dem kleinen Ton. Er soll ihn auch haben. Aber es ist noch eine wichtige Rechnungs-Anmerkung hiebey zu machen, daß wir, mit dem grossen und kleinen Ton, keinesweges in der Classe des übertheilenden Verhalts bleiben können; sondern in die übertheilige wieder zurück springen müssen, welches keine geringe mathematische Unordnung ist. Denn der grosse Ton stehet in dem übertheiligen Verhalt wie 1 und 1 Achtel gegen 1; oder wie 8 gegen 9. Wer es auf dem Klang-Messer versuchen will, nehme die blossе Saite für neun Theil, und ziehe der andern ein solches Neuntel, als einen Überfluß ab, daß nur 8 davon angeschlagen werden, so meldet sich die grosse Secunde, wie c und d.

§. 24.

Tonus minor.
9 - 10.
in ratione
superparticu-
lari,
sesqui-nona.

Eben der Haare ist auch der kleine Ton, nemlich, eines solchen übertheiligen Verhalts, als 1 und 1 Neuntel gegen 1; oder, wie 9 gegen 10, da die grosse Zahl die kleinere ganz, und noch ein Neuntel darüber, in sich fasset. Wer sich nun dieses Intervall mit zwei Saiten vor die Augen und Ohren legen will, der muß die blossе Saite für zehn Theile, und für eine Grund-Stimme annehmen, der andern hergegen ein Zehntel abkürzen, daß nur neun Zehnel zum Anschlage kommen, und alsobald wird er den kleinen Ton, wie z. E. d - e, vernehmen. Wer vier Saiten eines Klanges und einer Länge, bey diesem Versuch aufziehet, der kan gar schön den Unterschied des grossen und kleinen Tons hören, sehen und fühlen, einfolglich handgreiflich daraus schliessen, daß es bey weitem nicht einerley sey, aus dem c, oder aus dem d, zu musciren.

§. 25.

Hierher gehören denn die halben Töne noch, so wol der grosse, als der kleine: denn ihr beyderseitiger Verhalt ist nur übertheilig, und sie sind diesen falls, obgleich sehr hartlautende Intervalle, ihrer Abmessung nach, nicht viel unedler, als die vornehmsten Geschlechter der Quinten. Welches dem Circel abermahl die Scepter-Würde benimmt. Es wird demnach die Gestalt des grossen halben Tons aus demjenigen übertheiligen Verhalt erkannt, da 1 und 1 Sechszehntel gegen 1; oder 15 gegen 16 in Betracht kommen. Der Klang-Messer rechne nur seine ganze Saite für 16, und steche ein solches Sechszehntel von der andern Saite zurück, so höret er den Zusammenklang des grossen halben Tons, $\frac{3}{2}$ C. wie e-f; oder wie h- \bar{c} .

Hemitonium majus.
15 - 16.
in ratione
superparticuli,
sesqui decima quinta.

§. 26.

Der kleine halbe Ton verhält sich wie 1 und ein 25 Theil gegen 1; oder wie 24 gegen 25. Man nimmt hiebey die ganze blosser Saite für 25 Theil, ziehet von der andern ein solches Fünfundzwanzigstel ab; so läßt sich der kleine halbe Ton hören, als $\frac{3}{4}$ C. c-cis. Was nun bey den Tönen, wegen des Unterschieds, angegangen ist, das kan auch bey den halben Tönen mit grossem Nutzen bewährt erfunden werden, und dienet zum unumstößlichen Beweise, daß bey keiner Versetzung die Gänge so bleiben, wie sie gewesen sind.

Hemitonium minus.
24 - 25.
in ratione
superparticuli,
sesqui vigesima quarta.

§. 27.

Noch sind übrig ein Paar vortreffliche und edle Intervalle, welche zwar keine solche leicht-begreifliche Form haben, als Octaven und Quinten; aber weit schönere Eigenschaften besitzen. Das erste ist die verkleinerte Quint, und ihr Verhalt übertheilend; wobey die höchste Zahl die kleine Zahl ganz und noch neunzehn Fünfundvierzigstel dazu, in sich begreift, d. i. wie 45 gegen 64. Bey der Probe des Klang-Messers nimmt man also die blosser, leere Saite für 64 Theile, benimmt hingegen ihrer benachbarten 19 derselben Theile, damit deren nur 45 zum Anschlag übrig bleiben: alsdenn wird, wenn die freye lange Saite $\frac{3}{2}$ C. ins \bar{c} gestimmt wäre, die kleinere und verkürzte ganz gewiß wie das darüber liegende \bar{c} klingen, und also die gesuchte kleine Quint hören lassen.

Hemidia² pente.
45 - 64.
in ratione
super novendecim partiente,
quadragesimas quintas.

§. 28.

Endlich schliesset den Reihn die grosse Quart, in ihrem übertheilenden Verhalt, da nemlich die lange Saite, von 45 Theilen, ihre auf 32 verkürzte Nachbar

Tritonus. rin gang, und noch darüber dreyzehn solcher zwey und dreyßig Theile
 32 - 45. ausmacht, oder wie 32 gegen 45. Zum Beweise dessen, dürfen wir
 in racione nur von der einen Saite 13 Fünfundvierzigtel zurück ziehen, daß ih-
super trede rer mehr nicht als 32 zum Anschlage übrig bleiben: alsdenn werden sich
cin partien diese 32 gegen die ganze Saite, welche als 45 angesehen wird, wie eine
te, grosse Quart hören lassen, so daß, wenn z. E. die bloße Saite ins \bar{c} ge-
trigesimas se- stimmter wäre, die mit dem Stegelein, auf obige Art, verkürzte noth-
cundas. wendig das \bar{fis} angeben würde.

§. 29.

Wer inzwischen, aus Liebe zur Zahl-Ordnung, denken sollte, die grosse Quart müsse, weil ihr Verhalt leichter zu begreifen ist, der kleinen Quinte vorgehen, der darff nur die § §. verwechseln: meinen Willen hat er dazu.

§. 30.

Und so weit mögte es noch mit der mathematischen Lehr-Art, in der Klang-Maasse, einige Nichtigkeit haben, wenn wir nicht wüßten, daß ihr die Natur längst darin vorgearbeitet, und ohne Circel, Maas-Stab, Linien oder Zahlen alle diese Intervalle, nach viel schönerer Ordnung, vom Anfange bis zu Ende, ausführlich in unabgetheilte Körper, in unbefaitete Klang-Messer (in *monochorda sine ulla chorda*) geleget hätte, darüber man billig höchstens erstaunen und bekennen muß, daß die Herren Rechenmeister, mit ihren sauren Erfindungen, in so fern sie solche den Zahlen und Gewichten ursprünglich zuschreiben, viel, sehr viel zu spät kommen sind.

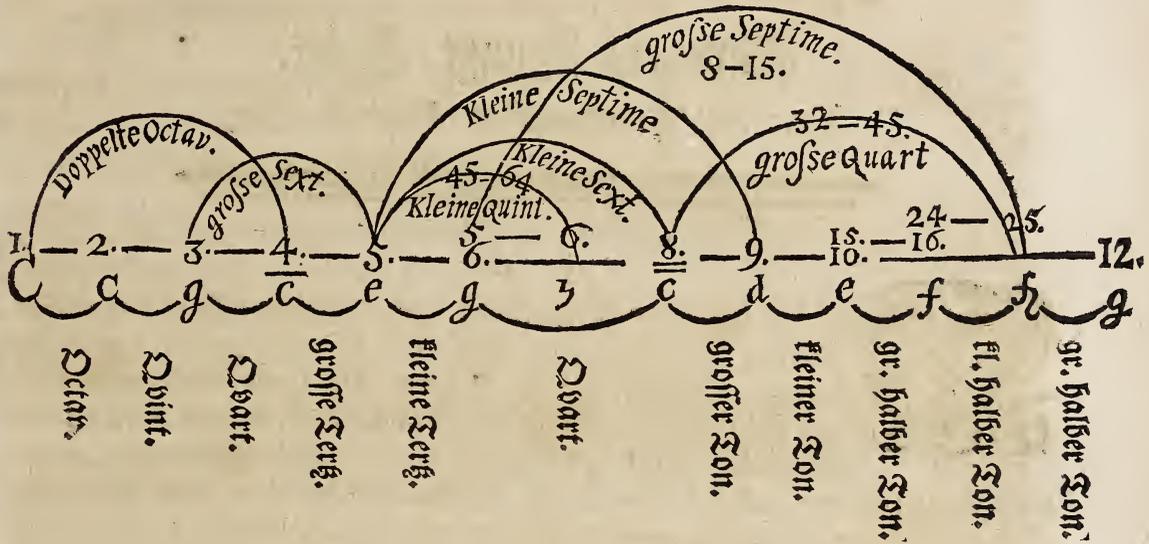
§. 31.

Denn des edlen Waldhorns zu geschweigen, darauf sich am 8 December 1736. in Hamburg ein Blindgebohrner hören ließ, der mehr Klänge hervorbrachte, als eine Orgel hat: alles ohne mathematischem Schwerdt und Wage; so überhebt uns der Sprengel einer unabgezehlten Trompete, (*instrumentum, quasi instruens mentem*) vieler Mühe: wovon zwar der redliche Werckmeister eins und anders, zu seiner Zeit, und nach seiner Art, schon gemerckt; aber das Ding lange nicht tieff genug eingesehen, vielweniger in sein völliges Geschicke gebracht hat: welches denn hiemit geschehen soll, und zwar auf eine solche Weise, daß wir nicht einmahl nöthig haben, alle Klänge mitzunehmen und herzusetzen, die man auf der Trompete in der Höhe findet, und da sich bekannter maassen, die kleinern Intervalle viel häufiger, als unten, hervorthun.

§. 32.

Man hat zwar bisher gemeinet, es würde an verschiedenen Intervallen auf die-

diesen heroischen und Geheimniß-vollen Werkzeugen mangeln; weil es aber eine längst ausgemachte Sache ist, daß sich $\frac{3}{2}$ C. auf der Trompete das $\frac{3}{2}$ viel leichter und reiner anblasen läßt, als selbst das $\frac{3}{2}$; so wird durch sothane Zweifertigkeit nicht nur der vermeinte Abgang reichlich ersetzt, sondern auch gar ein Ueberfluß zuwege gebracht, und der ganze Entwurff aller Klänge, im besagten ungetünstelten Körper, ohne allem Zwang, also erscheinen:





Zweytes Haupt-Stück.

Von der Componisten Schreib-Art.

§. 1.

Seil die besondere Anwendung und Zusammenfügung gewisser Wörter, Redens-Arten, Ausdrücke und Formalien, so wol in heiliger Schrift, als im Gericht, bey Hofe, in Kanzleyen, auf Lehrstühlen, in Briefen und täglichem Umgange einen mercklichen Unterschied des so genannten Styls hervorbringet: so stehet leicht zu erachten, daß die Ton-Kunst, da sich ihr Nutz und Gebrauch über Gottes-Häuser, Schaubühnen und Zimmer erstrecket, nothwendig auch, durch ebenmäßige Anwendung und Zusammenfügung gewisser Klänge, Gänge, Fälle, Geltungen und Zeit-Ordnungen, in ihrer Schreib- und Setz-Art, sehr verschieden seyn müsse.

§. 2.

So leicht nun einem jeden solches in die Augen fällt, und so sehr es einem angehenden Componisten obliegen sollte, vor allen Dingen diese Sache wohl zu untersuchen, sich einen deutlichen Begriff davon zu machen, und hernach selbst, mit Verstande, die Ausübung darüber anzustellen; so wenig finden wir, daß diejenigen, welche die Noten-Feder kühnlich zu ergreifen und zu führen sich gelüsten lassen, hievon den gehdrigen Unterricht haben, sondern, ohne zu wissen, in welchem Styl sie auch nur arbeiten wollen, alles, wie Kraut und Rüben unter einander hacken: weil dieser Punct in ihren Lehr-Büchern nur ganz sparsam berühret; nirgend aber gehdrig aus einander geleyet und deutlich ausgeführet worden ist.

§. 3.

§. 3.

Nun ist zwar in der zweyten Eröffnung des Orchesters von gegenwärtiger Materie bereits eines und das andere vorgetragen, welches hiebey aufs neue mit zu Rath gezogen werden kan; Allein wir dürfen deswegen doch keinen Anstand nehmen, ein mehrers davon, dieses Ortes, zu melden. Denn es finden sich noch so viele nöthige Dinge disfalls zu erinnern, und die Wissenschaft von dem Styl ist so wichtig, auch von so wenigen bisher recht eingesehen, daß nicht leicht zuviel davon gesagt werden mag.

§. 4.

Marco Scacchi, ein berühmter welscher Ton-Künstler seiner Zeit und dreyßig-jähriger Capellmeister zweer Könige in Pohlen, Sigismunds III. und Vladislas IV. deren erster auch zugleich Schweden beherrschte, bekräftiget in einem Manuscript, welches auf dem öffentlichen Hamburger Bücher-Saal befindlich, und an den damaligen Cantorem in Dantsig, Christian Werner, gerichtet ist, daß die Eintheilung aller musicalischen Schreib-Arten in drey Classen, nemlich in Kirchen-Kammer- und Theatral-Styl nicht nur ihre völlige Richtigkeit habe, sondern auch nothwendig also, und auf keine andre Weise, gemacht werden könne noch müsse.

§. 5.

Damahls aber, etwa vor 100. Jahren, hat der Kirchen-Styl nur vier schlecht unterschiedene Gattungen unter sich begriffen; der Kammer-Styl drey, und der theatralische ließ sich noch gar nicht theilen, sondern war einfach: daß man also mit Mühe nur 8. Arten berechnete. Man kan aber leicht denken, daß sich, seit der Zeit, viele Veränderungen zugetragen haben, und die Zahl um ein Paar vermehret worden ist. Ob nun dieser Zuwachs künftig hin noch weiter gehen werde, solches wollen wir der Nach-Welt zu erleben gerne überlassen: genug, daß die Haupt-Eintheilung ihre Gewißheit, ohne allen Zweifel, stets behaupten wird, und auch alle neue Neben-Aeste sich vermuthlich leicht auf die bereits-vorhandene beziehen dürfften.

I. Vom Kirchen-Styl.

§. 6.

Will nun jemand wissen, wie es mit dem gebundenen und eigentlich so genannten Kirchen-Styl, welcher von den ungeheuren zusammengebundenen Noten den Rahmen hat, beschaffen sey, und auf was Art man mit demselben umgehen müsse, der darff nur ein Paar alte

Stylus ligatur.

Meß-Bücher, worin die Kirchen-Gebraüche, oder Ordnungen des äußerlichen Gottes-Dienstes stehen, betrachten, und die, nach den erdichteten acht Gregorianischen Ton-Arten, eingerichtete Gegen-Gesänge, Epistel-und Stufen-Lieder, sammt den Beantwortungen des Chors u. s. w. auffuchen, so wird er seine Begierde bald stillen können: zumahl, wenn er die Auslegung dieser Bindungen in Walthers Wörter-Buche zu Rathe ziehet. Bey uns Evangelischen sind nur noch sehr wenige Ueberbleibsel von diesem Styl; bey den so genannten Catholischen aber, in ihren Stifften und Klöstern, trifft man die Menge davon an.

§. 7.

Wegen einiger Verwandtschaft und Verbindung wurde dieser Styl vor Alters von einigen auch der Capell-Styl genannt, wenn nehmlich über einen solchen gebundenen Gesang, der fest und unbeweglich blieb, mit vieler Geschicklichkeit von den andern Capell-Stimmen gekünstelt wurde: denn dabey war man ebenfalls an gewisse Schlüsse, enge Schrancken und Intervalle gebunden; die Absätze oder Ruhe-Stellen der Melodie in die Terg und Quart mußten sich ausmustern lassen; die Gränzen der geborgten Ton-Arten wurden genau von den selbst-ständig-vermeinten unterschieden; es durffte sich das Intervall der Sext bey Leibe in dem Gesange nicht melden, und was dergleichen mehr war: welches mit gutem Recht einer gebundene Sext-Art heißen mag, wenn gleich noch so viel gezwungene Zierrathen und schwere Künste dabey vermacht wären.

§. 8.

Wir setzen inzwischen, heutiges Tages, auch Psalmen und geistliche Lieder, Gott zu ehren, zu loben, zu preisen, und die Andacht bey den Zuhörern zu erwecken, wie denn das eigentliche Abzeichen aller Kirchen-Music und ihre einzige Vollkommenheit darin bestehet, daß sie zur Gottesfurcht, auf eine edle und ernst-hafte Weise, reize; aber, wir richten uns nicht mehr nach den steifen Vorschriften des gebundenen Styls, und wissen seiner gar wohl zu entbehren.

§. 9.

Motecticus.

Wollte jemand weiter gehen, und erfahren, was der Moteten-Styl für eine Eigenschaft habe, der darff nur den Hammerschmidt und seines gleichen zur Hand nehmen. Ich will dieses aber so spöttisch nicht gemeinet haben, als ob nicht viel schönes, absonderlich im Artickel der Vollstimmigkeit, in mancher Motete von eben diesem berühmten Mann, vom Orlando Lasso, und andern enthalten, auch vieles daraus zu lernen sey. Man kan von ihnen billig sagen: Sie haben Musicam tüchtig gelernet, und geistliche Lieder gedichtet: sie sind alle,

zu ih-

zu ihren Zeiten löblich gewest, und bey ihrem Leben gerühmt, und haben ehrliche Nahmen hinter sich gelassen. Sir. 44.

§. 10.

Allein die Zeiten lassen dergleichen Dinge, in ihrem damahligen Zusammenhange, nicht mehr zu; Und es leidet so wol der Wort-Verstand, d. i. der Sinn des Textes, als auch die rechte Führung einer angenehmen Melodie, bey diesem Styl gar zu sehr. Sonst läßt er, nach seiner Art, viel buntes, verbräutes, und mit Fugen, Allabreuen, Contrapuncten künstlich durchwirktes Wesen zu; dabey aber nur wenig Worte zum Grunde geleyet werden: daß er vielleicht auch daher seinen Nahmen bekommen haben mag, nehmlich von dem welschen Motto, so ein Wort bedeutet. Daß ihm aber deswegen der canonische Styl unterworffen seyn sollte, weil auch bisweilen die Canones in der Moteten vorkommen, solches folget gar nicht: indem so wol in Kammer-als Theatralischen Dingen ebenfalls dergleichen Kunst-Stücke angebracht werden, ohne daß sich sonst das geringste von einer Motete dabey meldet.

§. 11.

Obgedachter Scacchi sagt in dem erwehnten Manuscript, es müssen die Sachen in diesem Styl mit solcher Geschicklichkeit verfertiget werden, daß sie weder der Schaubühne, noch der Kammer zu nahe treten; sondern gleichsam die Mittel-Strasse halten: ingleichen, daß man bey den Italiänern (seiner Zeiten) die Moteten-Art in den Oratorien zu gebrauchen pflegte; womit es jedoch heut zu Tage ganz anders bestellet ist. Die Verwunderung, den Schmerz und andre Gemüths-Bewegungen hat er ausdrücken sollen; und ist doch, wegen Abgangs einer edlen Einfalt und Deutlichkeit, gewißlich am allerunbequemsten dazu. Ich mag gerne Fugen leiden; aber ein Stück von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, sondern ist eckelhaft: und daraus bestunden vormahls die Moteten, theils mit, theils ohne Instrumente; doch, in den lehtern Zeiten, selten, ohne General-Baß. Die Missen, Moteten, und dergleichen Gesänge von 4. 5. 6. bis 8. Stimmen, ohne Orgel, machten die erste Gattung des Kirchen-Styls aus: die andere bestund in eben denselben Liedern mit der Orgel, und verschiedenen Ehren. Die dritte lieferte Concerten, und die vierte Moteten nach der damahligen neuen Mode. Schlechter Unterschied!

§. 12.

Es ist noch nicht gar lange, da man dem Moteten-Styl fast den Vorzug vor allen andern in der Kirche hat behaupten wollen; ohne zu bedencken, oder zu wissen, wie sehr er selbst in gar alten Zeiten herunter gemacht, ja so vürächtlich

lich und unheilig gehalten worden, daß er sich kaum hat dürffen blicken lassen. Vor mehr als 800 Jahren schon, da sie noch viel ernsthafter aussahen, als nachhero, nannte man die Moteten geringe und schlecht, unandächtig und unordentlich, beschloß auch, daß sie in der Kirche nicht gebraucht werden sollten: wie aus dem Valuzio und Durando zu erweisen stehet. Heutiges Tages erstreckt sich die Bedeutung des Moteten-Styls fast auf alle lateinische Kirchen-Stücke überhaupt: indem wol ganze Psalmen, von Ort zu Ende, nach dieser Art, mit beständigem Fugiren, durchgearbeitet worden. Es kan aber auch dieser Styl gar wohl, und muß billig in geistlichen Sachen beygehalten werden; dafern man nur die nach demselben eingerichteten Sätze mit andern flüglich abwechselt, und zu rechter Zeit untermischet.

S. 13.

Madrigal:
Iteus.

Die beyden angeführten Gattungen der musicalischen Schreib-
Art haben nun nirgend anders Platz, als in der Kirche; Die folgende
de dritte aber, nehmlich der Madrigalen-Styl, gehöret so wol dort,
als auf der Schaubühne, und in Sälen oder Zimmern zu Hause. Ja,
er will heutiges Tages fast alles in allem seyn. Dratorien, Passionen,
Gespräche, Arien, Cavaten, Serenaten, Aubaden, Cantaten &c. alles
hat er unter seinen Händen. Ja, die Opern selbst. Wir dürffen also seinet
wegen das Alterthum nicht viel bemühen: denn, die sogenannten Madrigalen,
deren Erfindung Donius ums Jahr 1400 sehet, sind eben so gar alt noch nicht.
Und ob zwar die wenigsten poetischen Stücke dieser Art zur heutigen Singe-
Kunst geschickt sind, wird doch dergleichen Einrichtung in den Versen bisweilen
viel zur Anmuth eines Gesanges beytragen; wenn sie nicht oft, noch allein, vor-
kömmt; sondern mit andern Reim-Gebänden unterflochten ist.

S. 14.

Die Singspiele, sagt Morhoff, sind fast durchgehends Madrigalen, und
werden von den Componisten mit dem Recitativo ausgedruckt. Er hat auch
eben hierin kein grosses Unrecht; als nur, daß er unter dem Recita-
tivo keinen Unterschied hat machen können: denn er wurde damahls noch Tact-
mäßig, wie ich unser obligato oder arioso, gesungen, und schickte sich daher bes-
ser zu einem förmlichen Madrigal: wie denn auch die Franzosen noch, grösse-
sten Theils, in ihrem Recitativo bey einer gewissen Zeit-Maasse bleiben; welche
hergegen bey den Welschen und denen, die ihnen folgen, längst abgeschaffet ist.

§. 15.

Was sonst den Ursprung des Nahmens, Madrigal, betrifft, worüber sich mancher den Kopf vergeblich zerbrochen hat; so ist mir unlängst eine Deutung aufgestossen, die der Mittheilung nicht unwerth ist. Die Madrigale (heißt es bey dem Donio) wurden Anfangs von den Welschen Land-Poeten, nach ihrer etwas weichen Aussprache, Madrials genannt: weil man sie nehmlich zu materialischen Sachen, d.i. zu täglichen und gemeinen Vorfällen, zu geringen und schlechten Materien, durchgehends gebrauchte. Und solches, sagt der genannte Verfasser, ist die wahre Herleitung des Worts; alle andere sind nur bey den Haaren herbey gezogen.

§. 16.

Von den Beschreibungen aber der Madrigale gefällt mir noch keine besser, als Caspar Zieglers seine, die so lautet: Ein Madrigal ist bey den Welschen ein kurzes Gedicht, darin sie, ohne einiger gewissen Reim-Maasse, etwas scharfsinnig fassen, und gemeiniglich dem Leser ferner nachzudencken an die Hand geben.

§. 17.

In vorigen Zeiten wurden solche Madrigale mit vielen Stimmen, fast wie die Moteten, concertirend gesezet, und wenn man dergleichen Arbeit heutiges Tages ansiehet, kömmt sie uns ganz seltsam vor. Es müssen auch nothwendig die ehmaligen Oratorien bey den Welschen eine ganz andere Beschaffenheit gehabt haben: denn in solchen kam kein Madrigal-Styl zum Vorschein; da er sich hergegen zu unsern Zeiten allenthalben häufig meldet; obgleich nicht immer nach der poetischen Gestalt, als in welcher diese Art der Reimschlüsse sehr selten, bey izeiger musicalischen Schreib-Art und Sekz-Kunst, angebracht werden kan: maassen sich, eines Theils, die Recitative nicht in die Madrigalische Schrancken sperren lassen, und anderer Seits, ein förmliches Madrigal zu einer gewöhnlichen Arie schon viel zu lang seyn würde; anderer Umstände zu geschweigen.

§. 18.

Wer einen guten musicalischen Dichter bey der Hand hat, oder selber einer ist, kan schon ein förmliches Madrigal, in einer Cavata anbringen; doch muß dabey allemahl mehr redendes und fließendes, als gedehntes, hochtrabendes oder durchbrochenes; mehr nachdrückliches und deutliches, als gezwungenes und verblüntes; mehr natürliches und zärtliches, als gekünsteltes und geschmücktes, vernommen werden.

§. 19.

Es läßt sich auch in dieser Schreib-Art nicht viel Aufhaltens oder Paußrens

rens machen, aus zweyerley Ursachen, erstlich, weil ein Madrigal insgemein, wo nicht mehr, doch 11 bis 13 Zeilen, und also eine ziemliche Länge hat; zum andern, weil es das nachdenckliche immer am Ende erst aufweist, und sich der Verstand nur darauf spihet.

§. 20.

Wohlgedachter **Hammer**schmidt hat, bey nahe vor hundert Jahren, geistliche Madrigale, mit 4 bis 6 Sing-Stimmen, unter dem Titel, musicalischer Andachten, drucken lassen, die theils gar keine Verse, sondern bloss Sprüche Heil. Schrift und kurze Stos-Gebetlein, theils auch kleine Gesetze aus bekantnen Kirchen-Liedern enthalten; aber nirgend ein Madrigal, in poetischer Gestalt, aufweisen. Die Schrift-Sprüche schicken sich nicht übel zum Madrigalen-Styl in der Setz-Kunst, wegen der Ungleichheit ihrer Abschnitte; doch sind solche darum keine Madrigale. Zur Probe wollen wir ein Gebet, aus nur erwehntem Werke, hersetzen, woraus gnugsam erhellen wird, daß unsre liebe Vorfahren eine iede kurze concertirende Motete für ein Madrigal gehalten, und weder das Reim-Gebäude, noch das nachdenckliche, oder scharfsinnige, am wenigsten aber die Eigenschafft der dazu bestimmten Materien, beobachtet haben; indem sie so gar die allerwichtigsten dazu erwählen wollen.

Mit 5 Stimmen, und einer Capelle.

„Siehe, Herr, hie bin ich Elender! Ich rufe zu dir, Jesu, du Sohn David,
 „erbarm dich mein! Ich komme zu dir, Herr, mein Arzt, heile mich, Herr,
 „so bin ich geheilet. Hilff mir, so ist mir geholffen! Siehe, Herr, ich
 „traue auf dich, laß mich nicht zu Schanden werden!

Die Noten zu diesem Gebet (welches vermuthlich die Schüler in Zittau bey Francken Leuten werden abgesungen haben, und ein löblicher Gebrauch seyn mag) betragen ungefehr 10 bis 12 Zeilen Partitur, und etwas über 100 Tact, gemeiner, doch etwas hurtiger, Zeit-Maasse.

§. 21.

Symphonica.
 cus.

Die vierte Schreib-Art, so zum Kirchen-Styl gehöret, begreiff die Instrumenten. Weil nun eine Instrumental-Music nichts anders ist, als eine **Ton-Sprache** oder **Klang-Rede**, so muß sie ihre Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen der Nachdruck in den Tönen, die gescheute Abtheilung der Sätze, die gemessene Fortschreitung u. d. g. wohl in acht zu nehmen sind.

§. 22.

Wie ferne ein jedes Instrument seine eigene Wirkung hat, so befinden sich unter diesem Styl so viele Gattungen, als Werkzeuge, z. E. auf Violinen setzet man ganz anders, als auf Flöten; auf Lauten anders, als auf Trompeten ic. wozu schon eine grosse Einsicht, Handanlegung und Erfahrung gehöret. Und obgleich bey Instrumenten mehr Freyheit zu seyn scheint, als bey Singe-Stimmen, so ist doch solche einem Unwissenden mehr schädlich, als nützlich, und giebt demjenigen, der seinen wilden Einfällen den Zügel läßt, nur desto größern Anlaß zu Mißgeburthen und unförmlichem Geklängel; falls er nicht vorher gefaßt hat, worin etwas förmliches und wohlgestaltetes bestehet.

§. 23.

Alles Spielen ist eine Nachahmung und Gesellschaft des Singens, ja, ein Spieler, oder der für Instrumente was setzet, muß alles, was zu einer guten Melodie und Harmonie erfordert wird, viel fleißiger beobachten, als ein Sängere, oder der für Singe-Stimmen etwas setzet: dieweil man, bey dem Singen, die deutlichsten Worte zum Beystande hat; woran es hergegen bey Instrumenten allemahl fehlet.

§. 24.

In so weit nun der Instrumenten-Styl mit in die Kirche gehöret, (ob er wohl, gleich den vorhergehenden, sich der Schaubühne und der Kammer auch reichlich mittheilet) in so weit erfordert er, bey den in geistlichen Stücken gebräuchlichen Sonaten, Sonatinen, Symphonien, Vor- und Zwischen-Spielen, seine besondere Festigkeit, und ein wohlgegründetes Wesen im Gange; damit es nicht nach einer losbändigen Duvertür schmecke: denn in göttlichen Materien muß dieser Styl ernsthaft, wohlbedeckt und kräftig, nicht tändelnd, nackt und ohnmächtig seyn: wie er denn eben deswegen aus der Päpstlichen Capelle verbannet worden, woselbst keine andre, als die Orgel und Bass-Instrumente, bloß zur Verstärkung, zugelassen sind.

§. 25.

Jedoch muß man deswegen nicht aller Lebhaftigkeit bey dem Gottesdienste, ohne Unterschied, absagen, da zumahl diese Sez-Art oft von Natur mehr freudiges und munteres erfordert, als irgend eine andre, nachdem nemlich die Umstände Anlaß dazu geben. Ja, der Instrumenten-Styl dienet eigentlich dazu, daß er eben dasjenige über sich nehmen und heraus bringen soll, was nicht allemahl den Sing-Stimmen anständig oder bequem fällt. Faul, schläfrig, lahm, ist nicht ernsthaft, prächtig oder majestätisch. Freude verwirfft keinen Ernst; sonst mü-

ste alle Lust im Scherz bestehen. Ein aufgeräumtes Wesen reimt sich am schönsten zur Andacht ; im Fall diese nicht im Schlummer , oder gar im Traum , verrichtet werden soll. Nur muß die nöthige Bescheidenheit niemahls aus den Augen gesehet werden , noch dieser Befehl den geringsten Abbruch leiden : Sey frohlich ; doch in Gottesfurcht.

§. 26.

Canonicus.

Wer den Canonischen Styl , unter seinen Moteten , mit in die Kirche bringen will (er gehöret aber auch , eben wie die beyden vorigen , zur Schaubühne und zur Kammer) der gehe behutsam und selten damit um ; brauche ihn mehr auf Instrumente , als in Singe-Stimmen ; suche solche Stellen und Worte dazu aus , wobey der Verstand sein Recht nicht verlieret , und verfare lieber im Wiederschlage oder nachahmenden Satze , mit der Quint oder Quart , als mit der Octav : alsdenn wird diese periodische Leper einer ungebundenen Fuge noch etwas ähnlicher sehen.

§. 27.

Bey Einführung der Kirchen-Lieder in die geistlichen Stücke oder Dratorien , deren etliche , in ihrer gewöhnlichen Sang-Weise , von selbst sehr gute canoniche Gänge an die Hand geben , sind solche nicht aus der Acht zu lassen , es sey auf Orgeln , oder auf dem Chor ; wie man aber in diesem Styl feine , nützliche Übungen anstellen könne , und welche Vortheile dabey zu gebrauchen sind , solches wird an seinem Orte mit mehrern gelehret werden. Und das wären denn die fünf besondere Schreib- und Sez-Arten , die zum allgemeinen Kirchen-Styl gehören.

2. Vom theatralischen Styl.

§. 28.

Der theatralische Styl , ob er gleich unsern Vorfahren nur einfach geschienen , hat doch zum wenigsten eben so viele Gattungen unter sich , als der Kirchen-Styl ; ja wol mehr. Denn zu geschweigen , was wir oben schon von der allgemeinen Herrschaft des Madrigalen-Styls erinnert haben , läßt die Schaubühne noch fünff andre zu , bey welchen der eigentliche , Dramatische billig oben an stehet , dessen Abzeichen ist , daß er so singen lehre , als ob man nur redete ; und doch so rede , als ob man fänge.

Dramaticus.

§. 29.

Drama ist ein Griechisches Wort , und bedeutet auf Teutsch ein Gedicht , oder eine solche Vorstellung , darin gewisse Personen und Verrichtungen , recht nach dem

dem Leben, aufgeföhret werden. Daher denn die Welschen ihre Opern nur Drama, oder Melodrama nennen. Kurz, es ist der eigentliche Opern-Styl, welcher heutiges Tages mehr als zu bekannt ist.

§. 30.

Er erfordert aber auch mehr Schwierigkeit im Sehen, als sich der meiste Hauffe einbildet, indem nicht nur sein Recitativ, sondern auch seine Arien, und übrige Theile, das natürlichste Wesen von der Welt, und gar nichts gezwungenes oder weitgesuchtes, haben wollen: sie müssen allerdings von den Recitativen und Arien, die sich im gewöhnlichen Madrigal-Styl, als in Cantaten, Abend- und Tafel-Musicken befinden, dadurch unterschieden werden, daß alles im dramatischen viel leichter, singbarer, freyer, ungebundener, und durchgehends so beschaffen sey, als ob es ohne studiren, oder auswendig-lernen, gleichsam aus dem Stegereiff hervorkäme: welches eine Anmerckung ist, die nebst vielen andern hieher gehörigen, von etlichen Teutschen Opern-Machern, in ihrer Noten-Arbeit gar zu geringe geschähet, auch vielleicht von den meisten gar nicht einmahl erkannt worden ist; da sie doch auf das vornehmste Wesen des dramatischen Styls ziele, zur lebhaftten Ausdrückung der Gemüths-Bewegungen unumgänglich nöthig ist, und den Stellungen oder Geberden der theatralischen Personen, die der Componist hiebey beständig vor Augen haben muß, ungemein zu Hülffe kömmt. Denn alles dieses hat man in dem blossen Madrigal-Styl zu beobachten gar nicht nöthig.

§. 31.

Symphonia-
cus.

Der Instrumenten-Styl, in so fern er dem Theatro starck dienet, ist hier wiederum, in Ansehen des Ortes und der Umstände, ganz anderer Natur, als in Kirchen-Musicken, und darf man nur, solchen Unterschied recht zu erkennen, eine kräftige und Ton-reiche Kirchen-Symphonie von Rosenmüller, mit einer üppigen und leichtfließenden Opern-Intrada von Kaiser zusammen halten.

§. 32.

Es kan seyn, daß auch in theatralischen Sachen manches Vorspiel aufstöset, das ernsthaftt genug klinget, wie denn Lully in dem Instrumenten-Styl seiner Opern überaus fleißig und starck gewesen ist; allein es wird doch nicht den Reichthum haben, noch die innerliche Wichtigkeit besitzen, welche dem Instrumenten-Styl in Kirchen eigen sind.

§. 33.

Man bedarff auch dergleichen Gründlichkeit bey den theatralischen Sätzen eben nicht; ja, es läufft so zu reden, einiger massen wider die Eigenschafft und

Abficht der Schaufpiele, deren Kennzeichen doch allemahl etwas spielendes bleibet, das eben keinen groffen, ernstlichen Eindruck, sondern nur eine nützliche, und dabey mehr ergößliche, als einnehmende Vorstellung, zuwege bringen soll: damit zwar die Gemüther, durch Anfüllung der Augen und Ohren, gerühret und bewegt, doch nicht ganz aus ihrem Sitz gebracht, und allerhand Leidenschafften gänzlich aufgeopffert werden mögen. Hiebey kan ein Auffsenschein, oder etwas glänzendes und funckelndes mehr schaffen, als etwas dichtes, festes, und den ganzen Menschen erforderndes Wesen.

§. 34.

Hyporchematicus.

Die hohe Tanz-Kunst auf Schaubühnen hat, in den dazu geschickten Melodien und Sätzen, ihren ganz eigenen Styl, nemlich den hyporchematishen, der die Chaconnen, Passacaglien, Entreen, und andre grosse Tänze liefert, welche sehr oft nicht nur gespielt, sondern auch mit vielen angenehmen Abwechslungen gesungen werden. In Erkenntniß dieser Schreib-Art thun wenig ausgesuchte Französische Sachen mehr Dienste, als alle Welsche: denn Frankreich ist und bleibet die rechte Tanz-Schule.

§. 35.

Geschickte Tänzer, die der Schaubühne nützen wollen, müssen diesen Styl aus dem Grunde kennen, eben so wohl, als ein theatralischer Componist. Bey den grössten Höfen in Europa ist der Beweis und die Bekräftigung meiner Gedanken darin anzutreffen, daß die Opern- und andere starcke Ballette allemahl gerne durch einen besondern, in sothanem Styl wohlverfahnen Meister verfertigt werden müssen: ich meyne nicht die Schritte und Wendungen, sondern bloß die Melodie dazu. Lully war in allen Sätteln gerecht, und schrieb nicht nur den Tänzern, sondern allen andern Personen, taugliche Gesetze vor.

§. 36.

Wir wollen auch hiemit den Herren Tanzmeistern eben nicht alles allein aufbürden, und unsern Kopf aus der Schlinge ziehen, vielweniger behaupten, daß sonst keiner, als ein Tanzmeister, den hyporchematishen Styl recht zu führen wissen möge: angesehen es gar ein nothwendiges Ding bey einem Opern-Componisten ist, daß er sich auf alle hohe Tanz-Arten wohl verstehe (ob er gleich selber nicht tanzet) und beqveme Weisen dazu ersinnen könne.

§. 37.

Mancher erhält mit solchen geringscheinenden Sachen oft einen grossen Nahmen, absonderlich bey Höfen, wo eine Sing-Spiel- und Tanz-Chaconne mehr ausrichtet, als Centner-schwere Contra-Puncte, und mir sind Leute bekannt, die

die sich mit einer Entrée grotesque, mit einem possierlichen theatralischen Tanz, besser in Gnaden gesetzt haben, als mancher mit einem ganzen Folianten voller Fugen, die doch weit schätzbarer waren.

§. 38.

Man besehe zu seinem Unterricht, nebst den Französischen, mehrentheils gedruckten Opern-Partituren, auch die ganz kleinen und gemeinen Bücher, worin die neuesten Französischen Tänze heraus kommen, und in Holland nachgedruckt werden: Denn, obgleich diese letztern mehr auf die niedrigen, als hohen Tänze, ihre Absicht haben, so findet man doch bisweilen auch Chaconnen, Passacaglien, Entrées und dergleichen darin, die zu Mustern dienen können.

§. 39.

Der phantastische Nahme ist sonst sehr verhasst; allein wir haben ^{Phantastieum} einen Styl dieses Nahmens, der hauptsächlich seinen Sitz auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing-Stimmen, behauptet: Er bestehet eigentlich nicht so wohl im Sehen, (ungeachtet die sogenannten fantasia, capriccie, ricercate &c. hieher gehören) als in einem Singen oder Spielen, das aus freyem Geiste, oder wie man sagt, ex tempore, geschiehet.

§. 40.

Die Italiäner nehmen gar öfters Gelegenheit, ihre Einfälle solcher Gestalt an den Mann zu bringen, und sich dieses Styls, zum besondern Vergnügen der Kenner, zu bedienen; es sey, daß die Fantasie wirklich zu Papier gebracht, und also dem Sänger oder Instrumentalisten die Mühe erleichtert wird; oder, welches allemahl besser, daß der Componist weiter nichts dabey thut, als den bequemen Ort und die rechte Stelle zu bemerken, wo dergleichen freye Gedanken nach eigenem Belieben angebracht werden können. Gemeiniglich geschiehet solches bey einem Schluß, es sey am Ende, oder sonst irgendwo. Aber es gehören tüchtige Köpffe dazu, die voller Erfindungen stecken, und an allerhand Figuren bisweilen mehr, als gar zu reich sind.

§. 41.

Andrer Künstler auf Instrumenten zu geschweigen, hat der berühmte Nanni Del oft, in seinen Schauspielen, solche Accompagnements gesetzt, dabey das Clavier allein, in diesem Styl, nach des Spielers Gefallen und Geschicklichkeit, sonderlich hervorragte: welches seinen eignen Mann erfordert, und einigen andern, die es haben nachthun wollen, nur schlecht von der Faust gegangen ist.

§. 42.

Wir haben zwar gesagt, daß dieser Styl seinen Sitz bey Schauspielen hat; allein mit dem Zusatz: **hauptsächlich**; indem ihn nichts hindert, auch in der Kirche und in Zimmern sich hören zu lassen. Denn was wolten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus freyem Geiste fantasiren könnten? es würde ja lauter hölzernes, auswendig-gelerntes und abgenutztes Zeug heraus kommen. Und wie oft unterhält nicht ein fertiger Violinist sich und seine Zuhörer auf das allervergnügteste, wenn er nur bloß ganz allein fantasiret. Was täglich auf dem Clavier geschiehet, ist bekannt; und wie die geläuffigen Kehlen es treiben, solches kan man von denen, die damit begabet sind, am besten erfahren. Nur Schade! daß keine Regeln davon vorhanden.

§. 43.

Melismaticus.

Noch ein besonderer Styl gehöret zum Theatro, nemlich der melismatische, welcher alle lustige Lieder und scherzende Arien begreiffet, die oft verschiedene Gesetze oder Abschnitte haben. Die Welschen halten ihre Schau- und Singspiele für viel zu vornehm, daß sie dergleichen canzonetti da hinein bringen solten, es möchte denn bisweilen in Venedig ein und anders melismatisches, den Bootsleuten zu Gefallen, mit unterlauffen. Wiewohl auch die intramezzi oder Zwischen-Spiele bey den Italiänern den Verlust dieses Styls in der Haupt-Handlung, an vielen Orten so reichlich ersetzen, daß man es schwerlich niederträchtiger und Gassenmäfiger erdencken kan. Die Franzosen und Engländer haben es gerne, daß diese Schreib- Art sich bisweilen bey ihren Oden hören lasse; aber von Püffel-Possen halten sie nichts. Es wäre gut, wenn man diese Bescheidenheit auch von den Teutschen zu rühmen hätte.

3. Vom Kammer-Styl.

§. 44.

Endlich kommen wir zum Kammer-Styl, und wollen davon auch eine kurze, doch ordentliche Nachricht geben. Da man nun bey den vorigen Haupt-Abtheilungen, und zwar bey ieder derselben fünf oder mehr Neben-Style wahrgenommen hat, so werden hier wenigstens eben so viel zu betrachten auffstossen.

§. 45.

Symphonicus.

Der Instrumenten-Styl, dessen bereits bey geistlichen und theatralischen Wercken, wiewohl bey ieden auf eine sonderbare Art, gedacht worden, kömmt hier wiederum zum Vorschein; doch so, daß er eine

eine fremde und dritte Gestalt gewinnet. Denn, ob man gleich in Zimmern und Sälen auch wol Kirchen-Sachen und dramatische Dinge aufführen kan; so werden doch durch den Ort die Schreib-Arten auf solche Weise eben so wenig verändert, als wenn ich eine Kammer-Music in einer Kirche anstellen wollte. Die Style werden zwar von dem Ort benennet; aber der Ort macht oder ändert sie nicht.

§. 46.

Daß dannhero leicht zu schliessen, es müsse der Instrumenten-Styl, in so weit derselbe zur Kammer gehöret, allwo er bey Tafel-Musicken viel stärker resgieret, denn die übrigen, von ganz andrer Natur und Beschaffenheit seyn, als jene beyde. Weil sich aber diese Eigenschafften nicht so auf das genaueste beschreiben, als aus Gleichnissen und Beyspielen ersehen lassen; so hat man sich desfalls an die so genannten, gar häufig aufftossende, Sonate da Camera, Concerti grossi, Suites u. d. g. zu halten, welche Licht genug hierin geben werden. Woben ich jedoch absonderlich die Correllischen Werke, ihres Alters ungeachtet, zum Muster angewiesen haben will, deren Verfassers unvergleichliche Geschicklichkeit, in diesem Styl, so was ausnehmendes hat, daß ich in den Amsterdammischen Kirchen, wiewol aufferhalb des Gottesdiensts, zur Übung der Kunst-Beflissenen, seine Sonaten nicht nur von den Organisten allein, sondern von einem Violinen-Concert, ehmahls mit vielem Vergnügen gehöret habe.

§. 47.

Es erfordert sonst dieser Styl in der Kammer weit mehr Arbeitsamkeit, als sonst, und will künstliche Mittel-Partien haben, die um den Vorzug mit den Ober-Stimmen gleichsam beständig, und auf eine angenehme Art, Streit führen. Bindungen, Rückungen, gebrochne Harmonien, Abwechselungen mit tutti und solo, mit adagio und allegro &c. sind ihm lauter wesentliche Dinge, welche man in Kirchen und auf der Singbühne vergeblich zu suchen pfleget; weil es daselbst mehr auf die Hervorragung der singenden Stimmen ankömmt, und der Instrumenten-Styl eigentlich nur ihnen zu Gefallen und zur Begleitung da ist; wogegen er in der Kammer schier die Herrschafft behauptet, wenn auch gleich die Melodie ein wenig darunter leidet, so will er doch hier allemahl verbrämet, aufgepußt und sprudelnd seyn.

§. 48.

Auf den Canonischen Styl wieder zu kommen, als der nach seiner Art auch in Zimmern und Sälen, ja bisweilen inter pocula, was zu sagen haben will, so werden Exempel davon in alten Schul-Bü-

Canonicus.

chern, ingleichen in Lob-Sprüchen vor gedruckte Schrifften, genugsam auffstossen; auch giebt sich noch zuweilen ein und anderer Liebhaber die Mühe, canonische Sonaten zur Kammer-Music, über gewisse fest-stehende Sätze, (canto fermo) zu verfertigen, welches wahrlich nicht so grosse Ergelichkeit bringet, als es Arbeit erfordert. Mehr Lust wird eine auserlesene, musicalische Gesellschaft empfinden, wenn etwa 3 oder 4 Personen sich besleissen, in diesem Styl allerhand moralische Sprüche auf die Bahn zu bringen, und bey guter Laune herum zu singen. Ich muß wol gestehen, daß mir solche Bemühung vormahls manche fröhliche Stunde gemacht hat, indem es warlich der beste Nuß ist, welchen dergleichen Arbeit haben kan. Die Frankosen sind diesen Falls Liebhaber davon; aber sonst nicht. In Engländischen Noten-Büchern trifft man auch verschiedene hieher gehörige artige Dinge an.

§. 49.

Choraicus.

Der dritte zur Kammer-Music gehörige Styl ist der gewöhnlichen und gebräuchlichen Tanz-Kunst eigen, von dem man gnugsame Vorschriften bey Wallen, Masqueraden, Engländischen, Französischen, Polnischen und Teutschen Tanz-Übungen haben kan. Er theilet sich in so viele Gattungen, als es Arten von Tänzen in Zimmern und Sälen giebt: woraus eine ziemliche Reihe entstehet, die einer weitern Untersuchung wol werth ist, wenn man den grossen Gebrauch und Nutzen betrachtet. Die Polnische Art des Choraischen Styls hat absonderlich seit einiger Zeit so viel Beyfall gefunden, daß man sich nicht gescheuet, die ernsthaftesten Worte und Sing-Gedichte mit Melodien nach Polnischer Weise (à la polonoise) zu versehen. Es hat auch in der That eine fremde Wirkung, und mag gleichwol, ohne sattsame Kundschaft des Choraischen Styls, niemand dieselbe recht zu wege bringen.

§. 50.

Sehen wir ferner einen Scotländischen Land-Tanz an, davon ganze Bücher voll in Holland gedruckt zu finden, so wird sich gewiß in dem Styl desselben viel gefälliges und neues oder seltsames hervorthun, das hin und wieder nicht nur zum Tanzen, sondern auch zu andern Sachen, so wol auf dem Theatro, als in Zimmern, gut anzubringen und nachzuahmen ist; jedoch mit gehöriger Behutsamkeit, absonderlich für Singe-Stimmen.

§. 51.

Man betrachte endlich alle Französische kleine Tanz-Lieder und Melodien, bis auf die Menuetten, die eben so wol, als die grösssten Ouverturen, ihren eigenen Styl erfordern; man betrachte sie, sage ich, mit Fleiß, welche feine Ordnung

nung, Gleichförmigkeit, grosse und kleine Abschnitte darin anzutreffen, ich weiß gewiß, man wird befinden, daß eben diese Tanz-Styl (den Hyporchematischen mit eingeschlossen) von ungemeinem Reichthum sind, allerhand schöne Erfindungen im Setzen an die Hand zu geben. Ich kenne grosse Componisten, die aus diesem Choraischen Styl allein (der den Rahmen vom Reichen führet, wo ihrer viele zusammen tanzten, als bey den Deutschen, Engländern zc.) mehr, als aus allen andern gesamlet, und häufige Einfälle daraus hergeholet haben. Eine weitere Untersuchung soll an seinem Orte folgen.

§. 52.

Was oben von den Madrigalen- und melismatischen Stylen angeführet worden ist, solches kan auch allhier um desto gültiger seyn, weil sich diese beyden Schreib-Arten nicht etwan, wie die Instrumental-Music, nach Beschaffenheit des Ortes verändern, und ein neues Wesen annehmen, sondern allenthalben, wo sie Platz finden, eben dieselbe Natur behalten. Es ist auch der Madrigalen-Styl von Anbeginn nichts anders gewesen, als was er iho ist: (welches sich doch z. E. vom Moteten-Styl nicht sagen läßt) massen unter demselben die Sonnetten, Canzonen, Arien u. d. g. samt dem Recitativ, nach seiner Art, begriffen worden. Ein gleiches ist auch vom melismatischen Styl zu verstehen, der sich zu den weltlichen Oden von ie her hat bequemen müssen; bis ihn die Arien endlich ziemlich in die Enge getrieben haben. Es giebt indessen noch heutiges Tages gewisse Jäger-Hochzeit-Straff- und Scherz-Oden dieses melismatischen Styls, welche sich zur Lust sehr wohl hören lassen, und nicht allemahl auf blosser Gassenhauer hinaus lauffen: auch nicht selten auf Schaubühnen gebraucht werden.

Madrigale-
scus, & me-
lismaticus.

§. 53.

Damit wäre also diese Materie, betreffend die Schreib-Arten der Componisten, so weit man ohne Exempel, mit blossen Betrachtungen, kommen kan, auf das nöthigste in etwas ausgefernet. Die Ausübung beruhet nun auf die Einsicht guter Vorschriften und Muster, daran die Welt anieho keinen Mangel leidet; wenn man sich nur von iedem Haupt-Styl, nach angeführten Grund-Sätzen, einen festen, deutlichen und reinen Begriff macht, gute Ordnung darin hält, die Ein- und Ausdrücke nicht ungebührlich mit einander vermischet, noch seine Mannschafft unter ein fremdes Fähnlein stellet.

§. 54.

Im Anfange dieses Haupt-Stücks hegte ich die Gedanken, es möchten die Gattungen dieser Schreib-Arten wol dereinst vermehret werden: Denn, wer nur

auch ihund Lust hätte, könnte nicht allein die Neben-Zweige sehr weit ausbreiten, und ein grosses Buch damit anfüllen, absonderlich wenn jeder Satz mit einem eignen Exempel erläutert werden sollte, welches so schlimm nicht wäre; sondern es würden sich auch schon andre Haupt-Aeste angeben, und dabey vornehmlich der Feld- oder Krieges-Styl in nicht geringe Betrachtung kommen. Denn obgleich die Marsche, und dergleichen, nicht mit Unrecht zum Hyporchematischen Styl gezogen werden könnten; so hat doch die martialische Music in vielen Stücken noch was eigenes an sich, welches dereinst zu untersuchen nicht undienlich seyn dürfte.

§. 55.

Bey dem Schlusse aber, da ich alles wohl erwogen habe, möchte schier eine ganz wiedrige Beysorge bey mir aufstossen, daß nehmlich mit der Zeit von allen diesen Stylen und ihrer verschiedenen Art, vielleicht nur wenige, oder auch wol kein einziger, in seiner Reimigkeit und mit seinem gehörigen Abzeichen, übrig bleiben möchte. Denn, es ist bereits bey vielen selbstgewachsenen Componisten ein solcher Mischmasch in der Schreib-Art anzutreffen, als ob alles in einen ungestalteten Klumpen wiederum verfallen wollte. Und ich glaube, daß man ihrer eine Menge fragen möchte, in welchem Styl sie dieses oder jenes setzten, die mit der Antwort sehr langsam seyn würden.

§. 56.

Solchem Unwesen, wo möglich, vorzubeugen, habe ich mir die Mühe gerne gegeben, diese Lehre auf das neue vorzutragen; will sie auch mit Gottes Hülffe, im vollkommenen Capellmeister, dereinst noch weiter ausführen. Ich weiß gar zu wohl, wie viel daran gelegen ist, und hoffe, kein rechtschaffener, und in seiner Wissenschaft gefeseter Mann, der es redlich mit der Ton-Kunst Aufnahm meinet, werde mir ein solches übel auslegen; sondern auch gewisse unvermeidliche Wiederholungen auf das beste entschuldigen.





Drittes Haupt-Stück.

Von der Kunst eine gute Melodie zu machen.

§. I.



Je Meloponie ist eine wirkende Geschicklichkeit in Erfindung und Verfertigung solcher singbaren Sätze, daraus eine Melodie erwächst. Diese Kunst, eine gute Melodie zu machen, begreift das wesentlichste in der ganzen Music. Es ist dannenhero höchstens zu verwundern, daß ein solcher Haupt-Punct, an welchem doch das größste gelegen ist, bis diese Stunde von aller Welt hintangesezet wird. Ja, man hat so gar wenig darauf gedacht, daß auch die vornehmsten Lehrer, und unter denselben die weitläufftigsten und neuesten, als Mr. Rameau, *) und die seines Gelichters sind, gestehen müssen, es sey fast unmöglich, gewisse Regeln davon zu geben, unter dem Vorwande, weil das meiste auf den guten Geschmack ankäme; da doch auch von diesem gewisse Regeln gegeben werden können und müssen. Im eigentlichen Verstande frage man nur die Köche; im verblünten die Sittenlehrer, Redner und Dichter. Womit sie denn ihre Schwäche und schlechte Einsicht, wegen des allernothwendigsten Stücks, sattfam an den Tag legen. Andre, die doch Gras wollen wachsen hören, handeln in diesem Fall noch etwas klüger, und schweigen in ihren grossen Büchern ganz und gar still davon.

§ 3

§. 2.

*) Ich habe neulich etwas von seiner Noten-Arbeit fürs Clavier gesehen, das mir weit besser gefallen hat, als seine unbegreifliche Betrachtungen.

§. 2.

Also bin ich, ohne Ruhm zu melden, unstreitig der erste, welcher öffentlich auf eine saubere Melodie dringen, und deutliche Anleitung dazu geben darff. Niemand hat sonst, meines Wissens, mit rechtem Vorsatz und Nachdruck, davon geschrieben. Es fällt alles gleich auf die Vollstimmigkeit, und den allergeübtesten fehlet es bisweilen in ihrer Arbeit an nichts so sehr, als an der Melodie: weil sie bey ihren Benuhungen immer die Pferde hinter den Wagen spannen, und mit vier bis zehn Stimmen darauf los schreiben; ehe sie noch einer einzigen ihr Recht gethan, oder derselben die wahre Lieblichkeit und Anmuth zu ertheilen, gelernet haben.

§. 3.

Unter den Gelehrten hat zwar der einzige **Donius** im vorigen Jahrhundert angemercket, daß es Leute bey Duzenden gäbe, die keinen Unterschied zwischen Melodie und Symphonie zu machen, noch die Meloponie von der Symphonie abzufondern wissen: Denn, sagt er, obgleich die Vollstimmigkeit ein großes Vermögen hat, die Eigenschafften der Klänge entweder zu vermehren oder zu vermindern, so ist doch dieses eine Sache, die ganz fremd, und ihrer Natur nicht eigen ist: weil man die Tone im Grunde nur erst bey einer blossen einfachen Arie betrachten muß; hernach aber erst vom Zusammenklänge zu reden hat. Seine eigne Worte sind werth, daß sie hier Platz finden, so wie sie in dessen Buche von den wahren Ton-Arten oder Moden stehen, und unten *) angeführet sind.

§. 4.

Allein der gute Mann, ob er gleich einen eignen Tractat von den Melodien geschrieben, der aber einen ganz andern Zweck führet, als unsere vorhabende Arbeit, hat das Ubel zwar eingesehen, und doch demselben damit nicht abgeholfen; vielweniger Mittel und Wege an die Hand gegeben, dadurch man zur Erkung guter Melodien gelangen könnte.

§. 5.

Es ist einmahl unmöglich, daß bey vielen Stimmen zugleich viel Melodie; und zwar recht gute, gefunden werden möge, weil die letztere sich gar zu sehr verteilen lassen muß, und darüber allen geschickten Zusammenhang verlieret. Das Gehör hat hergegen grössere Lust an einer einzigen wohlgeordneten Stimme, die eis
ne

*) Musici da Dozzina, che non fanno distinguere la Melodia della Sinfonia, e la Melopoeia dalla Sinfoniurgia: perche, se bene il Conento hà gran forza d' accrescere o diminuire la proprietà de i Modi; tuttavia, come hò detto tante volte, questa è cosa estrinseca alla natura loro, equali s' hanno da considerare fondalmente in una semplice Aria, e poi parlare delle Consonanze. *Donio, sopra i Tuoni o Modi veri p. 123.*

ne angenehme Melodie führet, als an vier und zwanzig, bey denen dieselbe so zer-
rissen ist, daß man nicht weiß, was es heißen soll. Die bloße Melodie, sagt ein
andrer gelehrter Schrift-Steller, beweget mit ihrer edlen Einfach, Klarheit und
Deutlichkeit die Herzen dermassen, daß sie oft alle harmonische Kunst zu über-
treffen *) taugt.

§. 6.

Will man aber bey der Harmonie nur etwan einer oder zweyen Stimmen al-
lein den Vorzug und feinen Gesang zueignen, so müssen die andern unumgänglich
dabey zu kurz kommen, und was jene gut machen, das verderben diese, gesammter
Hand. Es gehöret sehr viel dazu, drey bis vier Stimmen mit geschickten Gän-
gen und Führungen der Klänge zugleich zu versehen: und wie will es eben derjes-
nige thun, welcher noch nie gelernt hat, eine einkige Stimme recht melodisch einz-
zurichten?

§. 7.

Die Harmonie ist nichts anders, oder sollte von Rechtswegen nichts anders
seyn, als eine Zusammenfügung vieler Melodien. Die Griechen nannten des-
wegen ihre ganze Composition oder Sekunst nur die Melopödie, das ist, die
Wissenschaft eine Melodie zu machen: darin bestund bey ihnen die ganze Music;
damit thaten sie grosse Wunder, als wir von ihren Ton-Künstlern lesen; ob sie
gleich keine Vielstimmigkeit aufzuweisen hatten, so, wie sie heutiges Tages bey
uns üblich ist.

§. 8.

Wenn wir nun fein ordentlich verfahren wollen, so müssen wir wol diese Mes-
lodie gründlich beschreiben, und sagen, daß sie sey:

Ein feiner Gesang, worin nur einzelne Klänge so rich-
tig und erwünscht auf einander folgen, daß empfindliche Sin-
nen dadurch gerühret werden. Definitio
melodiz,

§. 9.

• Erläuterung.

Es sind also nicht bloß hohe und niedrige Klänge; (denn die gehören auch
gemeinschaftlich zur Vollstimmigkeit) sondern eigentlich einzelne Klänge die
rechte Materie der Melodie ins besondere.

Fürs andere bestehet die erwünschte Folge solcher Klänge, als die Form
der Melodie, nicht allein in Schritten, oder in einer Fortschreitung; sondern auch
in

*) Nuda Melodia tantoperè corda commovet simplicitate, luculentia & perspicuitate sua, ut non-
nunquam artificium vincere harmonicum æstimetur. Jo. Lippius, in Disput. mus. III.

in gewissen Sprüngen, die eine richtige Verwandtschaft mit einander haben: welches eben unsre einfache Harmonie, als die Quelle aller vielfachen Zusammenstimmung ist, und in dieser Eigenschaft zwar wol in der Erklärung, doch nicht in einer umschränkten Beschreibung statt findet.

Drittens, wenn dasjenige, was empfindliche Sinnen rühren soll, vor allen Dingen leicht, lieblich, deutlich und fließend seyn muß, so kömmt bey diesem Endzweck das natürliche und erhabene so wol, als das abgemessene Wesen, in Betracht: denn nichts kan, z. E. deutlich seyn, was keine Ordnung hält. Sothane Absicht aber in Rührung empfindlicher Sinnen, kan und muß die Melodie allerdings treffen; ob sie es gleich nicht immer allein, in solcher Maasse, Pracht und Stärke zu thun vermögend ist, als wenn ihr die Vollstimmigkeit zu Hülffe kömmt, da sodann auch wol Gemüther, die sonst von zärtlichen Dingen eben nicht viel wissen, und deren Anzahl vielleicht die grössste seyn mag, dadurch bewegt werden. Alte und neue Geschichte, tägliche Erfahrung, Natur und Vernunft bezeugen, daß die blossе Melodie gewisse Gemüths-Bewegungen trefflich wohl ausdrücken und aufmercksame Zuhörer rühren könne. Weil aber diese Bewegungen nicht alle einerley Art sind, so werden sie auch, durch die Verknüpfung der Harmonie mit der Melodie, ganz anders angestellet, als wenn diese nur allein wirket: massen eine schöne Vollstimmigkeit oder Begleitung absonderlich dasjenige nachdrücklich vorstellen kan, was z. E. zu einer freundlichen Begegnung, holdseligen Umarmung, herzhlichen Vereinbarung, zum Lust- oder Wett- Streit, zur Pracht, Hoheit u. d. g. gehöret; dahingegen die einfache Melodie gewislich alle zärtlichere Reigungen, als Liebe, Hoffnung, Furcht zc. sehr wohl ganz allein erregen kan. Womit thaten doch die alten Griechen ihre Musicalische Wunder? was rührete des Augustini Herz in der Ambrosianischen Gemeine? was drang bey der Reformation so tieff in die Seelen? was ist es, noch heutiges Tages, das vielen Leuten, in grossen Kirchen, bald die Thränen aus den Augen presset, bald aber die Sinnen zum Frolocken reizet? womit bringet man die Säuglinge in den Schlaf? was zwinget einen Vogel, demjenigen nachzuahmen, der ihm etwas vorpfeiffet? war, und ist es wol was anders, als blossе Melodie? Eine von den allerstärcksten und Erstaunens-werthen Wirkungen derselben ist wol das Tanzen: wobey sich die wenigsten bekümmern, ob auch nur eine Bass-Begleitung da sey, oder nicht. Ja, die erfahrensten Tanzmeister entbehren ihrer viel lieber, und die Engländer sagen von ihren Country-Tänzen, daß eine Zweystimigkeit zwar zierlich klinge, aber der Haupt-Sache wenig Nachdruck gebe, und daß die Mittel-Parteien, oder vollstimmigen Sätze vielmehr alle Tanz-Lust verderben wür-

würden, da denn eine bloße Melodie, wenn sie fünf oder sechsmahl besetzt sey, an einem einzigen Violoncello, zur Anständigkeit schon mehr als genug habe. Leuten, die nun solche große Wirkungen der einzelnen Melodie nicht empfinden, möchte man also billig die Schrift-Worte vorhalten: Wir haben euch gepfiffen, und ihr habt nicht getanzt. Ich erinnere mich hiebey einer Aria, die ich selber ehemahls auf der Schaubühne, in der Person eines Träumenden, gesungen habe, und so anfing: Erscheine mir doch bald ic. ingleichen einer andern, über die Worte: Alles, alles ist vollbracht, in einer Passion, welche beyde, ohne die geringste Begleitung, mehr Aufmerksamkeit oder Bewegung verursachten, als wenn sie mit den besten harmonischen Sätzen wären versehen gewesen. Es gehört aber auch ein Sänger dazu, der keiner Instrumental-Larve braucht. Ein gewisses Air aus dem neuesten Parisischen Ballet, mit den Anfangs-Worten: Les tresors de la Fortune ne font pas un parfait bonheur, wurde neulich von einem vornehmen Herrn, ohne einzige Begleitung, mit solcher Anmuth gesungen, daß es die Zuhörer fast entzückte, und zwar solche, die sehr wohl gewohnt sind, was Vollstimmiges zu bewundern; hernach spielte derselbe Herr eben diese Melodie auf einer Alt-Oeyer-Flöte, welches in Wahrheit so kläglich und beweglich heraus kam, daß es bey den Umstehenden eine rechte Betrübniß verursachte. Da auch endlich die ganze Music aus Melodie und Harmonie bestehet; jene aber bey weitem das vornehmste Stück, und diese nur eine künstliche Versammlung und Verbindung vieler Melodien ist, so kan dem einfachen Gesange wenigstens sein tüchtigster Antheil an der nachdrücklichen Bewegung empfindlicher Gemüther, auch nach den Vorschriften guter Vernunft, wol nimmermehr mit Recht abgesprochen werden.

§. 10.

Was die Erfindung *) betrifft, von welcher der Anfang **) aller Gesänge, Klang- und übriger Reden jederzeit gemacht werden muß, (wie sie denn gleich das erste oder zweyte Capitel in den Rhetoriken einzunehmen pfleget) so hat dieselbe in unsrer Beschreibung der Melodie keine statt: denn sie gehöret eigentlich ad definitionem melopœiaz. Und wie diese von einander unterschieden sind, lehret uns der allerbeste Verfasser **) unter den Griechischen Melo-Poeten.

Ⓔ

§. 11.

*) Es ist ihr im vollkommenen Capellmeister ein eigenes Haupt-Stück gewidmet: und da wir dasselbe allhie Kürze halber nicht einschalten können; so lehren wir doch von der Melodie selbst solche Dinge, die schon eine reiche Erfindung an die Hand geben, und dem förmlichern Unterricht vorgängig die Bahne brechen.

**) S. Orch. I. p. 40. & 202.

**) Aristid. Quintill. p. 29.

§. II.

Zu bewundern ist es indessen, daß noch keiner, der von der Music geschrie-
ben, so viel uns bis diesen Tag bekannt ist, eine rechtschaffene umschränckte Be-
schreibung *) der Melodie gegeben hat. Und wenn ja etwas dergleichen zum
Vorschein gekommen, ist es entweder um die Materie, Form und den Endzweck
nicht richtig gewesen, indem es bald an diesem, bald an jenem gefehlet; oder es
sind auch solche ungebundene Vorträge daraus geworden, die man mit langen
Ellen ausmessen muß, und doch in vielen Worten nichts festes sagen, sondern sich
zu mehr als einer Sache, fast mehr zur Maladie, als Melodie, reimen. Ich hat-
te zwar Gelegenheit, in der musicalischen Critic damit heraus zu rücken: denn da-
mahls war der vollkommene Capellmeister bereits in der Arbeit; allein ich wollte
demselben diese eigentlich dahin gehörige Materie nicht gerne entziehen, und dach-
te, es würde hurtiger mit dem Verlage hergegangen seyn. Nun es aber an die-
sem letztern gefehlet hat, sind auch einige Gedanken seit der Zeit noch etwas reif-
fer geworden, und kömmt demnach dieser Vorläuffer hoffentlich nicht zu spät,
wenn er nur was Gutes mit sich bringet.

§. 12.

Aus obiger richtigen Beschreibung und deren Erklärung allein kan also schon
ein guter Grund zu nützlichen melodischen Regeln abgenommen, und die eingebil-
dete Unmöglichkeit derselben leicht gehoben werden. Denn wenn man, fürs erste,
die vier Eigenschafften: leicht, lieblich, deutlich und fließend recht betrachtet,
und zur Untersuchung vor sich nimmt, so ergeben sich von selbst vier Classen oder
Abtheilungen sothaner Regeln.

§. 13.

Betrachten wir, fürs andre, das bewegende oder rührende Wesen, (als wor-
in die wahre melodische Schönheit bestehet, und dem die vier obbenannte Eigen-
schafften nur bedienet und behülflich sind) so haben wir die ganze Lehre von den
Gemüths-Neigungen vor uns, und wird gar kein Mangel an Regeln verspüret
werden; wol aber an deren klüglichen Anwendung. Hier ist der Ort nicht, die-
ses letztere Stück, welches zur Philosophie gehöret, auszuführen; sondern nur das
erste mit Fleiß durchzugehen.

§. 14.

*) Heindrich schreibt p. 543. seiner neuern Anweisung: Was Melodie sey, darf man einem
Musico wol nicht sagen. Allein, es ist ein grosser Unterschied, ein Ding überhaupt zu be-
greiffen, und ins besondere gründlich zu beschreiben. In der Lehr-Art will ein verwirrtes
Bild nichts thun,

§. 14.

Solchemnach kan folgendes bey denen aus der Leichtigkeit fließenden Regeln einen guten Grund-Satz abgeben:

I.
Leicht.

Wir können keine Vergnügung haben an einem Dinge, daran wir gar keinen Theil nehmen.

Daraus ziehet man ganz natürlicher Weise sieben Regeln:

1. Daß in allen Melodien etwas seyn muß, so einem jeden bekannt ist.
2. Alles gezwungene, weitgeholtte Wesen muß vermieden werden.
3. Der Natur muß man am meisten, dem Gebrauch in etwas folgen.
4. Man setze die Kunst auf die Seite, oder bedecke sie sehr.
5. Den Franzosen soll hierin mehr als den Welschen nachgeahmet werden.
6. Die Melodie muß gewisse Schrancken haben, die jedermann erreichen kan.
7. Die Kürze wird der Länge auf alle Weise vorgezogen.

§. 15.

Was nun hiernächst die Lieblichkeit betrifft, so könnte man ihr mit diesen 8 Regeln zu Hülffe kommen:

II.
Lieblich.

1. Grade und kleine Intervalle sind jederzeit grossen Sprüngen vorzuziehen.
2. Mit solchen Graden und kleinen Intervallen soll man gescheut abwechseln.
3. Allerhand unsingbare Sätze zusammen tragen, um sich vor dergleichen zu hüten.
4. Wohlklingende hergegen zu Mustern auserlesen und sammeln.
5. Den Verhalt aller Theile, Glieder und Gliedmassen wohl beobachten.
6. Gute Wiederholungen, doch nicht oft, anbringen. (machen.)
7. Den Anfang in reinen, mit der Ton-Art aufs beste verwandten, Klängen
8. Mäßige Läufer, oder lauffende Figuren (melismos) brauchen.

§. 16.

Mit der Deutlichkeit wird viel gesagt, und es erfordert dieselbe auch mehr Gesetze, als die übrigen Eigenschaften. Wir wollen nur zehn zur Probe anführen:

III.
Deutlich.

1. Sollen die Ein- und Abschnitte (incisiones) genau in acht genommen werden, nicht nur in Singe-Stimmen, sondern ebenfalls in Instrumenten (welches vielen wunderbarlich vorkommen wird.)
2. Muß man sich allemahl eine gewisse Leidenschaft zum Augenmerk setzen.
3. Muß keine Tact-Art, ohne Ursach, ohne Noth, vielweniger ohn Unterlaß, verändert werden.
4. Soll der Tacte Anzahl einen gewissen Verhalt unter sich haben.
5. Soll wieder die ordentliche Theilung des Tacts kein Schluß gemacht werden.

6. Soll der Accent bey den Worten richtig beobachtet werden.
7. Muß man alle Verbrämung mit grosser Behutsamkeit meiden.
8. Sich eine edle Einfalt auszudrücken angelegen seyn lassen.
9. Die Schreib-Art genau einsehen, und von andern mercklich unterscheiden.
10. Die Absicht nicht auf Wörter, sondern auf deren Sinn und Verstand richten; nicht auf bunte Noten, sondern auf redende Klänge sehen.

§. 17.

IV. Die Erkenntniß des Sprengels oder Umfangs einer jeden Ton-Art ist bey dem fließenden Wesen unentbehrlich. Was dieses Wort allhier für eine Bedeutung habe, lehret das Orchester. Hauptsächlich kömmt das meiste auf die sogenannte Cadenzen, oder Ruhe-Stellen und Absätze an, die man sonst nicht mit Unrecht auch Clausulen *) heist. Wenn nun durch öftere Aufhaltung eine Melodie ihre fließende Eigenschaft nothwendig verlieret, so versteht sich von selbst, daß solche Absätze nicht zu häufig angebracht werden müssen. Acht Regeln dienen hiezu:

1. Man soll die Gleichförmigkeit der Ton-Füße (daß ich so rede) ich meyne der Rhythmorum, fleißig vor Augen haben.
2. Auch den geometrischen Verhalt gewisser ähnlicher Sätze, nemlich die musikalische Zahl-Maasse (numerum musicum) genau beybehalten.
3. Je weniger förmliche Schlüsse eine Melodie hat, je fließender ist sie.
4. Die Cadenzen müssen ausgesucht, und die Modulirung wohl herum geführet werden, ehe man zu den Ruhe-Stellen schreitet.
5. Die Ruhe-Stellen im Lauff der Melodie müssen mit dem, was darauf folgt, gewisser maassen verbunden werden.
6. Das gar zu sehr punctirte Wesen ist in Sing-Weisen zu fliehen; es erfordere denn solches ein eigener Umstand.
7. Die Gänge und Wege nehme man nicht durch viel harte Anstöße, als chromatische und dissonirende Schritte.
8. Keinem Themati zu Gefallen muß die Melodie in ihrem natürlichen Fortgange gehindert, noch mercklich unterbrochen werden.

§. 18.

Wer nun ein wenig Nachdenkens hat, kan leicht begreifen, daß diese Regeln noch einen grossen Zusatz leiden würden, wenn man sich vorgesetzt hätte, ihre Anzahl ohne sonderbare Noth zu vermehren. Wir haben hiemit nur den allerersten Versuch thun wollen, und die Bahne gebrochen, des festen Vertrauens, daß

der:

*) a claudendo viam modulationis, certo respectu.

derjenige, welcher die angeführten Grund-Sätze wohl inne hat, schon mit der Zeit mehr nützliche Folgen daraus ziehen, und wenn er die Erfahrung, wie billig, zu Hülffe nimmt, die Sache je länger je weiter zu ihrer Vollkommenheit treiben könne. Die Menge der Regeln macht eine Wissenschaft schwer; wenige und gute machen sie leicht. Gar keine aber spielen ihr das Garaus. Weil es gleichwol auch damit noch nicht ausgemacht ist, wenn man die blossen kurzgefaßten Regeln weiß, sondern zu deren Ausübung höchsterforderlich seyn will, eine Erklärung darüber zu machen; als will ich sie nach der Reihe durchgehen, und so kurz als es möglichst in einem Kern geschehen kan, hiemit erläutern.

§. 19.

Was solchemnach den Vorsatz betrifft, daß in einer jeden guten Melodie etwas seyn müsse, welches so zu reden, der ganzen Welt bekannt sey: so ist hiemit gar nicht gesagt, daß man nur sein viele abgenutzte Dinge, und alte verbrauchte Formelgen anbringen dürffe; sondern vielmehr dieses, daß man nicht zu weit mit seinen neuen Erfindungen fahre, und darüber seine Melodie nicht nur fremd, sondern auch schwer mache. Denn das Gehör will doch immer etwas haben, das es schon einiger maassen kennet; es sey so wenig, als es wolle; sonst kan ihm eine Sache weder gefallen, noch leicht vorkommen. Je weniger man inzwischen dergleichen bekannte Gänge anbringet, und je mehr man sie mit andern seltenern, doch geschickten Einfällen zu vermischen weiß, je besser wird das Werk gerathen.

§. 20.

Die zweynte Regel der Leichtigkeit entspringet aus der ersten: Denn, gleichwie man eines Theils alles bekannte nicht gänzlich auf die Seite setzen darff, so muß auch hinwiederum, andern Theils, alles gezwungene, angemaakte, und gar zu weitgehobte Wesen mit Fleiß vermieden werden. Was hiemit gesagt ist, kan man füglich aus der Arbeit affectirter Componisten ersehen und erhören, als mit Worten beschreiben. Diefenfalls sind die Exempel verhaßt; sonst könnten derselben nicht wenig beygebracht werden. Gemeiniglich, wenn es den guten Leuten an artigen Erfindungen und am genie fehlet, und sie doch nicht gerne andre Componisten handgreiflich ausschreiben oder berauben wollen, pflegen sie rechte Sonderlinge zu werden, und ihre Zuflucht zu lauter eigensinnigem Verfahren zu nehmen; suchen also den Abgang ihrer eignen Fruchtbarkeit mit lauter Seltsamkeiten zu ersehen. So schwer solches nun den Verfassern werden mag, weil es lauter Gewalt und Zwang braucht, so schwer gehet es auch denen Zuhörern ein: etliche wenige Stutzer ausgenommen, die sich stellen, als ob sie was rechtes davon verstünden.

§. 21.

Die dritte Regel, daß man der Natur am meisten, dem Gebrauch aber nur in etwas folgen soll, fließet ebenfalls aus den vorhergehenden Gründen, und hängt richtig mit ihnen zusammen. Das natürliche Callen eines in der Wissenschaft unerfahrenen (der aber viel Gutes sein Tage gehöret haben, und eine angebohrne Fähigkeit besitzen muß) wird die beste Melodie abgeben, und zwar um so vielmehr, weil sie von allen künstlichen Zwangs-Mitteln entblößet, und nur dem Gebrauch in etwas verwandt ist. Nichts kan leichter und beqvemer seyn, als was uns die Natur selbst an die Hand giebt, und kein Ding wird schwer fallen, das der Gebrauch und die Gewohnheit gut heißen. Dannhero muß sich ein Componist oftmahls hiebey, als ein blosser Liebhaber aufführen, und diesem das natürliche Wesen gleichsam ablernen.

§. 22.

Wenn wir viertens die Künsteley auf die Seite werffen, so soll damit der wahren Kunst nicht zu nahe geredet seyn; diese aber geschicklich anzubringen und künstlich zu verdecken oder zu bekleiden, ist eben der so schwere Punct. Mein Rath hiebey wäre, daß sich auch der allerkunstreichste so wenig auf die eigentliche Künsteley verliesse, als ein tüchtiger Fechter auf seine Finten.

§. 23.

Da uns die fünffte Regel auf die Franzosen weist, und befielet, denselben mehr, als den Welschen, in der melodischen Leichtigkeit zu folgen: so kan man nicht besser thun, als des Lully Werke, und einiger kurz nach ihm berühmten Verfasser Arbeit, vorzunehmen: Denn die neuen Franzosen äffen den Italianern gar zu viel nach, und wollen trotz ihrem Naturel Künstler seyn; verderben aber dadurch die ihnen sonst beywohnende und angebohrne Leichtigkeit, und machen so wol andern, als sich selbst, die Sache unnöthiger Weise schwer. Solches hat ihnen gar deutlich und nachdrücklich ihr eigner Landsmann, der ungenannte Verfasser de l'Histoire de la Musique, in seinen beyden letzten Bänden, die nicht von Bonnet sind, unter die Nase gerieben.

§. 24.

Es trägt auch ein grosses zur Leichtigkeit bey, wenn man, zu Folge der sechsten Regel, seiner Melodie gewisse Schrancken setzet, die jedermann mit einer mäßigen Stimme beqvem erreichen kan: Denn wenn ein Gesang entweder gar zu hoch, oder gar zu tieff gehet, wird er dadurch vielen Leuten schwer, und muß sich bald so, bald so versetzen lassen, welches lauter Ubelstand verursacht. Was gute Sänger sind, die werden wenigstens eine Octav zu erreichen keine Schwierig

rigkeit finden; doch weiß ich nicht, welcher ein sonderbarer Vortheil oft darin steckt, wenn man sich diese Gränzen noch enger, etwa auf eine Sept oder Sext, stellet: Denn jemehr ein Componist sich hierin versteiget, jemehr gewöhnt er sich zu schlechtzaneinander hangenden, zerstreuten und zertrennten Modulationen. Da schwärmet man herum, unter einer angemaaßten Freyheit, und bringt nichts heraus, das wohl gefügt oder concinne ins Gemüth dringe. Ich rede nicht von solchen geübten Sehern, die Meister der Melodie sind, fähige Leute zur Ausführung vor sich finden, und sich ihrer Freyheit am rechten Orte zu gebrauchen wissen; aber einem angehenden Melodien-Macher wollte ich rathen, daß er sich fürs erste den Bezirk der Sext oder Octav zur Gränze wählte; doch so, daß es der Landmann eben nicht merckte. Gewiß es wird sehr viel beytragen, seine Melodien leicht und bequem zu machen. Denn was ist mir damit sonderlich gedienet, daß nur diese oder jene Person allein geschickt ist, eine Arie, die sich z. E. über zwey Octaven erstrecket, heraus zu bringen? ich wolte gerne mitsingen, und wenns nur in Gedancken wäre, darin bestehet das größste Vergnügen; das wird mir aber nicht erlaubet.

§. 25.

Die letzte Regel dieser ersten Abtheilung ist nicht die schlechteste, nehmlich: **Daß man die Kürze der Länge allemahl vorziehen soll.** Es braucht dieselbe aber desto weniger Erläuterung, je mehr wir begreifen können, daß eine kurze, und nicht zu weit gereckte Melodie leichter zu behalten sey, als eine lange und ausgedehnte. Womit jedoch nicht gesaget wird, daß eine kurze Arie auch leichter zu machen sey: Denn bey der Kürze verstehen wir auch die Güte. Das leichte gehet nur den Zuhörer an; nicht den Seher: wiewol jenem nimmer ein Ding leicht düncken wird, das diesem schwer geworden ist.

§. 26.

Die andre Haupt-Eigenschafft einer wohlengerichteten Melodie ist die **Deutlichkeit.** Bey solcher hat die erste Regel: **Daß man die incisiones genau bemercke,** mit wenig Worten sehr viel gesagt. Es ist fast nicht zu glauben, wie häufig auch die größesten Meister hierin verstoffen: maassen sie gerne alle ihre Kräfte anwenden, bloß mit brausenden Figuren die Ohren zum Aufstande zu bringen, dabey der Verstand doch keines weges vergnüget wird, vielweniger das Herz was rechtes empfinden kan. Das seltsamste ist, daß jedermann in den Gedancken stehet, man bedürffe zur Instrumental-Music keiner solchen Anmerkungen; aber es soll weiter unten hell und klar erwiesen werden, daß alle, so wol grosse, als kleine Instrumental-Melodien ihre richtige commata, cola, pun-

puncta, &c. nicht weniger, als der Gesang mit Menschen-Stimmen, haben müssen. Denn sonst kan unmöglich eine Deutlichkeit darin gefunden werden.

§. 27.

Zu derselben gelanget man auch nimmermehr recht, wenn nicht die zweyte Nichtschmur beobachtet wird, mittelst welcher man sich bey einer jeden Melodie eine gewisse Gemüths-Bewegung zum Zwecke setzet. Denn, gleichwie ein geschelter Mahler allezeit nur die eine oder andre seiner Figuren (wo deren viele in einem Gemählde vorkommen) mit besonders erhabenen Farben versiehet, damit sie unter den übrigen Bildern merklich hervorrage; also muß auch der Componist in seiner Melodie, auf eine oder andre Neigung seine Absicht führen, und dieselbe so bemerken oder ausdrücken, daß sie mehr, als die übrigen Neben-Umstände, in die Ohren falle. Wir mögen bey Gelegenheit der Vergleichung mit der Mahleren noch dieses bedencken, daß eines geschickten Künstlers Vorhaben nicht etwa bloß dahin gehe, ein Paar schwarze Augen, eine erhabene Nase, und einen rothen Mund zu mahlen, sondern er trachtet immer in solchen Gesichts-Zügen die eine oder andre Regung vorzustellen, damit z. E. der Zuschauer sage: in den Augen stecke was verliebtes; an der Nase sey was großmüthiges, und am Munde was höhnisches. Eben so wenig muß sich auch der Musicus damit begnügen, daß er bunte Noten hinmahle, seine Intervalle und übriges Geräthe wohl ausframe, und alles mit den schönsten Beywörtern schmücke; sondern er muß sich wirklich dahin bestreben, daß in seinem Machwerck eine ausnehmende Gemüths-Bewegung herrsche. Setzet er diese nun selber nicht, oder weiß sie nicht nachzuahmen, wie ist es möglich, daß er sie bey andern rege mache? Wenn aber nichts dergleichen in einer Melodie ausgedrückt wird, so hat sie so wenig Deutliches, daß kein Zuhörer was anders, als ein leeres Geklänge und Gefänge daraus machen kan. Diese Regel schreibt uns nur die höchste Nothwendigkeit einer solchen vorzustellenden Leidenschaft vor, und zeigt die dringende Ursachen an; wie sie aber auszudrücken sey, das gehöret an einen andern Ort.

§. 28.

Wenn die Frankosen in ihrem so genannten Recit (auch öftters in den Aurs) fast auf jeder Zeile den Tact verändern, so nehmen sie sich damit zwar eine vergebliche Mühe, und könten es den Welschen viel wohlfeiler hierinn nachthun, welche, nebst uns, gar keinen abgemessenen Tact im Recitativ beobachten: denn es ist fast einerley, überall keine Zeitmaasse, oder alle Augenblick eine neue zu haben. Weil aber der Recit eigentlich keine Melodie heißen kan; hergegen in den melodiosen Sätzen, dafern sie deutlich seyn sollen, die vielfältige Veränderung des Tacts zu meiden ist: so erhellet hieraus, daß die Seele der Melodie, nehmlich die

Zeit:

Zeitmaasse, nur *unica* seyn müsse. Und das war die dritte Regel zur Beförderung der **Deutlichkeit**. Erfordert aber das Reim-Gebände eine Veränderung hierin, so hat Noth zwar kein Gebot; doch sollte meines Erachtens der Poet sein Sylben-Maass in einer Urie nicht gerne ändern, es wäre denn, daß er auch zugleich eine andre Leidenschaft rege machen wollte.

§. 29.

Die vierte Regel der **Deutlichkeit** beruhet auf der Anzahl der Abmessungen oder Tacte, welche man sonst Mensuren nennet. Ob nun gleich derselben Verhalt in grossen und langen Sätzen, nicht so leicht von jedermann erkannt werden mag, wird doch eine bequeme und begreifliche Einrichtung dieses Artickels dem Gesange nicht wenig **Deutlichkeit** geben; in kurzen und lebhaften Melodien aber (die man *airs de mouvement* nennet) ist solche Vorsicht unausföhllich nöthig, weil sonst eine muntere Sang-Weise kein anders Geschick bekömmet, als etwa ein Paar Urme, deren einer zwey Hände, der andere aber drey oder mehr hätte. Nun ist es zwar ein leichtes, die eigentliche Anzahl dieser Abschnitte in gewissen Stylen, als im hyporchematishen und choraischen, einiger maassen fest zu stellen; in andern Schreib-Arten aber fällt es desto schwerer. Wo viel Bewegung ist, da muß die Melodie in diesem Fall die allgröfste Richtigkeit der Abtheilung haben; wo es hergegen träge und schleppend ausfällt, oder auch nur ernsthaft und langsam heraus kömmt, da läßt sich bey der Gleichförmigkeit mehr Ausnahme machen. Gemeinlich thut man am besten, auch in dem gröfsten *adagio*, daß man die gerade Zahl der Tacte vor der ungeraden wählet. So viel ist gewiß, daß ein hurtiger Gesang niemahls eine ungerade Anzahl der Mensuren haben sollte, und eben alle diese *airs de mouvement* mögen wir hiebey gar sicher zum Grunde legen: denn sie sind, wie gesagt, unter allen Arten der Melodien, in diesem Stück die richtigsten und deutlichsten.

§. 30.

Die Beobachtung der ordentlichen Theilung eines jeden Tacts (*caesur*) giebt uns die fünffte Regel der **Deutlichkeit** an die Hand. Solche Theilung fällt nun immer, entweder in den Nieder- oder Aufschlag, wenn die Mensur gerade ist. Im ungleichen Tact aber geschiehet diese Theilung niemahls anderswo als im Niederschlage allein; oder besser zu reden, es hat vielmehr gar keine Theilung statt, weil die *Caesur* bloß auf der ersten Note des Abschnittes lieget. Wieder diese, der Zeitmaasse Natur, (*contra arsin & thesin*) einen Schluß, eine Bindung, oder sonst einen beträchtlichen Fall und Absatz der Stimme (*chute*) anzubringen, das heißt, in der Sez-Kunst eben den Fehler begehen, als wenn ein Dichter seine *pedes* mit

den Worten endiget, und also die Cäsur hangen läßt. Die Haupt-Ursache dieses häufigen Ubelstandes entstehet in der musicalischen Composition wohl daher, daß man den schlechten, gewöhnlichen Vier-Viertel-Tact mit dem, der nur zwey halbe hat, unvorsichtiglich vermischet. Jener hat augenscheinlich vier; dieser aber nur zwey Glieder, welche bey ihm eben so viele Theile austragen, einfolglich auch so viel Schlüsse oder Absätze in der Melodie zulassen; der vorige hergegen muß nur auf dem ersten und dritten Gliede, als auf welche die Cäsur fällt, nicht auf dem zweyten und vierdten Schlüsse oder Absätze *) machen.

Recht

Unrecht

§. 31.

Gleichwie der Accent in Aussprechung der Wörter eine Rede deutlich und undeutlich machen kan, nachdem er am rechten oder unrechten Orte angebracht wird; also kan auch der Klang in der Music, nachdem derselbe wohl oder übel accentuïret wird, die Melodie deutlich oder undeutlich machen. Beyde Accents-Arten muß ein Componist wohl inne haben, damit er in Vocal-Sachen nicht wieder die Prosodie, noch in Instrumental-Stücken wieder den musicalischen Accent anstosse: was dieser für Bedeutung, und dessen geschente Anwendung für Nutzen habe, kan am berührten Ort der Critick mit mehrern ersehen werden.

§. 32.

emphasis. Hieher rechnen wir billig auch die emphasin, oder den Nachdruck, weil dasjenige Wort, das damit versehen ist, allemahl eine gewisse Art des musicalischen Accents erfordert. Nun kömmt es aber darauf an, daß man wohl zu urtheilen wisse, welches eben diese nachdrückliche Wörter sind. Und da ist kein besser Rath, als daß man allerhand Vorträge untersuche, absonderlich in ungebundener Rede, und das Rechtschuldige etwa durch folgendes Mittel zu finden trachte.

§. 33.

Wenn ich z. E. wissen wollte, wo in diesen wenigen Worten der Nachdruck stecke:

*) Siehe den ersten Band der musicalischen Critick p. 32. 1q.

stecke: Unser Leben ist eine Wanderschaft, so dürfte ich nur den Satz in Frage und Antwort bringen, nemlich: Was ist unser Leben? Ein Wanderschaft. Also entdeckt sich hier die emphasis, daß sie auf dem Worte Wanderschaft sey. Und wenn der Componist solches Wort auf die eine oder andre ungewollene Weise hervorzieht, wird er deutlich seyn.

§. 34.

Weil vieles hierauf ankömmt, werden noch ein Paar Exempel nicht misfallen. Z. E. Der hier auf der Welt vermeinet in stiller Ruhe zu sitzen, ist sehr betrogen. Da wird es nun auf die Einrichtung der Frage ankommen, welche meines Erachtens so lauten müste: Ist nicht derjenige betrogen, der hier vermeinet in stiller Ruhe zu sitzen? Antw. Sehr! Also fiel auf das adverbium intendens, und sonst auf keinem, die wahre emphasis; in Entstehung aber dieses adverbii, müste das Wort, betrogen, den größtesten Nachdruck haben. Wobey zu merken, daß eben die adverbia in der Rede oft das meiste zu sagen haben, und der Nachdruck nicht selten auf ihnen lieget, insonderheit wenn sie eine Größe, Eigenschaft, Ausdehnung, Vergleichung, Darlegung u. s. w. bedeuten.

§. 35.

Noch eins: Der Weg zum Himmel ist mit Dornen bewachsen. Da wird gefragt, womit ist der Weg zum Himmel bewachsen? und geantwortet: mit Dornen. Denn wenn dieses Wort weggenommen wird, bleibt gar kein Verstand übrig, oder der Vortrag sagte nicht, was er sagen wollte; bey welchem Abzeichen man ebenfalls den Ort des Nachdruckes merken mag.

§. 36.

Bisweilen ist die Stelle zweydeutig, so daß die emphasis bald hie, bald da seyn kan, nach Gelegenheit der Meinung. Z. E. Mein Engel, bist du da? Da wird entweder nach der Person oder nach dem Orte gefragt, und also die emphasis in der ersten Absicht auf du, in der andern aber auf da geleyet. Der Zusammenhang muß darüber den Ausschlag geben. Solcher Gestalt kan sich ein jeder selbst weiter hierin üben, und seinen Verstand schärffen.

§. 37.

Die siebende Regel der Deutlichkeit lehret uns, alle Verbrämungen und Figuren mit grosser Bebutiamkeit anzuwenden. Was aus Hindansetzung dieses Gebots der melodischen Schönheit für entsetzliche Pflasterlein oder mouches ins Gesicht geleyet werden, weist die tägliche Erfahrung. Ein Ungenannter schrieb neulich hievon also: Die Arien sind so bunt und so kraus, daß man ungedultig wird, ehe das Ende kömmt. Der Componist ist

zufrieden, wenn er nur unsinnige Noten setzt, welche die Sänger, durch tausend Verdrehungen, noch abgeschmackter machen. Sie lachen bey der herrlichsten Vorstellung, und ihre Italiänische Ausschweifungen kommen immer am unrechten Ort. Die Ariens, welche der vortreffliche T. gesetzt hat, sind viel zu ordentlich: man fullet ihre Stellen allezeit mit solchen Rasereyen aus, die sich für lächerliche Kehlen, nicht aber für die Vernunft schicken. Dergleichen gestickte Arbeit, es bringe sie ein am Geschmack verderbter Seher, oder eine üppige Stimme hervor, gemahnen mich nicht anders, als eine gar zu reiche Liberey für Edel-Knaben oder Trompeter, wobey alles mit goldenen und silbernen Schnüren dermassen bedeckt ist, daß man weder Tuch noch Tuchs-Farbe daran erkennen kan. Ob nun gleich diese Ubertretung in den Zierathen bey einem vernunftigen Seher billig nicht seyn sollte, so findet er doch Ursachen, sich desto mehr dafür zu huten, weil aus dem verdorbenen Geschmack leicht eine böſe Gewohnheit oder Mode werden kan.

§. 38.

Da kommen wir nun auf die **Einfalt**, welche nicht, als etwas dummes oder albernes und gemeines; sondern vielmehr als etwas edles, ungeschmincktes und recht sonderbares zu verstehen ist. Diese Einfalt macht den allerwichtigsten Punct, so wol im Schreiben und Reden, als im Singen und Spielen, ja im ganzem menschlichen Umgange: und wenn jemahls angebohrne Eigenschaften statt haben sollten, wäre hier gewiß der rechte Ort für sie. So viel ist wohl außer Streits, daß die Menschen, einer vor dem andern, auch in diesem Stück etwas voraus haben, nachdem des Leibes Bau und die Geblüts-Mischung ordentlich oder unordentlich eingerichtet, folglich zum Eindruck fähig oder unfähig sind. Edle Gedanken haben immer eine gewisse Einfalt, und nur ein einziges Augenmerck. Wer sich nun dergleichen ohne allem Zwang, nach den blossen Natur-Gesetzen vorstelllet, der wird am besten fortkommen. Will man Muster und Vorbilder haben, so darff nur die alte Mahlerey, Bildhauer- und Munk- Arbeit angesehen werden: welche starcke Züge, majestatistische Gesichter, und nachdrückliche Stellungen trifft man da nicht an? wobey doch fast nicht der allergeringste, überflüssige Zierath vermacht ist, sondern vielmehr die höchste Einfalt und Blose hervorzugehen. Aber diese Blose ist nicht armselig, sondern edelmuthig und getrost; nicht eckelhaft, sondern entzückend, weil sie in ihrem wahren Lichte stehet. Eben also sollte es auch mit unsern Melodien beschaffen seyn.

§. 39.

Nun haben wir noch zwei Regeln von der **Deutlichkeit** übrig: die neunzte,

te, welche gebietet die Schreib-Arten wohl von einander zu unterscheiden. Das will kürzlich so viel sagen, man soll die Sing-Arten in der Kirche, auf der Schaubühne und in der Kammer nicht mit einander vermischen; eine Supplic hinsetzen, wo ein Recept stehen soll; der Stimme nicht zumuthen, Dinge zu machen, die sich nur für Geigen schicken; ein Werbe-Stück nicht den Flöten beylegen, und dergleichen mehr, wovon bereits oben gehandelt worden ist.

§. 40.

Die zehnte Regel der Deutlichkeit ist zwar hier von ungefehr die letzte; aber dem Inhalt nach fast die wichtigste. Denn wenn wir, solcher zu Folge, unsere Haupt-Absicht nicht auf die Wörter, sondern auf den Verstand derselben, und auf die darin enthaltene Gedanken zu richten haben, so gehöret hiezu keine geringe Einsicht des Affects, der in ihnen steckt, wovon an einem andern Ort ausführlicher zu handeln nöthig seyn wird. Es hat sonst diese Regel zwey Glieder, deren eines auf die Menschen-Stimmen, das andre auf die Instrumente gehet, und uns, zu mehrer Deutlichkeit, redende Klänge, (des sons parlans) und nicht der bunten Noten Menge empfiehlt. Denn daß keine einzige Melodie ohne Verstand, ohne Absicht und ohne Gemüths-Bewegung seyn müsse, ob sie gleich ohne Wörter seyn kan, wird hierdurch, und durch die Natur-Gesetze selbst festgesetzt. So viel von der zweyten Classe unsrer melodischen Grund-Sätze zur Erläuterung.

§. 41.

Die dritte Eigenschafft einer guten Melodie war demnach, daß sie fließend seyn muß. Dazu hilft erstlich, daß man die rhythmische Ubereinstimmung und richtige Abwechselung des arithmetischen Verhalts gewisser Klang-Füße stets vor Augen habe. Es ist hiemit nicht gesagt, daß man etwa einerley rhythmum beybehalten müsse, welches vielmehr einen Ubelstand und Eckel verursachen würde; man muß nothwendig verschiedene pedes sonoros mit einander verwechseln, eben wie solches in der Dichtkunst nach ihrer Art geschieht. Aber diejenigen, so einmahl vorgewesen, müssen am rechten Ort wiederum ans Licht kommen, daß sie sich einander gleichsam antworten, und die Melodie fließend machen.

III.

§. 42.

Die Ordnung nun, welche in solcher Anführung und Abwechselung der Klang-Füße beobachtet wird, nennet man einen geometrischen Verhalt. Denn, so wie der arithmetische diese Füße, worauf die Melodie gehet, an und für sich

selbst betrachtet, so weist hergegen der geometrische Verhalt, wie sie zusammen gesetzt werden, und ihre Absonderungen ordentlich darlegen müssen, 3. E.



a, ist ein gewisser Fuß von dreyen Klängen, die am Gehalt unterschieden sind. b, ist wiederum einer von eben der Zahl, aber einerley Geltung: da ist in beyden eine arithmetische Beschaffenheit besonders. c und d hergegen zusammen genommen, stellen die richtige Abwechselung voriger beyden Füße dar, und machen einen geometrischen Abschnitt.

§. 43.

Bei dieser Gelegenheit darf man wohl die Prosodie zur Hand nehmen, und sich ein Verzeichniß von allen Füßen in der Dichtkunst machen, um solche mit den musicalischen zu vergleichen: worunter sich sodann viele angeben werden, die in der Poesie Fremdlinge sind, weil die Music es ihr an Reichthum hierin zuvor thut, und auch alles, was jene hat, aus dieser herrühret. Eigentlich gehöret dieser Artikel ad rhythmopœiam, welche einen eignen Fleiß erfordert, wenn man sie Kunstmäßig treiben will. Im vollkommenen Capellmeister mehr davon.

§. 44.

Die dritte Regel zur Beförderung des fließenden Wesens in der Melodie; so wol, als die vierte, betrifft die Cadenzen oder Schlüsse: denn weil natürlicher Weise fest stehet, daß viele Schlüsse und Absätze den Lauff des Gesanges hemmen; so ist leicht zu erachten, daß eine recht fließende Modulirung nur wenig Cadenzen haben müsse. Zwar ist es an dem, daß bisweilen Themata vorkommen, die kurz auf einander clausuliren, und eine ausdrückliche gute Absicht darunter führen, in gleichen, daß unsre Choral-Lieder, deren einige doch sehr schöne Melodien aufweisen, ob sie gleich oft kaum den Sprengel der Quint erfüllen, (wie das Deutsche Gloria) fast in lauter Cadenzen bestehen; aber davon, nehmlich von der Eigenschafft des Styls, in Fugen und Oden, ist hier die Rede nicht, sondern von der Armseligkeit, die sich darin bloß gibt, wenn man nichts als Cadenzen zu machen weiß.

§. 45.

Das ärgste hiebey ist, wenn gegen und wieder die vierte Regel, sothane Schlüsse sehr übel gewählt sind, und der Gesang zur unbequemen Ruhe schreitet,

ter, ehe er noch die geringste Wendung verrichtet, oder einige Ursache zur Müdigkeit hat. Gut, nöthig und schön ist es, wenn gleich im Anfange ein Haupt-Schluß in die Endigungs-Note vernommen wird. z. E.



denn dadurch erhält der Zuhörer alsobald Nachricht von der ganzen Ton-Art, und von der Weise, mit welcher der Setzer weiter fortzuschreiten gedenket; wenn er erst einen solchen festen Fuß gesetzt hat. Aber daß die unzeitigen Schlußmacher dergleichen Absicht führen sollten, das lassen sie wohl an sich kommen; sie fallen den Augenblick auf eine Cadenz in die Terz, bey weichen Ton-Arten, und in den Quinten-Schluß, bey harten: Damit ist es alle, und denn wissen sie schier nicht mehr, wo aus oder ein. Zu dieser Erläuterung kan man auch den Vortheil rechnen, welcher einer Melodie in ihrem fließenden Wesen daraus erwächst, wenn sich bald im Anfange der getheilte Drey-Klang, oder die trias, hören läßt: denn daraus schließet der Zuhörer gleichfalls, in welchem Bezirck seine Ohren werden herum geführt werden; und das Vorherwissen ist ihm angenehmm.

§. 46.

Wenn auch das gar zu sehr punctirte Wesen, absonderlich in Sing-Sachen, wenig oder nichts fließendes mit sich führen kan, so rath uns die sechste Regel, solches zu verwerffen. Im präludiven und fantasiren, wo keine ordentliche Melodie erfordert wird, darf man es so genau nicht nehmen, in der ganzen Instrumental-Music überhaupt auch nicht: ja in Entrées, und dergleichen hohen Tänzen, wird es mehrentheils ausdrücklich erfordert: es klingt sehr frisch und lebhaft, drückt verschiedene muntere, auch hefftige Gemüths-Bewegungen sehr wohl aus; aber es fließet doch nirgend.

§. 47.

Der Zusammenhang, oder die geschickte connexion hilfft ein großes zum fließenden Wesen in einer Melodie; daher hat man fünffstens, absonderlich bey Absätzen oder Schlüssen dahin zu sehen, daß nicht mit der Thür ins Haus gefallen, sondern alles ohne mercklichen Aufenthalt, vermittelst beqvemer Zugänge und Fortschreitungen, auf einander gepasset und gefolget werde, wie in einer guten Rede, per transitiones. Die Frankosen treiben dieses fast zu hoch in ihrer Music, und geben dadurch ihren Melodien viel leyerhafftes: Derowegen auch hierin Maasse zu halten wäre: denn was allzusehr fließet, das entwischet leicht, und ist schlüpfrig.

§. 48.

Das Ziehen und Schleppen durch die halben Tone und Dissonanzen, darinn mancher so sehr verliebt ist, hat zwar seine Zeit und seinen Ort, nachdem es die Umstände leiden, oder erfordern; allein wer was fließendes sehen will, darff eben solche krumme Wege nicht gehen. Wo diese Absicht aber nicht ist, da hat ein jeder gewisser maassen freye Hände.

§. 49.

Wie nun der gute ungezwungene Zusammenhang, dabey man nicht zu ängstlich verfähret, einen Satz mit seinem folgenden durch die Verbindung nicht wenig fließend macht; so entstehet hergegen eine grosse Hinderniß bey dieser Eigenschaft, wenn man etwa, einem oder andern Themat zu Gefallen, den Gesang, das singende Wesen (chant) in seinem natürlichen Gange, mit ungeschickten Pausen unterbricht, und die Melodie in ihrem Fortgange zurück hält: Denn da kans ja nicht wohl fließen. Das Thema aber verstehen wir hier diesesmahl von einer Grund- oder Neben-Stimme; nicht von einer Haupt-Melodie: das ist zu sagen, wenn sich der Bass, oder die Violine hervorthun wollte, so, daß darüber die vornehmste oder Sing-Stimme leiden müste; welches wieder alle gesunde Vernunft läufft, und doch täglich geschieht. So viel ist mir bey dieser dritten Classe zur Kern-Erläuterung eingefallen.

§. 50.

IV.

Die Classe der Lieblichkeit war, unserm ersten Entwurff nach, um ein Paar Stufen höher gesetzt; wir haben sie aber mit Fleiß bey der Ausarbeitung zuletzt gespart, und ihr die vierte Stelle eingeräumt: weil die andern nothwendiger sind; so wie diese hergegen beträchtlicher ist. In so fern nun die davon ertheilte acht Regeln einer kleinen Erklärung bedürffen, gehet die erste dahin: Daß man mehr Grade, oder Schritte, und kleine Intervalle, als große Sprünge gebrauche, wenns lieblich klingen soll. Wer hievon Exempel aufzusuchen, und in die Ordnung zu bringen Lust hat, kan dieselbe wie locos communes unter gewisse allgemeine und besondere Titel setzen, davon kein geringer Nuß zu hoffen stehet. Wir wollen einen kleinen Entwurff machen, und dem fleißigen Untersucher dadurch Anlaß geben, wie er sich in diesem Stücke etwa zu verhalten hätte:

Erster allgemeiner Titel, vom steigenden halben Ton, mit auserlesenen Exempeln versehen.

Zweyter allgemeiner Titel, vom fallenden halben Ton etc. Welchen beyden anzuhängen wären:

Zween

Zween besondere Titel, von den kleinen halben Tönen, so wol steigenden, als fallenden.

Dritter allgemeiner Titel, worin ausgesuchte Aufgaben von der steigenden kleinen Terz enthalten.

Vierter allgemeiner Titel, von der fallenden kleinen Terz u. s. w. bis an die Quart.

§. 51.

Wenn wir nun gleich die vorige Regel in Acht nehmen, und zur Beförderung der Lieblichkeit einer Melodie, mehr durch Schritte, als durch Sprünge verfahren, so erfordert doch der folgende Grund-Satz: daß man auch mit solchen Graden und kleinen Intervallen gescheuet abwechselte, das ist zu sagen, man soll nicht lauter Schritte thun, lauter Terzien, vielweniger lauter Quarten, auch nicht viele von den einen und den andern, in steter Folge hinsetzen; sondern das Gehör mit öfterer Abwechselung und Veränderung belustigen, wodurch demselben eine Melodie am allerlieblichsten wird.

§. 52.

Von halben Tönen, z. E. werden schon drey oder vier auf einander (wenn sonst keine eigene Absicht darunter verborgen ist) zu viel seyn. Fünff bis sechs Grade sind auch zu eckelhafft; es wäre denn, daß die Worte oder Umstände, oder wie gesagt, ein besonderes Vorhaben, ausdrücklich mehr erforderten. Wir reden hier nur von der Lieblichkeit einer Melodie überhaupt; nicht von sonderbaren Fällen, darin eine iede Regel ihre Ausnahm findet. Von Terzien kan man zwo bis drey, doch nicht einerley Art, ohne Abbruch der Lieblichkeit, aufeinander folgen lassen; von Quarten aber selten mehr, als eine, wenn sie accentuirt sind. Der Nieder- und Aufschlag des Tacts machen hier zwar bisweilen einiges Bedencken; doch ist es nicht von der Wichtigkeit, die Regel an und für sich selbst zu vernichten oder zu entkräften. Wer sich die Mühe geben will, Musicalien mit Verstande in dieser Absicht durchzugehen, der wird die Wahrheit unsrer Sätze vollkommen finden.

§. 53.

Hierdurch werden wir unvermerckt auf die dritte Regel der Lieblichkeit geführet, vermöge welcher man sich unmelodiöse oder unsingbare Fälle mit Fleiß auffuchen soll, solche unter gewisse Haupt-Stücke zu bringen; ihren Ubel-Laut, worin er bestehe, zu bemercken; die Ursachen desselben zu erforschen, und dergleichen vorsichtiglich zu meiden. Man darff solche Dinge zwar nicht weit hohlen: weil das Böse gemeiniglich häufiger auffstößet als das Gute; aber bey

denen, die aus Contrapuncten ein Handwerk machen, trifft man vor allen einen sonderbaren Schatz unartiger Gänge an, und da kan einer aus ihren Fehlern schon ziemlich klug werden.

§. 54.

Wenn z. E. iemand so setzte:



müßte iedermann, der nur irgend einen Begriff lieblicher Melodie hat, gerne gestehen, daß eine solche steigende kleine Terz h: d, auf welche noch ein steigendes, und accentuirtes Hemitonium folget, gar nicht natürlich, geschweige angenehm, klingen könne. Nun dörrfte einer sagen: ich höre solches wohl; weiß aber keine Ursache dessen anzugeben. Dem dienet zur Nachricht, daß die beyden Enden, h: dis, eine harte Dissonanz, nehmlich eine verkleinerte Quart, gegen einander an geben; daß sie beyde accentuirt sind, und durch das vermittelnde d, wegen der unförmlichen Theilung noch schlimmer lauten, als sonst. Darin steckt die Ursache. Denn wenn die Zwischen: Note, d, wegbliebe, und aus dem h ein halber Schlag würde, merckte man den Mislaut bey weitem so viel nicht, weil das h alsdenn einen Absatz oder Aufenthalt bekäme, und desto leichter vergessen werden mögte. Es thäte auch die Zusammenfügung besagter steigenden, verminderten Quart keine so schlimme Wirkung, ob sie schon in kürzern und gleichgeltenden Noten erschiene; dafern nur beyde termini nicht accentuirt wären; sondern sich einer von ihnen, als das zweyte und letzte Glied des Aufschlages, darstellte. z. E.



Doch würde auch hieby in der Vollziehung eine gewisse Zierlichkeit, *tirata*, oder Schleuffer genannt, zur Bedeckung erfordert.

§. 55.

Unter dem Artikel der gescheuten Abwechselung mit den Intervallen könnte folgendes unmelodiöse Exempel mit in die böse Reihe stehen:

Hier



Hier aber ist die Ursache nicht in der Dissonanz; sondern in dem unzeitigen leeren Sprunge der grossen Terz, b:d, welcher weder mit dem vorhergehenden, noch mit dem nachfolgenden einige Gemeinschaft hat, und also gar ungeschickt abwechselt. Es halten nehmlich die Intervalle hier diese seltsame Ordnung: Zween steigende Grade; eine grosse Terz darauf, so ebenfalls steigt; und endlich ein halber Ton, wiederum steigend. Daß diese Intervalle alle steigen, möchte mancher denken, ist ja was einförmiges und unverwerfliches; aber die Antwort auf solchen Einwurff ist leicht zu machen, nehmlich, daß sothanes Steigen in sehr ungleichen Schritten verrichtet, und eben durch die vorgeschükte Einförmigkeit der lieblichen Abwechselung ein Stein in den Weg geworffen wird. Wenn wir dieses Verfahren in mathematischen Figuren vorstellig machen sollten, würde die abgeschmackte Einrichtung einem jeden noch deutlicher in die Augen fallen.

§. 56.

Bei sothaner genauen Untersuchung übel eingerichteter Melodien werden unfehlbar eine Menge besondrer Regeln hervornachsen, davon wir nur ich eine kleine Kern-Probē geben wollen. Nach obiger Anleitung stehet fest:

1. Daß ein steigender halber Ton, darauf eine steigende grosse Terz, mit noch einem steigenden halben Ton folget, keine gute Melodie mache.
2. Daß zwe steigende Quarten nicht gut klingen können: denn es kömmt eine übel vermittelte Septime heraus, z. E.



es müste denn seyn, daß die erste und dritte dieser Noten nicht accentuirt, oder auch ganz kurz wären. Und diese Ausnahm gilt schier bey allen andern dergleichen Vorfällen.

3. Kan ich wol sagen, daß eine Terz und Secund, wenn sie so auf einander folgen:



sehr viel lahmes und unmelodisches haben. Ob es auch die Accente eines, oder die Punkte andern Theils hiebey viel besser machen können, daran setzet fast zu zweifeln. Die Ursache ist: daß unsre Ohren nach der fallenden kleinen Terz gerne noch ein fallendes größeres Intervall, und nicht ein kleines hören wollten, indem jenes die Lebens-Geister erweitern würde, welche durch den Ton, oder durch die Secunde eingeschränckt werden, z. E.



§. 57.

Eben solche physicalische Gründe haben auch bey dem §. 54. angeführten Exempel statt, nemlich, daß die Erweiterung angenehm ist, wenn eine Einschränkung vorhergegangen, z. E.



oder



wird die Folge umgekehrt, so ist die Wirkung auch umgekehrt, d. i. alle Einschränkung betrübet desto mehr, wenn eine Erweiterung vorhergegangen ist. Besser ist es demnach, man hüte sich überall davor; es wäre denn im ungeraden Tact, mit einem gewissen Anhange, der eine Verbindung oder hübsche Manier darlegte, z. E.

oder auch
in Betracht
der Ton-Art

allwo es mit dem Accent, ingleichen mit dem Nieder- und Aufschlage der Mensur, eine ganz andre Bewandniß hat; und doch gehet das Ding ohne zierliche Bedeckung nicht ab. Bey allen diesen Sachen kömmt jedoch, was vorhergeheth und nachfolget, sonderlich in Betracht.

§. 58.

Das zuletzt angeführte Exempel gehört zur dritten Anmerkung unmelodischer Sätze, welche oben §. 53. befindlich ist. Wir wollen noch eine hinzuthun:

4. Es werden zwo Secunden, mit einem leeren Zwischen-Raum, nach einander auf folgende Weise, weder hinter sich, noch vor sich, nicht das geringste in der Melodie taugen:

denn



denn nach vernommenen Ton, g=f, wollte das Ohr gerne eine Erweiterung, oder, welches besser, eine Fortsetzung dieser Art Grade zum heruntersteigen haben; es folgt aber hier, statt dessen, eine Klufft oder Spaltung, die die Melodie in ihrem Gange zerreißt, und eine inconcinnitatem verursacht. Die Aenderung der Mensur und Cäsur dürffte hier auch nichts richten, man kehre und wende die Noten wie man will: es sey denn, daß man die Deffnung oder Lücke fülle. *) Diese wenige Exempel können schon Anlaß zu mehreren Anmerkungen geben. Wir gehen inzwischen weiter.

§. 59.

Gleichwie man nun die bösen Gänge zur Vermeidung, und zur Untersuchung ihrer Ursachen, fleißig aussuchen muß; so hat man hergegen die wohlklingenden Gänge zu Mustern anzumercken, welches die vierte Regel abgiebt, wodurch man seiner Melodie eine Lieblichkeit zu Wege bringen kan. Bononcini, der jüngere, ist ein melodioser Seher, Telemann desgleichen; und wollte ich diese beyde wol (ohne jemand zu nahe zu treten) einem Lehrbegierigen absonderlich vorschlagen, um aus ihren Weltbekannten Wercken die anmuthigsten Gänge herauszuziehen, und darüber, nach genauer Untersuchung, gewisse Regeln zu machen. Wir finden z. E. in des erst genannten Cantaten diese artige Modulation:



§. 60.

Daraus könnte man sich etwa folgende Regel stellen: Tertia composita auf einem dactylischen Fuß herunter; quinta hinauf und wieder herab, geben eine gute, ja schöne Melodie; absonderlich wenn dabey, wie hier, die Endigungs-Note drey-mahl; die Tertz und Quint, als vermittelnde und herrschende Klänge einmahl, und der zierliche Laut des untenliegenden Hemitonii gleichfalls einmahl vernommen werden: denn so hat man gleich einen vollkommenen Begriff von der ganzen Ton-Art und von der Haupt-Ubereinstimmung. Kommt nun hernach dieser Modulus durch den Widerschlag in der Tertz des Haupt-Tons

3

aber:

*) Wobey doch zu mercken, daß alsdenn das hinzugesetzte e, und nicht das vorhergehende f, die anschlagende Note seyn würde.

abermahl vor, so wird die Lieblichkeit desselben verdoppelt; und zwar aus obigem Grund: Sake, vermöge dessen die Erweiterung angenehm fällt, wenn eine Einschränkung vorhergegangen ist: denn oben war die Terz klein, hier ist sie groß:



§. 61.

Hiebey könnte, nebst andern, eine neue besondere Regel lieblicher Führung des Gesanges abgenommen werden, des Inhalts: daß auf dergleichen drey und mehr Quinten-Sprünge gerne und mit Lust viele Grade, aus Liebe zur Abwechslung gehört werden mögen, wie solche denn auch folgen:



§. 62.

In den Telemannischen Wercken trifft man einen herrlichen Vorrath solcher melodischen Gänge an, davon wir nur zur Probe den blossen Anfang einer Arie, deren Worte, wo mir recht ist, von der himmlischen Pracht einer seligen Seele handeln, hersetzen wollen, da in so wenig Noten nicht nur der völlige Begriff des modi tonici, sondern nebst der ausnehmenden Lieblichkeit, auch recht was prächtig und erhabenes zu spüren ist:



Man siehet hier, wie schön die Grade und Sprünge mit einander abwechseln, wie das fallen, steigen und gehen, so wohl vermischet sind. An gewissen Stellen dieses Haupt-Setzers habe ich mich in langer Zeit nicht müde singen können: insonderheit hat er den Choral: Ach Gott vom Himmel sieh darein ic. mit einem Basses ausgeführt, welcher so Melodie-reich ist, daß nichts darüber gehet. Man findet ihn in seinen gestochenen kleinen Wercken, und wer ihn nicht kennt, dem fehlet eige grosse Freude.

§. 63.

§. 63.

Die fünfte Regel der Lieblichkeit bestehet in genauer Beobachtung des guten Verhalts aller und ieder Theile einer Melodie: Unsr vorige Bemühung war nur auf den Verhalt der Intervallen angesehen, welchen man von diesem letztern, den die Theile mit einander haben müssen, gar wohl unterscheiden muß. Gegenwärtige Regel ziele nicht allein dahin, daß z. E. der andre Theil einer Arie mit dem ersten im Bunde, oder so zu reden, in einem guten Vernehmen stehe; sondern, daß auch die kleinen Neben-Theile ihre gewisse Gleichförmigkeit darlegen. Hiewieder aber handeln die meisten galanten Componisten dergestalt, daß man oft meinen sollte, der eine Theil ihrer Melodie gehöre in Japan, der andre in Marocco zu Hause. Zwar darff niemand eben so scharff hierin verfahren, daß er Schwerdt und Wage, ich will sagen, Zirkel und Maas-Stab dabey zur Hand nehme; aber auch die Ungleichheit und der wiedrige Verhalt in den Theilen thun der Lieblichkeit eben solchen Abbruch, als ein grosser Kopf und kurze Beine der Schönheit des Leibes. Wenn z. E. im ersten Theile dieser Modulus gewesen wäre:



so wird es lieblich klingen, wenn im andern Theile etwa so darauf geantwortet, das gute Verständniß fortgeföhret, und die Verwandtschaft beyder Theile behauptet wird.



§. 64.

Die sechste Regel erfordert, daß man angenehme Wiederholungen und Nachahmungen, doch nicht gar zu häufig, anstelle. Gemeiniglich haben die Wiederholungen in Anfange einer Melodie mehr statt, als in deren Fortsetzung: denn dort folgen sie oft unmittelbar, und auch ohne Versekung, auf einander; hier aber tritt immer was dazwischen. Von der repercussion, wie dieselbe zur geschickten Verhältniß der Theile ein grosses beytrage, haben wir schon oben geredet, und wissen also, was damit gesaget sey. Wenn wir zu den Fugen kommen, wird die Sache noch mehr erläutert werden. Hier mercke man sich den Unterschied, daß die bloße Wiederholung, repetitio, einerley Klänge zum Grunde sezet; repercussio

ſio aber, der Wiederschlag oder die Nachahmung, bald höher, bald niedriger am Klange ſeyn könne. Von der erſten kan dieſes wenige ein Muſter, und zwar, wegen der letzten fallenden Note, ein recht gutes, abgeben:



Occhi vez zo ſi, io non mi pento.

Es würde lange ſo artig nicht ſeyn, wenn die Stimme mit dem Worte pento nicht herunter ſiele, ſondern die genaue Wiederholung beybehielte: ſo viel kan offt an einer einzigen Note liegen, welches der Aufmerckſamkeit wohl werth iſt.

§. 65.

Nicht nur im letzten Theil einer Melodie, wenn wir ihn gegen den erſten halten, wird es lieblich heraus kommen, den Wiederschlag geſchickt anzubringen; ſondern auch in den Gliedern und Gelencken eines jeden Theils vor ſich klingt es ſehr angenehm, wenn die Vernunft und Beſcheidenheit dabey zu Rathe gezogen werden. Im vorhergehenden Abſatz iſt überhaupt vom guten Verhalt ganzer Theile einer Melodie gelehret worden; in dieſem hergegen, und im folgenden, unterſuchen wir ins beſondere ein Paar Hülffs-Mittel und Umſtände, die ein groſſes dazu beytragen. Denn fürs erſte iſt zu mercken, daß die Wiederholungen im Anfange einer Melodie nicht aus Mangel oder Armuth, ſondern der Anmuth und Lieblichkeit halber vorgenommen werden, welche deſto mercklicher fallen, wenn etwa, wie oben, die eine oder andere Note, gleichſam zufälliger Weiſe, und doch mit gutem Vorſatz, verändert werden. Ein ieder könnte wol zu den Worten, io mi pento, etwas neues ſehen; aber es würde lange nicht ſo lieblich in die Ohren fallen, als die Wiederholung hier thut.

§. 66.

Hiernächſt ſtehet es auch ſehr schön, wenn ſo wol im Anfange, als bey Fortſetzung einer Melodie, die Wiederholungen mit den Wiederschlägen, die repetitio-nes und repercusiones wohl vermifchet werden, und davon will ich folgenden Auszug des Bononcini zum Muſter vorſtellen, der Anfang iſt ſo:



Più vaga e vazzofetta

darnach führet er die Melodie fort, und macht einen Schluß in der Quint; pausirt ein Paar Tacte; nimmt darauf die Wiederholung des Anfangs vor; nachdem er dem Wort-Verstande schon ein völliges Genügen geleistet; und schreitet zum Ende des ersten Theils. Den andern hebt er mit dem Widerschlage an, und bringt ihn auf zweyerley Art zum Vorschein; erstlich durch die Sext, hernach durch die Terz, welches alles sehr lieblich ins Gehör fällt, auf diese Art, und mit Reimung der *) Wörter, zur bessern Wirkung:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a melodic line starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. There are two 'X' marks above the first two notes. Below the staff is the text 'non vedi, o semplicitta,'. The second staff is a shorter melodic line, also in treble clef, one flat, and common time, with an 'X' mark above the first note. Below it is the text '&c. darauf weiter hin'. The two staves are connected by a brace on the left.

§. 67.

Es wird keinem, der Lust zu studiren hat, an allerhand Sachen und guten Exempeln, bey dem izigen Noten-Reichthum der Welt, fehlen; aber daran fehlt es, daß nicht ein ieder weiß, was er in solchen Sachen eigentlich zu seinem Zweck dienliches suchen, und untersuchen soll. Dazu nun giebt dieser Unterricht einige Anleitung, ohne, daß wir nöthig hätten, die Exempel ferner, zumahl in einer Kern-Schrift, zu häuffen. Viele, nicht nur hölzerne, alte und Wurmstichige, sondern auch gläserne, neue und blancke Componisten, mögen mirs heimlichen Danck wissen, daß ich von ihren Schätzen nicht so viel unter die Leute bringe, als ich oben, bey Erwähnung unmelodischer Sätze, leicht hätte thun können; von den güldenen Gefäßen aber werde, bey Gelegenheit des vollkommenen Capellmeisters, mit solcher Enthaltung zu reden, wie hier geschehen, weder Ursache noch Willen haben.

§. 68.

Daß aller Anfang einer guten Melodie mit solchen Klängen gemacht werde, welche entweder die Ton-Art selbst vorstellen, oder ihr doch nahe verwandt sind, solches erheischet die siebende Regel der Lieblichkeit. Wir dürffen abermahl nach Exempeln nicht weit suchen; sondern nur das eben vorhergehende betrachten, in welchem gleich die vier ersten Noten den völligen Accord des Tons, und ein übriges hören lassen. Dieses geschieht nun zwar allhier in lauter Sprüngen, und wird nicht so sittsam lauten, als wenns in Schritten geschähe; doch

h

kan

*) Niemals klingt ein Widerschlag besser, als bey dergleichen Umständen: vezzofetta, semplicitta, &c.

Kan solches, der Materie wegen, nicht allemahl so genau beobachtet werden, und muß man nicht nur der Liebe zur Veränderung vieles nachsehen, sondern auch unterscheiden, ob der Sinn in den Worten frisch und munter, oder ob er leidend und ruhig sey. Ein Beyispiel des letztern giebt folgendes an die Hand, wo die Bedeutung des Leidens in Gedult sehr natürlich, durch lauter Grade, und zwar kleine Intervalle, ausgedruckt wird; dennoch aber dabey die Ton-Art gnugsam verräth.



Soffro in pace

§. 69.

Das schäumende, sprudelnde, brausende, tändelnde und üppige Wesen hat heutiges Tages in der musicalischen Sekz-Kunst fast den größesten Beyfall, und auch, in so weit, den meinigen, daß ich niemand leicht rathen wollte, wieder den Stroh zu schwimmen. Wer nun diese Absicht, und sonst keine, heget, der muß bisweilen die Unmuth, und andere wesentlichere Eigenschafften des Gesanges, einiger maassen auf die Seite setzen. Ich kenne etliche, die ihren Mantel ziemlich nach dem Winde zu richten wissen; doch schwingen sie sich zuletzt immer wieder in den Sattel, und halten dem guten Geschmack Stand.

§. 70.

Die letzte von unsern Regeln wird seyn, daß man zur Beförderung der Lieblichkeit nur mäßige Melismos gebrauche. Hier untersuchen wir nicht die Stelle oder Wörter, auf welche dergleichen Zierrathen oder Läufe (passaggi) sich wohl oder übel schicken: denn das gehöret zum nothwendigsten Punct der bereits abgehandelten Verstand- und Deutlichkeit. Anho betrachten wir nur die bloße Form der Melodie, ohne sonderbare Absicht auf deren Unterwurf, betreffend diese Ausschmückung, und sagen demnach, daß die Melismi, wenn sie unmaßig angebracht, oder zu weit geredet werden, die Lieblichkeit hindern, und Eckel erwecken. Dieses Exempel ist gut:

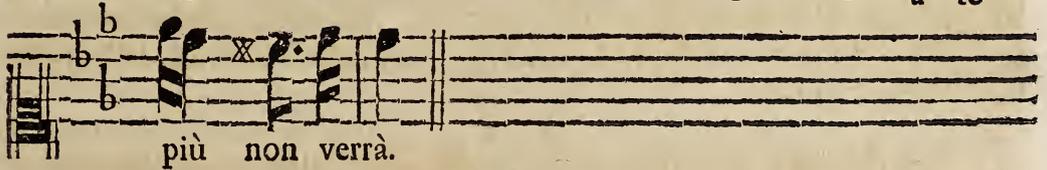


Wie:

Wiederschlag.



an Gegentheilen und unlieblichen Läuften ist wohl eben kein Mangel; doch will ich vor aller Gefahr eins hersehen, das so, wie jene, von Bononcini ist: denn grosse Leute fehlen auch.



ich habe die nichts bedeutende, und gar keinen solchen Schmuck werthe Wörter mit Fleiß dazu gesetzt, und glaube, es sey hier einer von den Fällen gewesen, dessen wir S. 65. erwehnt haben. Mercke übrigens bey den Wiederschlägen noch an, daß dieselbe in Fugen oder Kirchen-Styl allemahl (oder doch wenns recht zugehen soll) mit grossen Ton-Arten auf grosse, und mit kleinen auf kleine Ton-Arten antworten, welches im Cantaten-Madrigalen- oder Dramatischen Styl willkührlich ist: wie aus den Ss. 59. 60. 66. und 70. zu ersehen.

S. 71.

Und hiemit hätten wir das Eis ein wenig gebrochen, auch unsern bisherigen Regeln von der Melodie einige Erläuterungen angehänget, so, daß es nunmehr ein leichtes seyn dürffte, diese Materie weiter auszuführen, und den erfundenen Dingen einen Zusatz zu geben.



Viertes Haupt-Stück.

Vom Unterschied der Vocal- und Instrumental-Melodien.



§. 1.

Alles Musiciren geschieht entweder mit Singen, oder mit Spielen, und zwar auf gewissen Werkzeugen, welche, Vorzugs-Weise, Instrumente heißen; ob wol auch die Menschen-Stimme nicht weniger ihre eigene belebte Werkzeuge hat. Hieraus folget, daß hauptsächlich zwei Classen der Melodien sind, nemlich Vocal, und Instrumental.

§. 2.

Nun finden sich zwar Leute, die da meinen, eine Melodie sey eine Melodie, sie werde gesungen oder gespielt. Es ist auch in so weit wahr, wenn man bereits gemachte Melodien ansiehet; aber die Frage ist hier von solchen, die noch gemacht werden sollen. Andere sprechen, es sey sonst kein Unterschied nöthig, als den die Instrumente, wegen ihrer Einrichtung, selbst an die Hand geben, und damit ist der Sache trefflich geholffen. Die Dritten merken endlich wol, daß diese Ausflucht nichts hilft, und daß freylich der Unterschied in andern Dingen mehr stecken müsse; wissen ihn aber nicht zu finden. Und diesen muß man Licht geben, welches hiemit geschehen soll.

§. 3.

1. Der erste Unterschied zwischen einer Vocal- und Instrumental-Melodie bestehet demnach darin, daß jene, so zu reden, die Mutter; diese aber die Tochter ist. Mich deucht, eine solche Vergleichung weist nicht nur den Grad des Unterschiedes; sondern auch die Art der Verwandtschaft an.

an. Denn wie eine Mutter nothwendig älter seyn muß, als ihre Tochter; so ist auch die Vocal-Melodie sonder Zweifel eher in dieser Unter-Welt*) gewesen, als die Instrumental-Music. Jene hat dannenhero nicht nur den Rang und Vorzug; sondern befelet auch der Tochter, sich nach ihren mütterlichen Vorschriften bestmöglichst zu richten, alles fein singbar und fließend zu machen, damit man hören möge, wessen Kind sie sey.

§. 4.

Und aus dieser Anmerkung können wir leicht abnehmen, welche unter den Instrumental-Melodien ächte Töchter, und welche hergegen Bastarde sind; nachdem sie nehmlich der Mutter nacharten, oder aber aus der Art schlagen. Andern Theils, da die mütterliche Eigenschaft viel sittsames und eingezogenes erfordert, so wie bey der kindlichen hergegen mehr munteres und jugendliches stat findet, kan auch hiez aus geschlossen werden, wie unanständig es sey, wenn sich die Mutter etwa mit dem Puz der Tochter behängen; und diese wiederum die Verhüllung einer Matron wählen will. Ein jedes an seinem Ort hat die beste Art.

§. 5.

Aus sothanem Grund-Sache fließet von selbst der zweyte Unterschied zwischen den Melodien, nehmlich dieser: **Daß vocalis vorgehet, und instrumentalis nachfolget.** So natürlich auch diese Regel aussieheth, so ordentlich wird ihr doch allemahl entgegen gehandelt. Denn wer macht wol den Anfang in der Sekz-Kunst mit einer Vocal-Melodie? Greiffet nicht ein ieder erst zu allerhand Spiel-Sachen, zu kleinen und grossen Stücken, zu Sonaten, Duvertüren ic. ehe und bevor er nur einen einzigen Choral recht zu singen und aufzuschreiben, geschweige künstlich auszuarbeiten weiß. Nun aber ist alles gespielte eine blosser Nachahmung des Singens, wie es denn auch heisset: *tibiis, fidibus, fistulis canere*, weil die Menschen den Gebrauch ihrer Kehle ehender gehabt, als sie Instrumente nachmachen können. Kan denn aber jemand gute Copien verfertigen, der nie ein rechtes Original vor sich gesehet hat?

§. 6.

Nächst dieser natürlichen Ursache sind noch vier andre, warum man in der Ton-Lehre von der Sing-Music anfangen soll, welche, ob sie wol eine lange Untersuchung litten, hier nur kürlich und Kern-mäßig berührt werden sollen. Die erste ist, daß

*) Ich sage wohlbedächtlich in dieser Unter-Welt: Denn man darf im geringsten nicht zweifeln, daß die Engel, vor dem Fall des Menschen und seiner Beraubung des Paradieses, an einigem Stück, so dem Lobe Gottes dienlich, Mangel gehabt haben, und in solchem Verstande Stimmen und Instrumente gleich alt sind.

es viel schwerer, auf Instrumenten etwas zu setzen, das recht Art habe, und guten Beyfall finde, d. i. die Gemüther der Zuhörer zu dieser oder jener Passion bewege: weil dabey keine Worte, sondern nur eine bloße Ton-Sprache vorhanden. Denn, daß ein Geräusche und auch eine Harmonie gehöret werde, daraus kein Mensch schliessen könne, ob es Fisch oder Fleisch sey: das macht die Sache nicht aus.

§. 7.

Die zweyte Ursache ist, daß man, durch die grosse Freyheit bey Instrumenten, zu lauter unförmlicher Melodie gewöhnet wird, und von der Sing-Art endlich so weit abgeräth, daß es hernach fast unmöglich fällt, den vorigen und ersten Geschmack aus dem neuen Topf zu bringen. Dieses werden wir täglich an solchen Componisten gewahr, die entweder von der Geige, oder von einem andern besondern Instrument ihr Handwerck machen, daß nehmlich alle ihre Sing-Sachen nach solchem riechen, und mehr, oder weniger melodioses haben, nachdem das beliebte oder erwählte Instrument mehr, oder weniger, zur Sing-Art geneigt ist.

§. 8.

Die dritte Ursache finden wir darin, daß man bey dem gewöhnlichen Instrumenten-Styl die so nöthigen Eintheilungen desselben keines weges erlernt; sondern seine wilden Einfälle allein zu Gesek-Gebern annimmt: darüber denn hernach, wenn Worte in die Music gebracht werden sollen, der Verstand sehr zu kurz kömmt. Daß aber die Instrumental- so wol, als die Vocal-Melodie ihre Einschnitte richtig, ja fast richtiger denn diese, haben müsse, wird weiter unten erhellen.

§. 9.

Viertens hat man, bey solchen Instrumental-Sachen, als da sind Symphonien, Concerten, Ouvertüren u. seine Absicht fast allemahl mehr auf die Harmonie, und auf das geschickte Gewebe der Parteyen, als auf eine fließende, an einander hängende Modulation gerichtet; da doch diese der eigentliche Zweck seyn sollte: und das sind die Ursachen, warum von der Vocal-Music im Lehren und Lernen der Anfang gemacht werden muß.

§. 10.

III. Gleichwie nun ein junges Frauenzimmer natürlicher Weise mehr Feuer heget, und auch zuweilen blicken läßt, als eine ernsthaftte Mutter; also siehet man jenem auch mehr Freyheit nach, denn dieser. Und daraus fließet der dritte Unterschied unsrer Melodien, daß nehmlich, *melodia instrumentalis* durchgehends mehr Feuer und Freyheit habe, als *melodia vocalis*. Man siehet die Wahrheit dieses Sazes nirgend klärer ein, als wenn wir irgend eine Sing-Arie, die ihr besonderes Accompagnement hat, etwa auf einem Hautbois,

oder

oder andern dazu bequemen Instrument, moduliren, von den übrigen aber ermeldte Begleitung dazu spielen lassen. Absonderlich will der Violin-Styl nicht viel schläfriges (als nur zur kurzen Abwechselung) leiden; sondern fast immer eine gewisse lebhaftre Bewegung haben; dahingegen der Sänger, überhaupt davon zu reden, die Masigkeit lieber hat.

§. II.

Dieser allgemeine Grund-Satz bringet deren verschiedene besondere hervor. Unter andern zeigt sich denn ferner der vierte Unterschied auch darin, daß melodia vocalis keine solche Sprünge, als instrumentalis, zulast. Man halte z. E. Vivaldi seine Concerten, insonderheit sein so genanntes Eltro armonico, mit den Cantaten des Buononcini zusammen, so wird in diesem Stücke kein Zweifel mehr übrig bleiben. In Ermangelung besagter Verfasser können tausend andre Werke den Ausschlag geben; nur sind sie vor andern, der eine im Springen, der andere in melodischen Gängen ausnehmend starck. Sie haben auch in beyden Eigenschaften, ieder für sich, eine groſse Vollkommenheit: denn Buononcini setzet viele springende, sprudelnde Accompagnements zu sehr ehrbaren Sing-Melodien, und weist also oft mit einer einzigen kleinen Arie diesen Unterschied der Melodien handgreiflich, im ersten Anblick. Vivaldi, ob er gleich kein Sänger ist, hat doch aus seinen Sing-Sachen die Geigen-Sprünge so weit zu verbannen gewust, daß seine galanten Arien manchem geübten Vocal-Componisten ein rechter Stachel in den Augen geworden sind.

§. 12.

Wenn wir hierauf das Singen und Spielen an ihm selbst betrachten, so treffen wir gleich diesen fünfften Unterschied an: Daß bey der Vocal-Melodie die Beschaffenheit des Athems ungemein mehr, als bey den Instrumental-Sachen, beobachtet werden muß. So geringe auch dieser Punct manchem scheinen möchte, so unbedachtsam wird doch von Instrumental-Componisten dawieder angestossen, wenn sie dem Sänger seine Arbeit sauer machen, und ihm nicht füglich Luft zu geben wissen. Die meisten Organisten, so selber keine Sänger gewesen, liegen in diesem Spittal krank, und wissen oft nicht einmahl, was die Ursache der Krankheit sey: sie denken, was auf ihrer Orgel mit zehn Fingern und zween Füssen angehet, das lasse sich auch in dem einzigen Rohrlein der Kehle wohl thun, und bemercken also diesen Unterschied ihrer Melodien gar schlecht. Es ist nicht unsers Vorhabens, solchen Sehern anzuzeigen, wie, oder wenn sie dem Sänger die Arbeit erleichtern sollen: Denn auf solche Weise würde ein ieder

Abschnitt dieses Kerns einen ganzen Lehr-Band ausmachen müssen; sondern wir wollen nur kürzlich zeigen, worin auch disfalls der Melodien Unterschied bestehe.

§. 13.

VI. Ein ieder wird ja dazu sagen, wenn ich zum sechsten Abzeichen folgendes setze: **Daß einige Wind-Instrumente ebenfalls ihre eigene, und zwar eine andere Ersparung des Athems erfordern, als die übrigen, und daß ihre Spiel-Melodien auch hierin merklich von den singenden abgehen.** Alle Leser werden es gestehen, in so fern sie die Sprache nur verstehen; aber jedermann wird es hievor vielleicht nicht bemercket haben. Wer nur immer so wenig von solchen Instrumenten was weiß, die angeblasen werden müssen, und erweget z. E. daß kein Trompeter vermögend ist, mit einem Oboe oder Bassono auszudauren, daß dannenhero die Melodie des erstern kurz gefaßt, hin und wieder unterbrochen, einfolglich in den dahin gehörigen vielen Stücken, von allen andern so wol, als von der Vocal-Melodie, unterschieden seyn müsse, der wird in weiterer Untersuchung desto weniger Mühe finden.

§. 14.

VII. Was wir oben überhaupt bey dem Feuer und bey der Freyheit in Instrumental-Melodien zum Grunde gesetzt, und daraus eine besondere Regel gezogen haben, giebt uns deren noch mehr an die Hand, die den vorhabenden Unterschied darlegen: insonderheit diese Anmerkung, **daß die Vocal-Melodie kein solches reißendes, punctirtes Wesen zulasse, als die Instrumental-Composition.** Wenn die Franzosen, die ich für grosse Meister im Instrumenten-Styl halte, sich der Puncte bey den Noten begeben sollten, würden sie, wie Köche ohne Salk, bestehen. Gewiß ist es dennoch, daß dergleichen geschärfste rhythmi, so schön und munter sie auch bey Instrumenten fallen, im Halse eines Sängers gar keine artige Wirkung thun, und gewisser maassen für Fremdlinge in der Vocal-Melodie zu achten sind, auch als solche nur, dann und wann erscheinen; doch mit grosser Mäßigkeit. Und das wäre der **siebende Unterschied.**

§. 15.

VIII. Betrachtet man hiernächst den ambitum, den Sprengel und Bezirk der Menschen-Stimme, die sich selten weit über eine Octav, in gleicher Stärke, erstrecket, so folget der achte Unterschied richtig: **daß die Gränzen bey Instrumenten nicht so enge sind, als bey Sängern.** Dieses verhält sich fast wie 2 gegen 1, ja in etlichen Werkzeugen gar wie 3 gegen 1, wenn man die Menschen-Stimmen mit ihnen vergleicht. Es können und mögen also, auf sothanem grossen Raume ganz andere Sprünge, Läufe und Wendungen vor-

vorgenommen werden, als in den engen Schranken der Luft-Röhre; folglich gehören ganz andere Melodien dazu.

§. 16.

Ferner geben auch die Ton-Arten der Sache ein verändertes Aussehen, in dem die Vocal-Melodie keine Schwierigkeit bey irgend einer Ton-Art; die Instrumental-Melodie aber deren sehr viele und grosse findet. Denn ob ich einem Sängler sein Stück aus dem *cis*, oder aus dem *c* setze, das gilt ihm einerley: der eine Ton ist ihm so leicht, als der andre; bey Instrumenten aber mit nichten, welches nicht nur ihre Eigenschaft, sondern auch oft der Spieler Unerfahrenheit beweiset. Wenn z. E. eine Flöte den Modum *gis moll*, und seines gleichen, verabscheuet, so hat der Spieler die Schuld nicht; aber wenn ein Organist davor stuket, so ist er zu verdanken. Demnach muß auch, in Erwählung der Ton-Arten, nach Maßgebung der Natur eines jeden Instruments, ein Unterschied gemacht werden, welchen man bey der Vocal-Melodie zu beobachten nicht nöthig hat.

IX.

§. 17.

Was die künstlichen Melodien betrifft (in so fern sie Melodien heißen können) so zeigen dieselbe ebenmäßig den Unterschied des Singens und des Spielens an, und zwar darin, daß die Instrumente mehr Kunst-Werke zulassen, denn die Singe-Stimmen. Die vielgeschwängte Noten, die *Urpeggie*, und alle andre gebrochene Sachen, ingleichen die harmonischen Kunst-Stücklein der Contrapuncten, Fugen, Canonen u. s. w. sind auf Instrumente alle wohl zu bringen; erfordern aber grosse Behutsamkeit, wenn man sie mit Menschen-Stimmen aufführen will. Ursprünglich zwar sind die Fugen und Canones nur für Sing-Knaben in Schulen, zu ihrem Unterricht, gesetzt worden; die Spieler haben auch noch heute zu Tage so viel nicht damit zu schaffen, als gewisse singende Personen, bey Gelegenheit; mit den meisten übrigen aber ist es so bewandt, daß sie gar nicht zur Vocal-Melodie gehören, sondern bloß den Instrumenten eigen sind, und also damit den zehnten Unterschied machen.

X.

§. 18.

Weil inzwischen, bey heutiger Art zu setzen, fast immer die Menschen-Stimmen eine Gesellschaft an den Instrumenten haben wollen, so bestehet sonderlich ihr Unterschied diesen Falls darin, daß, wenn beyde zusammen arbeiten, die Instrumente nicht hervorragen müssen. Die Meynung ist hier nicht, als ob die Instrumente, bey so gestellten Sachen, sich nicht überflüssig ausnehmend hören lassen; sondern nur, daß sie, wenn die Singe-Stimmen

XI.

zugleich mitgehen, eine Stufe herunter treten; sich nicht so laut machen; jene erheben; nicht aber sich selbst empor schwingen sollen. Sonst dürffen sie, bey solchen Abwechselungen, wo die Stimmen inne halten, auch wohl nach ihrer Art, sich hervorthun; doch so, daß es der Haupt-Sache keinen Nachtheil bringe. Manches schöne Gemählde wird dadurch gleichsam verfinstert, daß es in einen grossen, guldeneu, geschnitten und künstlichen Rahm eingefasset ist, welcher die Augen allein auf sich ziehet, und dem Bilde Abbruch thut. Die Anwendung ist hier leicht zu machen.

§. 19.

XII. Der allerbekannteste Unterschied unsrer Melodien ist wol dieser: daß Melodia Instrumentalis mit keinen Worten zu thun habe; wie die vocalis. Allein hiebey ist etwas sehr unbekanntes, oder wenigstens, was unbemercktes vermacht. Nämlich; daß melodia instrumentalis zwar der Worte, aber nicht der Gemüths-Bewegungen, müßig gehet. Wie unsre meisten heutigen Concert-Schmiede und Noten-Klecker auf diesen Punct antworten wollen, das weiß ich nicht; sie müssen denn die Grund-Sache verläugnen, und den wahren Zweck aller Music verrücken: welches sie zwar practice, doch nicht theoretice thun können.

§. 20.

Weil nun aber unstreitig das rechte Ziel aller Melodien nichts anders ist, als eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Affecten rege werden; so kan mir ja keiner dieses Ziel treffen, der keine Absicht darauf hat, selber nicht beweget wird, ja kaum an irgend eine Leidenschaft gedenckt; wenn es nicht, zum Unglück, etwa eine solche ist, die er im Beutel hat. Wird er aber gerührt, und will auch andre rühren, so muß er alle Neigungen des Herzens, durch blosser Klänge, und deren Zusammenfügung, ohne Worten, dergestalt auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meynung und den Nachdruck, mit allen Ein- und Abschnitten, vollständig begreifen und verstehen könne. So ist's eine Lust! Und dazu gehört wahrlich mehr Kunst und starcke Einbildungs-Krafft, wenns einer ohne Worte, als mit denselben, zu Wege bringen soll.

§. 21.

Nun dürffte man schwerlich glauben, daß auch so gar in kleinen, schlechten Tanz-Melodien die Gemüths-Bewegungen so sehr unterschieden seyn müssen, als Licht und Schatten immermehr seyn können. Damit ich nur eine geringe Probe gebe, so ist Z. E. bey einer Chaconne der Affect schon viel erhabener und stolzer, als bey einer Passacaille; bey einer Courante ist das Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung

Hoffnung gerichtet; (ich meyne aber keine welsche Corrente) bey einer Sarabanda auf lauter steiffe Ernsthaftigkeit; bey einer Entrée auf Pracht und Eitelkeit; bey einem Rigaudon auf angenehmen Scherz; bey einer Bourée auf Zufriedenheit und ein gefälliges Wesen; bey einem Rondeau auf Munterkeit; bey einem Passepié auf Wandelmuth und Unbestand; bey einer Gigue auf Hitze und Eifer; bey einer Gavotte auf jauchzende Freude; bey einem Menuet auf mäßige Lustigkeit u. s. w.

§. 22.

Bey Untersuchung grösserer, und ansehnlicher Instrumental-Stücke wird sich so wol diese Verschiedenheit in Ausdruckung der Affecten (da z. E. ein adagio die Betrübniß; ein Lamento den Schmerz; ein lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; ein affettuoso die Liebe; ein allegro den Trost; ein presto die Begierde zc. zum Abzeichen führen) als auch die Beobachtung aller und ieder Abschnitte, noch deutlicher spüren lassen, wenn die Verfasser rechten Schlages sind. Höre ich den ersten Theil einer guten Ouvertür, so empfinde ich eine sonderbare Erhebung des Gemüths; bey dem zweyten breiten sich die Geister in aller Wollust aus; und wenn ein ernsthafter Schluß erfolget, sammeln und ziehen sie sich wieder in ihren gewöhnlichen ruhigen Sitz. Mich deucht, da ist eine angenehm abwechselnde Bewegung, die ein Redner schwerlich besser verursachen könnte. Vernehme ich in der Kirche eine feyerliche Symphonie, so überfällt mich ein andächtiger Schauder; arbeitet ein starcker Instrumenten-Chor in die Wette, so empfinde ich eine hohe Bewunderung; fängt das Orgelwerck an zu brausen und zu donnern, so entstehet eine göttliche Furcht in mir; schließt sich denn alles mit einem freudigen Hallelujah, so springt mir das Herz im Leibe; wenn ich auch gleich weder die Bedeutung dieses Wortes wissen, noch sonst ein anders, der Entfernung halber, verstehen sollte, ja, wenn auch gar keine Worte dabey wären, bloß durch Zuthun der Instrumente und redenden Klänge.

§. 23.

Ob man nun wol nicht sagen kan, daß ein Setzer seine Abschnitte und Ruhe-Stellen misset oder zählet; noch allemahl vorher bedacht ist, ob er hie ein musikalisches Comma, dort ein Colon, u. s. w. anbringen soll (als welche Umstände denn noch zur Erregung der Leidenschafften unentbehrlich sind) so ist doch gewiß, daß es recht gewiegte Meister, schier ohne darauf zu studiren, also treffen, wie es seyn muß, und im zierlichen Reden oder Schreiben iederzeit gehalten wird; einem Lehrbegierigen aber wird vornemlich kein geringes Licht angezündet, wenn man ihm, wie hier geschiehet, Anlaß gibt, solche Dinge fleißig zu bemercken, und sich ohne

Zwang, einen deutlichen Begriff von den Nothwendigkeiten, Theilen, zugehörigen Dingen und Unterschieden der Melodien zu machen.

§. 24.

Es wird unten, bey Anführung der Gattungen und Arten aller oder der meisten Melodien, mehr Gelegenheit vorkommen, hievon zu handeln. Und daß ichs demnach hier nur kurz fasse, so ist denn auch zwölfstens, wie wir gesehen haben, die Instrumental-Melodie darin hauptsächlich von Singe-Sachen unterschieden, daß jene, ohne Beyhülffe der Worte und Stimmen, eben so viel zu sagen trachtet, als diese mit den Worten thun.

§. 25.

XIII. Alle Worte, in gebundener oder ungebundener Rede, haben ihre rhythmos oder abgezählte Sylben-Füsse, ihre pedes und poetische Maasse, auch auffer der Dichterey, und diese sind von der grössesten Krafft, so wol im Reden, als im Singen oder Spielen. Nur die metra, oder Reim-Gebände sind in ungebundener Rede nicht vorhanden: d. i. die Abmessung ganzer Verse, Zeilen, Reimschlüsse &c. Und in solchen Stücken weist die Vocal-Melodie einen abermahligen Unterschied von der Instrumental-Melodie, dieweil bey dieser die Musica metrica nicht so, wie bey der Vocal-Music, die treflich gerne Verse leiden mag, zu thun hat. Man mögte sagen, es verstünde sich ja von selbst, daß die Instrumente, weil sie keine Worte brauchen, auch keiner Verse benöthiget sind; dieses ist richtig: allein weil alle Verse aus rhythmis und Sylben-Maassen zusammen gesetzt sind, und unsre Instrumente die Materie, obgleich nicht die Form, brauchen, so ist dieser feine Unterschied nicht zu verwerffen. Wiederum obgleich das rhythmische Wesen nirgends eigentlicher zu Hause gehöret, als eben in Instrumental-Melodien, woselbst es fast alles zu thun vermag; so haben sie doch in den metris alle Freyheit, d. i. sie dürffen sich an keines derselben binden, wie grössesten Theils die Vocal-Melodien thun müssen.

§. 26.

XIV. Hingegen bemercken wir den vierzehnten Unterschied darin, daß eine Vocal-Melodie ihre geometrische Fortschreitungen lange nicht so genau beobachtet, als die Instrumental-; besonderlich die Tanz-Melodien thun müssen. Diese Fortschreitungen und ihre Bedeutung werden theils aus dem Orchestre II, theils auch aus dem, was bereits oben in diesem Kern davon erinnert worden, vermuthlich bekannt seyn. Allhier dienet nur noch so viel zum Unterricht, daß darin gleichsam der metrische Verhalt aller Instrumental-Melodien bestehet, als welchen sonst, wie wir so eben vernommen haben,

ben, die Singe-Stimmen eigentlich, und in gewissen Stücken, besonders vor sich behalten. Also kan man sagen, die geometrischen progressionen dienen den Instrumenten an statt eines meiri.

§. 27.

Wenn oben von nothwendiger Empfindung und Ausdruckung der Gemüths-Neigungen bey den Instrumental-Melodien geredet worden; so stehet leicht zu erachten, daß auch die Lehre von der emphasi, von dem Nachdruck, hieher gehöre, nur mit dem Unterschiede: daß die Vocal-Melodie den Nachdruck in den Worten, die Instrumental-Melodie aber denselben im Klange suchet. Es scheinet gar eine niedliche Sache hierum zu seyn. Wer sich aber nur die Mühe nicht verdriessen lassen will, gewisse hervorragende Klänge, in guten Französischen Instrumental-Sachen, auszumerken, der wird gar bald finden, wo dieser Knote zu lösen sey, und wie er seine Klänge mit gutem Nachdruck redend machen könne. Gemeiniglich steckt der klingende Nachdruck im steigenden halben Ton vorzüglich. z. E.

XV.



und ist was merckwürdiges, daß die kleinen Intervalle überhaupt viel öffters, als die grossen dazu dienen müssen: fast eben so, wie wir in Wörtern, oben bey den geringscheinenden adverbis, gesehen haben. Es fällt hiebey auch zu betrachten, daß nicht ieder Accent eine emphasin enthalte; sondern daß diese gleichsam einen doppelten Accent habe. Denn in obigen wenigen Noten sind deren wol 8 accentuirt, und doch hat eine nur den rechten Nachdruck, die mit dem Asterisco bezeichnet ist.

§. 28.

Untersuchen wir die musicalischen Schreib-Arten, so wird sich also bald finden, daß auch dadurch ein mächtiger Unterschied zwischen der Vocal- und Instrumental-Melodie entstehe, welchen sich ein ieder Leser aus dem zweyten Capitel dieses Kerns selbst mit leichter Mühe vorstellig machen, und die Style in gehörige Ordnung bringen kan.

XVI.

§. 29.

Endlich geben auch die Arten oder Gattungen der Melodien noch den allerhandgreifflichsten Unterschied zu erkennen, so daß melodia vocalis ganz andre genera cationum erfordert, als melodia instru-

XVII.

mentalis. Man vermische dieses nicht mit den Stylen: denn in einerley Styl kommen sehr viele Gattungen der Melodien vor. Wir haben aber desto weniger nöthig, hievon an gegenwärtigem Orte weitläufftiger zu lehren, da weiter unten derselben Materie ein eignes Haupt-Stück gewidmet ist.

§. 30.

Es wäre nicht schwer, die angemerkten Verschiedenheiten noch weiter auszuführen; allein, weil ein ieder aus dem, was gesagt worden ist, schon gnugsam sieht, was für eine Wissenschaft in gar wenigen Kern-Stücken enthalten sey, und wie nöthig dergleichen Absonderungen einem Musico, der sich hervorthun will, anscheinen müssen, so wird das übrige dem fleißigen und weitem Nachsinnen der Studirenden, für diesesmahl, billig anheimgestellt.





Sünfftes Haupt = Stück.

Von den Einschnitten der Klang = Rede.

§. 1.



Diese Lehre, de incisionibus, welche man auch distinctiones, interpunctiones, posituras &c. nennet, ist die allernothwendigste in der ganken Sek: Kunst; und wird doch so sehr hintangesehet, daß kein Mensch bishero die geringste Regel, oder nur einigen Unterricht, davon gegeben hat.

§. 2.

Vor etlichen Jahren hat ein grosser Dichter, als etwas sonderbares, entdecken wollen, daß es mit der Music in diesem Stücke fast eben die Bewandniß habe, als mit der Rede: Kunst. Welch Wunder! Die Ton: Künstler mögen sich wohl schämen, daß sie hierin so saumselig gewesen sind: Denn obgleich hie und da einer, aus dem Licht der Natur, auf gesunde Gedanken gekommen seyn mag; so sind die guten Herren doch nur am Rande geblieben, und haben nicht bis auf den Kern durchdringen, vielweniger die Sache in eine gehörige Kunst: Form, weder öffentlich noch heimlich; bringen können.

§. 3.

Um nun diesem Mangel einiger maassen abzuhelffen, müssen wir uns die Mühe geben, die liebe Grammatic so wohl, als die schätzbare Rhetoric und Poesie, auf gewisse Weise zur Hand zu nehmen: denn ohne von diesen schönen Wissenschaften die gehörige Kundschafft zu haben, greiffet man das Werk, ungeachtet

tet alles Bestrebens, doch nur mit ungewaschenen Händen, und gleichsam vergeblich an: wie ich denn keines weges zweiffle, es stecke wohl die rechte Ursache der bisherigen Verabsäumung dieser Dinge in keinem andern Winkel, als in der groben Unwissenheit und Ungelehrsamkeit der heutigen Musicorum (und wenns auch Königl. Capellmeister wären) die kaum ihre Mutter-Sprache recht schreiben können, und doch vom Morgen bis an den Abend componiren, ja mit Italiänischem und Französischem sich breit machen wollen.

§. 4.

Jeder Antrag, der schriftlich oder mündlich geschiehet, bestehet demnach in gewissen Sätzen oder periodis; ein ieder Satz aber wiederum in kleinern Abschnitten bis an einen Punct. Aus solchen Sätzen erwächst ein ganzer **Zusammenatz** oder paragraphus, und aus verschiedenen solchen Absätzen wird endlich ein **Haupt-Stück** oder Capitel. Sodann machen ferner viele Haupt-Stücke ein Buch; die Bücher einen Band oder Volumen; und etliche Bände ein ganzes opus oder Werck. Das ist, aufs kürzeste der climax und Stufenmäßiger Entwurff alles dessen, so geredet, geschrieben, gesungen und gespielt werden mag.

§. 5.

In der Ton-Kunst oder Klang-Rede brauchen wir aufs höchste zur Zeit nur einen paragraphum, ganzen Ab- und Zusammen-Satz, welcher gemeinlich die Schranken einer Arie einnimmt, und wie gesagt, aus verschiedenen Sätzen oder kurzen Vorträgen, wenigstens aus zween bestehen und an einander gefüget seyn muß. (Wiewol es im Lehr-Styl bisweilen seine Ausnahm leidet, im Fall die Deutlichkeit solche erfordert.)

§. 6.

Wieder diese nothwendige Eigenschafft eines musicalischen Satzes in einer Arie stossen nun diejenigen grossen Herren Poeten (sie nehmen mirs nicht übel) häufig an, die z. E. in einer Cantata folgende Zeilen für einen paragraphum, d. i. für eine Arie und ganzen Absatz ausgeben, da doch nicht mehr, als ein einziger Satz oder periodus darin enthalten ist, welches eine peribole, oder ein periodicum genannt wird.

Wesen, das nicht nur die Zeiten
Und die Ewigkeit erfüllet;
Nein, aus des Vollkommenheiten
Selbst das Meer der Ewigkeiten,
Wie ein kleines Bächlein, quillet;
Und des Grösse doch nur Güte:
Dich verehret mein Gemütthe.

§. 7.

Da sind sieben Zeilen; sieben Einschnitte, und doch nur ein einziger viergliedriger Satz oder periodus, der wegen seiner Länge und vielen Distinctionen, wie ein reiches Gewand aussiehet, und doch seiner innerlichen grossen Schönheit ungekränct, gar nicht musicalisch ist; weil er keinen ganzen Zusammensatz oder paragraphum ausmacht, der doch deswegen unumgänglich zu einer Arie erfordert wird, damit die Melodie irgendwo ein wenig ruhen könne, ehe und bevor sie ihr gänzlichendes Ende erreichet. Zu einem arioso, oder ausserordentlichen Vortrage, dürfften sich solche Worte gut schicken; aber zu einer Arie dienen sie nicht.

§. 8.

Ein periodus aber, damit wir ihn in seiner Ordnung als einen Satz beschreiben, ist ein kurzgefaßter Spruch, der eine völlige Meinung, oder einen ganzen Wort-Verstand, in sich begreift. Was nun dieses nicht thut, sondern weniger hält, das ist kein periodus, kein Satz; und was mehr leistet, ist ein paragraphus, Absatz oder Zusammensatz, der aus verschiedenen periodis bestehen kan, und von Rechtswegen soll.

§. 9.

Wenn wir also oben festgesetzt haben, daß ein einziger periodus keinen paragraphum machen kan, weil er die zu einer Arie gehörigen Theile nicht hat, obgleich bekannt, daß, ausser der Music, solche kurze Sätze besonders unterschieden, und willkührlich von dem übrigen Zusammenhang (als ein unvollkommener paragraphus) getrennet werden, dazu ein ieder seine Ursachen haben mag; so wird das Gegentheil die Regel noch besser erläutern.

§. 10.

Wir wollen einen Antrag wählen, der eben so viel Zeilen, und eben so viel Einschnitte hat, als der obige §. 6. befindliche; der aber dabey drey periodos beträgt. Die singende Person sitzt am Ufer eines Flusses, und läßt sich so vernehmen:

Klarer Spiegel meines Leidens,
Nimm auch meine Zähren an!
Laß die lispelnde Crystallen
Sanffte, sanffte niederfallen!
Daß zu deinen Silber-Wellen
Sich mein Thränen-Thau gesellen,
Und zu Perlen werden kan.

da Capo.

§. 11.

Ob nun gleich diese Worte, an Vortreflichkeit der Gedanken, jenen' das
R
Was

Wasser nicht reichen (denn davon handeln wir iezo nicht) so sind sie doch sonst sehr artig und singbar, haben anbey die musicalische Eigenschafft eines vollkommenen paragraphi oder Zusammensazes, welches zu zeigen und lehren unser Vorhaben war, ohne iemands löblicher Arbeit im geringsten zu nahe zu treten.

§. 12.

Wenn nun viele Arien auf diese Weise, mit untermischtem Recitativo, nach und auf einander folgen, so wird daraus eine Cantate, ein Auftritt zc. welches denn ein musicalisches Capitel oder Haupt-Stück heissen mag. Eine Anzahl aber solcher Capitel zusammen genommen, wie in einem Dratorio, in einer Passion, oder in einer theatralischen Handlung, machen ein Buch, und so weiter.

§. 13.

Die Erkenntniß eines periodi verbindet mich, ehender keinen förmlichen Schluß zu machen, als bis der Satz aus ist; die Erkenntniß aber eines paragraphi verbietet mir, sonstwo, als zu Ende desselben, einen gänglichen Schluß anzubringen. Mit verschiedenen periodis (den allerlehten ausgenommen) kan ich auch in verschiedenen anverwandten Klängen förmlich absetzen und stille halten; der paragraphus aber will endlich allein einen gänglichen Endigungs-Schluß haben, das ist zu sagen, wenn der lehte paragraphus zum lehten mahl vorkömmt: denn sonst, wenn er noch wiederholet werden soll, hat er eben die Freyheit, als seine Vorgänger.

§. 14.

Zu beyder Einschnitte Bezeichnung in den Worten dienen nicht nur die Punkte, (wiewol am meisten;) sondern auch bisweilen die Frage- und Ausruffungs-Zeichen, welche eben so wol als das punctum, einen Satz, ja nicht selten, unvermuthlich, einen ganzen paragraphum schliessen können; dafern bey ihnen ein vollkommener Wort-Verstand zugleich mit eintrifft, wie §. 10. zu sehen, oder, dafern mit Fleiß nichts weiter hinzugethan werden, und die Rede abgebrochen werden soll, so, daß eine rednerische Figur oder Blume darunter steckt.

§. 15.

Quinctilian will den periodum oder Satz so eingerichtet haben, ut sensum concludat; ut sit aperta & intelligi queat; non immodica, *) ut memoria contineri queat. Auf Teutsch: daß er den Wort-Verstand vollende, deutlich und vernehmlich; nicht unmaßig lang sey; auf daß man ihn im Gedächtniß behalten könne. Putean thut hinzu: ut decore pronunciari queat, d. i. der Satz soll so eingerichtet seyn, daß man ihn mit guter Art und Anständigkeit aussprechen könn-

ne,

*) S. den 6 §. dieses Capitels.

ne. Isidor will, und ich glaube, Putean hat es auch so gemeinet, kein periodus soll länger seyn, als daß er in einem Athem ausgesprochen werden möge; wol aber kürzer: seine eigne Worte lauten so: Longior esse non debet, quam ut uno spiritu proferatur. Das lasse sich ein Musicus und musicalischer Poet gesaget seyn; es werdens ihm, daferne ers in seiner Arbeit in Acht nimmt, so wol Sänger, als Zuhörer, danken: diese, wegen der Deutlichkeit; jene wegen der Erleichterung ihres Geschäftes.

§. 16.

Wir wollen aber, nachdem überhaupt von dem paragrapho und () periodo fürs erste gnug gesaget worden, zu den kleinern Einschnitten schreiten, und mit dem geringsten, nemlich mit dem Commate *) oder Gelencke (,) den Anfang machen, als bey welchem ein grosses zu bemercken ist. Dieses Comma wird vom Isidor genannt, particula sententiae, ein Theilgen des Sazes; dagegen heisset er das Colon, membrum, ein Glied; den periodum aber ambitum, einen Umfang, live circuitum, einen Bezirk. Lipsius drückt ihre Krafft so aus: Comma sustinet, macht einen kleinen Einhalt; Colon suspendit, schiebet länger auf; Periodus deponit, bringt zur Ruhe. Kurz, das Comma ist ein Stücklein des Sazes, dadurch die Rede einen kurzen Einschnitt bekömmt; ob gleich noch in den Worten kein völliger Verstand ist: denn es erfordert auch sehr oft ein einzeles Wort sein eigenes Comma.

§. 17.

Selten wird man finden, daß unerfahrene oder übel unterrichtete Componisten ein Comma in der Rede überhüpfen; obs gleich gescheutere vielmahl mit gutem Bedacht thun. Aber nur gar zu häufig machen jene einen Absatz oder Einhalt, eine Pause und Ruhe-Stelle, wo kein Comma zu hören oder zu sehen ist. Die Exempel hievon sind so zahlreich, daß ich besorge, man möchte die Anführung eines einzigen für eine Karität halten. Wenn indessen grosse Capellmeister in öffentlichem Druck so verfahren:

*) Κομμα, græc. segmen, α κόπω, cædo, scindo, ich haue oder schneide ab, Teutsch: ein Abschnitt, Spänlein, Splinter, dem auch die Gestalt des commatis in unsern Schrifften gleichet. Ich nenne es ein Gelencke, diemeil, in Ermangelung der commatum, alle Vorträge steiff, starr, unverständlich und ungelentig sind, und sehe damit mehr auf die Bedeutung der Sache, als des Wortes. Was die beyden berühmten Spanier Quintilian, in institut. orator. und Isidor, in originibus, geschrieben haben, ist ziemlich bekannt; Vielleicht aber weiß nicht iedermann, daß die beyden gelehrten Niederländer, Lipsius eine epistolam de distinctionibus, und Puteanus ein Syntagma von eben denselben, hinterlassen haben, welche erstere dem letzten beygedruckt ist, und ein paar nützliche kleine Schrifften sind. Der erstgenannte gab sich selbst diesen Ruhm: ingenium docile & capax; excipio Musicam. vid. Lips. Epist. miscell. Cent. III. Epist. 37.

Wohl diesem, dem der Sünden Grösse (eine Pause.)

Nicht mehr mit ihren Centnern schreckt.

Dem unser Hort der Fehler Blöße (wieder eine Pause.)

Mit seinem Purpur-Mantel deckt &c.

So kan man wol nicht umhin, sich daran zu spiegeln, und auf die Vermeidung dergleichen grober Schul-Fehler mit Fleiß bedacht zu seyn.

§. 18.

Es kan nicht schaden, wenn wir gleich obigem einfältigen teutschen Exempel ein nicht weniger albernes, obgleich Welsches, zum Gefährten geben. Es seht ein guter Freund eine Arie, die sich mit diesen Worten anfängt:

Con dolce aurato strale

Un volto vezzosetto, vezzosetto - - -

und pausirt darauf drey ganzer Tacte: wenn solche vorbei, werden dieselben Worte, mit eben derselben Melodie, noch einmahl wiederholet, ehe was weiters kömmt. Es ist hienicht einmahl ein Comma, vielweniger ein sensus vorhanden, als welcher erst aus der Folge abzunehmen ist. Auch ein seyn: wollender Kbnigl. Capellmeister, eben wie der vorige!

§. 19.

Wir wollen doch einen Hochfürstl. dazu sehen, dessen Werke, daraus dieser Auszug genommen, ebenfalls gedruckt sind

Qual pensier tormentoso

D'ogni mia speme il bel seren imbruna?

E a turbarmi il riposo - - (Cadenz und $\frac{3}{4}$ Pausen.)

Gravi timor, fieri sospetti aduna. (Bindung die sich künfftig resolvirt.)

E piu mia fe - - - (lange Note mit einer Pause.)

non cura

Se ben sereni a me - - - (lange Note mit einer Pause.)

non volgi i rai &c.

Ich mag in diesem kleinen Werklein nicht weitläufftiger seyn; habe aber noch einen artigen Vorrath dergleichen alberner Meister-Stücke von verschiedenen Capellmeistern bey der Hand: welcher bey einer bequhern Gelegenheit dereinst erscheinen kömte.

§. 20.

Das beste ist, sich ein Muster von Worten auszusuchen, wo lauter vollkommene commata, d. i. solche, die einen rechten Inhalt erfordern, anzutreffen sind, und dieselbe in eine blosser Melodie, ohne Bass, zu bringen: da denn an den wenigsten

Stel:

Stellen Pausen nöthig seyn werden, indem alles gar flüchtig, durch gewisse natürliche Fälle der Stimme, (chutes de voix) auszudrücken stehet, und viel besser ist, als wenn man allenthalben kleine Seuffzer (soupleurs) setzen wollte, z. E. im folgenden Beyspiel wird man fünf vollkommene Gelencke finden, bey deren keiner die geringste Pause vorhanden, und doch Gelegenheit genug zur Schöpfung des Athems gegeben, auch bey Endigung des Satzes eine förmliche Cadenz in einem verwandten Klange gemacht wird.

Sedato.

Gefrost, mein Herz, :: nun kankst du Gnad

um fassen, dein Jesus will die Sünder nicht verlassen, und

sollt es auch am Kreuze seyn, und sollt es auch am Kreuze

&c.
seyn.

§. 21.

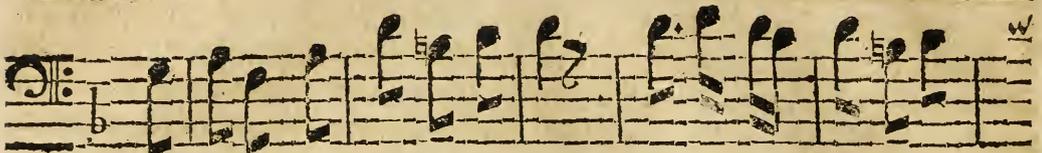
Darauf folget ein anders, mit dreym Einschnitten, so durch Pausen ausgedrückt sind: damit einer die Wahl habe.

Schauet, *) mein Jesus ist Rosen zu gleichen, welche

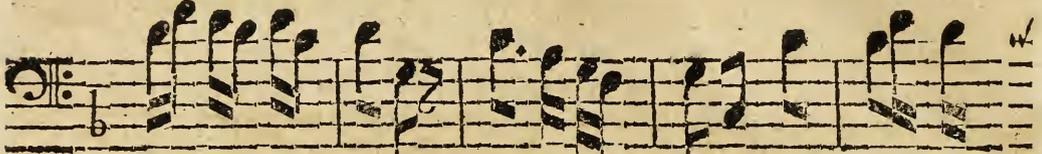
R 3

den

*) Das Comma nach dem Worte, Schauet, kan perfectum & pendulum seyn; doch das erste mehr.



den Purpur mit Dornen umhülln, Schauet, mein Iesus ist



Rosen zu gleichen, welche den Purpur mit Dornen



&c.

umhülln.

§. 22.

Ein gewisser gründlicher Theoreticus will die Commata lieber im Bass, oder in der Grund-Stimme, als in der Haupt-Melodie, ausgedrückt wissen, und zwar alle durch Cadenzen. Ob es nun gleich so weit seine Richtigkeit hat, daß man z. E. die Commata nicht unfüglich, durch solche Bass-Clauseln, die auf eine unvollkommene Art steigen oder fallen (per clausulas imperfecte ascendentes & descendentes) zur Noth wol andeuten kan; so stehet solches doch um so viel weniger zu rathen, ie schlechter und armseliger eine Melodie durch so viel Bass-Cadenzen werden dürffte, und ie zerrissener dieselbe herauskommen müste; dahingegen tausendmal mehr Ursachen vorhanden sind, warum sich das Fundament nach der Ober-Melodie, nicht aber diese sich nach jenem richten muß. Die Commata des wohlgedachten Theoretici sehen in einem MSt. so aus:

Comma.

Comma.



Clausula imperfecte ascendens.

Clausula imperf. descendens.

§. 23.

Weil aber hieraus ein schlechter Trost zu holen ist, und denn nicht eben eine iede, durch die Rechtschreibung eingeführte Bezeichnung der Gelencke, im Reden einen

einen Inhalt erfordert; so kan man leicht gedencen, daß ein Unterschied zu halten, und nicht nur diejenigen Commata, so in der Aussprache ungültig, obgleich im Schreiben nöthig sind, sondern auch noch viele andre derselben in der Music überhüpffet werden können und müssen. Daher denn die in der musicalischen Critick ehmahls gemachte Distinction, zwischen einem vollkommenen und unvollkommenen Commate, inter comma perfectum & pendulum, wohl zu mercken ist.

§. 24.

Weil wir nun von dem vollkommenen Gelencke oben schon ein doppeltes Muster beygebracht haben, wird wol nöthig seyn, von dem unvollkommenen auch eine kleine Probe mitzutheilen. Man lasse sich aber vorher nur gesagt seyn, daß die zweifelhafteste oder schwebende Commata theils nur einen sehr kurzen Inhalt, theils und am meisten aber gar keinen leiden. Das erste hat statt, wenn eine traurige exclamation; oder ein solcher imperativus vorhanden, der wirklich einen Aufschub andeutet, und ein Nachdencken erfordert. Z. E.

Ach! daß die Hülffe aus Zion über Israel käme!

oder,

Halt! Erschlag ihn nicht. Es ist der König. u. d. g.

§. 25.

Bey den eingeschalteten Vocativis aber, bey den Imperativis, das ist, wo ein Ruf oder Befehl vorhanden, die eine Hitze oder hefftige Regung ausdrücken; ingleichen, bey den zweymahl auf einander folgenden Adverbiis *) oder Zuwörtern: ach! ach! :::: nein, nein :::: ja, ja u. s. w. wird alles, wegen des dringenden Eifers, noch mehr im Singen, als im Reden, überhüpffet. Wir dörrffen hiez von kein Exempel in Noten, sondern nur in blossen Worten geben:

Lösche, Cupido, dein schmeichelndes Licht!
Phlegeton, schencke mir funckelnden Schwefel!
Gebt mir, ihr Sterne, Medusens Gesicht,
Daß ich bestraffe den schändlichen Frevel!
Laß mir, o Himmel, die Freude geschehn,
Rache zu sehn!

(punctum)
 (punctum)
 (comma perfect.)
 (punctum)
 (comma perfect.)
 (punctum.)

§. 26.

*) Man wird leicht mercken und bessermaassen entschuldigen, daß ich mir Mühe gebe, die grammaticalischen Kunst-Wörter, samt andern, so viel möglich, durch gleichgeltende zu erklären: Denn ich besorge leider! daß viele unter meinen Notenreichen Lesern sind, denen es schwer zu sagen fallen würde, was eigentlich eine exclamatio, ein imperativus, vocativus, adverbium &c. heiße. Es verdrießt mich, daß ich diese Anmerkung zu machen, Ursache habe.

§. 26.

Hier sind auffser den vier Puncten oder Sätzen, und zween vollkommenen Gelencken, noch sieben schwebende Commata, nemlich die vier eingeschältete vocativi: **Cupido, ihr Sterne, o Himmel** und **Phlegeton**, die herbeygerufen werden; so dann drey hitzige Befehls-Wörter oder imperativi: **Lösche, gebt mir, laß mir**; die alle zusammen, nemlich die sieben lezt erwehnte, gar nichts in der Melodie, als Einschnitte, geachtet werden. Und so kan man von den übrigen urtheilen.

§. 27.

(;) Da nun ein Comma in der Rede dasjenige vorstellet, was am menschlichen Leibe der articulus oder das Gelencke ist; also bedeutet das colon hergegen ein membrum, oder ganzes Glied, wie der Griechische Nahme mit sich bringet; das semicolon aber (;) nur ein halbes. Wir wollen von dem letztern hier zuerst handeln, und sagen, daß es ein solcher Einschnitt sey, der die Mittel-Stelle zwischen einem Commate und Colo vertritt. Dieselbe Stelle findet sich bey disjunctivis, oppositis, & relativis, d. i. bey solchen Sätzen, die eine Absonderung, einen Gegenstand, oder etwas in sich fassen, das sich auf was anders beziehet: absonderlich wenn solche Umstände in wenig Worten enthalten sind.

§. 28.

Hiernächst hat das Semicolon noch ein eignes Abzeichen, nemlich dieses, daß es oft Platz nimmt, ehe noch die Wortfügung nach der Grammatic vollendet ist; welches hingegen bey dem Colo nie geschiehet, indem solches einen förmlichen grammaticalischen Sinn erfordert; obgleich die völlige Meinung des ganzen Vortrages oder Zusammensazes noch ausgesetzt bleibt.

§. 29.

Die disjunctiva haben zwar eine Absonderung oder Trennung, aber keinen Gegensatz oder Widerspruch zum Grunde, und können dannenhero in der Melodie mit etwas entfernten Klängen füglich ausgedruckt werden. Z. E. Bey diesen Worten: **Dich hab ich mehr geehrt; ihn aber mehr geliebt.** Ingleichen: **Ich muß den Leib Dir überlassen; doch fordre nicht das Herz von mir.** Da sind zwar in dem ersten Satz Ehre und Liebe von einander unterschieden; aber darum keine Gegenstände. Herz und Leib werden in dem andern Satz gleichsam getrennet, ohne jedoch einander zuwieder zu seyn. Also muß in solchen Fällen, die Wie lobie zwar einen mercklichen Unterschied machen, das eine Glied der Klang-Rede von dem andern, auf gewisse Art, absondern oder trennen; doch darff sie nichts gegen-

gegenseitiges einführen, weder in den Intervallen, noch in den Klängen, an und für sich selbst betrachtet. Das ist, ich darf eben keine Wiederholung in den Intervallen erzwingen, eine große Terz nehmen, wo eine kleine gewesen ist, u. d. g. noch auch in den Klängen etwa steigende gegen fallende, und umgekehrt anbringen; sondern ich darf nur meine Ton-Art mit guter Manier verändern, und in die nächste treten. Z. E. in einem Recitativ, aus dem A ins C.



Dich hab ich mehr geehrt; ihn aber mehr geliebt.



In einer Arie, aus dem D ins F.



Ich muß den Leib dir überlassen; doch fordre nicht das



Hers von mir.

§. 30.

Dasjenige, wornach sich die Melodie in dergleichen Umständen am meisten richten muß, kömmt auf die emphasin an, welche im ersten Satz auf die Vornennwörter (pronomina) dich, und ihn, vornehmlich; hiernächst aber auch, wiewol nicht so stark, auf die verba, (Werckwörter) geehrt und geliebt fällt. In dem zweyten Satz ist der Nachdruck auf das nomen (Nennwort,) Leib, und auf das Beywort, (adverbium) nicht, hauptsächlich anzutreffen; etwas schwächer aber auf Hers. Inzwischen ist nicht immer ein förmlicher Schluß nöthig.

§. 31.

Bey ausdrücklichen Gegen-Sätzen verhält sich die Sache ganz anders. Denn es erfordert daselbst der Worte Wiederstand auch ein gleiches in den Klängen, und

sind diese streitende Vorträge so wol im Recitativ, als in den Arien, bestermaassen in Acht zu nehmen; doch alles ohne Zwang, z. E. im Dramatisch; satyrischen Styl:

Da sagt man zu mit Mund und Hand,
Kein Wort soll seyn gesprochen;
Doch wenn der Rücken nur gewandt,
Ist schon dies Wort gebrochen.

Da sind deutliche Gegentheile: **Worthalten** und **Wortbrechen**: derowegen mag man auch diese wiederige Handlungen durch solche Bewegungen in den Intervallen und Klängen ausdrücken, die dem Gehör eine Vorstellung davon geben.

§. 32.

Ich sage, man mag oder man kan es thun; nicht, daß es eben eine unumgängliche Nothwendigkeit sey, ohne welcher die Melodie, als Melodie, nicht bestehen würde. Deutlicher ist dennoch deutlicher. Es helfen auch solche Anmerkungen der Erfindung auf die Sprünge: denn die Gegensätze können auf verschiedene Weise ins Werck gesetzt werden, es sey durch eine Gegen-Bewegung verschiedener an einander hängender Klänge; durch Intervalle die sich zuwiederlaufen, durch plötzliche Veränderung der Ton-Art ic. Nur von der ersten eine Probe zu geben, mag folgendes zur Vermeidung der Weitläufigkeit allhier genug seyn:

allegro.



Da sagt man zu mit Herz und Hand, kein Wort soll seyn
motus contrarius.



gesprochen; Doch wenn der Rücken nur gewandt, ist schon



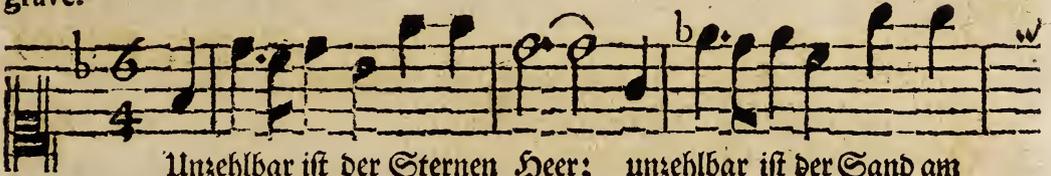
dies Wort gebrochen.

§. 33.

Mit den relativis (wohin auch alle kurze, auf einander folgende Beschreibungen gehören) hat es wiederum eine eigene und sonderliche Bewandniß: denn da soll billig nichts Streitiges oder niedrigeres, sondern vielmehr eine gewisse Gleichheit oder Aehnlichkeit in den Intervallen angebracht werden; doch nicht in den Klängen, als welche nothwendig ihre Verschiedenheit und Abwechslung behaupten müssen. z. E.

Unzählbar ist der Sternen Heer;
Unzählbar ist der Sand am Meer;
Doch weichen sie der Menge meiner Schmerzen.

grave.



Unzählbar ist der Sternen Heer; unzählbar ist der Sand am



Meer; doch weichen sie der Menge meiner Schmerzen. *)

§. 34.

Wenn sich bey diesem Einschnitt so trifft, daß die Sätze, welche sich auf einander beziehen, auch eine Aehnlichkeit des Reims und seines Gebäudes haben, oder daß dergleichen in einem oder andern Satz absonderlich vorfällt, z. E.

Laß nur alle Liebes- Zeichen
von dir weichen;
Laß der Treue Bande schwinden,
die dich binden;

alsdenn giebt es leichte und artige Versehungen, in Ansehung der relativorum, und gute Wiederholungen, in Betracht der Reime, e. g.

ardito.



Laß nur alle Liebes- Zeichen von dir weichen; laß der

2

Treue

*) Wer Acht hat, wird den Uebelstand leicht merken, daß bey diesem Satz der geometrische Werth nicht richtig ist, sondern zu kurz kömmt.



Treue Bande schwinden, die dich binden u.

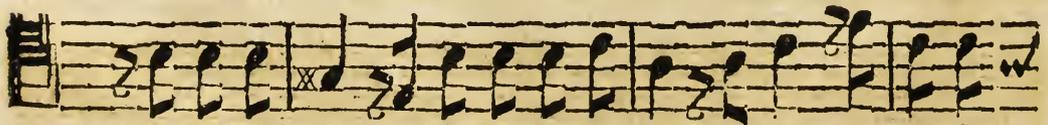
§. 35.

Von den sogenannten kleinen Beschreibungen wird man in Arien wenig antreffen, weil sie lange Sätze machen; doch stellen sie sich oft im Recitativo ein, und thun eine gute Wirkung, wenn man sie klüglich behandelt. Wir wollen eine, in vielen kleinen oder halben Gliedern bestehende Beschreibung der Verzweiflung hersetzen:

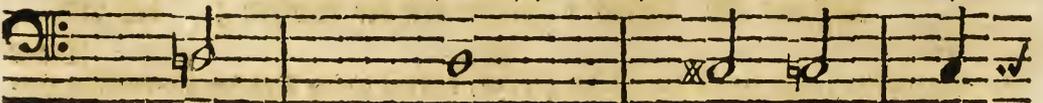
Unsäglich ist mein Schmerz; unzählbar meine Plagen; (scil. sind)
 Die Luft beseuffzt, daß sie mich hat genährt;
 Die Welt, dieweil sie mich getragen,
 Ist bloß darum Verbrennens werth;
 Die Sterne werden zu Cometen,
 Mich Scheusal der Natur zu tödten;
 Dem Körper schlägt die Erd ein Grab,
 Der Himmel meiner Seel den Bohn-Plas ab:
 Was fang ich dann, verzweifelter, verdammter Mörder an?
 Eh ich mich soll so unerträglich fräncken,
 Will ich mich hencken!



Unsäglich ist mein Schmerz; unzählbar meine Plagen;



die Luft beseuffzt, daß sie mich hat ernährt; die Welt, dieweil sie



mich getragen, ist bloß darum verbrennens werth; die Sterne

werden zu Co meten, mich Scheusal der Natur zu tödten;

dem Körper spricht die Erd ein Grab, der Himmel meiner

Seel den Wohnplatz ab: Was fang ich denn verzweifelter, verdämter



Mörder an? eh ich mich soll so un erträglich kräncken,



will ich mich hengen!



§. 36.

Der Raum leidet es nicht, die Aehnlichkeit, so ein jedes dieser 4 bis 5 halben Glieder mit dem andern hat, zu untersuchen: wer den paragraphum oder Zusammensatz recht ansiehet, wird schon finden, daß ein gewisser Fall der Stimme allemahl das semicolon bemerckt; daß der Bass nicht säumet, das seine auch zu den Einschnitten beizutragen, und zwar auf keine wiederseckliche, sondern gleichförmige Weise; daß bey den vier oder fünff comatibus ganz anders verfahren wird, und sich die Grund-Stimme nicht einmahl zu einer unvollkommenen Clausul beweget; daß hergegen, wo das ganze Colon kömmt, welches hier fast die Eigenschafft eines Puncts hat, sich ein förmlicher Schluß mit Pausen einstellt; daß die Folge aus einem andern Ton gehet; daß die Frage sich absticht; und daß endlich mit dem Exclamations-Punct ein Endigungs-Schluß erscheinet.

§. 37.

Bisweilen findet sich auch eine Antithesis, ein Gegensatz zwischen dem da Capo und dem übrigen Theil einer Arie, da denn das daselbst stehende semicolon, weil es hernach nothwendig in ein punctum verwandelt werden muß, und den Endschluß macht, allerdings eine gänckliche Cadenz in die Final-Note erfordert, z. E. in diesen Worten:

Soll ich ein andre lieben?
 Die Ehrsucht saget ja;
 Doch trag ich fast ein Grauen,
 zu schauen,
 Wie die es wird betrüben,
 Die mich mit Gunst ansah.
 Soll ich ein andre lieben?
 Die Ehrsucht saget ja.

§. 38.

Ausser diesem einzigen Fall, welchen ich doch lieber, mittelst einer zweyfachen Ausarbeitung des da Capo, vermeiden wollte, muß das Semicolon niemahls eine förmliche, vielweniger eine gänzliche Cadenz haben. Auch darff man sich nicht immer an die Poeten kehren, die offermahls von ihren Einschnitten gar wenig Grund anzuzeigen wissen: weil es eine seltene, und etwas heisse Sache darum ist. Das meiste muß bey dem Seher auf einen gesunden, nachdenckenden Verstand ankomen, wenn auch gleich der Dichter lauter Commata und Puncte gebrauchte, um sich nicht zu verrathen, daß er nicht wisse, an welchem Ort ein Colon oder Semicolon stehen müsse. Jenem soll durch diese kleine Anleitung vermuthlich geholffen werden, falls er sich nur helfen lassen will: um die andern bekümmere ich mich ieko nicht.

§. 39.

Nun kommen wir an das Colon, (:) welches schon mehr zu bedeuten hat, als die vorigen Einschnitte, indem es einen größern Theil der Rede begreift, und einen vollkommenen grammaticalischen Verstand hat; obgleich ein ieder wohl mercket, daß noch ein mehreres folgen soll: Und eben aus dieser leztbemerckten Ursache, kan es zwar keine gänzliche Endigungs-Cadenz, aber wohl einen Aufschub, eine verlangende Ruhe, clausulam desiderantem, in der Melodie leiden.

§. 40.

Es hat dieses Glied seine Stellen in Anführung einer Ursache, einer Wirkung, einer Erzählung, eines Exempels, einer Folgerung, eines Gleichnisses, einer Überschrift, eines andern Worte, und dergleichen mehr. Die Ursachen fängt man gemeinlich an mit den Bey- Wörtern, weil, denn ꝛ.; die Wirkungen mit dem Wörtlein durch; die Folgerung mit dem daraus, dahero ꝛ.; das Gleichniß, und zwar dessen Anwendung mit dem also, auf solche Weise ꝛ.; die Erzählungen, Exempel, Überschriften, eines andern, oder sonst merkwürdige Worte, binden sich an keine Ordnung, und sind sonst leicht an ihrem Inhalt zu erkennen.

§. 41.

Es würde in einem Kern zu langweilig fallen, und ein eignes Haupt-Stück erfordern, wenn man von allen diesen locis und Anzeigungs-Stellen, poetische und musicalische Beyspiele anbringen wollte. Wer nur ein gutes wohlgeschriebenes Buch aufschlägt, der wird ihrer, nach vorher eingenommener dieser Anleitung, genug antreffen. Es kan aber die fernere Ausführung an einem andern Orte geschehen: denn ich fürchte, daß mancher seine Bücher, die wir ihm aufzuschlagen angerathen haben, wie die Kuh das neue Thor, ansehen dürfte.

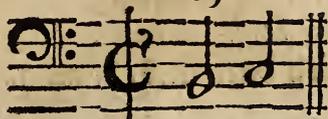
§. 42.

Nur das nothwendigste, so bey einer Melodie dieserhalben zu beobachten vor- kommt, kan allhier unberühret nicht bleiben. Und da ist zu wissen, daß ich bey den Ursachen zwar inne halten; doch nicht wohl cadenziren kan. Hergegen bey den Wirkungen ist weder eines noch das andre erlaubt. Wenn aber eine Erze- lung folgen soll, muß die Melodie in suspenso, oder im Zweifel gelassen werden, welches gemeinlich in der Quinte des Tons, ich meine des Haupt-Tons, durch 7 & zu geschehen pfleget, oder auch auf andre Weise. Und alsdenn hat die Regel des **Lipsti** statt: colon suspendit, das Colon will einen Aufschub haben. Bey **Exem- peln** gewinnt es eben dasselbe Ansehen; nicht aber bey einer Consequenz, oder Folgerung, als welche dergleichen clausulam desiderantem nicht braucht. Die **Gleichnisse** können zwar eine vorhergehende Cadenz leiden; die **Überschriften** keines weges, und müssen dieselbe durch eine Monotonie, d. i. wo einerley Klang oft hinter einander gebraucht wird, nemlich per unisonum continuatum, fast nach Art des gebundenen Kirchen-Styls ausgedrückt werden. Wo endlich eines andern **Worte**, oder sonst nachdenkliche **Sprüche**, Anzugs-Weise vorkommen, da muß nicht nur die Melodie in etwas unterbrochen, sondern auch, bey sothanan **Wor- ten**, die Ton-Art verändert werden.

§. 43.

Weil nun der mannigfaltige Gebrauch eines jeden Einschnittes an und für sich selbst hieraus sattfam erhellet, so mag ein Vernünftiger leicht urtheilen, ob die Sache damit ausgemacht sey, (zumahl da das Colon allein 6 bis 7 Weisen hält) wenn ein sonst berühmter und gelehrter Königlicher Capellmeister sein Colon und Semicolon unter eine einkige Regel zu bringen denckt, und sie beyde, ohne wei- tere Untersuchung, durch den blossen Gang des Basses, auf folgende Art, abgefes- tigt wissen will?

65



Ich gestehe, man kömmt auf solche Art am kürzesten davon. Dergleichen Irrthümer aber haben drey starke Quellen, die einer tüchtigen Verstopfung benöthiget sind, damit sie von dem Lehr-Stuhl nicht weiter unter die Sitz-Bäncke einreißen, und alles überschwemmen. Die vornehmste dieser Quellen ist der pedantische Hochmuth; die andern sind Mangel an Melodie, und Mangel an Nachdenken.

§. 44.

Die Fragen in der Klang-Rede, so mit dem Zeichen (?) im Text (?) bedeutet werden, folgen nun nach unsrer Ordnung, und sind entweder eigentliche, oder verblümete Fragen. Viele Seher stehen in den Gedancken, es müsse das Frage-Zeichen nothwendig allemahl im Singen durch eine oder andre Erhöhung der Stimme ausgedruckt werden; aber man darff eben kein Herrn-Gebot daraus machen. Zwar ist in gemeiner Rede und Aussprache die Erhebung der Stimme iederzeit bey einer Frage vermacht; allein in der Melodie giebt es viele Umstände, die hierunter eine Ausnahm nicht nur zulassen, sondern oft erheischen. Ueber dies trifft man viele figürliche Fragen in Versen an, dabey gar kein Zweifel vorwaltet, obs so, oder anders sey. Dieser aber, nehmlich der Zweifel, ist das wahre Kennzeichen einer eigentlichen Frage. Derohalben muß ein Melodien-Seher die eine von der andern billig unterscheiden, und nach solchem Unterschied seine Noten einrichten. Wenn z. E. gefragt wird:

Kan ich Arzeneyen gewehren,
Da ich selber soll vergehn?

so ist der Verstand dieser: daß niemand einem andern zu helfen vermögend sey, der selbst Hülffe bedarff, und das ist eine solche Rede, die auffer allem Zweifel ist. Darum darf man sich bey so gestalten figürlichen Fragen, so genau nicht an die gewöhnliche Form binden; ob es gleich einem gescheuten Componisten unverbotten bleibt, mit obigen Worten eine füglich anaylin melodicam *) oder Auflösung, durch eine nachdrückliche Versetzung, Fragweise anzustellen.

§. 45.

Wie aber eine rechte eigentliche und ordentliche Frage, dabey noch einiger Zweifel vermacht zu seyn scheint, ohne Erhebung der Stimme, in Noten anzustellen sey, daß dennoch die suspensio oder Unschlüssigkeit deutlich vernommen werde,

M

das

*) Von der Bedenung dieses Wortes bes. Tom. II. Crit. Mus. p. 18. 22. 35.

davon ist schon oben §. 35 und 36. eine beyläufige Probe abgeleget worden, welcher ich allhier noch diese Anmerkung beyfügen muß: Daß die unvollkommenen Consonanzen am geschicktesten dazu sind, sie mögen nun steigen oder fallen: das macht es nicht allemahl aus.

§. 46.

(!) Sollte wol jemand meinen, daß, gleichwie in den Fragen ein zweyfacher, also in den Anrufungen oder Exclamationen ein dreyfältiger Unterschied wäre? welches sich doch, bey der Untersuchung ganz richtig befindet, und den Componisten allerdings verbindet, sothane Ausbrüche auch auf eben so vielerley Weise zu bearbeiten. Die erste Art begreift eine **Verwunderung**, einen freudigen **Zuruf**, oder einen aufmunternden **Befehl**, z. E.

1. **Monarch!**

Großmächtigster! du bist der unbefiegte Held!

2. **Vivat! Vivat!** ewig lebe,

Ewig blüh Hammonia!

3. **Knalle, donnerndes Geschütz!**

Krache, mit beflamnten Blitz!

Und hiebey ist die Freude allemahl Meister, oder passio dominans: daher denn lauter lebhaftte und hurtige moduli dabey gebraucht werden müssen; absonderlich aber grosse und weite Intervalle.

§. 47.

Die zweyte Art der Ausbrüche hält alles **Wünschen** und herzliches **Sehnen** in sich; alle **Bitten**, **Anrufungen**, **Klagen**, auch **Schreckniß**, **Entsetzen** u. d. g. die letztern erfordern eine Hefftigkeit in der Melodie, so am besten durch geschwinde oder hurtige Noten auszudrücken stehet; das **Sehnen** aber und die übrigen Eigenschaften haben die Betrübniß zur Mutter, z. E.

Himmel! hast du für mich Armen
noch Erbarmen,

Ach! so steh mir iego bey!

da müssen, nach Befinden der Umstände, bald grosse, bald kleine Intervalle angebracht werden; doch herrschet die Zärtlichkeit darin vorzüglich.

§. 48.

Die dritte Art der exclamation gehet auf ein **Geschrey**, so aus äußerster **Bestürzung**, **Erstaunung** und **schrecklichen**, **greulichen** **Vorfällen** entstehet, die den höchsten Gipfel der Verzweiflung ersteigen. Z. E. wenn ein **Cain** rufft:

Eröffne dich, Rachen der schmauchenden Höle!

Reiß mich zu deiner Glut hinein!

Ich liefre dir meine verzweifelte Seele! &c.

Zwar würde ich, für meine Wenigkeit, willig meine Stimme dazu geben, wenn dergleichen gresliche Vorstellungen gar aus der lieben Music ausgemustert werden sollten; wenn sie aber doch aufstossen, so muß man auch mit ihnen recht umzugehen wissen. Das meiste kommt auf die verschiedene Gemüths-Bewegungen, und deren Kundschaft, an. Hier ist nun lauter desperates Wesen, und darff man also auch lauter verwegene Intervalle, die eine unbändige Eigenschaft wieder einander haben, auf die Bahn bringen, und zu dem ruchlosen Geschrey ein wütendes accompagnement wählen, dazu die Dactylischen Vers- und Klang-Füße nicht unbequem sind.

§. 49.

Gleichsam per parenthesin ein Paar Worte noch de ipsa Parenthesi () zu machen, dürffte sich hier vielleicht, zum Beschluß des Haupt-Stückes, nicht übel schicken. Denn, obgleich dieser Einschnitt nicht eben sonderlich musicalisch ist, und meinentwegen gerne Urlaub haben möchte, so kömmt er doch bisweilen in Arien, mehr und öfters aber im Recitativ vor, und wer mit solchem Einschluß in der Melodie richtig verfahren will, darff nur erwegen, ob sein vorhabender Zwischen-Satz viel, oder wenig, von dem Haupt-Zweck der Rede abweichet: maassen die Melodie nach solchen Umständen auch viel oder wenig unterbrochen werden muß. Zum Exempel einer solchen Einschaltung oder parentheseos, die sich ziemlich weit von dem rechten Vortrage entfernt, mag folgendes dienen:

Wie leicht ist's dem, der so mit Raupen handelt,

Daß er auch unsern Staub (da ohne dem bekannt,

Daß nichts zu nichts wird) zu seinem Ruhm verwandelt.

und da muß nothwendig der Gesang so weit herunter treten, als etwa aus der Mitte des Soprans, in die Mitte des Alts, wenigstens eine Quart oder Quint, vom \bar{c} ins \bar{g} oder \bar{f} . Denn ich rechne die Mitte nicht nach den fünf Linien, sondern nach dem Ort, wo die Stimmen ihre rechtmäßige Mittel-Stärke haben.

§. 50.

Ein andres Muster eingeschalteter Worte, das nicht so weit geholet ist, steckt im folgenden Satz:

Um deine Gnade nun, o Gott, recht zu ermessen,

Und der vergangnen Noth so bald nicht zu vergessen:

So leite mir (daß ich der Kranckheit Jammer-Stand,

Und der Gesundheit Schatz recht bilde) selbst die Hand!

§. 51.

Es ist mehrentheils lauter Flickey bey einigen Dichtern, mit diesen Einschläffen und Zwischen-Sätzen, so man die parenthesin nennet, und ziehen sie solche Schalt-Worte fast allemahl handgreiflich, des Reims wegen, nur herbey. Ich glaube, wer frey und aufrichtiglich der Wahrheit Raum zu geben Lust hat, wird es nicht läugnen, und wenns auch sein eignes Werck beträffe. In freyen Künsten muß einem ieden nach seiner Einsicht frey stehen, seine Meinung, mit unerschrockener Bescheidenheit, zu sagen: so lange bey der Sache geblieben, und keine Persönlichkeit berühret wird. In einer Urie treffe ich inzwischen dieses an, so auf Christi Geißelung gehet:

Dem Himmel gleicht sein buntgestreimter Rücken,
Den Regenbögen ohne Zahl,
Als lauter Gnaden-Zeichen, schmücken:
Die (da die Sündfluth unsrer Schuld verseiget)
Der holden Liebe Sonnenstrahl
In seines Blutes Wolcken zeigt.

§. 52.

Wenn nun die Zwischen-Sätze noch solchen ziemlichen Zusammenhang mit dem übrigen Vortrage haben, so darff man auch die Melodie zu keiner sonderlichen Trennung nöthigen oder zwingen; sondern der natürlichen Ausrede vergönnen, hierin Gesetze vorzuschreiben. Pausen und Ruhe-Stellen schicken sich gar nicht dabey: denn sie hindern den Fortgang, und schaden dem Gebäude der Reime so wol, als der Klänge, weit mehr, weder sie dem Verstande nutzen können.

§. 53.

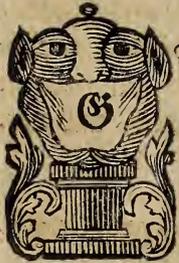
(.) Wie aber das punctum (.) alles beschliesset, so soll es auch den Anmerkungen dieses Haupt-Stückes amho ein Ziel setzen. Und ob es gleich unter den Einschnitten der Klang-Rede der grössste ist, so fällt doch in der Melodie das wenigste dabey zu beobachten vor: denn man hat weiter nichts zu thun, als an dem Orte, wo das punctum befindlich, eine förmliche Cadenz, eine rechte Clausul, und letztlich einen gänzlischen Endigungs-Schluß im Haupt-Ton anzubringen. Damit hat das Ding seine Richtigkeit.





Sechstes Haupt-Stück.

Von den Gattungen der Melodien, und ihren
besondern Abzeichen.



§. 1.

Leichwie es in der Ton-Kunst drey Haupt-Style und Schreib-Arten giebt, die ihre Neben-Theile und Untergebne haben, wie der Inhalt des zweenen Haupt-Stücks dieses Kerns mit mehrern gelehret hat; also finde ich, wenigstens, etliche dreyßig Gattungen der Melodien, deren 16 dem Singen, 22 aber dem Spielen eigentlich angehören, und fast durchgehends ihre Abkömmlinge unter sich begreifen.

§. 2.

Weil nun die Ordnung und Einrichtung solcher Gattungen eben so viel zum Vortheil eines Componisten, und zum klaren Begriff seiner Kunst beytragen muß, als die Unerfahrenheit in diesem Stücke Verwirrung mit sich bringet; so wollen wir oberwehnte Gattungen, samt ihrer Zubehör, kürzlich durchgehen: nicht zwar, als ob damit alles gehoben und vollendet wäre; sondern nur damit ein fester Leit-Faden ergriffen werden möge, durch dessen Hülffe man hernach weiter kommen könne. Denn ich verlange hiedurch der Anzahl dieser Gattungen so wenig Schrancken zu setzen, daß ich vielmehr mit Freuden vernehmen werde, wenn jemand sich des Rechtes der Vermehrung gebrauchen sollte. Zu wenig kan ich wol davon sagen; aber nicht leicht zu viel.

§. 3.

Der Natur Weg gehet von der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit: wir wollen in ihre Fußstapffen treten, welches uns niemand in Lehr: Sachen verzeihen kan, und von dem leichtesten Gefange, von der bekanntesten Melodien: Gattung den Anfang machen. Ist demnach die vornehmste, obwol einfältigste Art aller Sing: Stücke

I. Der Choral, cantus choralis,
planus, gregorianus, &c.
demselben rechnet man zu

{ Recitativum ecclesiasticum, s. Stylum ligatum, z. E. die Collecten vor dem Altar &c.
Antiphonam, den Wechsel: Gesang.
Canticum, das Lied oder die Ode.
Psalmum, den Psalm.
Hymnum, den Lobgesang.

§. 4.

Wie es vor Alters damit zugegangen, nemlich mit dem Choral: Gesange überhaupt, da weder Tact noch Geltung der Noten, sondern nur ein gewisser Sprengel der Klänge dabey gebraucht worden, solches gehört in die Geschichte der Music. Heutiges Tages sind unsre Choräle mehrentheils nur rechte und schlechte Oden oder Lieder, mit verschiedenen Gesetzen, und richten weiter auf nichts ihre Absicht (was die Melodien betrifft) als auf eine gewisse Ton: Art, ohne sonderbarer Betrachtung der Einschnitte, oder andrer musicalischen Niedlichkeiten, und vornehmlich auf die Leichtigkeit.

§. 5.

Die Schönheit aber, so sich dem ungeachtet, bey etlichen unsrer Choral: Melodien, auf eine Herz: bewegende Art, hervorthut, übersteiget auch die grössste Kunst, und wäre allein zureichend, unsre vortheilhafte Meinung von der edlen Einfalt im Sehen zu bestärcken. Die Hymni, welche lauter Lob: Sprüche und grosse Thaten Gottes begreifen, die cantica &c. waren Anfangs, bey ihrer Einführung in die Kirche, nur zum blossen Singen, so wie die Altars: Recitative und Wechsel: Gesänge noch sind, verordnet; heute zu Tage erstrecken sich die erstern weiter; die Psalmen aber brauchten immer Instrumente.

§. 6.

Nach und nach sind die Oden, wenn wir sie als eine Melodien: Gattung betrachten, so geistlichen, als weltlichen Inhalts, durch die sogenannten Arien fast ganz vertrieben worden; und zwar nicht unbillig: weil die verschiedenen Lieder: Gesetze auch verschiedene Vorträge darlegen, und dannenhero schwerlich mit gesunder Vermunft, zumahl im Madrigalischen Styl, auf einerley Melodie gesungen werden können

können. Denn was kan wol ungereimters seyn, als wenn in der einen Strophe das Wort verlegt ein klägliches Melisma von 7 oder 8 Noten bekömmt, welches hernach, in einer andern Strophe, auf das Wort beschleunigt fällt; oder wenn eben der Lauff von vier Tacten, den die Wasserwogen herbey locken, weiter hin auf das Wörtlein plötzlich herhalten muß? Und unzehlige *) mehr dergleichen.

§. 7.

Das Geschlecht der Arien ist sehr groß und weit ausbreitend, ja, es beziehet sich bey heutiger Setzkunst fast alles darauf, und also folget

II. Die Aria, zum Singen:

wohin vornehmlich gehören

- | | |
|---|-------------------------|
| } | Arioso. |
| | Ariette. |
| | Aria, senza Stromenti. |
| | - col Basso obligato. |
| | - con Stromenti &c. &c. |

§. 8.

Das Wort Aria kömmt Zweifels-frey von der Luft **) her, nicht nur, weil aller Klang sein Fuhrwerk darin antrifft; sondern auch, weil eine schöne Melodie mit nichts angenehmers, als mit einer süßen, frischen Luft, zu vergleichen ist, und eben solche Erquickung, wo nicht eine grössere mit sich führet. Es ist sonst die Arie, damit wir sie beschreiben, ein wohl eingerichteter Gesang, der seine gewisse Tonart und Zeit-Maasse hat; sich gemeinlich in zween Theile scheidet, und in einem kurzen Begriff eine grosse Gemüths-Bewegung ausdrückt. Bisweilen wird mit dem wiederhohnten ersten Theil, bisweilen auch ohne demselben, geschlossen: im ersten Fall heist es da Capo, welches schon ein alter Davidischer Gebrauch ist.

§. 9.

Das Arioso hat nur mit der Aria ein gleiches mouvement, oder Bewegungs-Art; sonst aber weder dieselben Schranken, noch dieselbe Absicht: denn es kan eine bloße Erzählung, oder sonst ein nachdenklicher, lehrreicher Spruch, ohne sonderbarer ausdrücklichen Gemüths-Bewegung, darin enthalten und verfasst werden. Man nennets auch wohl deswegen obligato, oder gebunden; anzuzeigen, daß es sich von dem Recitativo nur darin unterscheidet, daß es nach dem Tact gesungen seyn wolle.

§. 10.

Arietta ist das Verkleinerungs-Wort (diminutivum) von Aria, und hat alle

*) Es würde kein Capellmeister solche kindische Fehler begehen. Wenn er wüßte, was der melismatische Styl wäre, zu dem die Oden gehören; und nicht zur Madrigalischen Schreib-Art.

**) Salmasii Wortforschung, als ob Aria von Aera herkomme, ist sehr weit geholet. s. Walthers Lex

alle Eigenschaften ihres Stammes; ausser der Länge und Ausführlichkeit. Oftmahls leidet eine Arietta auch solche Wiederhohlungs-Theile, als die Tanz-Melodien, und ist übrigens so eingerichtet, daß sie leicht zu fassen stehet. Kurz, alle gute Melodien sind, in gewissem Verstande, Arien oder Arietten; und dieser Nahm mag jedem geschickten Kinde beigelegt werden; doch behalten ihn diejenigen, so vor andern an Gestalt, Wachsthum und zierlicher Grösse wohl gerathen sind, gleichsam Vorzugsweise, zu eigen.

§. II.

Es giebt oft bey der Poeterey solche Sätze, die wegen der Gedancken und Worte Menge, die Gränzen einer kurzgefaßten Arie weit überschreiten: und da sind die Herren Dichter, aus Abgang musicalischer Wissenschaft, augenscheinlich verlegen, wohin sie solche starcke paragraphos rechnen, oder, wie sie dieselbe benennen sollen. Bald schreiben sie darüber arioso; bald affettuoso; bald, und zwar am allerübelsten, Aria: wie ich davon sehr viele Exempel, wenns nöthig wäre, aufweisen könnte. Bey so gestalten Sachen stehet denn des Componisten Verstand ganz still, und er weiß nicht, was er daraus machen soll.

§. 12.

Ein Satz von zwölf Zeilen, der noch dazu ein Da Capo von sechs erfordert, obgleich mit grossen Buchstaben Aria darüber stehet, dünckt dem Seher etwas ungeschicktes zu seyn. Ein anderer Satz, von eben der Länge, mit der Überschrift: Arioso, scheint ein mehrers zu begreifen, als der Titel sagen will. Ein dritter Satz von fünfzehn Zeilen, mit dem Worte: affettuoso, versehen, beschreibet die Beschaffenheit der Sache vor der Sache selbst. Wie ist da heraus zu kommen? Also!

§. 13.

Es ist eine besondere Gattung der Melodien, die mit ihrem rechten Nahmen heißt:

III. Cavata,

zu derselben gehören die

{ Madrigale (im eigentlichem Verstande.)
 { Aufschriften (epigrammata)
 { Kling-Gedichte (Sonnetten.) u.d.g.

Eine solche Cavata nun ist ein starck-ausgearbeiteter Gesang mit Instrumenten, der keine solche Ein- oder Abtheilungen hat, wie die Arien, sondern in einem weitem Begriff, nur einen einzigen sensum oder Wort-Verstand, ohne sonderbarer Leidenschaft, ausdrücket, indem darin mehr auf etwas scharffsinniges, als auf den Affect gesehen, und überhaupt mehr eine Betrachtung, als Neigung, vorgestellt wird. Diese Cavata will allemahl eine Begleitung von Instrumenten, und zwar ein reiches, haben;

ben; welches sich bey einem Arioso ganz anders verhält. Exempel *) in Versen finden sich häufiger als man meinen sollte.

§. 14.

Wir kommen nun zu einer besondern Gattung des Gesanges, welche eigentlich keine förmliche Melodie hat, und sonst einen eignen Styl allein erfordert, nehmlich zum

IV. Recitativo,

welcher zweyerley ist

ohne Instrumenten.

mit Instrumenten, wo er, mit einem Wort, ein Accompagnement, Vorzugs-Weise, heißt.

Diese Art zu singen hat, wie gesagt, die Freiheit, daß sie sich nach der gemeinen Ausrede richtet, und mit allerhand Ton-Arten spielet, darin herum wandert, anfängt oder schließet, wie und wo sich am besten schickt. Der Recitativo hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger bindet sich nicht daran. Wenn es aber ein Accompagnement ist, so hat man zwar, um die Spielende im Gleichgewicht zu halten, noch etwas mehr Achtung für den Tact, als sonst; allein es muß solches im Singen kaum gemerckt werden. Dieses ist vom Welschen Recitativo zu verstehen, und vom Teutschen, der nach Welscher Art gesetzt worden.

§. 15.

Die Frankosen hergegen haben in ihrem Recit nicht nur einen, sondern fast alle Tacte, oder ihre Aiten, beyfammen, und meinen, durch deren Veränderung, den Wort-Füssen zu helfen, und ihrer natürlichen Aussprache desto näher zu kommen; aber sie irren sich, und machen den Gesang nur desto verwirrter und gezwungener, weil sie fast gar keine Kürze oder Länge ihrer Sylben beobachten, einzeln dieser Mühe desto weniger bedürfften.

§. 16.

Indessen ist es keine so geringe Sache um einen guten Recitativo, wie mancher wol meinet, denn seine seltene Eigenschafften sind diese:

Was ein Recitativo erfordert.

1. Er will gar nicht gezwungen, sondern ganz natürlich seyn.
2. Der Nachdruck (emphasis) muß vortreflich wohl dabey in Acht genommen werden.
3. Der Affect muß nicht den geringsten Abbruch leiden.
4. Es muß alles so leicht und begreiflich in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.
5. Der Recitativo dringt weit schärffer auf die Einschnitte, als alle Arien: denn

N

Da

*) S. Jedisches Vergnügen, An. 1721. p. 47. 59. 95. wo das Da Capo unnöthig, 97. 104. 107. lauter vortrefliche Gedanken und Ausdrücke. Meister-Stücke, die alles übertreffen.

da sieht man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach.

6. Eigentlich gehören keine Melismata noch Wiederholung im Recitativo zu Hause; auffer bey einigen gar sonderlichen und seltenen Fällen.
7. Ist der Accent keinen Augenblick auffer Acht zu lassen.
8. Die Cäsur des Tacts, ob dieser gleich selbst Feyerabend hat, muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.
9. Die eingeführte Schreib-Art muß, mit allen ihren bekanten Clauseln, beyhalten werden, und doch was unbekanntes, in der Abwechselung, darlegen.
10. Die ersinnlichste Veränderung in den Gängen und Ton-Arten muß gesucht werden, doch so, als kämen sie von umgekehr.

Kurz, durch nichts verräth sich und seine Ungeschicklichkeit ein Componist mehr, als durch einen preschafften und hanenbüchernen Recitativo. Das ist eine oft-berwährte Wahrheit!

§. 17.

Aus Arien, Recitativo, Arietten, Arioso &c. erwächst die fünfte Gattung unsrer Sing-Stücke, nemlich:

V. Die Cantata,

welche zweyerley seyn kan,

- | | |
|---|--|
| } | 1) Wenn sie mit einer Aria anfängt und schließt, |
| | 2) Wenn sie beydes mit einem Recitativo ver- |
- richtet, oder auch das Anfangen nur.

Die Cantaten können geistlich oder weltlich seyn, nach Inhalt der Worte: so, wie alle Cavaten, Arien und Recitative. Ihre wahre Natur leidet keine Instrumente; ihre übrige Einrichtung aber erfordert mehr künstliches, als die theatralische Music überhaupt: denn weil diese auswendig geübet werden muß, die Cantaten hergegen vom Papier hergesungen, und zum Kammer-Styl gerechnet werden, so siehet ein ieder die Ursache leicht.

§. 18.

Es müssen dannenhero die Cantaten so wol an Arien, als Recitativen, fleißig und reinlich ausgearbeitet seyn; einen saubern, ausnehmenden, und merckwürdigen General-Baß führen; lauter nachdenckliche, ausgesuchte Erfindungen darlegen, und nicht zu lange währen. Wer jemahls eine Opern-Mahlerey bey Tage gesehen, und zugleich eine Landschaft von Verdion dagegen gehalten hat, kan sich ein Bild des Unterschieds, zwischen Dramatischen Scenen, und Kammer-Cantaten, machen. Diejenige Art der Cantaten, woselbst mit einer Arie angefangen, vermittelt und geschlossen wird, ist die gefälligste; wiewol auch ein anfangender, nachdrücklicher Recitativo bisweilen fast mehr Aufmerksamkeit verursacht; doch aber keine gute Wirkung am Ende thut.

§. 19.

Bisher haben wir mit solchen Stücken zu thun gehabt, die für eine Stimme allein gesetzt werden, und die man Solos nennet; nun gehen wir weiter, und betrachten

VI. Das Duetto, *)

{ senza Stromenti.
con Stromenti &c.

Dieses ist zwar auch eine Arie; aber ganz andern Schlages: denn sie siehet, nebst einer angenehmen Melodie, auch auf ein fugirtes oder concertirendes und sonderbar harmoniöses Wesen. Dazu nun gehöret Kunst. Das Duetto, oder die Arie mit zwey Singestimmen, wird entweder auf Welsche, oder auf Französische Art, eingerichtet.

§. 20.

Die Französische Airs à deux lieben den gleichen Contrapunct: das ist zu sagen, wo die eine Stimme eben die Worte, zu gleicher Zeit, singet, als die andre, und entweder gar nichts, oder nur hie und da, etwas wenig concertirendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen Duo, absonderlich in Kirchen, noch wol hören, sind vornehmlich andächtig und begreiflich.

§. 21.

Der Welschen Art gehet nun zwar bey diesen Duetten viel an den erwähnten guten Eigenschaften ab, durch das fugirte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen; sie erfordern aber einen ganzen Mann, und sind so wol in der Kammer, als Kirche, (vormahls, zu Steffani Zeiten, auch auf dem Schau-Platz) den gelehrten Ohren eine grosse Lust, wenn sich fertige, sattelfeste Sängere dazu finden, als woran es uns anieho weniger, als an solcher Arbeit selbst mangelt. Besagter Steffani hat sich in dieser Gattung vor allen andern, die ich kenne, unvergleichlich hervorgethan, und verdient bis diese Stunde, ein Muster zu seyn.

§. 22.

Noch eine kleine Neben-Art Welscher Duetten, worin nur gefragt und geantwortet wird, wie in einem Gespräche, will heute zu Tage fast, zumahlen auf dem Schau-Platz der Opern, den Vorzug behaupten. Ich habe davon, und von Duetten insgemein, an einem andern Ort, **) bereits meine Gedanken zur Gnüge entdeckt.

*) S. den ersten Band der musicalischen Critick p. 131.

**) S. den zweyten Band der musicalischen Critick p. 23. 28. 43. 44. 48. 51.

§. 23.

Von den zwostimmigen Singesachen leitet uns die Ordnung auf die dreystimmige, und da erscheinet

VII. das Terzetto, oder die
Aria a 3 Voci

} senza Stromenti.
} con Stromenti &c.

Es pflegen nun gemeiniglich die Worte zu einem solchen singenden Trio auch dreyerley unterschiedene Meinungen mit sich zu führen, und dem Setzer zu eben so vielen Subjecten, oder Fugen-Formuln, Gelegenheit zu geben. In solchem Fall erfordert das Terzetto noch mehr Kunst und Geschicklichkeit, als das Quetto. Wo aber ein solcher Umstand nicht ist, kan man, zumahl in der Kirche, den geraden oder gleichen Contrapunct dazu wählen; auf der Schaubühne aber muß es etwas bunter hergehen; und in einem besondern Concert am aller künstlichsten. Es will einen Meister haben, dem die Fugen wohl fügen, quem artificium Fugarum non fugit.

§. 24.

Ein Quatuor, oder Satz mit vier Stimmen, verliert schon einiger maassen den Nahmen einer Aria, und wird gemeiniglich

VIII. Ein Chor, Coro, Tutti,
welcher dreyerley seyn kan,

} im gleichen Contrapunct.
} mit Abwechselungen.
} mit Fugen oder concertirend.

Wiewol auch eine vierstimmige Aria, ohne Instrumenten, so eingerichtet werden mag, daß sie einem Chor, der immer, bey heutiger Weise, accompagnirt seyn will, nicht so gar ähnlich siehet. Wir lernen inzwischen aus obiger Eintheilung, daß die Chöre dreyerley Art seyn können. Einmahl, wenn sie in gleichen Schritten einhergehen, da keine Stimme was macht, das der andern nicht gewisser maassen gleich kömmt. Zwentens, wenn ein Wechsel-Gesang vorfällt, da eine Stimme allein die andern zur Nachfolge anführet; oder da die eine fragt, und die übrigen darauf antworten, auch wol umgekehrt; oder, wenn verschiedene, wohlbesetzte Chöre oder Singbühnen zugleich anstimmen, und an verschiedenen Orten der Kirche, mit einander abwechseln, welches die größste Lust *) von der Welt ist. Dritzens, wenn ein Chor Fugenweis ausgeführet wird, es sey nun in der Kirche, oder auf dem Schauplatz, oder sonst wo. Wiewol, wegen der Schwierigkeit, solche Fugen auswendig zu lernen, man ihrer bey dem Dramatischen Styl lieber müßig gehet.

§. 25.

*) S. den ersten Theil des Orchesters, p. 158. sq.

§. 25.

Die Italiäner halten in ihren Singe-Spielen gar zu wenig; die Franzosen hergegen fast gar zu viel von Ehören: Wenn bey jenen etwa einer vorkömmt, z. E. am Ende der Oper, so machen sie alsobald ein air de mouvement, oder ein Tanz-Lied daraus; diese aber imitiren und concertiren tüchtig und majestätisch in ihren starck besetzten Ehören; doch tasten sie nicht leicht eine förmliche Fuge an. Die Teutschen entlehnen inzwischen, in diesem Stücke, von dem einen und andern Volcke, was ihnen anstehet.

§. 26.

Unter den weltlichen Vocal-Sachen hat aufferhalb des Schauplazes billig den Vorzug

IX. Die Serenata,

oder Abend-Music,

{ a Voce sola.

{ di pui voci, sempre con Stromenti.

Nirgend läßt sich eine solche Serenata besser hören, als auf dem Wasser, bey stillem Wetter: denn da kan man allerhand Instrumente in ihrer Stärke dabey gebrauchen, die in einem Zimmer zu hefftig und übertäubend klingen würden, als dasind Trompeten, Pauken, Waldhörner, &c.

§. 27.

Der Serenaten Haupt-Eigenschafft muß allemahl die Zärtlichkeit, la tendresse, seyn. Denn, wie bey den Cantaten allerhand Regungen und Leidenschaftt angenommen, und auf eine historische Art, Erzählungsweise, vorgestellt werden; so will hergegen die Serenata von nichts anders, als von zärtlicher und starcker Liebe, ohne Verstellung, wissen, und muß sich der Componist allerdings, bey dieser Gattung seiner Melodien, so wol als der Poet, darnach richten. Es ist keine Melodie so klein, und kein Stück so groß, ein gewisses Haupt-Abzeichen muß immer darin herrschen, und sie von allen andern unterscheiden; sonst heißt es nichts.

§. 28.

Es läuft demnach wieder die eigentliche Natur der Serenata, wenn man sich ihrer, auffer ihrem Element, (ich meine den Affect) bey Glückwünschungen, öffentlichen Geprängen, Beförderungen auf hohen Schulen u. s. w. bedienen will. Staats- und Regiments-Sachen sind ihr fremd; denn die Nacht ist keinem Dinge, mit solcher innigen Freundschaftt zugethan, als der Liebe: jenen Händeln dienen die Dratorien und Aubaden, oder Morgen-Musicken, allerhand Art, und führen eine prächtige, hochtrabende Eigenschafft, in weltlichen Materien, zum besondern Abzeichen, die sich zur Zärtlichkeit und geheimen Regung schlecht reimet. Derothalben haben auch die Dratorien mehr Singe-Stimmen nöthig; da es hergegen

gegen bey einer Serenata ein Solo, oder etwa ein Paar Sänger, gar wohl bestellen können, welches ein abermahliges gutes Abzeichen ist.

§. 29.

Die kleinste, theatralische piece soll vorangehen, und ist dieselbe

X. Das Balletto : worunter wir aber mehr, als den also genannten kleinen Tanz verstehen:

Es ist dieses Balletto ein kurzes, von Rechtswegen nur aus einer einzigen Handlung bestehendes, zur blossen Lustbarkeit erfommenes Schauspiel, darin fast mehr getanzt, als gesungen wird; wiewol, was die Handlungen anlangt, grosse Ausnahm und Freyheit statt findet: denn sie können darnach seyn. Sein Abzeichen ist die Freud und Wonne, und sonst keine Haupt-Leidenschaft, die nicht in lauter Lust bestehet. Der Componist eines Ballets muß im Hyporchematischen Styl über die maassen wohl gewieget seyn, oder sich nach einem musicalischen Tanzmeister, zur Beyhlffe, umsehen; sonst wird er ausgelacht. *)

§. 30.

Die Arien und der Recitativ eines solchen Ballets haben auch, in Vergleichung mit andern, ein grosses Abzeichen darin, daß sie nur galant und natürlich, nicht aber sehr künstlich und ausgearbeitet seyn drffen. Die Arietten finden ihren Platz häuffig; das arioso aber nimmer: es ist zu ernsthaft, welches kein Ballet leidet; sondern allezeit etwas freyes und munteres erfordert. Kurz, ein Ballet dieser Art will lauter Leben, Geist und Galanterie haben: ist also eben kein Werck eines gelehrten Componisten oder eines theoretischen Meisters, als solcher; sondern eines aufgeweckten Kopfes, der gar feine, natürliche, und dabey durchdringende Verstands-Gaben hat, die Welt kenne, und der Erfahrung seine meiste Geschicklichkeit zu danken hat.

§. 31.

Das erste Ballet, so auf dem Hamburgischen Schauspiel aufgefhret worden, war auf des Kayser's Leopoldi Nahmens-Tag, und gefiel jedermann besser, als eine förmliche Oper. Hernach folgte ein Königliches Preussisches Ballet, mit nicht

*) Das neueste Stück dieser Art, so 1736. im August zu Paris aufgefhret worden, heisset: Les Romans, Ballet heroique. Es hat ein Vorspiel von zween Eintritten. Das Wercklein selbst ist in keine Handlungen, sondern in drey Entrées, oder Aufzüge, die nicht zusammenhangen, eingetheilet. Der erste Aufzug stellet das verliebte Sirten Leben; der andre den irrenden Ritter-Stand; der dritte aber die Tymphnen-Tauberey vor: sofern die Romanen sich auf solche Dinge beziehen. Hiezu ist noch ein vierter Aufzug, vom Wunderbaren, gekommen: dessen Partitur doch nicht mit den übrigen in Kupffer gestochen worden. Der Componist heisset Mr. Niel, und hat gewiß mehr gründliches in diesem Spielwerck angebracht, als man vermuthen sollte, und mancher leichtler Italiener daran wenden würde; wenn er gleich könnte.

nicht wenigern Beyfall. Das Carnevall von Venedig ist aus dem Fransösischen übersezt, und 1707. hier gespielt, auch unzählige mahl mit Vergnügen wiederholt worden. Hernach sind die abgeschmackten Intermezzi, u. d. g. Mode geworden; der lebhaftte Fransösische Geist aber hat sich fast ganz verlohren.

§. 32.

In Frankreich haben sich diese kleinen, angenehmen Schauspiele länger, als sonst wo, im Besiz, und in dem besten Ruf von der Welt, noch bis diese Stunde, erhalten. Le Triomphe de l'Amour, von Lully; l' Idylle de Paix, von eben demselben, so er nur bloß ein Divertissement betitlte; les Ballets des Saisons, von Colasse; l' Aricie, Ballet, von Charais; l' Europe galante, Ballet, das allerliebste Stück, von Campra; les fêtes galantes, von Desmaretz; Le Carnaval de Venise, von Campra; le Triomphe des Arts, von de la Barre; Arethuse, Ballet, von Campra; les Fragmens de Lully, Ballet, von Campra; Les Muses, von eben demselben; u. u. sind lauter ausnehmende Meister-Stücke dieser Gattung, welche ich darum anführe, weil sie viel natürlicher fallen, als ganze, lange Opern; nicht so viele verliebte Händel und Staats-Sachen entweihen; keine Zotten zulassen; alles so einrichten, daß es ohne Zwang fast von selbst singet, spielt, tanzet, und daher einer Nachahmung höchst-würdig ist.

§. 33.

Diejenigen, so da meinen, alle diese Gattungen hätten nur in den Umständen, zufälligen Dingen, und in der Einrichtung der Poesie ihren Unterschied; nicht aber in der musicalischen Sekz-Kunst, irren sich sehr: denn ob es zwar alles größesten Theils, und auf das größste zu reden, aus Recitativen und Arien bestehet, so haben doch auch diese ihren wesentlichen Unterschied in den Haupt-Abzeichen oder Characteren, da nemlich

XI. Ein Pastorale,

oder Schäfer-Spiel,

{ tragique, heroisch.

{ comique, Landmäsig.

nicht in Frolocken und Jauchzen, nicht in prächtigen Aufzügen, sondern in einer unschuldigen, bescheidenen Liebe, in einer naïveté (welches eine ungeschminckte, angebohrne und doch angenehme Einfachheit bedeutet) sein Kennzeichen findet, nach welchem sich alle Arten und Theile desselben richten müssen: die Melodien insonderheit.

§. 34.

Zwar ist es freylich wol an dem, daß die wenigsten unter den heutigen Ton-Künstlern solche abstechende Eigenschaften beobachtet, darum ich ihnen auch hiez mit den Weg zeigen, und Anlaß zu mehrem Nachdencken geben will; denn sie hal-

ten

ten fest dafür, eine Aria sey eine Aria, und ein Recitativo ein Recitativo: als wenn einer sagen wollte, alle Bücher wären nur lauter Buchstaben, sie bestünden ja alle aus dem Alphabet. Daher denn auch andre Leute, die eben so tiefsinnig sind, als jene Componisten, scheinbare Ursachen gnug finden, alles über einen Leisten zu schlagen. Es ist aber beyderseits übel gethan, und diesem Übel möchte vielleicht die vorhabende Insicht in die Gattungen der Melodien, einiger maassen zu steuern das Glück haben. Wir wollen es versuchen!

§. 35.

Wer demnach ein Pastoral mit gutem Beyfall in die Music bringen will, der muß sich überhaupt solcher Melodien befleissen, die eine gewisse Unschuld und Guthezigkeit ausdrücken, und dabey so viel Verliebtes selbst empfinden, als wenn er die Haupt-Person im Spiel vorstellte. Die heroischen Schäfer-Spiele, wo Könige und Prinzen unter verstellter Tracht, in gleichen Götter und Luft-Wagen, eingeführet werden, erfordern freylich einen erhabnern Styl, in denen dahin gehörigen Vorträgen und Umständen; aber der Haupt-Punct muß doch über alle andre hervorragen. Zwar haben auch die Schäfer-Spiele sowol ihre Lustbarkeiten, als andre; sie sind aber einfältiger, kindischer, und dem Land-Leben gemäß: die Pastorale haben auch Aufzüge und Spiele; aber sie sind nicht prächtig, sondern nur artig. Also müssen die Melodien dazu diesen Eigenschaften, so viel möglich, ähnlich seyn.

§. 36.

Endlich erscheinet unter den theatralischen Gattungen die vornehmste, so da ist

XII. Die Opera,	{ Tragedia, das Trauerspiel.
samt ihrem Anhange,	{ Comœdia, das Lust-Spiel.
	{ Satyra, das Straf-Spiel.

Diese enthält gleichsam einen Zusammenfluß von allen übrigen Schönheiten des Schauplazes in sich. Die Liebe regieret fast allemahl so starck und mit so vielen verwirrten Händeln darin, daß kaum andre Gemüths-Bewegungen, es sey denn, daß sie aus der Liebe entstehen, Raum darin finden: welches, meines Erachtens, ein eckelhafftes Zuviel ist, das weder Noth, noch Grund hat. Wir müssen die Sachen inzwischen nehmen, wie sie sind, nicht wie sie wol seyn sollten, oder müßten.

§. 37.

Es hat demnach derjenige, welcher eine Opera mit Melodien versehen will, auf nichts so sehr zu sehen, als auf die lebhafteste Ausdrückung aller vorkommenden Gemüths-Neigungen: denn obgleich die Liebe immer der Haupt-Affect ist, so er-
reget

reget sie doch einen Hauffen Unruhe und Bewegungen mit der Eifersucht, Traurigkeit, Hoffnung, Vergnügung, Zorn, Rache, Wuth, Raserey zc. so daß ich grosse Lust hätte, den vornehmsten Character einer Opera in der Unruhe selbst zu suchen; wenn mirs nicht verdacht werden wollte.

§. 38.

Ist der Zweck eines Singspiels tragisch, so muß sich der Gesang auch darnach richten, und müssen lauter majestätische, ernsthaftte, klägliche Melodien, nach Befinden der Umstände, eingeführet werden. Ist das Ende lustig, so kehrt man es um, und bedient sich zu rechter Zeit freudiger, fröhlicher und anmuthiger Melodien. Ist die Absicht satyrisch, so müssen die Sangweisen hie und da etwas lächerlich, possierlich und stachlicht heraus kommen. Niemand aber wird verlangen, daß ich ihm in einer Kern-Schrift von allen diesen Gattungen Muster hersetzen soll, welches ich sonst leicht thun könnte, und vielleicht noch dereinst thun werde. Operetten sind kleine Opern; sonst nichts.

§. 39.

Nach kurz gefaßter, doch zu unserm Zweck hinreichlichen Betrachtung der weltlichen Sachen, müssen wir auch derjenigen nicht vergessen, die eigentlich und ins besondere der geistlichen Ton-Kunst gewidmet sind. Und da erscheinen

XIII. Die Dialogi, oder Gespräche, welche so vielerley Arten, als Materien, haben.

Es sind Unterredungen in ungebundenen Worten, die gemeinlich von Schriftmäßigen Personen geführet, und entweder aus den Evangelien, oder aus andern Biblischen Geschichten, von Wort zu Wort hergenommen werden. Ihr Abzeichen ist historisch, und eine bloße Einführung der mit einander sprechenden Personen, meistentheils in einem stetigen arioso, bald mit, bald ohne Instrumenten. Da ist weder Recitativ noch Arie; sondern eine ungestörte Abwechselung des Gespräches; ohne weitere Veränderung, als daß sie sich im Schluß pflegen zu vereinbaren. Es ist eine altfränckische Gattung der Kirchen-Musicken, welche anieho, mittelst des Dramatischen Styls, auf einen andern Fuß gesetzt ist. Daß auch die Orgeln mit verschiedenen Clavieren, auf gewisse Weise solche Gespräche nachahmen können, ist eine artige Anmerckung im Waltherschen Lexico, und ein neuer Beweis, daß die Klang-Rede auch auf Instrumenten zu Hause gehöret.

§. 40.

Diesen, mehrentheils aus der Mode gekommenen, Gesprächen hat man billig vorgezogen

XIV. Das Oratorium,
dessen Arten sind

{ die Passiones, oder Vorstellungen des Leidens Christi.
Epirhalaria, Hochzeit-Stücke.
Epicedia, Trauer-Musicken.
Epinicia, Sieges-Gefänge u. c.

In denselben werden entweder durch die Prosopopöie, da aus Dingen Personen gemacht werden, die sonst keine sind; oder ohne Verblümmung, durch Vorstellung gewisser Personen, solche Vorträge gethan, die nicht nur in einem durren Gespräch, Erzählungsweise, sondern in beweglichen Sätzen von allerhand Art, schöne Gedanken an den Tag legen: die Gemüther zur Andacht und heiliger Furcht, zum Mitleiden, zum Lobe Gottes und zur geistlichen Freude bewegen: durch Choräle, Chöre, Fugen, Arien, Recitativ u. die artigste Abwechslung treffen, und selbige mit allerhand Instrumenten, nach Veranlassung der Umstände, flüchtig begleiten.

§. 41.

Die Gemüths-Bewegungen sind hier wiederum, wie man siehet, das vornehmste, worauf der Componist Acht zu geben hat; sie haben aber ein anders und höheres Objectum oder Vorwurff, nemlich Gott und seine Werke, die freylich weit ernsthaftere und gründlichere Gedanken geben, als die verstellten oder gefärbten Affecten des Schauplazes. Ubrigens muß die Ausdrückung in den Melodien eines Oratorii (welches so viele Abzeichen als Leidenschaften hat) zwar nicht so wild, aber wol so lebhaft, wo nicht lebhafter seyn, als in Opern: denn ein Oratorium ist gleichsam eine geistliche Opera, und die Materie verdient es vielmehr, daß man sie nicht schläfrig ausarbeite. Bey Opern ist alles Scherz; in Kirchen ist alles Ernst, oder sollte es doch seyn. Es giebt indessen auch weltliche Oratorien, die zum Kammer-Styl gehören, und sich in der Ausarbeitung darnach richten.

§. 42.

Den nächsten Sitz nehmen ein die sogenannten

XV. Concerti da Chiesa { a 1. 2. 3. 4. &c. Voci,
con, e senza, Tromenti.

Diese Gattung soll der berühmte Ludewig Viadana, Erfinder des General-Basses, zuerst aufgebracht haben; da sonst vor seiner Zeit alles verwirrt und verwirrt unter einander, mit Lärm-reichen Fugen und polternden Contrapunten, mit starcken, aus vollem Halse schreyenden Chören, ohne Unterschied guter oder böser Stimmen, ohne Manier oder Zierlichkeit, ohne Melodie und ohne Verständlichkeit, in den Kirchen getrieben worden: so daß man mehr, als einmahl, bedacht gewesen, allen Gesang und Klang ganz und gar vom Gottesdienste zu verbannen; und das waren die lieben Noteten.

§. 43.

Der gute Viadana schreibt, in der Vorrede seiner zu Franckfurt 1613. gedruckten Werke, genug von den triftigen Ursachen, die ihn bewogen, statt der gewöhnlichen Moteten, die Concerte einzuführen, und beziehet sich das meiste auf die, mir so sehr ans Herz gewachsene Deutlichkeit und Verständlichkeit der Melodien, ingleichen auf ein reines Accompanement mit der Orgel. Der Überfluß eckelhafter Fugen und Contrapuncte; die unzierlichen Cadenzen und ungereimte Concordenzen; die Unterbrechung und Unterdrückung der Worte; die unformlichen Intervalle, zerstückelte Harmonien &c. werden alle in besagter Vorrede nachlässig gemacht, und wie billig gestraffet.

§. 44.

Man nimmt sonst Davidische Psalmen zu solchen Concerten, oder auch andre Sprüche aus der H. Schrift; jedoch ohne allerhand gute poetische Texte davon auszuschließen. Anfangs hatten die geistlichen Concerte keine andre Gesellschaft, als die Orgeln, und wurden sehr oft nur mit einer einzigen Sing-Stimme gesetzt, welche so dann mit dem Organisten gleichsam um den Preis stritte. Hernach brauchte man zween, drey bis vier Sänger dazu, und zuletzt fanden sich auch verschiedene Instrumente dabey ein. Diese Concerte waren übrigens ganz kurz, etwa von einer Quart-Seite zu ieder Stimme gerechnet, und giengen in einem Satz, ohne Unterbrechung des General-Basses, daher. Es wurden auch, wo es an einem oder andern Sänger fehlte, ihre Parthenen bisweilen auf Zincken geblasen, welche dazumahl die Stelle der Hautbois vertraten; doch hat die Nachwelt hierin viel geändert und gebessert.

§. 45.

Die eigentliche Absicht bey den Concerten war, und ist noch, die Text-Worte vernehmlich zu machen, und, bey einer oder mehr Stimmen, dennoch, durch Hülffe des General-Basses, eine völlige Harmonie zu Wege zu bringen. Wer nur weiß, was Capell- und Concert-Stimmen heutiges Tages sind, da nehulich bey den ersten alles was Odem hat, bey den andern aber nur die besten, sich hören lassen, der wird sich einen desto leichtern Begriff von dieser Melodien-Gattung machen können, zumahl, wenn er hinzufügt, daß der Nahme von certare, streiten, herkömmt, und so viel sagen will, als ob in einem solchen Concert eine oder mehr auserlesene Singestimmen, mit der Orgel, oder unter einander, gleichsam einen Kunst-Streit darüber führten, wer es am lieblichsten machen könne.

§. 46.

Eine ganz andre Beschaffenheit hatte es mit den allerältesten Kirchen-

Sachen: denn da waren in grossem Ruf, und immer Triumph

XVI. Die Motetti.

Hey denselben wuste man von keinem *) General-Baß, zu der Zeit; sondern der Organist mußte alle Singe-Stimmen in Partitur bringen, und solche, wie eine Allemande, oder anders Hand-Stück, voller Rocks-Triller und abentheuerlicher Läufe, so fein daher figuriren: Man wuste dabey von keinem andern concertiren, als von derjenigen Jagd, welche durch die unsingbaren und unendlichen Fugen an-gestellet ward; alles gieng in vollen Sprüngen da Capella, mit der ganzen Schule, Feld-ein; und hauete getroßt fort, bis ans letzte Ende: denn ehe gab man kein Quar-tier. Da war keine Leidenschaft oder Gemüths-Bewegung auf viel Meil-Weges zu sehen; keine Einschnitte in der Klang-Rede; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit; ja gar kein Verstand zu finden; sondern lauter zerhackte Vollstimmig-keit und wüstes Geschrey: alles auf ein Paar lateinische, oft gar nichts bedeutende Wörter, als: Salve Regina misericordix, &c. Und doch waren es auch nicht al-lemahl ordentliche Fugen; sondern mehrentheils nur schlechte Nachahmungen, da eine Stimme die andre gleichsam äffete, und ein grosses Wesen machte.

§. 47.

Die heutigen Franzosen nennen zwar noch bis diese Stunde alle ihre Kir-chen-Stücke, ohne Unterschied: des Motets; man kan ihnen auch die Freyheit ger-ne gönnen; wiewol die Unwissenheit, in Benennung eines Dinges, keinen übelge-gründeten Argwohn giebt, daß man auch das Ding, oder die Sache selbst, nicht kenne oder verstehe. Allein die Einrichtung ist doch etwas besser, als sie vor Alters war: denn es kommen gar oft Abwechselungen dabey vor, daß nemlich eine oder andre ausnehmende Stimme sich etwa allein hören läßt, und concertiret.

§. 48.

Aus den angeführten Umständen ist leicht zu schliessen, daß zwar die eigentliche Moteten-Art nicht ganz zu verwerffen; doch aber höchst nöthig sey, dieselbe allen-falls mit der Concerten-Art durchzuflechten, und dem Wort-Verstande in keinem Stücke zu nahe zu treten, es koste auch die beste Fuge von der Welt. Es heißt auch hier: Ich habe es wol alles Macht; aber es frommet nicht alles. So viel sey von den sechszehn Gattungen der Singe-Melodien oder Stücke gesagt; doch ohne hierin iemand Maas oder Ziel zu stecken.

§. 49.

Oben ist schon erwehnet worden, daß bey Instrumental-Sachen alles beobach-
tet

*) Wäre dieser bey den Moteten Herkommens gewesen, was hätte Viadana nöthig gehabt, sei-nentwegen, und mit ihm eine andre neue Gattung der Melodien einzuführen? Man muß die Zeiten unterscheiden.

tet werden müsse, was die Sez: Kunst von den Vocal-Melodien erfordert: ja oft ein mehres. Solches wird hiemit bekräftiget: denn da hat man erst auf die Gemüths-Neigung zu sehen, die mit Instrumenten ausgedrückt werden soll; hernach auf die Einschnitte der Klang-Rede, ohne Worte; drittens auf die emphasin oder auf den Nachdruck; viertens auf den geometrischen, und fünffstens auf den arithmetischen Verhalt. Man sehe nur die allerkleinste Melodie an, so wird sichs wahr befinden.

§. 50.

Wie nun in der ganzen Natur und allem erschaffenem Wesen kein einziger Körper, ohne Zergliederung, recht erkannt werden mag; so will ich der erste seyn, der eine Melodie zerleget, und ihre Theile ordentlich untersucht. Zur Probe solls nur fürs erste ein Menuetgen seyn: damit jedermann sehe, was ein solches kleines Ding im Leibe hat, wenns keine Misgeburt ist, und damit man von geringen auf wichtigere ein gesundes Urtheil fällen lerne.

§. 51.

Es hat demnach

I. Le Menuet, la Minuetta

{ zum Spielen, }
 { zum Singen, } besonders,
 { zum Tanzen, }

keinen andern Affect, als eine mäßige Lustigkeit. Wenn die Menuetten-Melodie auch nur sechszehn Tacte lang ist, (denn kürzer kan sie wol nicht seyn) wird sie wenigstens einige Commata, ein Semicolon, ein Paar Cola, und ein Paar Punkte in ihrem Begriff aufzuweisen haben. Das sollte mancher schwerlich dencken; und ist doch wahr. An einigen Stellen, wenn die Melodie rechter Art ist, kan man auch den Nachdruck deutlich vernehmen, der Accente, Fragezeichen zc. zu geschweigen. Der numerus sectionalis, oder geometrische Verhalt, und der rhythmus, oder arithmetischer Verhalt, sind beyde unentbehrliche Dinge bey allen Tanz-Arten, und geben denselben die rechte Maasse und Gestalt. Wir wollen an der Minuetta hiervon ein solches Exempel zeigen, welches bey allen übrigen gnugsamen Anlaß zur Zergliederung geben kan.

Minuetta. $v - | - v - |$ $\dagger v - | - v - |$

§. 52.

Da ist nun ein ganzer musicalischer paragraphus oder **Zusammenfass** von 16 Tacten, aus welchen 48 werden: dieser bestehet aus zweyen periodis oder Sätzen, die sich (gleich den folgenden Einschnitten) durch die Wiederholungen, um zwey Drittel vermehren, und unter den Schluß-Noten mit Puncten (·) bemercket sind. Es befindet sich darin nicht nur ein Colon, oder Glied; sondern auch ein **Semicolon**, oder halbes Glied: die man bey ihren gewöhnlichen Zeichen (·) (;) erkennen kan. Man trifft ferner drey **Commata** an, daraus neun werden, und die mit dem bekannten Beystrichlein (,) versehen sind. Die dreyfache emphasin aber deuten wir mit eben so vielen Sternlein (*) an. Der numerus sectionalis, oder **geometrische Verhalt**, ist hier, wie durchgehends bey allen guten Tanz-**Arten**, 4: und hat vier Kreuzlein (†) zum Abzeichnen. Die **Rhythmi**, oder **Klang-Füsse** des ersten und andern Tact's werden im fünfften und sechsten wieder angebracht, *v - | - v - |*. Diejenigen, so sich hernach im neunten und zehnten Tact angeben, *vv - - | - - - |* höret man gleich im elffften und zwölfften gerne noch einmahl, woraus denn die arithmetische Gleichförmigkeit erwächst. Und das wäre die ganze Zergliederung in acht Stücken.

§. 53.

Wer eine Menuet zum Clavier haben will, der schlage nur (auch andrer Ursachen halber) **Händels**, **Kuhnauens**, **Graupners** 2c. Hand-Sachen auf, so wird er, um den Unterschied der dreyen Menuet-Arten zu finden, nur fragen dürfen, ob sich die daselbst befindliche Melodien dieser Gattung zum Tanzen oder zum Singen wohl schicken? Wegen der Sing-Menuetten nehme man **Dramatische Arbeit** zur Hand, absonderlich von **Teutschen** und **Italiänern**, die gar oft setzen: **Aria**, **tempo di Minuetta**, obs gleich keine förmliche Menuetten sind. Die rechten Tanz-Melodien dieser Gattung und ihr wahres Kennzeichen sind indessen nirgend besser anz-

zutreffen, als bey den Franzosen und ihren gescheuten Nachahmern, worunter Te-
lemann der vornehmste ist.

§. 54.

Hiernächst betrachten wir

II. Die Gavotta,

deren Arten ebenfalls

zum Singen, solo, tutti.

zum Spielen, da Cembalo, di Violini &c.

zum Tanzen u. abzielen.

Ihr Affect ist eine rechte jauchzende Freude. Ihre Zeitmaasse ist zwar gera-
der Art, aber kein Vier-Viertel-Tact, sondern ein solcher, der aus zween halben
Schlägen bestehet, ob er sich gleich in Viertel, ja gar in Acht theilen läßt. Ich
wollte, daß dieser Unterschied ein wenig besser in Acht genommen würde, und daß
man nicht alles so überhaupt eine schlechte Mensur nennen möchte.

§. 55.

Das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Melodien-Gattung;
und keinesweges das lauffende. Die Welschen Seker brauchen eine Art der Ga-
votten für ihre Geigen, die oft mit ihren Ausschweifungen ganze Bögen erfüllen,
und nichts weniger sind, als was sie seyn sollen. Doch, wenn ein Welscher nur seine
Geschwindigkeit bewundern lassen kan; so machter alles aus allem. Fürs Clavier
setzt man auch gewisse Gavotten, die grosse Freyheiten gebrauchen; es aber doch
nicht so arg machen, als die gesidelten.

§. 56.

Daß die Franzosen das t in der Gavotte nicht verdoppeln, kömmt daher, weil
sie es in keinem andern Worte dieser Endigung thun, und es doch hart aussprechen:
als z. E. capote, carote, calote, culote &c. menote, Bergamote, gelinore, no-
te, pelote &c. das Endigungs-e gilt bey ihnen in der Aussprache so wenig, daß das
t dadurch mehr Krafft gewinnet, und wie ein doppeltes lautet.

§. 57.

Was sonst Menage von dem Ursprunge des Nahmens Gavotte gedenckt, daß
derselbe von einem Berg-Volcke, in der Landschaft Gap, herkomme, läßt sich hören;
mich deucht schon, ich sehe sie auf den Hügeln mit ihren Gapoten herum hüpfen: und
was mehr dabey zu beobachten vorfällt, wird man im I. Orck. in Nields Handlei-
tung, II. Th. meiner Ausgabe; im Brossard, und endlich im Waltherschen
Wörter-Buche zu suchen haben. Daß aber in diesem letztern vermeinet wird, es sey
so was seltenes, wenn eine Gavotta mit einem halben Schläge anfängt, darüber
könnte man eine Menge widersprechender Proben aus Welschen Verfassern, abson-
derlich aus dem Steffani, wiewol nur in Sing-Gavotten und Chören, anführen.

§. 58.

Eine Melodie, die mehr fließendes, glattes, gleitendes und aneinanderhängendes erfordert, als die Gavotte, ist

III. Die Bourrée, { zum Singen, nur im melismatischen Styl,
 } zum Tanzen; hauptsächlich.

Diese Melodien-Gattung hat, meines Wissens, keine solche Neben-Arten, oder sie ist vielmehr noch nicht so ausgeartet, als die Gavotte; obwol oft in weltlichen Concerten eine Sing-Aria, col tempo di Borea, gesetzt wird. Und warum nicht? wie sie gebildet seyn, anfangen und aufhören müsse, das stehet schon an mehr, als einem Ort, beschrieben und nachgeschrieben. Doch muß ich hier sagen, daß ihr eigentliches Abzeichen auf der Zufriedenheit und einem gefälligen Wesen beruhe, dabey gleichsam etwas unbekümmertes oder gelassenes, eine nonchalance, und ein wenig nachlässiges oder gemächliches, doch nichts unangenehmes, vermacht ist.

§. 59.

Weil ich finde, daß sich die Wörter-Bücher-Schreiber, und die grossen Wort-Richter selbst, bisher noch nicht an die Bedeutung der Bourrée gewaget haben, indem Furetiere, Richelet und ihre Ausschreiber ganz stille davon schweigen; so will ich doch meine wenige Gedanken darüber kürzlich allhier eröffnen, aber niemand aufdringen. Den Anlaß dazu geben mir die wirklichen Eigenschaften der Bourree-Melodie, zufrieden, gefällig, unbekümmert, gelassen, nachlässig, gemächlich, und doch artig. Das Wort an ihm selbst bedeutet eigentlich etwas gefülltes, gestopftes, wohlgesetztes, starkes, wichtiges und doch dabey weiches oder zartes, das geschickter zum schieben, glitschen (pas glissés) oder gleiten ist, als zum heben, hüpfen und springen. Daman nun einen bekannten Tanz hat, der einer gewissen Braut zu Ehren la Mariée heißt: so könnte es gar wohl seyn, daß die Dicscajer, bey denen die Bourrée zu Hause gehöret, und wo die feisten, niedlichen Leiber selten zu finden sind, etwa einem solchen Frauenzimmer zu gefallen, diesen Tanz erfunden, und ihn la Bourrée genannt hätten. Er schickt sich wahrlich zu keiner Art der Leibes-Gestalten besser, als zu der besagten: Um die Wort-Forschung will ich keinen Streit erheben, und mich gerne einer bessern belehren lassen, so bald nur eine bessere zum Vorschein kömmt; eher nicht.

§. 60.

Wir gehen weiter, und nehmen vor uns
IV. Den Rigaudon,

{ zum Spielen,
 } zum Tanzen,
 } zum Singen.

Dessen Melodie, meines Erachtens, die artigste von allen ist: ihre Eigenschaft bestehet

stehet in einem angenehmen und etwas tändlenden Scherz. Von Italiänern wird der Rigaudon oft zu Schluß-Chören in Dramatischen Sachen; von den Franzosen aber, zu absonderlichen Oden, und ergethlichen Arietten, gebraucht. Seine Form kan aus dem Orchester abgenommen, dabey aber noch bemerckt werden, daß der dritte Absatz gleichsam eine parenthesin, oder Einschaltung, vorstellen muß; als ob derselbe gar nicht zum Haupt-Vortrage gehörte, sondern nur so von umgekehr dazwischen käme. Derowegen er auch die Tiefe des Klanges und keinen rechten Schluß liebet, damit das folgende desto frischer ins Gehör falle.

§. 61.

Der Rigaudon ist übrigens ein Zwitter, aus der Gavote und Bourrée zusammen gesetzt, und mag nicht unfüglich eine drey- oder vierfache Bourrée heißen. Doch sind die Umstände und Formelgen, die Eintheilung, der Umfang, die Abwechselung ganz anders beschaffen. Diese Tanz-Melodie hieß vor Alters im Welschen nur Rigo, welches einen Fluß oder Strom bedeutet; und ich finde wirklich, daß sie bey den Seeleuten nicht fremd ist: Also hat fast ein jedes Element, ja Berg und Thal, eigene Melodien hervor gegeben. Es ist ein bekannter Schiffer-Rigaudon, den man mit diesen Worten zu singen anfängt: Dans nos Vaisseaux &c. Richeliet sagt, der Rigaudon komme aus der Provence her, und ich glaube es desto eher, weil das Mittelländische Meer daselbst die Gemeinschaft mit Welschland befördert.

§. 62.

Unsre nächste Betrachtung fällt auf den Marsch, oder

V. La Marche, welcher ist } ernsthaft oder
entweder } posierlich.

Seine rechte Eigenschaft ist was heldenmüthiges und ungescheutes; doch nichts wildes oder lauffendes. Daher ist es unrecht gehandelt, wenn man von allerhand Sachen Marches machen will. Gemeine Duzend-Componisten stehen in den Gedanken, eine Marche könne niemahls lustig genug seyn; traurig und kläglich, jämmerlich und weinend darf er wol eben nicht gesetzt werden, doch auch deswegen nicht auf den Sprung. Frisch und munter ist noch lange nicht lustig und fröhlich. Eine Marche ist gar kein eigentlicher Tanz: und wenn er in Schauspielen zum Vorschein kömmt, schreiten die Personen nur ganz langsam und ehrbar nach dem Tact daher, ohne tanzen, hüpfen oder springen; doch figuriren sie unter einander, welches wohl zu sehen ist, absonderlich von Gewaffneten oder Krieges-Leuten.

§. 63.

Auch hindert es der Ernsthaftigkeit einer solchen Melodie mit nichten, wie manche wähnen, wenn sie gleich in ungerader Tact-Art erscheinet: Lully hat solches sehr oft gethan; sich aber stets dabey die prächtigen Abzeichen und das kriegerische Wesen angelegen seyn lassen. Wie gar zu viel Feuer keinen rechten Helden macht; sondern ein ganz unverzagtes, festes Gemüth schier durch nichts beweget, oder von seinem eigentlichen Sitz gebracht wird, indem es sonst aller klugen Entschliessung gute Nacht sagt, und der Hitze den Zügel schießen läßt; also kan ein Seher sich hieraus schon ein Bild machen, nach welchem seine Marches keinen losdernden Brand, sondern eine muthige Wärme, in sich halten müssen.

§. 64.

Nun sind zwar Vorfälle, da auch die Marches ihre Eigenschaft verändern, und sich, nach gewissen Umständen, einrichten lassen müssen: Denn, wenn ich z. E. einen Hauffen Arlequins, oder anderer lustiger Brüder, mit einer ernsthaften Melodie, aufführen wolte, würde solches ungereimt seyn; ie lächerlicher sie bey solcher Gelegenheit ausfällt, ie besser ist sie, und dazu gehöret auch ein eigenes Abzeichen. Habe ich aber nicht mit satyrischen Personen, sondern mit tapffern Kriegs-Leuten zu thun, so muß mein Marsch was gefesttes und unerschrockenes darlegen.

§. 65.

Mit dem, auf Zug und Wachten, so nütlichem Spiel hat eine ziemlich nahe Verwandtschaft, und doch einen besondern Gattungs-Unterschied.

VI. Die Entrée.

Es muß bey derselben das majestätische Wesen allerdings auch Statt finden; aber sie darff doch so gar hochtrabend nicht einhergehen. Hergegen hat die Entrée mehr scharffes, punctirtes und, so zu reden, reißendes, an sich, als sonst irgend eine andere Melodie, wobey denn die Ebenrächtigkeit der Marches fehlet oder in etwas abgehet. Ihre herrschende Eigenschaft ist die Strenge, und der Zweck, daß sie die Zuhörer zu solcher Aufmerksamkeit reizet, als ob recht was fremdes oder neues vorgebracht werden solte.

§. 66.

Die zwo Abtheilungen, wo man die Sätze wiederholet, können bey einer Entrée wohl etwas länger seyn, als bey dem Marsch: jene leidet auch die ungerade Anzahl der Tacte, weil ihr Wesen nicht fließend, sondern ein wenig störrisch ist: Dieser hergegen gibt solches durchaus nicht zu, sondern will einen genauen geometrischen Verhalt haben: Ferner macht man auch gerne die beyden Wiederholungs-

lunge Theile der Entrée von einerley Länge; bey dem Marsch aber ist gemeiniglich der erste dieser Theile kürzer, als der andre, und was dergleichen, noch nie bemercker, Unterschied seyn mag, welchen die Gegenhaltung beyder Melodien, nach dieser Anleitung desto leichter entdecken wird.

§. 67.

Eine jede Tanz-Melodie heist zwar sonst bey den Frankosen, mit einem allgemeynen Nahmen, eine Entrée; voraus wenn sie bey Schauspielen zu Aufzügen dienen, und die Banden einführet; aber in besondern Verstande ist es eine solche hypochondematische Gattung, nach welcher oft auch nur eine einzige Person mit der grösssten Kunst, Stärke und Geschicklichkeit, ganz ernsthaft tanzet. Noch eines ist hiebey, zum Abzeichen, und zum ersten mahl anzumercken, daß nehmlich der Anfang einer Entrée, um ihre Autorität desto besser zu zeigen, bisweilen mit der Oberstimme ganz allein gemacht, und der Bass erst, nach einer Pause, nachahmend eingeführet wird, fast auf die Weise, wie bey Duvertüren zu geschehen pfeiget. Doch muß die Pause bey beyden nicht über einen Tact betragen.

§. 68.

Diesen ernsthaften Melodien mag nun auch wiederum was frisches und hurtiges folgen, nemlich

VII. Die Gique,
mit ihren Arten, welche sind

- die gewöhnliche,
- die Loure,
- die Canarie,
- die Giga.

Die gewöhnlichen oder Engländischen Giquen haben zu ihrem eigentlichen Affect einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet. Die Loures, oder langsamen und punctirten zeigen ein stolzes, aufgeblasenes Wesen an, deswegen sie bey den Spaniern sehr beliebt sind. Die Canarischen müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen, aber dabey ein wenig einfältig seyn. Die welschen Gige endlich, welche nicht zum Tanzen, sondern zum Geigen (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zu der äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit, doch mehrentheils auf eine fließende, und keine ungestüme Art, etwa so wie der Strom-Pfeil eines Bachs.

§. 69.

Alle diese neue Anmerckungen haben nicht so wohl ihre Absicht ins besondere auf den völligen Begriff der blossen Tänze, als auf die Entdeckung des darin steckenden Reichthums, und dessen geschweuter Anwendung, bey einer Menge anderer und

wichtiger Dinge, absonderlich bey Sing-Sachen und Ausdrückung der Leidenschafften von allerhand Art, allwo unzählbare und ungläubliche Erfindungen, aus diesen gering-scheinenden Quellen, hervor kommen. Da gibt es, eben wie von den übrigen Gattungen, auch Arietten a tempo di Giga, zum Singen; vornemlich nach Maafgebung der Loures, die eine artige Wirkung thun. So daß ich, z. E. mit der bloßen Giquen-Art schon vier Haupt-Affecten ausdrücken kan: Den Zorn oder Eifer; den Stolz; die einfältige Begierde und das flüchtige Gemüth. Die Einfalt der canarischen Giquen wird insonderheit dadurch ausgedrückt, daß alle vier Absätze und Wiederkehrungen, immer im Haupt-Ton, und in keinem andern schliessen. Man denke weiter nach.

§. 70.

Es ist auch keinesweges hiebey zu vergessen

VIII. Die Polonoise,*)

oder der Polnische Tanz,

J in gerader

J und ungerader Tact-Maasse.

Man sollte nicht meinen, was diese Melodien-Gattung für sonderbaren Nutzen hat, wenn sie in singenden Stimmen, nicht zwar in ihrer eigentlichen Gestalt; sondern nur auf die Polnische Art und ihren Fuß, angebracht wird.

§. 71.

Zwar ist die Tanz-Weise der Polen nicht unbekannt; doch dürffte iedermann nicht bemerken, daß ihr rhythmus, in gerader Mensur, hauptsächlich der Spondæus ist, (- -) mit welchem auch so gar geschlossen wird, das sonst bey keiner Melodie in der Welt geschieht, zumal in unisono continuato. Bey ungerader Zeit-Maasse, verändert sich dieser Spondæus in den Jambum (v -), so daß, bey der ersten Art, zwo gleich-lange Noten, oder halbe Schläge, in einem Ton, bey der andern aber, eine kurze und eine lange, nemlich ein viertel und ein halber Schlag, auch in einem Ton, das Regiment führen. Ich sage hauptsächlich, denn dieser rhythmus werden gleichwol mit andern untermischet, wie aus den Exempeln am besten zu sehen.

§. 72.

Der Anfang einer Polonoise, im genauen Verstande genommen, hat darin ganz was eigenes, daß sie, weder mit dem halben Schläge, im Aufheben des Tacts, wie die Gavotte; noch auch mit dem letzten Viertel der Zeitmaasse, eintritt; wie die Bahren; sondern gerade zu, ohne allen Umschweiff, und wie die Frankosen sagen, sans façon, in beyden Arten, mit dem Niederschläge getrost anhebt.

§. 73.

*) Diese fehlt im Waltherschen Wörter-Buche, und sonst allenthalben.

§. 73.

Wenn ich etwas zu sehen, oder solche Worte in Noten zu bringen hätte, darin eine besondere Offenherzigkeit und ein gar zu freyes Wesen herrschte, wolte ich keine andre Melodien-Gattung, denn die Polnische dazu erkiesen: Maassen, meines Erachtens, hierin ihr wahres Abzeichen, oder Character und Affect beruhet. Selten läßt sich die rechte Natur und Eigenschafft eines Volcks, bey desselben Lustbarkeiten und Tänzen verstecken; ob es gleich bey andrer Gelegenheit geschehen mögte.

§. 74.

Wiederum eine sonderbare, zu vielen andern Stücken nützliche, Melodien-Gattung, welche zu ganz fremden Einfällen Anlaß gibt, ist

IX. Die Angloise,

der Engländische Tanz, dahin gehören

{ die Country-Dances,
Ballads,
Hornpipes &c.

Was vortrefliches, und dabey seltsames, haben diese Tänze an sich, welches diejenigen Büchlein bezeigen, die, von einer Zeit zur andern, in Amsterdam, bey Jeanne Roger zum Vorschein kommen, und ganze Sammlungen enthalten. Daselbst kan sich ein ieder von der Einrichtung solcher Melodien guten Unterricht holen, und erfahren, daß solchane Kling-Stücke nicht eben aus rückenden Noten bestehen; sondern viel weiter um sich greiffen, schöne fließende Melodien führen; die Klang-Maasse ungemein beobachten; voller starcken Bewegungen stecken; und in der Ton-Kunst rechte, artige Sonderlinge sind.

§. 75.

Die Haupt-Eigenschafft der Angloisen ist, mit einem Wort, der Eigensinn; doch von ungebundener Großmuth und edler Guthertzigkeit begleitet. Wer nun diese Gemüths-Bewegungen, absonderlich die erste, vorzustellen hat, der lasse sich die Untersuchung solcher Melodien empfohlen seyn, die ihm dazu Anleitung geben, und den choraischen Styl, wie die besagte country-dances, zum Grunde legen.

§. 76.

Was die Ballads betrifft, so siehet man leicht, daß das Wort vom ballet, oder Tanz insgemein, herkomme; aber eigentlich sind es in England melismatische Oden, oder Lieder, mit vielen Strophen, die zwar vornemlich zum Singen gesetzt, doch auch bisweilen zum Spielen und Tänzen gebraucht werden, gleich den frantzösischen Vau-devilles, von welchem Wort Menage *) eine sonderbare Ableitung zeigt. Man

P 3

hat

*) Der gute Mann hat oft fehl geschossen, absonderlich in Dingen, die mit der Music, welche er ganz und gar nicht verstund, eine Gemeinschaft haben. Sechs Fehler auf einem Hauffen,

hat deren eine Sammlung, unter dem Titel: Pills to purge Melancholy, d. i. Pills, wieder die Traurigkeit, worin eine Menge solcher Lieder gedruckt stehen.

§. 76.

Die Hornpipes sind Schottländischer Abkunft, und haben bisweilen so was außerordentliches in ihren Melodien, daß man denken mögte, sie wären von den Capellmeistern am Norder- oder Süder-Pol verfertigt worden. Wer sie indessen zu untersuchen die Mühe nehmen, und was er daraus begriffen, zu rechter Zeit wohl anwenden will, wird auch davon seinen Nutzen ziehen können.

§. 77.

Zu den hurtigen Melodien, gehört noch

X. Le Passepied, entweder

{ in einer Symphonie.
 { oder zum Tanzen.

Ihr Affect kömmt der Leichtsinigkeit ziemlich nahe: Denn es sind bey ihrer Unruhe und Wandelmüthigkeit lange der Eifer, der Zorn oder die Hitze nicht, die sich bey einer flüchtigen Gique befinden. Inzwischen ist es doch auch eine solche Art der Leichtsinigkeit, die nichts verhasstes oder misfälliges, sondern vielmehr was artig an sich hat: so wie manches Frauenzimmer, ob es gleich ein wenig volage ist, denz noch ihren Reiz dabey nicht verlieret. Bey den besten Schifflenten in Frankreich hat diese Tanz-Melodie ihren Ursprung, nemlich in Bretagne: Ob das unbeständige und unruhige Element der See hiebey seinen Einfluß hat, will ich ungesagt seyn lassen.

§. 78.

Diejenige Art der Passepieds, welche oft in weltlichen Symphonien gebraucht wird, gewinnet, durch das vorhergehende und nachfolgende, eine andre Gestalt, und dienet nur statt eines allegro, oder hurtigen Zwischen-Sakes. Oft schließt sich auch die Symphonie mit einer solchen Tanz-Weise, verstehe bey den Italiänern; nicht aber bey den Franzosen, die sich derselben bloß zur Regierung ihrer Füße bedienen. Uns Teutschen mag es nicht hindern, wenn etwan Gemüths-Bewegungen aufstossen solten, die mit obigen überein kämen, wenigstens den rhythmum, wo nicht die Form, des Passepieds, mit zu nehmen.

§. 79.

die ihm in den Menagianis Tomo III. p. 110. aufgerücht werden, und ein Instrument, Simicum genannt, betreffen, sind aber alle massen lächerlich, und bringen seinen Originibus nur schlechtes Ansehen zu wege.

§. 79.

Was die Sauff-Helden ein Runda nennen, muß ja niemand mit derjenigen Gattung unserer Melodien verwechseln, die man, wegen ihrer in die Kunde gehenden, Wiederkehr,

XI. Ein Rondeau nennet, { eine gerade,
 solches hat entweder } oder ungerade Zeitmaasse,
 und stellet dasjenige Ding in der Ton-Kunst vor, was durch das eben also genannte Reim-Geschlecht, in der Dicht-Kunst, angedeutet wird. Der 136. Psalm ist, nach seiner Art, nichts anders, als ein Rondeau. Luther nennet ihn eine Litaney. Ich wüßte nicht, daß diese Art der Melodien, deren Beschreibung in meinem Niede enthalten, oft zum Tanzen gebraucht worden wäre; wohl aber desto mehr zum Singen, und hauptsächlich zum Instrumental-Concert. Meines Bedünkens regieret in einem guten Rondeau eine Standhaftigkeit, oder vielmehr ein festes Vertrauen; wenigstens läßt sich diese Gemüths-Bewegung sehr gut dadurch vorstellen.

§. 80.

Anlangend

XII. Die Sarabanda, mit ihren Arten

{ zum Singen,
} Spielen und
} Tanzen:

So hat dieselbe keine andre Gemüths-Bewegung, als die Ehrsucht; doch sind die Species darin unterschieden, daß sich die Tanz-Sarabande in engerern und doch dabey viel hochmüthigerer Verfassung befindet, als die übrigen ihres Geschlechts; daß sie keine lauffende Noten zuläßt, weil die grandezza solche nicht leiden kan, sondern ihre Ernsthaftigkeit steiff und fest behält.

§. 81.

Zum Spielen auf dem Clavier und auf der Laute erniedrigt man sich etwas bey dieser Melodien-Gattung, gebraucht mehr Freyheit, ja, macht wol gar doubles, oder gebrochene Arbeit, daraus, welche wir Variationes heissen. Mr. Lambert, des Lully Schwieger-Vater, pflegte dergleichen Verkleinerungen (wenn ich so reden darf) auch selbst in Sing-Sarabanden anzustellen. Einem ieden bleibe sein Geschmack; meiner wäre es nicht. Sonst scheinen die bekannten Folies d'Espagne, auf gewisse Weise, mit zu dieser Gattung zu gehören; sie sind aber nichts weniger, als Thorheiten, im Ernst gesagt: Denn es ist wahrlich mehr gutes in solcher alten Melodie, die sich nur auf eine kleine Quart erstrecket, als in allen Mähren-Tänzen, die jemals erfunden seyn mögen. s. Den *Ephorum Göttingens.*

§. 82.

Jedermann wird gehöret haben, daß es eine Gattung von Instrumental- und Tanz- auch Sing-Melodien gebe, mit Nahmen

XIII. Die Courante, oder
Corrente; man hat deren

{ zum Tanzen,
fürs Clavier oder für die Laute,
für die Geige, und
zum Singen.

Wenn die Courante getanzt werden soll, findet sie ihre unumstößliche Regeln, die der Componist genau in Acht nehmen muß, wenn er sie aus dem Orchestre, aus dem Niedt ic. gelernet hat. Kein anderer Tact, als der dreyhalbe $\frac{3}{2}$, hat dabey Statt.

§. 83.

Soll diese Melodie dem Clavier dienen, so wird mehr Freyheit vergönnet; auf der Geige aber hat sie fast keine Schrancken, sondern suchet ihren Nahmen tüchtig, mit immerwährendem Lauffen, zu behaupten; doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Sing-Couranten kommen der Tanz-Art am nächsten; ob sie wol eigentlich nur das tempo di Corrente, und eben nicht die ganze Form derselben, brauchen. Der Lautenisten Meisterstück, absonderlich in Frankreich, ist gemeinlich dieser Gattung, worauf man auch seine Mühe und Kunst nicht übel anwendet. Die Leidenschaft oder Gemüths-Bewegung aber, so in einer rechten courante vorgestellt wird, ist die süsse Hoffnung. Denn es findet sich was herzhafftes, was verlangendes und was freudiges darin; lauter Stücke, daraus alle Hoffnung zusammen-gesehet wird.

§. 84.

Weil dieses noch kein Mensch gesagt, auch wol kaum gedacht haben mag, so wird mancher meinen, ich suchte etwas in diesen Dingen, das nicht darin zu finden, sondern in meinem eignen Gehirn jung geworden seyn. Aber ich kans handgreifflich vor Augen legen, daß obige Stücke, einfolglich der daraus bestehende Affect, wirklich in einer guten Courante anzutreffen sind. Laßt uns eine alte, jedem bekannte Melodie dazu aussuchen: Denn fürs erste fahren die neuen aus der Gleise, und fürs andre mögte man einwerffen, ich hätte sie selber nach meinem Sinn gemacht.



§. 85.



§. 85.

Bis an die Helffte des dritten Tacts, wo das † stehet, ist was herzhafftes in dieser Melodie, absonderlich gleich im allerersten; das wird niemand läugnen: Von da, bis an die Helffte des achten Tacts, da eben dasselbe Zeichen befindlich ist, äussert sich ein sehnliches Verlangen; bevorab in den drittehhalb lekten Tacten, und mittelst der wiederholten Cadenz in die Dvint unterwärts: endlich erhebt sich am Ende eine mäßige Freude; zumal im neunten Tact.

§. 86.

Eine Menge solcher Couranten, darunter viele noch besser und im geometrischen Verhalt richtiger, sind von mir untersucht worden, alle von ächten Verfassern; und es hat sich immer die Wahrheit dessen, was ich hier von der Gemüths-Bewegung anführe, darin erwiesen. Ich könnte gar leicht von allen andern Gattungen der Melodien eben solche Proben beybringen; aber so würde mein Kern zu einem grossen Baum werden.

§. 87.

In Clavier: Lauten: und Violdagamben: Sachen gehet

XIV. Die Allemanda, eine aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue, her 2c. welche Melodien-Folge man, mit einem Nahmen, die Suite nennet. Die Allemanda nun ist eine gebrochene, ernsthaftte, und wohlausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder vergnügten Gemüths trägt, das in guter Ordnung und Ruhe scherzet. Man hat auch einen Tanz, der mit diesem Nahmen beleget wird; aber einem Rigaudon viel ähnlicher siehet, als einer Allemanda. Noch eine andre, und zwar die dritte, Gestalt gewinnet diese Gattung bey den welschen Violinisten,

womit sie zwar der teutschen Art etwas näher kommen, als die Frankosen; doch weit vom Ziel schießen. Der Unterschied läßt sich besser in den Wercken sehen, als beschreiben. Mascini und Händel können zu Mustern dienen, deren Arbeit in Kupffer heraus ist. Gefungen werden die Allemanden nie, daß ich wüßte.

§. 88.

Die Instrumental-Music hat auch eine eigne Gattung der Melodien an der ins Besondere so genannten

XV. Aria, mit und ohne Doubles, die sonst auch Partire heißen.

Sie hat so wol auf dem Clavier, als auf allerhand andern Instrumenten, Platz, und ist gemeinlich eine schlechte, kurze, in zween Theile unterschiedene, singbare Melodie, die nur meistentheils darum so einfältig erscheinet, daß man sie auf unzählige Art verbrämen und verändern kan, um dadurch, wiewol mit Beybehaltung der Grund-Gänge, seine Faust-Fertigkeit sehen zu lassen. Der Affect mögte mit recht die Affectation seyn; wiewol in der schlechten Melodie für sich, verschiedene Gemüths-Bewegungen angebracht werden können.

§. 89.

Zu Frobergers Zeiten war dieser Partiten-Geist dermassen eingerissen, daß nicht nur auf solche besondere kleine Arien, z. E. auf ein so genanntes Liedlein *Lanzurlu*, wenigstens ein halb Duzend Variationen erhalten mußten; sondern selbst die ehrlichen Allemanden, Couranten, ic. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüchen, krummen Sprüngen, und vielgeschwängten Noten davon. Mir ist es eine sonderliche Freude, daß dieser Geschmack ziemlich gefallen ist, und Kuhnau war, meines Behalts, der erste, der es wagte, eine harmoniöse Arie, wo die Mittel-Stimmen nicht stille sitzen, ohne dergleichen unbequemes Gefolge, im ersten Theil seiner neuen Clavier-Ubung, No. 63. ans Licht zu stellen.

§. 90.

Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht, ob ich sagen soll, der Melodien, oder der musicalischen Grillen, trifft man in der Instrumental-Music an, die von allen übrigen sehr unterschieden ist, in den so genannten

XVI. Fantaisies oder Fantasia,
derer Arten sind

{ die Boutaden,
Capricci,
Toccate,
Preludes,
Ritornelli &c.

Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stege:

Stege-Reiffe daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schrancken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern Rahmen, als guter Einfälle, belegen kan. Daher ihr Abzeichen die Einbildung ist.

§. 91.

Die grössste unter den Tanz-Melodien ist wol

XVII. Die Ciacona, Chaconne, mit ihrer Schwester oder ihrem Bruder dem Passagaglio, der Passe-caille.

Ich finde wirklich, daß Chacon ein Familien-Nahme ist, und der Befehlshaber oder Admiral von der Spanischen Flotte in America, An. 1721. Mr. Chacon geheissen hat: Mir solte diese Ableitung besser, als jene, vom Persischen Schach, gefallen, die im Waltherschen Wörter-Buch stehet. Von der Passe-caille wolte ichs endlich passiren lassen, daß sie so viel bedeute, als passe-ruë, wie Menage haben will; wenn dieser nur glaubwürdig genug wäre.

§. 92.

Die Chaconne wird beydes gesungen und getanzt, bisweilen gar zugleich, und gibt dergleichen Lustbarkeit, wenn sie wohl abgewechselt wird, noch ziemliches Vergnügen; doch allezeit mehr Ersättigung, als Anmuth; wie ich denn auch kein Bedenken trage, ihren eigentlichen Character mit der erstgenannten Eigenschafft auszudrücken. Man weiß, wie leicht die Ersättigung den Eckel und Abscheu gebietet: und wer diese Gemüths-Bewegungen bey mir aufbringen wolte, dürffte nur ein Paar Chaconnen dazu bestellen.

§. 93.

Sonst bestehet der Unterschied zwischen der Chaconne und Passe-caille in vier Dingen, darüber man eben so geringe nicht hinwischen kan. Diese vier Merckmahle sind folgende: Daß die Chaconne langsamer und bedächtlicher einher gehet, als die Passe-caille, nicht umgekehrt; daß jene die grossen Ton-Arten, diese hergegen die kleinen liebet; daß die Passe-caille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne; sondern allein zum Tanzen, daher auch natürlicher Weise eine hurtigere Bewegung entstehet: und endlich, daß die Chaconne ein festes Bass-Thema führet, welches, ob man gleich, zur Veränderung, bisweilen aus Müdigkeit der Ohren, davon abgeheth, doch bald wieder zum Vorschein kömmt, und seinen Posten satzsam behauptet; da sich hingegen die Passe-caille (so muß das Wort auf französisch geschrieben werden, nicht Passacaille) an kein eigentliches Subject bindet, und schier nichts anders von der Chaconne behält, als das blosser, doch um etwas beschleunigte

nigte Mouvement. Welchen Umständen nach man billig der Passe-caille den Vorzug gönnen solte.

§. 94.

Weil sich die Italiäner ungern mit Duvertüren abgeben, so haben sie, an deren statt, eine andre Gattung eingeführet, nemlich

XVIII. Die Intrada.

Der Affect, den sie erwecken soll, ist ein munteres Verlangen nach mehr: weil sie gemeiniglich, als eine Einleitung, viel gutes von dem folgenden Werke verspricht. Ob es allemal gehalten wird, stehet dahin. Die weitere Beschreibung und Eigenschaft einer Intrada wird überflüssig seyn, alhier zu wiederholen. **Brossard, Walther, das Orchester** &c. geben darüber Bescheid.

§. 95.

Eine weit vornehmere Stelle unter den Gattungen der Instrumental-Melodien bekleidet

XIX. Die Sonata

{ mit verschiedenen Violinen &c.
auf besondern Instrumenten allein, z. E. auf der
Oeere: Flöte.

Deren Absicht hauptsächlich auf eine allgemeine Willfährig- und Gefälligkeit gerichtet ist, das ist zu sagen, es muß in den Sonaten eine gewisse complaisance herrschen, damit einem ieden Zuhörer gedienet ist, und die sich zu allem bequemet. Ein Trauriger wird was klägliches und mitleidendes, ein Wollüstiger was niedliches; ein Zorniger was hefftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen antreffen. Solchen Zweck muß sich der Componist, bey seinem adagio, andante, presto &c. vor Augen setzen; so wird ihm die Arbeit gerathen. Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten fürs Clavier (da sie sonst nur für Violinen &c. gehören) mit gutem Beyfall zu setzen; bisher haben sie noch die rechte Gestalt nicht, und wollen mehr gerühret werden, als rühren; d. i. sie zielen mehr auf die Bewegung der Finger, als der Herzen. Doch ist die **Bewunderung**, über eine ungewöhnliche Fertigkeit, auch eine Art der Gemüths-Bewegung, die nicht selten den Neid gebietet. Die **Frankosen** werden nun auch in diesem Stücke, so wie in Cantaten, zu lauter Italiänern. Es läufft aber meist auf ein Flickwerck, auf lauter zusammen gesuchte Cläusulgen (pieces de rapport) hinaus, und ist nicht natürlich.

§. 96.

Die stärkste Vollstimmigkeit erfordert, unter allen, das eigentlich so genannte

XX. Concerto grosso,
als eine Instrumental-piece von lauter Violinen, deren **Vivaldi, Venturini** und
andre

andre eine Menge haben in Kupffer stechen lassen, wie in dem Catalogue de Musique, welcher zu gewissen Zeiten in Holland heraus kömmt, mit mehren zu ersehen. Ihre Affecten sind mancherley und wechseln ab, wie in der Sonata, doch nicht so häufig: Denn die Bollust führt in den Concerten, überflüssig die Herrschaft. Auf die vollständige Besetzung kömmt, bey diesen Concerten, sehr viel an, ja, man pflegt sie sie bis zur Unmäßigkeit hinauf zu treiben, so daß es fast einer reichen Tafel zu vergleichen ist, die nicht für den Hunger, sondern zum Staat und zur Uppigkeit gedeckt zu seyn scheint. Daß es in diesem angenehmen Wettstreit, davon alle Concerte ihren Nahmen führen, an einer scherzenden Eifersucht und Rache, an einem gemachten Neid und Haß, ingleichen an andern solchen Leidenschafften, wiewol auf eine spielende Art, nicht fehle, kan ein ieder leicht erachten.

§. 97.

Eine mäsigere Gattung gibt

XXI. Die Sinfonia, Symphonie,

{ da Chiesa, in der Kirche.
 { di Camera, in der Kammer.
 { del Drama, in der Oper.

Welche, ob sie gleich auch eine ziemliche Besetzung (worunter Hautbois, Bassons &c. mit gerechnet werden) erfordert; dennoch so verwehnt und lecker in ihren Modulirungen nicht seyn darff, als das Concerto. Denn, unangesehen die Symphonien den größesten welschen Schauspielen zur Deffnung dienen, so wie die Intraden den Kleinern; haben sie doch nie kein solch wollüstiges Wesen an sich. In Kirchen müssen sie noch viel bescheidener eingerichtet werden, als auf dem Theatro und im Zimmer. Ihre vornehmste Eigenschafft bestehet darin, daß sie in einem kurzen Begriff und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen machen, was nachfolgen soll. Und da kan man leicht schliessen, daß, in solcher Symphonie, die Ausdrückung der Affecten sich nach denjenigen richten müsse, die im Werke selbst hervorragen.

§. 98.

Endlich soll den Hauffen unserer Gattungen diesesmal schliessen

XXII. Die Ouvertür, Ouverture,

deren Character die Edelmutz seyn muß, und die mehr Lobes verdient, als Worte hier Raum haben. Die Beschreibung siehet im I. Orch. und im Waltherschen Lexico.

§. 99.

Das wäre denn so, außs kürzeste, ein wenig mehr, als ein blosses Verzeichniß der Melodien-Gattungen, mit ihren Abzeichen, und zwar nur der gebräuchlichsten, vornehmsten und bekanntesten; die gleichwol noch von niemand sonst in die

Ordnung gebracht, vielweniger ihre Arten, Eigenschaften, Abzeichen und Affecten berühret worden sind.

§. 100.

Wenn man nun von ieder Gattung dasjenige sagen solte, was alles davon zu sagen ist, und dabey deren mannigfaltigen Nutzen, auch auffer ihrem Kreise, die Umstände, Misbräuche und Zufälle untersuchen, sodann die Artikel mit deutlichen Exempeln erläutern wolte, (welches eben keine ungereimte, oder unnöthige, Arbeit wäre) so würde ein grosses Buch aus diesem einzigen Haupt-Stücke entstehen.

§. 101.

Und da es mit den andern Haupt-Stücken (auch denen, die hier gar nicht berühret werden) fast eine gleiche Bewandniß hat; unser izeiges Vorhaben aber und die einmal gesetzten Schrancken, solche weitläufftige Ausführungen weder zulassen, noch erfordern; indem die ganze Absicht nur auf einen Kern gerichtet ist: Als wenz den wir uns hiemit weitr, und überlassen dem Lehrbegierigen diese Materie zu weitzern Nachsinnen, und dem Bedencken, daß, wie ein Gottesgelehrter die Bibel mit genauen Augen lieset, als ein Laye; so auch denen eine genauere Untersuchung der Melodien höchstnöthig sey, die Componisten (bevorab zum Lobe Gottes) seyñ wollen, als denen, die nur vom Zuhören Wesen machen. Wozu denn die bereits ernannte Schrift-Steller zwar eine hülffliche Hand bieten; doch der eigne Fleiß, und die ernstliche Betrachtung schöner practischen Wercke, absonderlich der Telemanischen, den grösssten Vortheil bringen können.





Liebendes Haupt-Stück.

Von der Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde
in der Setz-Kunst.

§. 1.

Sicher meinet, wenn er ein wenig Vorrath an Erfindung hat, so sey es mit seiner Composition schon richtig. Es ist aber weit gefehlet, und kan damit allein nicht bestellet werden; wiewol es, sicherlich, fast die Helffte der Arbeit ausmacht: denn von der Erfindung muß angefangen werden. Allein es heißt auch wiederum: Ende gut alles gut, und dazu gehören **Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde**, die sonst, mit ihren Kunst-Nahmen, heißen: dispositio, elaboratio & decoratio.

§. 2.

Viele fangen mit solcher Freigebigkeit an, daß sie es zuletzt gar nicht, in gleichen Schritten, ausführen können: über solche klagte schon Horaz zu seiner Zeit etwa also: **Ein Zober *) soltes seyn; und ward ein Krügelein.** Wir haben nicht wenig Exempel von Ton-Künstlern, die ziemlich reich an Erfindungen sind; denen aber das Feuer bald ausgehet, und die, wegen Verabsäumung guter Einrichtung, daran sie keinmal gedencken, nichts recht ausarbeiten, noch bis ans Ende verharren. **Marcello** ist ganz anders gesinnet, wie wir bald sehen werden.

§. 3.

*) . . . amphora cœpit
Institui; currenre rota cur urceus exit? *Hor. de arte poet.*

§. 3.

Hergegen gibt es andre, die erschnappen gerne eine fremde Erfindung aus derjenigen Menge Sachen, die ihnen unter die Hände gerathen, davon doch oft nicht zwei Notizen ihre eigene sind; sie wissen diese Entwendung aber dermassen geschickt einzurichten, auszuarbeiten und zu schmücken, daß es eine Lust ist. Wenn ich nun von beyden eines wählen sollte, entweder eine glückliche Erfindung, oder eine gute Einrichtung u. nähme ich vielleicht die erste; beyde zusammen aber würden sie mir viel lieber seyn. Es ist was rares: so wie Schönheit und Tugend, in einer Person.

§. 4.

Was nun, zum ersten, die Disposition betrifft, so ist sie eine artige Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem ganzen musicalischen Werke, fast auf die Art, wie man ein Gebäude einrichtet, und abzeichnet, einen Entwurff oder Abriß machet, einen Grund-Riß, um anzuzeigen, wo z. E. ein Saal, eine Stube, eine Kammer, und so weiter angeleget werden sollen. Unfre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: Dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner sonst vorgeschrieben werden, nemlich: den Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung, und den Schluß, sonst genannt: Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio.

§. 5.

Es ist zwar den allerersten Componisten eben so wenig in den Sinn gekommen, ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten, als den mit natürlichen Gaben versehenen fertigen Rednern, solchen 6. Stücken genau zu folgen, ehe und bevor die Wohlredenheit in eine förmliche Kunst und Wissenschaft gebracht worden. Es würde auch noch, bey aller Richtigkeit, oft sehr pedantisch heraus kommen, wenn man sich gar zu ängstiglich daran binden, und seine Arbeit allemal nach dieser Schnur abmessen wolte. Dennoch aber ist nicht zu läugnen, daß, bey fleißiger Untersuchung, sowol guter Reden, als guter Melodien, sich diese Theile, oder einige davon, in geschickter Folge, allerdings darin antreffen lassen; ob gleich manchesmal die Verfasser ehe auf ihren Tod, als auf solchen Leit-Faden, gedacht haben mögen.

§. 6.

So gar in den allergeinsten Gesprächen lehret uns die Natur selbst gewisse tropos oder uneigentliche Deutungen der Wörter, gewisse Argumente oder Gründe, gebrauchen, und in denselben eine gehörige Ordnung halten; unangesehen die redende niemals von einer rhetorischen Regel oder Figur das geringste gehöret haben.

ben. Und aus diesem natürlichen Triebe des Verstandes, der uns locket, alles mit einer guten Ordnung und Zierlichkeit vorzubringen, sind endlich, von sinnreichen Köpffen, die Regeln erfunden und angegeben worden. Mit der Music allein hat es nun noch bis hieher finster um diese Gegend ausgesehen; wir wollen aber hoffen, daß es sich, nach und nach, etwas ausklären werde, und unsern Beytrag dazu nicht sparen.

§. 7.

Das Exordium ist der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet und zur Aufmerksamheit ermuntert werden. Mehrentheils, wenn wir einen Satz ohne Instrumente betrachten, stehet dieser Eingang in dem Vorspiel des Basses, oder in dem Ritornello,*) wenn ein größeres accompagnement dabey ist.

§. 8.

Die Narratio ist gleichsam ein Bericht oder eine Erzählung, dadurch die Meinung und Beschaffenheit des Vortrages angedeutet wird. Sie findet sich gleich bey dem Eintritt der Singe- oder vornehmsten Concert-Stimme, und beziehet sich auf das Exordium, welches vorher gegangen ist, durch einen geschickten Zusammenhang.

§. 9.

Die Propositio oder der eigentliche Vortrag enthält kürzlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede, und ist zweyerley: simplex & composita, einfach oder zusammengesetzt, wohin auch die variata, oder bunte und verbrämte, in der Ton-Kunst, gehöret, von welcher die Rhetoric nichts weiß. Solche Propositio hat ihre Stelle gleich nach dem ersten Absatz in der Melodie, wenn nemlich der Bass gleichsam das Wort führet, den Vortrag thut, und den Inhalt so kurz, als einfach, vorleget. Darauf denn die Singe-Stimmen ihre propositionem variatam anheben, sich hiernächst mit dem Fundament vereinigen, und den zusammengesetzten Vortrag erfüllen. Wir wollen, weiter unten, eine Arie vor uns nehmen, und sie nach dieser Ordnung untersuchen, ob sichs so damit verhalte? so wird alles, was hie gesagt worden, viel deutlicher in die Augen und Ohren fallen; es mag so neu und fremd scheinen, als es wolle.

R

§. 10.

*) Wir nennen auch dasjenige hier ein Ritornello, was mit Instrumenten vorher gespielt wird, weil es zur Wiederkehr dienet, und damit so wol geschlossen, als angefangen werden kan.

§. 10.

Die Confutatio ist eine Auflösung der Einwendungen, und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch geschickte Anführung und Wiederlegung fremd-scheinender Fälle oder Modulirungen, ausgedrückt werden: denn eben durch dergleichen Gegen-Sätze, wenn sie wohl gehoben sind, wird das Gehör in seiner Lust gestärket, und alles, das demselben in Dissonanzen und Rückungen zuwieder lauffen mögte, geschlichtet und aufgelöset. Inzwischen trifft man dieses Stück der Einrichtung nicht so viel, als die andern an; da es doch wahrlich eines der schönsten ist.

§. 11.

Die Confirmatio ist eine künstliche Bekräftigung des Vortrages, und wird gemeiniglich, in den Melodien, bey wohlersonnenen, und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen, angetroffen; worunter aber die gewöhnlichen Reprisen nicht eigentlich zu verstehen sind; sondern nur die mehrmalige, mit artiger Veränderung versehene, Einführung gewisser angenehmer modulorum.

§. 12.

Die Peroratio endlich ist der Ausgang oder Beschluß unsrer Klang-Rede, welcher, vor allen andern Stücken, eine besonders-nachdrückliche Bewegung verursachen muß. Und diese findet sich nicht allein im Lauff oder Fortgange der Melodie, sondern vornemlich in dem Nachspiel oder Ritornello, entweder allein im Fundament, oder in stärkerer Begleitung mit andern Instrumenten: es sey dieses Ritornello vorher gehöret worden, oder nicht. Die Gewohnheit aber hat es so eingeführet, daß wir in den Arien fast eben mit den Sängen und Klängen schliessen, darin wir angefangen haben: welchemnach unser exordium, in diesem Fall, auch die Stelle der Perorationis vertritt.

§. 13.

Doch kan ein geschickter Seher auch oft hierin seine Zuhörer artig überraschen, und sowol in dem Schluß der Sing-Melodie, vorzüglich, als auch im würcklichen Nachspiel, beyläufig, unvermuthete Veränderungen anbringen, die einen angenehmen Eindruck hinter sich lassen, daraus ganz eigene Bewegungen entstehen: und das ist die eigentliche Natur der perorationis. Die Schlüsse, so auf einmal, ganz unerwarteter Weise, abgebrochen werden, oder, wie man redet, ex abrupto entstehen, geben hier auch dienliche Mittel zur Gemüths-Bewegung an die Hand.

§. 14.

Zum Beweisthum dessen, was bisher berichtet worden, laßt uns eine Aria von dem berühmten und gründlichen Marcello untersuchen: nach deren Muster man hernach

hernach desto leichter alle andre Melodien, in dem, was diesen Punct der Einrichtung betrifft, beurtheilen kan. Denn, ob gleich die erwehnten Stücke sich eben nicht allemal in derselben Reihe befinden, oder auf einander folgen; so werden sie doch, in guten Melodien, fast alle anzutreffen seyn.

§. 15.

Das Exordium oder den Eingang unsrer Aria macht dieser Satz oder dieses Thema:



Dasselbe wird darauf alsofort, ohne weitem Umschweiff, von der Sing: Stimme ergriffen, und, weil es schon die ganze Absicht der Melodie anzeigt, folgender Gestalt, fast gleich: lautend, im höhern Ton, nachgemacht.



Und dieses ist eigentlich die Narratio, welche bis an eine Cadenz, mit völligem Wort: Verstande, fortgesetzt wird.

§. 16.

Nachdem nun der Absatz in der Terz erfolgt ist, hebt der Bass die repercussionem, und gleichsam den rechten Vortrag, erst an, allwo die propositio simplex so erscheinet:



Denn, ob gleich dasselbige Thema beybehalten wird, gewinnt es doch eine ganz neue Krafft durch die Versetzung, und weil solche im Bass allein geschieht, ist es nur ein einfacher Vortrag.

*) Es scheint, der galante Verfasser habe sich hiebey die Dorische Ton: Art, in der Versetzung, erwählt: weil wir aber nicht den ganzen Zusammenhang der Arie hersetzen können, sondern nur ihren Grund: Riß zeigen wollen; so sind die folgende Systemata unbezeichnet gelassen, und ist die große Sext, oder das fis, nur im Lauff der Melodie, beygefüget worden.

§. 17.

Darauf fällt die Singe-Stimme mit einer Veränderung also ein, und macht eine propositionem variatam.



Wornächst die Melodie noch einige Tacte lang, auf diese Art, weiter geführet wird, bis der Wort-Verstand einen abermaligen Absatz erfordert.

§. 18.

Alsdann nimmt der Baß das Thema wiederum vor, und zwar so, wie ers im Eingange berühret hat; ehe ers aber vollendet, tritt ihm die Sing-Stimme, mittelst einer Nachahmung, entgegen, gibt dabey der Melodie ein ganz anders Ansehen, und zeigt, samt dem Fundament, propositionem compositam, oder einen zusammen gesetzten Vortrag an, folgender Gestalt:

§. 19.

Wiederum, nach Verlauff einiger Tacte, vernimmt man die confirmatio-nem, oder Bekräftigung dessen, was bereits, auf verschiedene Weise, vorgetra-gen worden; jedoch mit einer mercklichen und schönen Veränderung:

So weit reicht die Helffte, welche denn, gewöhnlicher maassen, eben so geschlossen wird,

wird, wie sie angefangen worden, und damit die perorationem, oder den Schluß erhält. §. 20.

Im zweyten Theil, nachdem der Verfasser seine neue narrationem angebracht, und gleichsam eine apostrophen *) eingeführet hat, reisset er, so zu reden, ein Stücklein von seinem bisherigen Themate ab, und macht ein besonderes daraus; arbeitet damit, per confutationem, durch Bindungen und Gegen: Sätze (verstehe dissonirende Einwürffe) so lange, bis er sie glücklich auflöset, und seinen periodum in die Quarte des Haupt-Tons, zur Ruhe bringet. Ich will lieber den ganzen Satz herschreiben, und mit Anmerkungen, zu mehrer Deutlichkeit, erläutern:

- *) Apostrophe ist, wenn sich der Redner ganz unvermuthlich zu andern Zubörern zu wenden schenket.
 a) Hier endiget sich die peroratio. b) Transitio oder Übergang, Krafft dessen das vordere gehende mit dem folgenden an einander gefüget, und von jenem zu diesem hinüber getreten wird. c) An diesem Ort gehet die Apostrophe, oder averfio, an. d) Der Wiederschlag, oder die repercussio geschiebet in der Sext des Haupt-Tons. e) Da treffen die Gegen: Sätze mit ihren Auflösungen ein; confutatio, rhetoribus *dissolutio*; nobis *resolutio*.

§. 21.

Hiernächst ergreift der Bass das völlige Thema, mittelst eines neuen Wieder-
schlages in der Quarte, drehet es ganz fremd herum, und wird darin von der Singe-
Stimme, doch mit abermahliger Veränderung, gefolget; welches fast der amplifi-
cacioni und argumentationi, einer Erweiterung und Bewährung, gleich siehet:
vermöge deren sich die Melodie der Quinte nähert.



§. 22.

Ferner folget ein frischer Widerschlag, oder eine repercussio in der Quinte
des Haupt-Tons, welche Figur in der Rede-Kunst, und zwar in den figuris dictio-
nis, mit dem Nahmen, refractio seu reverberatio, beleet wird: doch so, daß die
Singe-Stimme diesesmal nicht nachfolget, sondern vielmehr eine Gegen-Bewegung
vornimmt. Endlich läßt sich oberwehnte, abgesonderte Clausul zu einer frischen
confutation ein, womit der zweyte Satz oder periodus schließt, und hernach das
Da Capo Platz findet.

§. 23.

§. 23.

Das kan, mit gutem Recht, einen geschickten Riß abgeben, der nicht nur wohl eingerichtet, sondern auch, bevorab im zweyten Theil, auf das fleißigste ausgearbeitet ist, und, nebst den sechs vorgeschriebenen Stücken, zugleich einige Stellen aufweist, die den figuris dictionis & sententia bekommen, und die wir, ob sie gleich zur Zierde eigentlich gehören, dennoch im Vorbeygehen, unbemercket nicht haben lassen können. Wer Lust hat, wird, diese Materie ferner zu untersuchen, keinen Umgang nehmen, und sich wundern, wie fast in allen guten Melodien diese Dinge so deutlich zu finden sind, als ob sie mit Vorsatz dazu bestimmet worden wären.

§. 24.

Es liegt inzwischen ein grosses an der Einrichtung, und kommen alle Verhältnisse der Theile darauf an, die ein Stück aufzuweisen haben mag: worin es denn gar oft vortrefliche Meister und Erfindungsreiche Componisten heßlich zu versehen pflegen. Bisweilen gelückt es ihnen; doch nur von ungefehr: weil sie die rechten Grund-Sätze nie untersucht, noch sich die geringste Regel, ausser ihrem guten Naturell, von einer ordentlichen Einrichtung jemals gemacht haben.

§. 25.

Der Redner Gewohnheit ist, daß sie die stärcksten Gründe zuerst; hernach die schwächern; und zuletzt wiederum stärckere anbringen. Das scheinet gewiß ein besonderer Kunst-Griff zu seyn, welchen sich ein Musicus eben sowol, als ein Orator, zu Nutz machen kan: zumahl bey der allgemeinen Einrichtung seines Wercks. Und wiewol es das Ansehen gewinnet, als ob diese Richtschnur das Verfahren derjenigen billige, die ihren Arien sonst nichts, als ein ausnehmendes Da Capo, zu geben wissen, dabey der Anfang und das Ende gleich starck, das Mittel aber oft jämmerlich ausziehet; so taugt doch eine solche disposition deswegen nicht, weil sie mehr auf besondere ganze Theile, als auf das allgemeine Wohlwesen des Vortrages gerichtet ist, wie denn das erwehnte Kunst-Stück nicht sowol von einer specialen, oder vielmehr generalen Einrichtung zu verstehen ist, daß nemlich, alle Theile überhaupt, ein ieder vor sich, solche drey Stufen der schwächern, stärckern, und stärcksten Argumente zu beobachten habe.

§. 26.

Gleichwol kan auch hierin Maaß und Ziel gesetzt werden, daß man, einer Seits, der Sache weder zu viel, noch zu wenig thue; andrer Seits aber besagte Regel in ihrer Krafft lasse: welches alsdenn geschiehet, wenn man ein Werck vorher wohl eintheilet und abreisset, ehe zur Ausarbeitung geschritten wird. Die meisten Componisten, wenn nur ein guter Einfall da ist, fahren gleich, mit ungewaschenen Hän-

Händen, zur elaboration; es gerathe nun damit, wie es wolle: da doch die Vorsichtigkeit unausföcklich erfordert, in allen Dingen einen Uberschlag zu machen, ehe man Hand anleget. Rechtschaffene Haushälter *) werdens wissen, insonderheit solche, die das Einmahleins, und, aus der Rechne:Kunst, das Addiren, in gutem Verstande, wohl gelernet haben.

§. 27.

Bev Fertigung grosser Oratorien pflegt mein Gebrauch zu seyn, den Schluß des ganzen Wercks zuerst vorzunehmen, und denselben, bey noch frischer und unermüdeter Krafft der Geister, iedoch mit einer gewissen Absicht auf das übrige, also einzurichten, daß er was rechtes sagen mögte. Ein ieder folge seinem Triebe: ich erwehne dieses nicht aus Eitelkeit, noch zur Vorschrift; sondern bloß darum, weil ich mich iederzeit wohl dabey befunden, und die Zuhörer vor allen Dingen am Ende, wo es auch am nöthigsten ist, ohne Ruhm zu melden, so gerühret habe, daß vieles davon in ihrem Gedächtniß Wurzel geschlagen hat.

§. 28.

Von dem weltberühmten und Music:gelehrten **Steffani** habe mir ehemals sagen lassen, daß derselbe, ehe er noch eine Feder angefeket, die Opera, oder das vorhabende Werck, eine Zeitlang beständig bey sich getragen, und gleichsam eine recht ausführliche Abrede mit sich selbst genommen habe, wie und welcher Gestalt die ganze Sache am füglichsten eingerichtet werden mögte. Hernach aber hat er seine Sätze zu Papier gebracht. Es ist eine gute Weise; ob gleich zu vermuthen, daß sich heut zu Tage, wo alles auf der Flucht geschehen soll, wenig finden werden, die Gefallen tragen, solche Ueberlegung anzustellen; es sey nun Unverstand, oder Gemächlichkeit (alias Faulheit) oder auch derjenige alberne Hochmuth, welchen man suffilance nennet, Schuld daran. Ja, wenns lauter Ziegen wären, die, ohne ein Bein zu zerbrechen, von der Mauer herabklettern könnten, so holte **Claus Narr** die Leiter umsonst.

§. 29.

Wenn inzwischen die Gleichförmigkeit in allen Dingen ein grosses beyträgt, daß dieselbe nicht nur den menschlichen Sinnen angenehm, sondern auch eben dadurch an sich selbst dauerhafter werden, wie solches guten Baumeistern wohl bewußt seyn wird; so ist leicht zu erachten, warum einige Sachen, mit dem Alter, wenig oder nichts an ihrer innerlichen Güte und Festigkeit verlieren, ob sie gleich von

auf:

*) Rechtschaffene sage ich darum, weil es Leute giebt, die sich einbilden Oeconomi zu seyn, da sie doch keine einzige Kammer, geschweige Küche und Keller, zu eigen haben, und alle ihre Beifse darin besteben, auf andrer Unkosten zu leben. Die Anwendung wird leicht zu machen seyn. Unglückigkeit ist keine Weisheit.

auffen einen kleinen Anstoß bekommen mögten; andre hergegen, so sehr sie auch glänzen und prahlen, alsobald in der Wiege ihr Grab finden. Das lieget größtesten Theils an der guten oder üblen Einrichtung.

§. 30.

Wer sich also, (seiner Fertigkeit im Sehen ungeachtet) der oberwehnten Methode, auf gewisse, ungezwungene Art, bedienen will, der entwerffe, etwa auf einem Bogen, sein völliges Vorhaben, reisse es auf das gröbste ab, und richte es ordentlich ein, ehe und bevor er zur Ausarbeitung schreitet. Meines wenigsten Erachtens ist es die allerbeste Weise, dadurch ein Werk sein rechtes Geschick bekömmt, und ieder Theil so abgemessen werden kan, daß er mit den andern eine gewisse Verhältniß, Gleichförmigkeit und Übereinstimmung darlege: maassen dem Gehör auf der Welt nichts liebers ist, denn das.

§. 31.

Zeit will dazu gehören, und Gedult; wer die nicht hat, der wird geschwinder davon kommen: wenn er nur so, vor der Faust, wegschreibet, wie die meisten thun, welche sich, weder um das allgemeine, noch besondere Einrichtungs-Wesen, nicht das geringste bekümmern: Daher es denn auch manchemal im Ton, im Tact &c. wunderliche und abentheurliche Contrasten*) gibt, die, ohne Verwirrung und Eckel, nicht angehört werden mögen. So viel von der Einrichtung.

§. 32.

Die Elaboratio oder Ausarbeitung selbst, nach gemachtem Überschlage, ist um die Helffte leichter, als sonst; braucht damenherv wenig Unterricht: Denn man trifft einen bereits gebahnten Weg an, und weiß gewiß, wo man hinaus will. Von niemand wird inzwischen diese Ausarbeitung geringer geschäzet, als von solchen, die sich mit vielen Erfindungen schmeicheln; welche doch, mehrentheils, auf leere und seltsame Grillen hinaus lauffen. Wo man weder an die Einrichtung, noch an die Ausarbeitung eines Wercks, recht denckt, da ist auch die beste Erfindung, wie eine verlassene Ariadne: artig, hübsch, schön; aber ohne Beystand, Schutz und Schirm.

§. 33.

Leuten, die keine taugliche disposition machen wollen, wird hernach die Ausarbeitung desto saurer, und kostet ihnen viel Zeit und Arbeit: das schreckt die gemächlichen und wollüstigen Herren ab; die Arbeit insonderheit stehet ihnen gar nicht an; sie meinen, ihre ausschweifende Fragen müßten schon eben so gut seyn, als eine wohl-

§

ge

*) So nennet man bey den Maltern und Bildhauern die wiedrigen Stellungen der Glieder eines Leibes &c.

gegründete Erfindung, die flüchtig eingerichtet, und hernach eben so leicht ausgearbeitet, als gefällig angehört wird. Nach den Gedanken solcher Post-Componisten stehet ein anhaltender Fleiß, und eine genaue Beobachtung nothwendiger Vorschriften, nur staubigten Schul-Füchsen und niederträchtigen Slaven an: Wer wolte sich denn fesseln lassen, und so viel Zeit auf die Ausarbeitung wenden? Ein feiner Schmuck, ein künstlicher Zierrath, eine reiche Verbrämung zc. können dasjenige vollkommen ersetzen, was etwa, an einer gründlichen Zuschneidung, oder an einer festen Rath, abgethet. Meine Meinung ist so:

Zwar frey; jedoch in steter Pflicht:
Gebunden; aber knechtisch nicht.

§. 34.

Nun ist es freylich an dem, daß die hurtigsten und feurigsten, anbey zur Music, und zu den dahin gehörigen schönen Wissenschaften, beqvemsten Gemüther selten an Gedult und Zeit einen Ueberfluß haben. Mancher kan nichts sehen, es geschehe denn in aller Eil, oder, wie es in einigen Brieffen zur Unzeit lautet: raptim! Und dre hergegen, ie länger sie einem Dinge nachsinnen, ie mehr sie wegstreichen und einflücken, ie stumpffer werden sie, und ie künstlicher sie ihr Werck gerne ausarbeiten wolten, ie schlechter und gezwungener gerath es oft: weil sie, nehmlich, alles ohne vorhergegangene Ueberlegung angreifen. Das erste ist eine Vermessenheit, die mit dem Fall in naher Verwandtschaft stehet; das andre thut die Furcht, als eine einfältige Gemüths-Bewegung, die sich auch so gar bey Aulstern und Muscheln befindet, wenn ein Messer zwischen ihren Schalen eindringet. Und hier muß es heißen: nec tumide, nec timide!

§. 35.

Ein ieder prüffe sich selbst wohl, wie er in diesem Stücke geartet sey, und richte sich desfalls, mit gewisser Mäßigung, nach seinem Triebe. Denn es ist doch allemal besser, wenn einer es ja nicht ändern kan, mit anständiger, natürlichen Art (de bonne grace) einen kleinen Kunst-Fehler zu begehen; als denselben, durch ängstliches Bemühen, und gezwungenen Fleiß, zu vermeiden oder zu bemänteln. Ein solcher kummerloser Schnitzer ist einer mühseligen Richtigkeit vorzuziehen; wenns nicht gar zu grob gemacht wird. Die Alten sagten: Genio indulgendum, man muß seiner Neigung etwas nachgeben. Und es ist recht wohl gesagt.

§. 36.

Allein, es will auch nicht allemal mit dem heftigsten Triebe ausgerichtet seyn. Bisweilen gerath es; sehr oft mislinget es. So viel ist gewiß, daß keine gute Ausarbeitung, ohne vorgängige Einrichtung, auf dem Stuz, geschehen könne;
son-

sondern Zeit und Gedult erfordert. Hat es aber mit der Überlegung seine Nichtigkeit, so braucht man desto weniger Zeit und Gedult. Wenn ich dieses auch gleich mehrmal sagte, würde es doch nicht schaden.

§. 37.

Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maasse; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit. Man sagt im gemeinen Spruchwort: Gut Ding will Weil haben. Das verstehe ich mehr von der Disposition, als Elaboration: denn wo es mit dieser träge, langsam und schwer hergeht, da wirkt sie in den Gemüthern der Leser oder Zuhörer eben desgleichen. Was in der Eil gemacht ist, und gut ausfällt, hat deswegen vor andern Wercken nichts voraus. Wiederum ist es unbillig, daß man dem Künstler vielmehr die Zeit, als die Arbeit, bezahlen soll. Doch hat die Natur nicht gewollt, daß eine grosse Sache, die zum Lobe Gottes, und zur Bewegung menschlicher Leidenschafften, abzielet, auf der Flucht geendiget werden soll; sondern sie hat einem jeden herrlichen Werke auch eine besondere Schwere zugetheilet. So lauten Schuppii Worte im ungeschickten Redner.

§. 38.

Endlich sind weder alle Personen, noch auch alle Zeiten und Stunden zu einer guten Ausarbeitung beqvem: und da hat mancher heute zu etwas Lust, davor ihm morgen grauet. Selten trifft man einen Erfindungsreichen Mann an, der seine Sachen tüchtig ausarbeitet; hingegen sind die mühseligsten Künstler gemeiniglich die armseligsten Erfinder. Kurz, wer wohl disponirt, hat halb elaborirt; es kostet ihm nur wenig Zeit und Aufmerksamkeit; keine grosse Arbeit; wo sich diese zu starck blicken läßt, ist es weit schlimmer, als wenn sie gar zu Hause geblieben wäre. Also muß es heissen: Nicht zu wenig, *) nicht zu viel! Sonst verdirbt Gesang und Spiel.

§. 39.

Wenn wir endlich noch ein Wort von der Ausschmückung oder Decoration machen müssen, wird hauptsächlich zu erinnern nöthig seyn, daß solche mehr auf die Geschicklichkeit und das gesunde Urtheil eines Sängers oder Spielers, d. i. des Executoris, ankömmt, als auf die eigentliche Vorschrift eines Sekers.

§. 40.

Etwas Zierrath muß man seinen Melodien beylegen, und dazu können die häufigen Figuren oder Verblümungen aus der Rede-Kunst, wenn sie wohl angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten. Bey Leibe aber brauche man sie nicht

§ 2

überz

*) *Neu desis operæ; neve immoderatus abundet. Hor. Sat. 5. L. II.*

übermäßiglich. Die Figuræ dictionis haben eine grosse Aehnlichkeit mit den Wandlungen der Klänge, in lange und kurze, in steigende, fallende &c. Die Figuræ sententiæ aber betreffen ganze Passagen und Sätze oder Themata, nach ihrer Umsehung, Nachahmung, Widerschall &c.

§. 41.

Die so genannten Manieren verderben manche schöne Melodie im Grunde, und kan ichs den Französische[n] Ton-Künstlern, so herrlich gut ich auch ihrem Instrumenten-Styl bin, nimmermehr verzeihen, wenn sie, aus übermäßiger Liebe zu Zierrathen und bunten Sachen, ihre doubles oder Doppel-Stücke dermassen durchstickten und durchnähen, dieselbe mit unendlichen kleinen Figuren solcher Gestalt auspuken, oder vielmehr verunzieren, daß man schier nichts mehr von der wahren natürlichen Schönheit ihrer Sätze vernehmen kan. Denn bey solchen Figuris sententiæ verschwinden alle Figuræ dictionis, die doch in der Ton-Kunst die besten sind, und vor andern empor steigen sollten, selbst bey aller Versehung und Veränderung.

§. 42.

Von dem berühmten Josquino, ehmaligen Capellmeister in Frankreich, erzehlet *) Prinz, aus den Collectaneis T. III. eines mir unbekannt[en] Johannis Manlii, eine Geschichte, die den Unterschied zwischen dem alten und neuen Geschmack der **) Frankosen, zum Nachtheil der letztern, darleget. „Als Josquinus, heißt es, noch zu Cambray lebte, und einer in dessen musicalischen Stücken eine unanständige Colorature machte, die er, Josquinus, nicht gesehet hatte, verdroß es ihn dergestalt, daß er denselben hefftig ausschalt, und, daß es alle hören kunten, zu ihm sagte: Du Esel, warum thust du eine Coloratur hinzu? wenn mir dieselbe gefallen hätte, würde ich sie wol selbst hineingeseht haben: wenn du willst recht-componirte Gesänge corrigiren, so mache dir einen eignen, und laß mir meinen ungehudelt.

§. 43.

Wir verachten darum die decorationes nicht. Wohlangebrachte Manieren sind keinesweges geringe zu schätzen, es entwerffe sie der Componist selber, wenn er ein Sänger, oder geschickter Spieler ist; oder es bringe sie der Vollyzieher, aus freyem Sinne, an. Wir tadeln aber den Misbrauch auf das höchste, und so wol die Ungeschicklichkeit der Singenden und Spielenden, welche sich ausschweif-

fen:

*) In seiner histor. Besch. der Sing- und Kling-Kunst, 10 Cap. §. 33.

**) Es kömmt mir merkwürdig vor, daß die grössten Capellmeister in Frankreich, aus der Fremde dahin beruffen worden. Josquin war ein Niederländer, Lasso auch; Lully war ein Belscher &c. &c.

fender Zierrathen, aus Mangel eines guten Geschmacks, ja besser zu sagen, einer gesunden Vernunft, und gehöriger Wissenschaft, zur Unzeit und ohne Bescheidenheit bedienen; als auch die ärgerlichen Schwärmereyen einiger gar zu fantastischen Componisten mit ihren närrisch-tollen Einfällen, welche sie selbst für lauter schönen Schmuck und Zierrath halten, unangesehen gemeinlich das abgeschmackteste Wesen von der Welt daraus entstehet; die erzwungene und allzuoft wiederholte übelstimmende Abweichungen der Tone, samt der übrigen ungebührlichen Freyheit, der sich diese Sonderlinge gebrauchen, um eine Raken-Music heraus zu bringen.

§. 44.

Die gescheuesten unter den wahren, ächten, Welschen Sessern hegen hierin ganz andre Gedancken, als einige ihrer haselirenden Vorfahren und ieszigen wilden Mitbrüder. Sie lieben ein ungeschmücktes, reines und einfaches Wesen weit mehr, als alles verbrämte Puppenwerck: zumahl in Sing-Sachen. Und wenn sie ja ihren Einfällen den Lauff nicht hemmen können (denn am Muth gebracht es ihnen nicht) so lassen sie lieber die Decorariones den Instrumenten über, welches sehr wohl und klüglich gethan ist, wenn z. E. die Singe-Stimmen mit einer zierlich-schlechten Melodie einhergehen, daß alsdenn die Instrumente dazu, und dazwischen, gewisse artige, lebhaftte Modulos und Auspuhungen anbringen. Von solchen Welschen Sessern rede ich, als der vor einiger Zeit in England blühende Bononcini war, welcher gar genau wußte, wo die Zierrathen ihren eigentlichen Sitz haben müssen: maassen seine Arbeit solches zur Gnüge beweiset. So viel ist gewiß, daß der häufige Schmuck in der Ton-Kunst mehr den Instrumenten, als den Singe-Stimmen zukömmt.

§. 45.

Wenn es der Raum und unsre Schrancken vergönnten, könnte man hier leicht die 12. figuras dictionis, samt den 10 figuris sententia, der Länge nach einführen, und sehen, wie viele unter ihnen sich zur Auszierung einer Melodie, oder auch eines ganzen Wercks, von gewitzigten Componisten anbringen ließen. Denn, was ist z. E. gewöhnlicher, als die musicalische Epizuxis oder Subjunctio, da ein nerley Ton oder Klang, in eben demselben Satze, mit Hefftigkeit wiederholet wird?

eigentlich:



figürlich:



§. 46.

Was ist wol gebräuchlicher, als die Anaphora in der Ton- und Sess-Kunst,

wo eben dieselbe Klang-Folge, die schon vorgewesen ist, im Anfange verschiedener nächster Clausuln, wiederholet wird, und eine relationem oder Beziehung macht?

z. E.



Die Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polypoton, Antanaclassis, Ploce, &c. haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, ob hätten die Redner selbige aus der Ton-Kunst entlehnet: denn sie sind lauter, auf gewisse Weise angebrachte, repetitiones vocum.

§. 47.

Betreffend die figuras sententiae, da das Absehen auf ganze Modulos zielet, wer weiß nicht vom Gebrauch der Exclamationen, die wir schon oben, als einen Abschnitt der Klang-Rede, betrachtet haben? Wo ist die Parrhesia grösser, als in der musicalischen Composition? Die Paradoxa, oder das inopinatum, wo was unvermeintes oder nicht vermuthetes vorkömmt, kan man fast mit Händen greiffen. Die Correctio oder Revocatio hat fast in allen Gegen-Bewegungen statt. Die Præteritio, Apopiopesis, Apostrophe &c. gehören alle mit einander, gewisser maassen, in der Music zu Hause.

§. 48.

Viele werden hiebey denken, wir haben dergleichen Dinge und Figuren nun so lange angebracht, ohne zu wissen, wie sie heissen, oder was sie bedeuten; können uns auch forthin wol damit behelffen, und die Rhetorick an den Nagel hängen, oder unster die Wand werffen. Diese kommen mir noch lächerlicher vor, als der bürgerliche Edelmann beym Moliere, der vorher nicht gewußt hatte, daß es ein pronomen sey, wenn er sagte: ich, du, er; oder, daß es ein imperativus gewesen, da er zu seinem Knecht gesprochen: Komm her!

§. 49.

Ich mag auch, die Wahrheit zu sagen, dieses mahl mit Fleiß nicht weitläufftiger hierin seyn: theils, weil ein ieder geschelter Leser bereits aus obiger Anzeige die Wahrheit meines Sages finden wird: theils, weil ich nicht als ein Neuling angesehen

hen

hen werden, noch die Sache, gleich bey dem ersten Antrage, zumahl in einer Kern-Schrift, gar zu Schulmäßig behandeln mag.

§. 50.

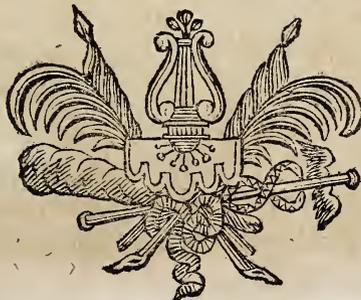
Vor Zeiten haben unsre gelehrte Musici ganze Bücher, in ordentlicher Lehr-Art, von puren Sing-Manieren (die ich *figuras cantionis*, so, wie die vorhergehenden, *figuras cantus* nenne) zusammen getragen, welche mit den obangeführten gleichwol keine Gemeinschaft haben, und mit denselben nicht vermischet werden müssen. Unter andern finden wir eine Probe davon an der Arbeit des ehmaligen Nürnbergischen Capellmeisters, Andreas Herbst, ingleichen an dem berühmten Wolfgang Caspar Prinz, in seiner *Musica modulatoria vocali*.

§. 51.

Allein, da sich die Sachen fast jährlich ändern, und die alten *tremoli*, *groppi*, *circoli*, *tirare* &c. nicht mehr Stich halten wollen, eine andre Gestalt gewinnen, oder auch neuern Moden Platz machen müssen: so siehet man solche Vorschriften fast mitleidend an, und würde sich, wenn man schon dergleichen, nach heutiger Weise, entwerffen wolte, in ein paar Jahren eben so bloß stellen lassen müssen, als jene. Inz dessen gibt es doch einige Manieren, als z. E. die *Accente*, die *Schleifer*, die *Vorschläge* &c. von ziemlicher Dauer, über welche, so weit sie das Clavier betreffen, Kubnau, in der Vorrede seiner Suiten, eins und anders bengebracht hat, das nicht sonder Nutzen gelesen werden mag.

§. 52.

Noch eins, welches uns zugleich auf das nächste Capitel leitet, ist zu erinnern, daß nemlich unter die grossen Figuren der *Amplificationis*, derer etliche dreysig sind, und mehr zur Verlängerung, zum Schmuck, Zierrath, oder Gepränge, als zur gründlichen Überzeugung oder Bewegung der Gemüther dienen, nicht mit Unrecht zu zählen ist das bekannte und berühmte Kunst-Stück der *Fugen*, worin die *Mimesis*, *Expolitio*, *Distributio*, samt andern Blümlein, die selten zu Früchten werden, ihre Residenz antreffen. Wir wollen dannenhero davon im folgenden und letzten Haupt-Stück, iedoch nur Auszugsweise, einigen Unterricht ertheilen.





Achtes Haupt-Stück. Von den Fugen.

§. 1.

Die Fuge ist eine Art Gesanges und Gespieles, oder beyder zugleich, mit verschiedenen Stimmen, da die eine der andern, in gewissen Schritten, naheilet oder nachfolget, und eben dasselbe Thema führet. Doch dürfen diese verschiedene Stimmen nicht allemal in grosser Anzahl dabey seyn: denn man seket auch Fugen mit zwo Stimmen.

§. 2.

Solche Kunst-Stücke werden darum Fugen genannt, weil eine Stimme vor den andern gleichsam wegfliehen und entwischen will; von ihnen aber, als auf der Flucht verfolgt wird, bis sie sich endlich freundlich begegnen, und am Ende alle ver gleichen.

§. 3.

Es gibt gebundene und freye Fugen. Gebundene sind, wenn sich der Componist daran bindet, daß alle Noten, vom Anfange des Untewurffs, bis zum Ende desselben, ohne Ausnahm, nachgesungen oder nachgespielt werden sollen. Und das sind die Canones. Freye oder ungebundene Fugen aber sind zwar darum so gänzlich nicht ohne Einschränkung, als die blossen Nachahmungen oder imitationes; sondern so beschaffen, daß nur eine gewisse Clausul, von gehörigen Stimmen, nachgesungen werden darff.

§. 4.

Diese Fughe sciolte, d. i. ungebundene Fugen, sind wiederum dreyerley: einfache, vielfache, und Gegen-Fugen. Was einfache sind, ist leicht zu ermessen, nehmz

nehmlich: wenn nur ein Subjectum, ohne Verkehrung, oder andern Kunst-Griffen, regelmäßig durch- und ausgeföhret wird. Vielfache sind, wo mehr Subjecta, doch ohne Verkehrung, vorkommen. Gegen-Fugen aber haben zwar nur einen einzigen Unterwurff; doch wird derselbe auf vielfältige Art getummelt, herumgekehret und verdrehet. Diese letztern Gegen-Fugen gehören eigentlich zum doppelten Contrapunct; die mittelsten zu den Doppel-Fugen; die ersten aber sind und bleiben die vornehmsten, gebräuchlichsten und leidlichsten, aus welchen hernach alle andre entspringen.

§. 5.

Eine jede Fuge hat zwey Haupt-Kämpffer, welche die Sache mit einander ausmachen müssen: der eine heißt Dux, der andre Comes. Es sind aber weder Herzog noch Grafen. Der anhebende Satz ist der Führer, oder Dux; derselbe muß, wenn die Fuge recht ordentlich, und der Ton-Art gemäß seyn soll, entweder im Endigungs- oder auch im herrschenden Klange (d. i. in der Quinte) anheben. Andre Intervalle werden sonst nicht dazu gebraucht, als nur ausserordentlich in der Mitten eines Stückes oder Zusammensatzes, nachdem man schon das ordentliche Wesen vernommen und gefasset hat.

§. 6.

Den Ducem oder Anführer begleitet der Comes, als ein Gefährte: doch daß diese Begleitung und Folge in unterschiedlichen Klängen geschehe, um dadurch eine gewisse Nacheiferung, oder æmulationem, anzudeuten, als worin fast der ganze Unterschied zwischen dem Führer und Gefährten bestehet: Hat nun jener den herrschenden Klang zur Anfangs-Note, so nimmt dieser den Endigungs-Ton dazu, und umgekehrt.

§. 7.

Wenn man nun weiß, mit welchen Klängen ein Thema oder Fugen-Satz anfangen könne, so wird auch nöthig seyn zu sagen, wie dessen Schluß oder Abbruch ungefehrt beschaffen seyn möge. Da ist nun eben nicht die beste Art, daß in dem Endigungs-Klange, wenn damit angefangen worden, auch geschlossen werde, und eine förmliche Cadenz erscheine. Zwar geschiehet solches oft mit gutem Beyfall, wenn ein rechter Meister der Vollstimmigkeit darüber kömmt, der auch, so zu reden, aus nichts etwas machen kan; aber dieses Verfahren schließt keine solche Verschiedenheit oder Abwechselung ein, als wenn Schluß- und Anfangs-Noten ungleich sind. Das allerartigste ist, wenn das Thema so eingerichtet wird, daß man die förmlichen Schlüsse lieber gar dabey vermeidet, und die Schrancken desselben so zu setzen weiß, damit kein rechter eigentlicher Absatz erfolge, maassen die Ruhe-Stellen in Fugen,

und Contrapuncten gar nicht zu Hause gehören, sondern solche Fremdlinge sind, daß sie sich schwerlich eher melden, noch in eigener Gestalt sehen lassen dürffen, als bis die ganze Jagd zu Ende läuft. Ich nehme mit Fleiß ein Gleichniß vom Jagen, weil dasselbe auch wenig vom Ruhen oder stillehalten weiß. z. E.

The image displays two systems of musical notation for a fugue. Each system consists of two staves with a treble clef and a common time signature. The first system shows a melodic line in the upper staff and a corresponding line in the lower staff. An asterisk (*) is placed above the upper staff towards the end of the first system. The second system continues the notation, with a cross symbol (X) placed above the upper staff and another asterisk (*) placed above the lower staff towards the end of the second system. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

&c.

Da ist zwar, wo der asteriscus stehet, ein kleiner Einschnitt, wie ein Comma; aber nichts weniger, als ein förmlicher Schluß oder Absatz, wie ein Punctum.

§. 8.

In den ordentlichen und gewöhnlichen Fugen heben also, erwehnter maassen, die Führer und Gefährten das Thema in der Quint und Octav an. Ein anders aber ist, wenn diese Ordnung überschritten, und der Satz, mit Fleiß und Kunst, so zugestuzet wird, daß nach dem ersten regelmäßigen Widerschlag (repercussion) der Gefährte hernach auch in andern Klängen anfangen, und doch mit dem Führer einstimmen kan: wobey man sich mehrentheils auf die drey Wege, durch die Octav, all' ottava; durch die erhöhete Terz, alla decima; und durch die erhöhete Quint, alla dodecima; zu beziehen pfleget: welches eigentlich eine, aus dem doppelten Contrapunct entlehnte Erfindung ist, eben so wol, als die einfachen Fugen in hypodiapason, hypodiapente und hypodiatessaron, d. i. in der Unter-Octav, Unter-Quint, und Unter-Quart. Es gibt auch Fugen, darin der Gefährte dem Führer in einem dissonirenden Klange nachheilet, nemlich in der Secund, Septima und Quart; welches iedoch lauter ausserordentliche Vorfälle sind, ob sie gleich unangezeigt nicht gelassen werden können.

§. 9.

Wie lang etwa der Führer bey einer Fuge an Tacten seyn möge, ist einiger maassen willkührlich, und wird davon zum Beschluß dieses Haupt-Stücks §. 74. noch etwas vorkommen; doch hält man insgemein dafür, daß, ie ehender und geschwinder der Gefährte seinem Anführer folge, ie besser die Fuge sich hören lasse. Man findet oft die vortreflichsten Ausarbeitungen über die wenigsten Noten: fast so, wie bisweilen die besten Predigten auf drey oder vier Text-Worte gemacht werden können. Wer sollte wol denken, daß diese acht kurze Noten



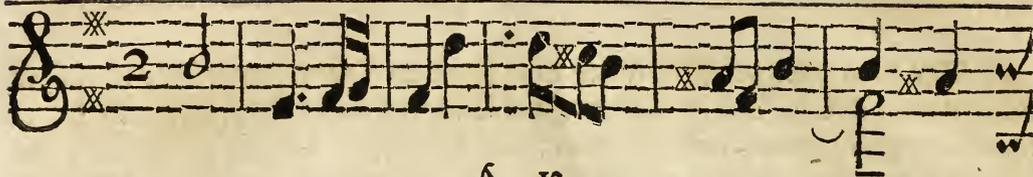
so fruchtbar wären, einen Contrapunct von mehr, als einem ganzen Bogen, ohne sonderbarer Ausdehnung, ganz natürlich hervorzubringen? Und dennoch hat solches der künstliche, und in dieser Gattung besonders glückliche Bach in Leipzig iedermann vor Augen geleyet, ja, noch dazu den Satz, hin und wieder, rücklings eingeführet.

§. 10.

Wir kehren uns, bey heutiger Setzungs-Kunst, zwar nicht mehr an die alten Gebote, da die Fugen, gleich den Tonen, in Haupt- und Neben-Arten, in authenticas & plagales, getheilet wurden, deren erste mit steigenden, und die andern mit fallenden Sätzen versehen seyn mußten; aber die Alten wollten gerne, daß man bey dem Steigen die Quint, und nicht die Quart, in Betracht ziehen sollte, wenn der Führer im Endigungs-Klange anfängt. Und das ist auch eine gute Anmerkung, die wir billig, in Theilung der Octav, so wenig aus den Augen setzen müssen, als große Ungewißheit des Tons, aus Hintansetzung solcher Vorschrift, erfolget und entstehet.

§. 11.

Der schwache Sprung in die Quart der Ton-Art, aus dem Endigungs-Klange aufwärts, debilis ille saltus, wie ihn die Alten nannten, zumahl, wenn er gleich im Anfange erscheinet, hinterläßt immer einen Zweifel, daß man nicht alsobald wissen kan, aus welchem Ton gespielt oder gesungen werde. (Welches doch ein grosses zur Lieblichkeit einer Melodie beyträgt, wie an seinem Orte gemeldet worden ist.) Und wenn auch die Quart umgekehrt wird, d. i., wenn gleich ein Sprung in die Quint unterwärts aus ihr entstehet, hat es doch eben die Schwierigkeit. Ein Exempel wird es klarer machen:



§. 12.

Wenn ich diesen Fugen: Satz in seinen Anfangs: Noten betrachte, kan ich schier nicht sagen, ob er aus dem e, oder aus dem h, gehe. Daran ist der blosser Fall in die Unter: Quint Schuld, welche nichts anders, als die Quart der Ton: Art ist, falls die Anfangs: Note auch hernach finalis werden soll. Denn man siehet aus der Folge (obgleich nicht aus der Bezeichnung des Systematis) daß H mol die Ton: Art ist; und es weisen auch solches einem verständigen melothetæ die wesentlichen Klänge, oder chordæ essentielles, desselben Modi, welche gleich doppelt und drey: fach vorhanden sind, nemlich h, d, fis, und also den Ausschlag geben.

§. 13.

Indessen macht doch die Quart den Zweifel, weil sie gleich im Anfange, ohne Vermittelung, eintritt, und daher die Ohren (welche auf die Folge nicht mercken können) alsobald auf die Ton: Art des E mollis führet, in welchem auch die repercussio füglich geschehen könnte, ob sie gleich im fis bessere Art hat, und zwar wegen besagter wesentlichen Klänge, sowol, als auch wegen des Absatzes und förmlichen Schlusses, bey dem der Comes mit dem fis, h, geschicklich nachfolgen kan, welches dem e verboten ist.

§. 14.

Ungeachtet aber des erwehnten Zweifels, wegen der Ton: Art, welcher, bey Anhörung der ersten Klänge dieses Fugen: Satzes, erreget wird, ja, ungeachtet derselbe in dem Endigungs: Ton anhebt und aufhöret; gibt er doch sonderbare Gelegenheit zur glücklichen Ausführung, und hat sie Händel, auf eine unverbesserliche Weise, ins Werck gerichtet. So gewiß ist es, daß keine Regel ohne Ausnahm bleiben kan.

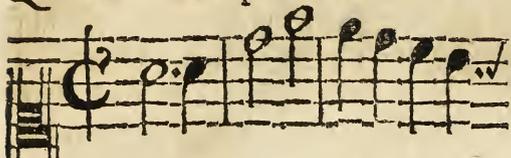
§. 15.

Der Sprung in tertiam modi ist allemahl gut, und eben darum viel besser, als in Quartam, weil die Terz ein Intervall ist, das zur Dreystimmigkeit, ad triadem, gehöret. Wir verstehen es aber mit diesen Sprüngen nur so, wenn sie gleich im Anfange vorkommen. Denn, bey fortwährender Führung der Melodie, hat es seine geweisete Wege, und bedarff keines eigenen Unterrichts.

§. 16.

Der Anfang und das Ende eines thematis oder Fugen: Satzes und Textes
mas

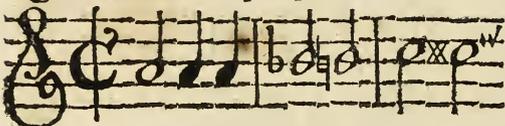
Quarta ascendens per saltum :



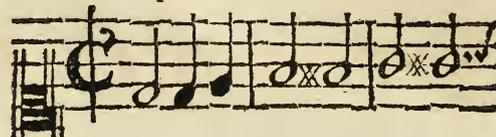
Repercussio :



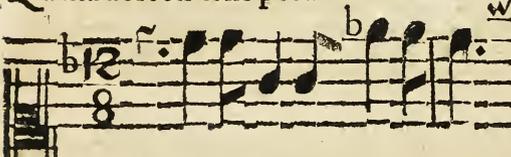
Quarta ascendens per gradus :



Repercussio :



Quinta descendens per saltum :



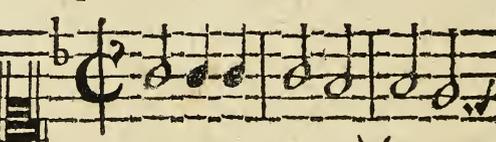
Repercussio :



Quinta descendens per gradus :



Repercussio :



§. 19.

Da siehet man, daß aus der Quart die Quint, und aus der Quint die Quart wird, es sey gehend oder springend. Das letzte Exempel weiset noch über dieses, daß aus der fallenden Secunde, wenn der Führer in dominante anhebet, bey dem Gefährten der fortgesetzte Unisonus entstehe : denn die zwischenliegende Klänge müssen sich, weil aus der Quint eine Quart wird, nach den Gränzen richten.

§. 20.

Was nun die weitere Ausführung der Modulation betrifft, und welcher Gestalt die Klänge einander, bey dem Wiederschlage, antworten müssen, davon hat man nebenstehende, nicht zu verwerffende Leiter, als woraus ungefehr, und Exempelsweise, abzunehmen, daß, wo der Dux c hören läßt, da müsse der Comes g oder f, nachdem es die Umstände erfordern, angeben ; wenn in jenem d vorkömmt, muß dieser a haben ; wenn aber der Dux die Klänge f oder g berühret, antwortet ihm der Comes mit c u. f. w.

c	-	{	e	
h	-		e	
a	--	=	d	
g	f	-	c	
e	-	h	-	
d	-	a	-	
c	-	g	-	

§. 21.

§. 21.

Man hat jedoch in gewissen Fällen eine Freyheit und Ausnahm, wenn nemlich der Dux einen basirenden Sprung, durch die Quint herunter thut, wie im folgenden Exempel zu sehen : allwo wegen dieser Clausul, das d dem g antworten muß; welches sonst obiger Tabelle zuwieder läuft, da es nicht d, sondern c, thun würde.

§. 22.

Damit man aber recht eigentlich verstehe, wie mit solcher Stellung der Octaven verfahren werden müsse, so sehe man erstlich den völligen vierstimmigen Accord des gewählten Modi, es sey nun welcher es wolle, also übereinander, zur Richtschnur des Führers :

Nun sollte die Octave, oder der Sprengel des Gefährten, mit der Terz, Quint und Octav, wol billig gleicher maassen dagegen gesetzt werden, nemlich : a c e a. Weil aber, auf diese Weise, der guten repercussion und Ton-Art zuwieder, das e dem a antworten müste, so nimmt man, statt der Quinte vom a, die Quarte d, also :

Hierauf fülle ich die leeren, und mit Puncten bemerkte Stellen beyder Octaven aus, und sehe sie, auf diese drunter stehende Art, gegen einander über, so finde ich daran eine Richtschnur des Wiederschlagés.

§. 23.

Wiewol es hiemit nicht die Meinung hat, daß man sich allemahl solche Tabellen machen müste, weil, alles daher gehofften Vortheils ungeachtet, dennoch viele Schwierigkeiten dabey vermacht sind : die am leichtesten zu heben stehen, wenn nächst der gehörigen regelmäßigen repercussion, auf eine reine, mit der vor-

gesetz-

gefesten Ton-Art wohl übereinkommende, Versetzung gesehen wird. Derjenige fährt am besten dabey, der die Umstände und Erfordernisse einer guten Melodie wohl inne hat, und in der Vollstimmigkeit, vor allen Dingen, Meister ist, daß er mit der Harmonie, nach Gefallen, spielen könne: Denn ich muß wol gestehen, daß diese, bey Fugen und andern dergleichen Kunst-Stücken, mehr Dienste thut, als jene. Wer indessen noch so weit nicht gekommen ist, und die hieher gehörige Arbeit bewährter Verfasser untersucht, dem wird obige Beyhülffe zum Leit-Faden dienen können.

§. 24.

Die General-Fugen-Regel ist diese: Man soll die Gränzen der Ton-Art (welche in einer Octav bestehen) nicht überschreiten, weder unten noch oben: auch nicht mit dem Comite in einem dem Modo zuwieder lauffenden Klange anheben; übrigens aber die Intervalle so gleich und ähnlich machen, als nur möglich ist. Wenn nun eines von diesen dreyen Stücken Gefahr läufft, wie oft geschiehet, darff ich wol nicht so genau auf die beyden letztern, als auf das erste sehen: denn die Ton-Art verdienet allemahl grössere Achtung, als das übrige.

§. 25.

In Chorälen wollen es einige so genau nehmen, daß sie auch so gar kein Intervall zulassen, welches nicht just mit denen im Duce befindlichen übereinkomme, und fangen dannenhero zuweilen ihren Comitem in einem fremden Ton an, damit sie, durch dieses vermeinte kleine Ubel, ein grösseres, nemlich die Überschreitung des Modi, vermeiden. Es ist auch nicht bey allen Fugen-Sätzen möglich, die Intervalle, im Führer und Gefährten, gleich zu machen; im Wiederschlage mit dem gehörigen Klange anzufangen; und dabey die Gränzen der Ton-Art nicht zu überschreiten. Die Ursach ist, daß jede Ton-Art, in diesem Verstande, bey der Theilung seiner Octav, eine Quarte oben, und eine Quint unten hat, welches ungleiche Intervalle sind. z. E.

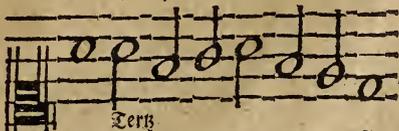
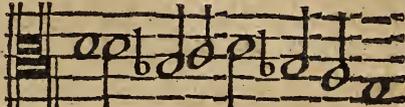


§. 26.

Wer nun die Dorische Ton-Art, oder das D moll wählen, und aus dem bekannten Choral: Vater Unser ic. eine Fuge machen, dabey aber sowol die Aehn-

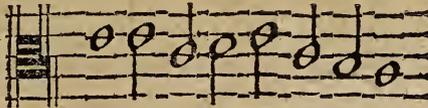
lich-

lichkeit der Intervalle, als den richtigen Anfangs-Klang im Widerschlage beobachten wollte, der würde dem vornehmsten Stücke zu nahe treten, und die Gränken des Modi unleidlicher Weise überschreiten müssen.

Dux.  Comes. 

Tertz

Will er aber nun dieses vermeiden, so muß er entweder in einer fremden chorda (es sind aber alle hier fremd, ausser der finali und dominante) seinen Gefährten also eintreten lassen, daß dieselben Intervalle beygehalten werden, und das taugt eben so wenig:



Oder aber, er muß das Intervall der sinkenden Tertz in eine Secunde verändern, so behält er die beyden Haupt-Eigenschaften des Widerschlages, und bricht nur der dritten und geringsten, nehmlich der genauen Aehnlichkeit seiner Intervalle, etwas wenig, und an einem einzigen Orte, ab; welches ich lieber wählen möchte, des Vertrauens, die meisten Contrapunctisten werden hierin mit mir einig seyn.



Secund.

§. 27.

Bey einigen Kirchen-Liedern, die nach den alten modis gesetzt sind, muß man den Unterschied zwischen der selbst-ständigen und geborgten Ton-Art, inter modum authenticum & plagalem, welches andre Haupt- und Neben-Modos nennen, mit zu Rathe nehmen: welches fast die einzige Gelegenheit ist, wo diese Lehre, bey heutiger Geh-Kunst, noch statt findet. Und da wird die Ton-Art so eingerichtet, daß die Quint oben, und die Quart unten kömmt, so wie wir das Gegenspiel im 25. §. angezeigt haben. Z. E. bey dem so genannten Hypo-zolio:

Hypo-zolius.  nicht  Phrygius.

u

§. 28.

§. 28.

Aus Mangel dieses Unterschieds wissen viele Organisten nicht, wie sie z. E. bey dem Choral: **Christus der uns selig macht** u. die repercussion anstellen sollen. Am Ende hat er freylich die Zeichen der phrygischen Ton-Art; aber im Lauff der Melodie ist er so starck mit dem Aeolischen Neben-Modo versehen, daß billig hier die, sonst bey der Moden-Lehre eingeführte Regel Platz nimmt: a potiori fiat denominatio d. i. die meisten Klänge geben dem Ton seinen Nahmen. Nun ist das h sieben mahl; das a aber dreyzenmahl darin; ja es wird gar eine förmliche Cadenz im leßtern gemacht, und fast immer in der Quart modulirt: wobey jedoch nicht zu läugnen stehet, daß 3 Cadenzen im h vorkommen, so wie sie denn auch sind. Daher kan man ihn, bey dem Widerschlage, gar wohl nach hypo-aolischer Art handhaben. Doch wäre es deswegen nicht unrecht, bey diesen Zeiten also zu verfahren:



aber die guten Alten waren dem h feind, und nahmen lieber das a dafür: weil jenes keine reine Quint bey ihnen hatte, und auch kein fis im phrygischen Modo seyn mußte.

§. 29.

Wenn nun besagte Organisten das erste Glied dieses Chorals fugiren wollen, oder sollen, so sprechen sie: der Führer fängt im e an, welches auch die Endigungs-Note ist; da muß der Gefährte in der dominante. (worunter sie immer die Quint verstehen, ob es wol auch hier die Quart seyn kan) nachfolgen, nemlich im h; und wenn ferner die Richtigkeit der Intervalle beobachtet wird, stehet das Ding so zu Buche:



§. 30.

Weil aber, bey solcher Einrichtung, der Gefährte in einem solchen Klange aufhöret, der überall aus dieser Ton-Art verbannet ist, nemlich im fis; (maassen die

*) Dieses Wort kan hier mit Recht gebraucht werden; ob ich gleich der erste bin, der es thut: denn es bedeutet *propositionem*.

**) In diesem Ausdruck habe ich Vorgänger.

Ordnung so stehet: ^{1.} e f g a h c d e, es mag der Haupt- oder Neben-Modus seyn, dabey die halben Töne im ersten und fünften Grade liegen) auch die Octave nicht erfüllet wird, welches doch füglich geschehen kan; so siehet man schon, daß es hier an dem Erkenntniß der Ton-Art fehle: denn dieselbe weist bald an, wie mit Beybehaltung aller Aehnlichkeit in den Intervallen, dennoch in einem Ton-gemassen Klange angefangen, und im e geschlossen werden könne. z. E.



§. 31.

Und auf diese Weise muß man bey andern Chorälen, die eine gewisse Ton-Art, nach alter Lehre, führen, auch verfahren, und wenn ja irgend ein Intervall vertauschet werden soll und muß, wohl zusehen, daß es keinen halben Ton treffe, weil solcher am empfindlichsten ins Gehör fällt.

§. 32.

Es stehet ferner, bey dem Fugen-Wesen zu erinnern, 1) daß auch wol zwey bis drey Stimmen, auf canonische Art, nach einander, ohne Widerschlag, alle in finali, oder alle in dominante chorda anheben mögen: weil man sich, obwol im Anfange, doch bey Fortsetzung der Arbeit, nicht immer an die repercussion, und ihre Ordnung, binden darff: 2) Daß es eben nichts strafbares sey, wenn man gleich bisweilen den Umfang der Ton-Art aus den Augen setzet, und mit guter wohlbedächtiglicher Art, verabsäumet, als welches auch die allergewissenhaftesten Contrapunctisten (Orlando und seines gleichen) für keine Sünde gehalten haben. Allein mein Rath, bey diesen Freyheiten, wäre, daß man sich ihrer nicht gerne, ohne sonderbare Ursache, gleich im Anfange bediente, ehe das Thema, gewöhnlicher Weise, durchgeföhret worden. In der Mitte aber, und bey Fortsetzung der Arbeit, darff sich niemand das geringste Bedencken daraus machen: denn es gibt eine gute Abwechselung, und grossen Anlaß zur geschicktern Ausarbeitung.

§. 33.

Von dem ersten Punct mag folgendes eine Probe abgeben, und wird es desto artiger mit dergleichen Freyheit herauskommen, wenn eine Stimme fein bald und kurz auf die andre eintritt:

Gewöhnliche Weise, den Gefährten einzuführen, beym Anfange.

Mit anständigerer Freyheit, in der Mitte:

§. 34.

Von der zweyten Erlaubniß findet man die Vorfälle noch häufiger, als von der ersten, etwa auf diese Art:

Anschlag.

Wiederschlag.

Freyheit.

Die

Die gewöhnliche regelmäßige Weise des Widerschlags nennet man *consociationem modorum*, weil ich, durch Veränderung eines oder andern Intervalls (da nehmlich in beyden Exempel aus der Secund eine Terz wird, wie die Zahlen 2. und 3. anzeigen) die darin ungleichen Ton-Arten mit einander vereinbare: bey welcher *consociatione* oder Zusammengesellung die Vertauschung eines grossen Intervalls lange nicht so merklich ist, als eines kleinen. Die Freyheiten aber, so man sich hie bey nimmt, gehören *ad æquationem modorum*, weil ich die eine Ton-Art, so viel die Intervalle betrifft, gerade auf eben dem Fuß behandle, als die andre, und also beyde, in besagten Intervallen, gänzlich vergleiche.

§. 35.

Bisher haben wir mit ordentlichen Fugen-Sätzen zu thun gehabt, so viel der Raum hat leiden wollen, nehmlich mit solchen, die in der Quint oder Octav anheben; weil es aber, insonderheit bey gänglicher Durchführung eines Chorals, auf Fugen-Art, viele Vorfälle gibt, wo die Sätze ganz ausserordentlich anfangen, so wird auch hiebey verschiedenes zu erinnern seyn, bevorab da doch die meiste Absicht unsers Unterrichts auf die Kirchen-Music ziele.

§. 36.

Wenn demnach ein Thema in der Secund anhebt, und sein Vorhaben de initio auf die Endigungs-Note der Ton-Art führet, so folget der Comes auch in irregu- einer Secunde des lari. versetzten modi; ziele aber der Dux nicht auf die *chordam finalem*, sondern auf die *dominantem*, so folget ihm der Comes nicht in der besagten Secunde, sondern *per finalem* der versetzten Ton-Art. Z. E. mein Modus wäre G dur, und der Fugen-Satz finge im a, als der Secund, an; hörte aber im g, als Endigungs-Note, auf: so ist der versetzte *modus*, natürlicher Weise, D dur, und der Comes fängt im e an, als in der Secund derselben versetzten Ton-Art.

Exempel von anfangender Secund zum Haupt-Ton.

Eintritt der dritten Stimme durch die Septime mit der ersten.

&c.

§. 37.

Neiget sich hergegen die Melodie des ersten Fugen: Satzes zum d, als zur Quint, herunter, so tritt der Gefährte nicht mit der Secunde ein; sondern mit eben der Quint des Haupt-Tons, welche alsdann dasselbe d istf.

Ein anders, von anfangender Secund zur Quint.

Idem Thema, per motum contrarium.

§. 38.

a) Secunda Modi, G. durf.

b) Quinta ipsius Modi, G. durf.

§. 38.

Fängt ein Fugen-Satz in der Terz, oder auch in der Sext seines Haupt-Tons an,

- c) Bemerket nur beyläufig den Eintritt der vierten Stimme, da sie mit der ersten und dritten eine Sext macht, welches nichts tägliches ist.
- d) Hier wird, in gleichmäßiger Absicht, ein neuer Eintritt der Ober-Stimme, und zwar ein unversuchlicher, gewiesen, da sie mit dem Bass eine kleine Quarte macht.

an, so folgt der Wiederschlag in eben dem Intervall seines verletzten modi, dafern die Melodie auf den Schluß-Klang siehet. Gehet sie aber zur dominanti, so hat es zwar nicht mit der Sext, aber mit der Terz, eine andre Verwandniß: massen sich dieselbe sodann, bey dem verletzten Modo in dessen Secunde (welche im letzten Exempel dieser Art mit 2. bezeichnet ist) verändert. Z.E. keine Ton-Art wäre G. moll:

Exempel von der anfangenden Terz zum Haupt-Ton.

Von der anfangenden Sext zur Quint.

Von der anfangenden Sext zum Haupt-Ton.

Hier macht es keine Aenderung.

Von der anfangenden Terz zur Quint.

dominans.

Hier aber wohl.

§. 39.

Was die anfangende Quart, in außerordentlichen Fugen-Sätzen, betrifft, so wird sie von dem Gefährten, durch ein gleichmäßiges Intervall, nach der Versetzung, beantwortet, (und gleichsam für die Quint angesehen; sie mag die finalen, oder dominantem, zum Zweck des Thematic setzen.

Von der anfangenden Quart zum Haupt-Ton.

tr. finalis.

Ein anders, zur Quint.

⌘

§. 40.

1) und 2) deuten hier an, daß dem Unifono des Führers durch die Secunde des Gefährten geantwortet wird, um den Sprung in die Quart hinauf wohl zu bilden.

§. 40.

In der Septima des Haupt-Tons einen Ducem anfangen zu lassen, das ist schon etwas sehr fremdes, und wenn, bey solchem Vorfall, auf die finalem gezelet wird, so folgt der Comes in eben demselben Intervall, das ist zu sagen, in der Septime des **versezten Modi**. Neiget sich aber der Führer zur Quint, so muß der Gefährte nicht in einem gleichmäßigen Intervall, sondern in der Sext der **versezten Ton-Art**, anfangen. Z. E. Mein Modus wäre B. dur, der Fugen-Satz sänge in a, nehmlich in der Septime des Haupt-Tons, an, und die Melodie ginge zur Final-Saite; so müste der Gefährte eben auch in der Septime seiner **versezten Ton-Art**, d. i. in e, die Nachfolge anstellen.

Exempel von anfangender Septime, zum Schluß-Ton.

The musical score consists of three staves. The top staff is the Soprano part, starting on A (the 7th degree of the mode) and moving towards G. The middle staff is the Alto part, starting on E (the 7th degree of the mode) and moving towards G. The bottom staff is the Bass part, starting on E (the 7th degree of the mode) and moving towards G. Trills (tr.) are indicated above certain notes in the Soprano and Alto parts. A finalis trill (tr. finalis) is indicated above the final G note in the Soprano part. The key signature is B-flat major (one flat), and the time signature is common time (C).

*) Ich bemercke abermahl nur beyläufig hiemit den Eintritt des Basses, da er mit den Ober-Stimmen die Sext und kleine Quint ausmacht.

Ingleichen:

Und da thun die verwechselten Noten, *note cambiate*, schöne Dienste, wie bey der Septime 1. und bey der Secund 2. zu sehen ist, da die Dissonanz vorgehet und die Consonanz nachfolget, welches sonst umgekehrt seyn müste.

§. 43.

de clausula
irregulari.

Bisher haben wir von den außerordentlichen Anfangs-Klängen eines Fugen-Satzes, der nicht nach der gewöhnlichen Weise eingerichtet ist, verschiedenes beygebracht; Nun wird es auch Zeit seyn, etwas von den außerordentlichen Schlüssen desselben in die Secund, Tert, Quart, Quint, Sext und Septime zu erwehnen. Zumahl weil es noch eine unberührte Materie ist, davon, meines Wissens, niemand was geschrieben hat.

§. 44.

Was die in der Secunde aufgehörende *themata* betrifft, so dürfen wir nicht weit darnach suchen, oder was eigenes dazu erfinden; sondern nur unsre Choral-Bücher, und in solchen gleich das bekannteste Abend-Lied aufschlagen, nemlich: **Werde munter** &c. dessen erster Absatz in der Secunde des Haupt-Tons seine Kuzhe-Stelle nimmt. Wenn nun ein solcher Absatz zum Vorwurff einer außerordentlichen Fuge aufgegeben werden sollte, müste der Comes dem Duci folgender Gestalt, Note für Note, antworten, und sich hernach mit der Ton-Art wiederum vergleichen lassen, weil er gleichsam mit ihr gewisser maassen zerfallen war.

per Secundam †

The musical score consists of six systems of staves. The first system contains three staves, the second and third systems each contain two staves, and the fourth, fifth, and sixth systems each contain one staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'X' and 'conciliatio.'. The first staff is marked 'per Secundam †'.

§. 45.

Eben daselbst, nemlich im Choral-Buche, werden uns auch Sätze auffstossen, die sich in der Terz endigen. Nur eines, aus vielen, zu erwählen, nehme man den Buß-Psaln: Aus tiefer Noth ic. und verfertige, zum ersten Abschnitt desselben, eine Repercussion; so wird erhellen, daß sich die Terz am Ende nicht so leicht, als die Secunde, mit dem Haupt-Ton vereinbaren lasse, welches wieder die gemeine Meinung zu lauffen scheint.

per Tertiam †.

Musical score for 'per Tertiam †'. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The second staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The third and fourth staves are treble clefs with the same key signature and time signature. The fifth staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals, including a sharp sign (†) above the first measure of the top staff and a double sharp sign (×) above the third measure of the third staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

u. f. w.

§. 46.

Ein Thema, das in der Quart des Haupt-Tons aufhöret, kömmt im Schluß des Comitis zur finali, und braucht also (wenn sie beyderseits dur oder moll sind) keiner weitern Erläuterung, als dieses Exempels:

per Quartam †

Musical score for 'per Quartam †'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals, including a sharp sign (†) above the first measure of the top staff, a trill sign (tr.) above the second measure, and a double sharp sign (×) above the eighth measure. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

allein,

Allein, in alten Choral-Liedern, die sich z. E. nach der Dorischen Ton-Art richten, wo die Quarte nicht, wie im Aeolischen Gesange, weicher Natur ist, sondern die grosse Terz zum Accompanement haben will, da hat es die Bewandniß, wie mit dem Psalm: *Durch Adams Fall* &c. und zwar im fünfften Absatze seiner Melodie, welche, ob sie gleich, so zu reden, das D moll zum Grund-Ton hat, doch daselbst im G dur einen Schluß macht, und den Comitern nöthiget, die Beantwortung durch die Septime, oder C dur, zu bewerkstelligen.

per Quartam distinctam †

*) Hier hat es die Quarta Modi mit ihrer grossen Terz zu thun; da sie bezogen im vorigen Exempel die kleine brauchte, und also moll war, wie der Haupt-Ton. Nun hat sie aber den harten Accord; ob gleich die Ton-Art selbst weich ist.

†) Die unter-schiebene Art der schliessenden oder cadenzirenden Quarte wird hiemit angezeigt.

*) Man mercke beyläufig die beyden Eintritte

§. 47.

Bei der schliessenden Quint mögte man sich wundern, warum wir dieselbe einer Unordnung beschuldigen, indem alle ordentliche Fugen-Sätze darinn aufhören können, so wohl, als in der Octave, oder im Final-Klange. Aber es geschieht eben dieses Aufhören auf sehr verschiedene Art, wovon unter den Wörtern Cadenza und Clausula in den Lexicis Unterricht zu holen stehet. Hier nehmen wir nur die sogenannte *tenorisirende Cadenz* vor uns, welche zwar nichts unordentliches an sich hat, doch im Fugen-Handel, bey der Risposta oder Beantwortung des Satzes, bisweilen ausserordentliche Schwierigkeit verursacht.

§. 48.

Man darff inzwischen nur bey der gewöhnlichen Versetzung der Intervalle richtig bleiben, und sich nichts daran kehren, wenn gleich der Comes in einem fremden Klange aufhöret: denn es kömmt hier auf die Vergleichung der Ton-Arten wie derum das meiste an. Folgendes Beyspiel wird es ausweisen.

per Quintam tenorizantem †

des thematis per septimam; ingleichen daß alle diese Aufgaben m. m. füglich auf dem Clavier zu spielen so wol, als mit Stimmen zu singen sind, wenn sie weiter, auf dieselbe Art, ausgeführt werden.

***) Chorda peregrina.
sequentis.

*) Conciliatio Modi per Syncopen, 98. vid. secundum exemplum §.
§. 49.

§. 49.

Ob nun gleich, wenn mans genau nehmen wollte, die Risposta also seyn müste, oder könnte:



gibt es doch keine solche gute Bindungen und Rückungen, welche, so zu reden, die Seele der Fugen sind; zu geschweigen, daß auf diese Weise der halbe Ton des Führers beim Gefährten gar nicht mit in den Anschlag kömmt: das doch ein wesentliches Stück des Wiederschlags ist, und fast so viel zu bedeuten hat, als die Ton-Art selbst: denn es läßt sich mit dem halben Ton nicht umgehen, als mit andern Intervallen, unter denen die kleinsten, wie bereits erinnert worden, dem Gehör am allerempfindlichsten fallen.

§. 50.

Bei den Sexten, wenn ein Fugen-Satz darinn aufhören sollte, braucht es so viel Mühe nicht zur Verträglichkeit. Man würde schwerlich denken, daß hievon eine Menge wohlausgearbeiteter Proben vorhanden sind, wenn nicht die alten Contrapunctisten uns noch einen guten Vorrath derselben hinterlassen hätten: denn sie pflegten von dem lieben ut, re, mi, fa, sol, la, welches, wie jedermann weiß, ein Thema ist, das in der Sext aufhöret, einen Canto fermo zu machen, und ihn, wie eine Portugiesische Königin, zu schmücken. Wir wollen, nach unsrer Art, ein Paar kleine Exempel hersehen, deren eines springend, das andre gehend, in die Sext geräth, und den Liebhabern die fernere Ausarbeitung überlassen, nachdem ihnen der Weg gewiesen worden.

per saltum ad Sextam.



¶

per



per gradus.



§. 51.

Mit einer schliessenden Septime möchte es etwas mehr zu sagen haben, weil der Anfang nicht nur der zweyten, sondern auch der dritten Stimme, wenn sie bey der letzten Note des Comitris zugleich eintreten soll, selbst nicht regelmäßig seyn kan. Man muß daher dem Gefährten so wol als dem Führer, noch einen Zusatz geben, und sie, mittelst desselben, auf einen solchen Klang lencken, der sich zur Ton-Art verstehet, und wohl schicket: wie davon schon oben, bey andrer Gelegenheit, absonderlich §. 40. ein Beyspiel gegeben worden ist; doch nicht aus einerley Ursache. Eine solche Doppelte Klufft aber hat nicht viel artiges an sich, und die Näherung gehet der Absonderung oder Trennung, in den meisten Dingen, so die Ton-Kunst betreffen, absonderlich in Fugen: Wercken, weit vor. Wir müssen aber doch auch hievon ein Exempel geben:

per Septimam †



Zusatz

&c.

*

§. 52.

Wenn nun, bey dem Eintritt der vierten Stimme, kein abermaliger leerer Raum bleiben soll, welches wirklich zu viel wäre, so muß er nicht, wie die vorigen, in theli oder im Niederschlage des Tacts, sondern in arsi, im Aufschlage desselben geschehen, wie hier * zu sehen ist. Es läßt sich auch endlich bey der am letzten nachfolgenden Stimme, und weiter hin, solche Freyheit wol gebrauchen; doch im Anfange und bey den ersten Stimmen nicht.

§. 53.

Dergleichen Dinge scheinen manchem etwas neu und fremd, weil sie noch wenig oder gar nicht eingeführet sind; aber ich kan aus der Erfahrung fest versichern, daß

daß solche Fugen/Sätze, die so außerordentlich anfangen und aufhören, vielmehr Veränderungen an die Hand geben, und den Ohren lange nicht so eckelhaft vorkommen, als andre Themata, welche ihre einzige und beständige Abwechselung bloß in der Quint und Octave suchen.

§. 54.

Was noch weiter hiebey zu betrachten vorkommen möchte, wird sich in I. folgende 7 Anmerkungen fassen lassen, deren erste diese seyn mag: Daß, weil ein Fugen/Satz sehr oft wiederholet wird, derselbe nicht nur feine, liebliche Gänge und Führungen, sondern auch, so viel möglich, unterschiedliche Figuren und Rückungen haben soll, damit er, bey so öfterm Wiedererschlage, dem Gehör nicht verdriesslich falle. Es ist aber nicht viel buntes und tanzhaftes hiezu nöthig, sondern nur ein artiges, singbares Wesen, welches, mit seiner edlen Einfachheit, insgemein die besten Fugen abgibt; dahingegen es in andern an nichts so sehr, als an der Melodie, fehlt.

§. 55.

II. Wenn man eine Fuge, mit vier oder mehr Stimmen, nur einiger maassen ausführen will, müssen zum wenigsten ein Paar Duzend gewöhnliche Tacte dazu angewandt werden, wenn das Thema zwey bis drey lang ist; es wäre denn, daß eine gar träge Mensur dazu erwählet würde, in welchem Fall es auch wol mit wenigern zu bestellen ist: alles, nachdem es die Umstände, die Worte, die Gelegenheit und die Art des Haupt/Satzes leiden wollen.

§. 56.

III. Merckwürdig ist es, daß man gegen hundert Fugen, die das tempus binarium, oder die Zeitmaasse, welche zweyen Theile hat, wählen und führen, kaum fünf von guten Meistern antrifft, die in ungerader Mensur einhergehen. Unter den geraden Abtheilungen kommen noch bisweilen der Zwölff- und Sechsz-Achtel-Tact zum Vorschein; Drey-Viertel aber, und Drey-Achtel selten: welches ein Zeichen ist, daß die Fugen überhaupt, ob sie gleich munter und frisch seyn mögen, dennoch so wol im Styl, als Tact, die leichte, hüpfende und choraische Bewegung nicht lieben, sondern, bey aller Lebhaftigkeit und Kunst einen gewissen Ernst erfordern, welcher endlich auch wol in ungeraden Tact-Arten zu beobachten stehet. Wer sich die Mühe nimmt, guter Contrapunctisten Arbeit zu untersuchen, wird diese Anmerkung wahr befinden.

§. 57.

IV. So dürfen auch alle Fugen eben nicht gänzlich ausgeführet werden, wenn deren viele auf einander folgen, wie im Moteten-Styl zu geschehen pfle-

pfleget. Vielweniger darf man sich an den Gebrauch einiger Organisten binden, die das Thema erst, ohne die geringste Verblümung, fein ehrbar, und viermahl nach einander, in lauter Consonanzen und frommen Lämmer-Terzien hören lassen; hernach auch wieder per Comitem, ebenso züchtig, von oben anfangen; immer einerley Leyer treiben; sonst nichts nachahmendes, oder geschicklich-rückendes dazwischen zu bringen wissen; sondern nur stets einen kahlen Accord oder General-Baß dazu haken. Ihr Thema ist allezeit oben oder unten; in der Mitten, bey einer Vollstimmigkeit, soll es noch der erste entdeckt haben. Sobald der Comes im Alt abgefertiget worden, wird kein Augenblick versäümet, gleich darauf die repercussionem Ducis, im Tenor, glücklich anzuheben, damit ja Cadenz auf Cadenz erfolge, und jedermann alles vorher wisse, was er zu erwarten habe; da es doch viel artiger lautet, wenn, nach erster Anhörung des Gefährten, einige kleine Fälle dazwischen kommen, und der Tenor mit dem Führer unvermuthet eintritt. Und wenn dieser also ein wenig verzögert worden, kan der Baß hernach, wenn sichs schickt, ein wenig vor der Zeit einfallen, damit es nicht so abgeredet, und ängstlich-ordentlich scheine. Wir haben zwar oben behauptet, daß die Absonderung oder Trennung in Fugen nicht viel gutes wircke; aber eine bange und furchtsame Zusammenfügung ist noch ärger, als jene.

§. 58.

V. Man soll vielmehr trachten, sein Thema so einzurichten, zumahl wenn es nach eigener Willkühr erfunden wird, daß es sich zum Eintritt des Comitris eher schicke, als bis es ganz zu Ende läufft: Denn, wie es gar armselig klinget, wenn die nachahmende Stimme just so lange verziehen muß, bis der vorhergehenden nichts mehr zu sagen übrig bleibt; so thut die gegenseitige Einrichtung, bey den öftern Wiederholungen, unvergleichliche Dienste, und macht ein ganz anderes Gewerbe davon, weil es die, den Fugen sonst sehr abgehende, Veränderung ungemein befördert. Je näher sich demnach, zum andern oder drittenmahl der Durchführung, die Stimmen auf den Fersen folgen, (es sey nun durch die gewöhnlichen und vorge-setzten Intervalle, oder etwa per unisonum & octavam, auf gemeine canonische Art) und je unvermutheter diese Folge, bald in den Obern, bald in den Mittel- bald in den Unter-Stimmen, ohne sich an die Reihe zu binden, vernommen wird, je artiger wird die Fuge zu hören seyn, daß man gleichsam zum Themate sagen möchte: Siehe, bist du schon wieder da! Das dachte ich nicht.

§. 59.

VI. Zum allerersten mahl, damit der Fugen-Satz desto deutlicher begriffen werde, insonderheit, wenn eine förmliche Cadenz dabey vermacht seyn

Soll und muß, läßt man denselben gerne ganz nackt und bloß, vom Anfange bis zum Ende, rein aushören; hernach aber wird, auf das sinnreichste zum Comite modulirt, und ehe der Dux zum andern mahl eintritt, ein gar kleines Zwischen-Spiel geführt, damit Gelegenheit gegeben werde, besagten Ducem nicht nur mit guter Art, sondern als obs von ungefehr käme, einzuführen. Darauf mag sich der Comes im Basse, oder in der vierten Stimme, sie sey an welchem Ort sie wolle, wo es thunlich ist, vor der anberahmten Zeit hören lassen, und hat nicht nöthig, die Endigung des versetzten Ducis abzuwarten, dafern es sonst die Umstände der Harmonie zugeben. Ist nun die erste Durchführung auf diese Weise vollbracht, alsdenn kan eine Transicio oder ein Ubergang vorgenommen werden, nehmlich eine solche zierliche Vereinbarung des vorigen mit dem folgenden, daran eigentlich das Thema keinen Theil hat, indeß die erste oder Ober-Stimme (z. E.) ein wenig pausiret, und bald darauf, bey fortgeführter Vollstimmigkeit, per comitem wieder eintritt, falls sie vorher den Ducem gehabt hat, aut vice versa.

§. 60.

Bey sothaner Gelegenheit mögen sich denn die Thematata allgemählich näher treten, dafern sie, wie wir zum voraussetzen, darnach eingerichtet sind; die Wiederholung der förmlichen Schlüsse aber muß alsdenn auf alle Weise verhütet werden: es wäre denn, daß eine besondere Veranlassung zur elegance oder Zierlichkeit daraus genommen werden könnte. Darf also, ohne dergleichen Ursache, kein Fugen-Satz, wenn er einmahl rein durchgeführt worden, in seiner völligen Gestalt, von Anfange bis zu Ende, abermahl, oder allemahl, erscheinen. Bey dreystimmigen Stücken (denn es dürffen eben nicht immer vier Stimmen da seyn) läßt es gar fein, wenn das Thema im Alt oder Tenor, nachdem es die beyden äußersten Stimmen schon gehabt haben, unvermuthet in die Mitte tritt, ohne daß sich jene deswegen im geringsten irre machen, noch ihre angefangene melodische Gänge, Bindungen und Rückungen unterbrechen lassen. Nächst diesem Ueberfall, wenn ich so reden darff, al'improvisto, bestehet, in Vermeidung der Cadenzen, von den Welschen Cadenze sfuggite genannt, und in der verkürzten Anbringung der Thematata, fast die größste Kunst der Fugen; wenn aber diese drey Stücke darin nicht zu finden sind, darff man sicher gedencen, daß es nur eine Noten-Klackeren, und der Verfasser nicht weit her sey.

§. 61.

VII.

Noch ein kleiner, doch nicht auszusetzender Kunst-Griff ist die wohlersonnene Abwechslung des Haupt-Satzes einer Fuge, in den verschiedenen Stimmen, und die dazwischen anzubringende Schmückungen; welche doch ganz

ganz kurz seyn müssen, damit die Einfassung nicht mehr Achtung gewinne, als der Spiegel selbst. Was nun diese Abwechslung betrifft, so verstehen wir dadurch nicht den alten, betretenen Weg, gerade von oben nach unten, oder von unten nach oben (denn viele Fugen fangen auch im Bass oder Tenor an) sondern eine solche Einrichtung, da bald diese bald jene Stelle, sie sey hoch oder niedrig, von dem Thematē, ohne Rang noch Reihe, eingenommen wird.

§. 62.

Wenn man (z. E.) vier Stimmen hat, so kan der Haupt-Satz in denselben schon viermahl seinen Ort verändern, und eine ganz andere Folge, auch verschiedene Harmonien, Bindungen und Rückungen, Einhalt und Fortgang machen; nehmen wir nun zu einer ieden Stimme die Einführung so wol des Ducis, als Comitīs, so ist klar, daß die Stellen und Folgen acht und vierzigmahl abgewechselt werden können. Kommen hiezu die kleinen nothwendigen Zwischen-Spiele, transitiones, und Verknüpfungen, samt den verkürzten, unvermutheten Anbringungen des Thematīs und der Auszierung, so hat man ein sehr weites, geraumes Feld zur Arbeit vor sich, und darf sich des Abgangs der Materie nicht befürchten.

§. 63.

Ich nehme, z. E. folgenden Haupt-Satz im allabreve, mit der förmlichen Cadenz, und lasse es, zum erstenmahl, rein aushören:

so wird solches, nach fernerer Durchführung, an verschiedenen Orten, näher an einander zu bringen seyn; als erstlich, zugleich bey und mit der Cadenz, zween Tacte vor dem Ende:

§. 64.

§. 64.

Fürs andre, bey dem Eintritt der Ober-Stimme, da der Bass seine Cadenz fliehet, und fliehen muß, wenn was rechtes daraus werden soll, drey Tacte vor dem Ende:

§. 65.

Drittens, in zwey Mittel-Stimmen, vier Tacte vor Endigung des Haupt-Satzes, welcher nur 5 lang ist; dazu aber die Obere und Untere gar nicht stille sitzen dürfen, wenn sie sonst fortzufahren gute Gelegenheit haben.

Diese Annäherung hat auch in den äußersten Stimmen, sowohl, als in der Mitten, statt; der Satz kan aber nicht umgekehrt, oder das unterste zu oberst gebracht werden, wegen der eintretenden Quint, die bey der Verkehrung der Stimmen, zur Quart wird, welche, wenn sie nicht vorher gebunden ist, keinen Anfang machen kan. Es ist eigentlich eine Betrachtung, die zum doppelten Contrapunct gehöret, und hier nicht schadet.

§. 66.

Man mercke dabey, daß die Stimme, welche eintreten soll, wo möglich, ein wenig vorher pausiren, und auf das unvermutheste kommen müsse. Durch vorherliegende Dissonanzen ist's am besten gethan, wovon deswegen oben mit Fleiß, obzwar nur beyläuffig, eins und anders angebracht worden, damit nicht ein eigner Artikel daraus werden mögte. Es folgt indeß noch ein Exempel hier unten.

§. 67.

Viertens kan auch das vorhabende Thema gar in dreyen Stimmen ganz kurz hintereinander, eingeführet werden, so, wie es vorhin in zweyen geschehen ist. Z.E.

cadenza sfuggita.

Eintretender Bass, per dissonantiam,
1. Quartam.

§. 68.

Weil wir iho von der Ausführung handeln, nachdem vorhin eigentlich nur vom Anfange und Ende eines Haupt-Sakes in Fugen geredet worden, so dürffte wol manchem damit gedienet seyn, wenn ihm, über obiges Thema, zu einer Übung, im Ausarbeiten, der Weg gebahnet und Anlaß gegeben würde: Denn obzwar das Vornehmste bey den Fugen auf die Einrichtung des Haupt-Sakes und dessen Nachfolge ankömmt, so verdient doch die Ausarbeitung, daß man auch dabey ein Nachdenken gebrauche. Ich will versuchen, ob eine kleine Beschreibung hierunter helfen, und in soweit ein Licht anzünden könne, daß man

dergleichen mehr, aus den Wercken berühmter Künstler, verfertige, und seine Übung darnach anstelle. Eine Handleitung kan es doch abgeben, und wer ihr folget, wird den Nutzen bald spüren.

§. 69.

Descriptio
elaboratio-
nis.

Das Thema *) soll in finali anheben, wie es oben §. 63. exemplo I. stehet; und ob man es gleich gar wohl, erwehnter maassen, erst rein aushören lassen könnte, so ist doch auch nicht unrecht gethan, wenn etwa der Alt, bey derjenigen Note des Führers, die vor der letzten hergeheth, seinen Eintritt macht; welches aber bey dem Tenor nicht wohl angehet, und um so viel besser ist, ie eckelhaffter die gar zu grosse Aehnlichkeit lauten würde, wenn die Stimmen just in einerley Zeit-Maasse hintereinander herschleenterten.

§. 70.

Man nehme ferner in acht, daß bey dem Eintritt des Tenors, der sodann um einen Tact später, nach geendigtem Gefährten, erfolget, die Ober-Stimme eine Dissonanz zur ersten Eintritts-Note des Tenors treffe und halte, welches hier am füglichsten die Quarte, b, seyn kan. Ein gleiches ist denn auch bey dem Eintritt des Basses zu bemerken; derselbe aber verziehe nicht so lange, als sein Vorgänger, sondern melde sich nur auf eben die Weise, wie der Alt gethan hat, nemlich bey derjenigen Note des Tenor-Saxes, der vor der letzten hergeheth. Und also findet sich eine geschweute Um- oder Abwechselung hierin. v. Exempl. 2. §. 63.

§. 71.

Ist nun der Bass eingeführet, so mag man den Discant, oder Sopran, nach Verfließung und Erfüllung eines temporis, (2 Tacte) etwas pausiren lassen; die übrigen Stimmen aber indessen auf das beqvemste, mit geschickten modulis und Rückungen, so lange weiter fortleiten, bis der Bass das Thema zu Ende gebracht hat: alsdenn kan, bey Berührung der letzten Note desselben, die Ober-Stimme wiederum in der Quint den Haupt-Satz anheben, und der Alt, im dritten Tact, nachdem er einen vorher pausiret hat, per finalem, folgen; diesem aber der Tenor per dominantem, nach vorhergegangener kleinen Pause, und mit oberwehnter Annäherung des Thematis, so wie §. 67. angedeutet worden ist.

§. 72.

*) Ungeachtet es im Endigungs-Klange anfängt und aufhöret, hindert ihm doch solches eben so wenig an guter Ausführung, als dem §. 14. erwähnten Sage. Und wir wählen es desto lieber.

§. 72.

Hat der Tenor zum andern mahl, und zwar diesesmahl in Comite, bis an die letzte Note seinen Haupt: Satz geendiget, sodann, und nicht wohl eher, kan der Bass, nachdem er 6 oder 7 Tact pausiret hat, per Ducem, einfallen, wie §. 67. gleichfalls gewiesen ist; dabey denn der Sopran, bis etwa auf die Helffte des Thematicis, fortgesetzt werden, und hernach etliche Tacte 4 bis 5 pausiren mag: auf daß er, bey ersöhener Gelegenheit, das Thema zum dritten mahl, und zwar in finali, ergreiffe. Hiernächst kan es der Tenor wieder per dominantem nehmen, ohne daß er pausiren, oder sonst seine Modulation unterbrechen darff; wo bey aber der Bass ein paar tempora feiren mag.

§. 73.

So bald der Tenor penultimam berühret, nehmlich d; so lasse man den Ducem im Alt (wenn er vorher eine ganz kleine Pause gemacht hat) und gleich darauf im Bass den Comitern, bey der zweyten Alt: Note des Haupt: Satzes, hören, indessen die Ober: Stimme ein paar Tacte pausiret: nach deren Verfließung nehme sie das Thema zum vierten mahl, per dominantem, oder auch per Comitern, wie sich am besten schickt (ich wählte das erste); worauf endlich der Bass zulezt, doch ohne fernere Unterbrechung, in finali, folgen, und, mit einem kleinen Zierrath, der Schluß gemacht werden kan.

§. 74.

Diese Durchführung ist eine von den kürzesten und einfältigsten, die man haben kan, weil sie sich nur etwa auf 30 tempora, oder 60 Tacte, erstreckt, und wenig oder gar keine Ausschmückungen hat, mit welchen allemahl in Fugen gar sparsam umgegangen werden muß, so daß sie nur zur blossen transition dienen. Der Haupt: Satz kömmt darin funfzehnmahl vor, welches mit jener Zahl eine gute Verhältniß weist. Dux & Comes sind, ieder zweymahl, abgewechselter Weise, im Sopran; im Alt ist der Comes nur zum Anfange einmahl, hernach der Dux, zu verschiedenen unterbrochenen Zeiten, drey mahl; der Tenor hat das Thema einmahl im Duce, und zweymahl im Comite; der Bass aber viermahl mit Umwechslung des Führers und Gefährten. — Und das wäre so die schriftliche Zergliederung einer kurzen Fuge.

§. 75.

Von der Länge des Haupt: Satzes etwas zu erwehnen, so kan man im ernst: hafften Kirchen: Styl wohl vier und mehr Tacte, nach der allabreven: Art dazu

nehmen; aber nach heutiger und gebräuchlicherer Weise, wo der langsame Viertel-Tact, mit besserer Melodie, herrschet, nicht gerne über zween Tacte. In ungeraden und kurzen Mensuren hat es eine andere Verwandniß, und läßt sich disfalls nichts festes, oder unumstößliches, vorschreiben: maassen die Worte, und andre Umstände, bisweilen darnach seyn können, daß sie ein etwas langes Thema erfordern. So will sich auch hiebey der Eigensinn des Setzers nicht gerne einschräncken lassen. Alles, was ich hierüber rathen, und für gut ausgeben kan, ist dieses: Lieber zu kurz, als zu lang. S. §. 9. h. c.

§. 76.

Vor diesem war es eine Regel, daß man erst, wenn die Fugen mit Singestimmen und Instrumenten seyn sollte, den Haupt-Satz mit jenen allein durchführete, und nachgehends mit den Instrumenten, auch besonders, ein kleines Zwischen-Spiel oder Ricornello machte, welches sich auf das Thema beziehen mußte; doch nahm sich die allabreven-Art hievon aus, als welche man immer alla Capella, zugleich mit Instrumenten und Singestimmen anhebt, fortsetzet und endiget.

§. 77.

Mit der Zeit ist eine andre Weise eingeführet worden, die fast mehr Beyfall gefunden hat. Da läßt man, nehmlich, zwo oder drey Stimmen, nachdem das Stück starck ist, vorangehen; wenn aber die letzte eintritt, fallen ihr zugleich alle Instrumente auf einmahl mit zu, bey denen das erste und oberste (es sey nun ein Violino, oder was anders) nicht mit dem Sopran in unisono gehen, sondern eine eigene Melodie (so wie sie denn auch Melodie heißen mag) führen, und, wie mans nennet, reel gesetzt werden muß. Die zulezt eintretende Singstimme sey nun der Bass oder der Discant, (denn eine von den beyden äußersten ist doch die beste, obgleich den übrigen kein Verbot auferleget ist) so thut solches Tutti eine sehr gute Wirkung, nicht nur im Anfange; sondern auch gegen das Ende einer Fuge.

§. 78.

Es wollen einige Contrapunctisten haben, man soll absonderlich den Bass, wenn er den Haupt-Satz zum erstenmahl ergreiffet, in finali anheben lassen. Dieses ist nun zwar eine gute natürliche Ordnung, wenn der Sopran vorher in dominante angefangen hat, und der Stimmen vier sind, auch der Alt und Tenor sich bereits Rang- und Reihenmäßig hören lassen: ingleichen, wenn zween Soprane vorhanden sind, und die Fuge aus fünff Singstimmen bestehet, wie ich denn

denn glaube, daß diese vorbesagte Ordnung eine Ursache, unter andern, mit gewesen seyn mag, warum die Alten gerne 2 Discante gebraucht haben.

§. 79.

Allein, wenn nur vier Stimmen singen sollen, und die erste fängt in finali an, und die Ordnung wird beybehalten, so muß der Bass nothwendig dominantem wählen, welches gar keine Sünde ist. Wird aber die Ordnung nicht gehalten, (wie solches ebenmäßig in des Sekers Willkühr stehet) so fällt die Regel ganz und gar weg. In so weit könnte man sie dennoch gerne gelten lassen, daß, wenn der Bass, zum allerersten mahl, in einer Fuge das Thema führet, und auch, wenn er allein anfängt, solches in finali geschehen möchte: mit dreyen Stimmen ist es leichter zu thun, als mit vieren.

§. 80.

Vor allen Dingen richte man sein Thema so ein, daß es in der Melodie nicht zu weit um sich greiffe, zu hoch oder zu niedrig gehe, d. i. daß es seine Gränzen, in diesem Verstande, etwa an einer Quinte, oder höchstens, an einer Sext, im Umfange habe, als worin man satzsame Modulaciones machen kan, und Raum genug dazu findet, auch desto beqvemer dieselben in den Mittel-Parteyen anzubringen Gelegenheit hat. Werden diese Gränzen nicht in Acht genommen, bey der Einrichtung eines Haupt-Satzes zur Fuge, so entstehet in den Wieder-schlägen viele Schwierigkeit, absonderlich wenn Sing-Stimmen dabey zu thun haben. Gilt diese Anmerkung in einer ieden Melodie, wie schon im dritten Capitel §. 21. gelehret worden; wie vielmehr findet sie bey einem Fugen-Satze ihren Grund.

§. 81.

Keines Sängers Stimme wird sich, ordentlicher und gewöhnlicher Weise, in gleicher Stärke auf zwo Octaven erstrecken; selten auf zwo Sexten; allemahl aber auf zwo Quinten, neun oder zehn Grad: und da gehet man am sichersten. Ich rede darum von Quinten, weil eine iede Stimme das Thema wenigstens einmahl als Duceum, und einmahl als Comitum, führen muß, dazu denn der erwähnte Sprengel nöthig ist.

§. 82.

In Instrumental-Sachen findet eine grössere Freyheit Raum; doch gibt es bisweilen im Spielen, noch mehr aber im Gehör, keine geringe Verwirrung,

wenn die Themata einander zu sehr ins Gehäge kommen, bald auf, bald niederspringen müssen, einfolglich nicht nur allen Zusammenhang der Melodie, sondern auch die Deutlichkeit, verlieren, sich nicht recht ausnehmen, noch absondern können: zumahl auf dem Clavier, allwo ein weiter Umfang des Haupt-Satzes an der Vernehmlichkeit grossen Abbruch thut; er mag so künstlich ausgearbeitet seyn, als er immer will.

§. 83.

Was weiter bey dieser Materie noch in Obacht zu nehmen, lassen wir billig bis zur Reiffung des Vollkommenen Capellmeisters ausgesetzt seyn, und schlagen indessen die Partituren der wenigen guten Contrapunctisten zu Mustern in praxi vor, deren Arbeit man fleißig, nicht nur spielen, (denn viele können eine erlernte Fuge gut spielen, und wissen doch kaum worin sie bestehet) sondern genau durchgehen, fleißig untersuchen, und, nach obiger Anleitung, in anatomische Beschreibungen bringen muß, damit man ihnen die Künste ablerne, solche nachahme, und die in unserm Kern angegebene Grund-Sätze weislich anwende. Die mir bekantten grossen Meister in Fugen sind, nebst andern, Bach, Fux, Händel, Johann Krieger, Kubnau, Telemann, Walther ic.

E R D E.



Register.

A.

B.

A bend Music	101
Accent ist wohl zu beobachten	42
Recht Klang in reinem Verhalte, wie er sich auf dem Klang-Meßer hervor thue	4
Adagio, dessen Affect	67
Affettuoso, dessen Affect	67
Airs à Deux	99
Allegro, dessen Affect	67
Allemanda, was sie sey 121. ihre Gattungen	121. 122
Amplificatio in einem musicalischen Exempel gezeigt	134
Anaphora, Exempel davon	141. 142
Andante, dessen Affect	67
Anfang der Melodie ist in reinen, mit der Ton-Art aufs beste verwandten, Klängen zu machen 57. Exempel davon	58
Anfangs Klänge, außerordentliche, einer Fuge	146. 157
Angloise hat was vortreffliches und seltsames 117. ihre Haupt-Eigenschaft	117
Anschlag, Bedeutung dieses Worts	154
Antiphona	94
Antrag, woraus er bestehe 72. beschrieben 129. durch ein Beyspiel erläutert	131. 132
Apostrophe, was sie sey	133
Aria, deren Wortforschung und Beschreibung 95 erfordert einen ganzen Zusammenfas	72. 73
a 3. Voci	100
vierstimmige	100
mit und ohne Doubles 122. an einer von Mar-cello wird die Einrichtung erklärt	130. sq.
Arien haben die Oben fast gar verdrungen 94. so ohne Begleitung bewegt	33
Arietta, was sie sey	95. 96
Arioso, was es sey	95.
Aubaden, wo und wie sie zu brauchen	101
Ausarbeitung der Setz-Kunst. ist nach gemachtem Uberschlage leicht 137. 139. ohne Einrich-tung schwer 137. und selten gut 138. will kalt Blut und Bedachtsamkeit haben	139
Ausführung eines Fugen-Satzes, was dabey zu beobachten	177-182
Aus schmückung, worauf sie sonderlich ankomme	139

f. Manieren.

B ach, ein glücklicher Meister in Fugen 147. 182	
Ballada, was sie seyn	117
Balletten, ihre Beschreibung 102. Abzeichen 102. deren werden verschiedene angeführt	102. 103
Bekräftigung wird beschrieben 130. durch ein Beyspiel erläutert	132
Bericht, wird beschrieben 129. in einem Bey-spiel erläutert	131
Blindgebohrner bringe auf einem Waldhorne mehr Klänge hervor, als eine Orgel hat	10
Bononcini, wird getadelt	59
seine Cantaten	63
der jüngere ein melodischer Geher	53
wusste den eigentlichen Sig der Manieren	141
Bourrée, ihr Abzeichen 112. Wortforschung un-ter sucht 112. Affect	67
Boutaden	122

C.

C adenzen, ob sie Clausulu zu nennen 36. wie sie beschaffen seyn sollen	46. 47
Canario, ihr Affect	117
Canonische Styl, wie er in der Kirche zu gebrau-chen 20. außerhalb der Kirche	25. 26
Cantaten, ihre Gattungen 98. und Eigenschafften	98
Canticum	94
Capellmeister, die größten in Frankreich sind	
Ausländer	140
Capellmeister, der vollkommene, wird verspro-chen	28. 33. 34. 46. 57. 182
Capell-Styl, wird der gebundene Kirchen-Styl genannt	14
Capricci	122
Cavata, deren Beschreibung und Abkömmlinge	96
Chaconne, eine Tang-Melodie 122. Nahmens-Ableitung ibid. Eigenschaft 123. wie sie von der Passacaille unterschieden 123. sq. ihr Affect	66. richtet sey Höfen öfters mehr als Contra-puncte aus
Chor, kan dreyerley seyn 100. wie sie bey den Weischen, Franzosen und Teutschen beschaffen	101
Choral 94. Vater Unser 11. wie eine Fuge dar-aus zu machen 152. 153. Christus der uns selig	

A a

Register.

- | | |
|--|--|
| <p>selig ic. wie er in eine Fuge zu bringen 154.
 155. Werde munter ic. in eine Fuge gebracht
 164. 165. ingleichen: Aus tieffer Noth ic. 165.
 19. ferner Durch Adamk. Fall ic. 167
 Clavier-Sachen 121
 Clavsilen, woher sie den Rahmen haben 36
 Colon, dessen Beschreibung 87. Stellen 87. wie
 es auszudrucken 88. 89
 Coloraturen s. Manieren.
 Comes s. Gefährte.
 Comma, dessen Wortforschung, Synonymie und
 Beschreibung 75. rechter und unrechter Ge-
 brauch in Exempeln 76. 77. von dem vollkom-
 menen und unvollkommenen Exempel 78. 79.
 80. ob es in der Grund-Stimme durch Ca-
 denzen auszudrucken 78
 Componisten, ihre Schreib-Art 12. seq. bestehet
 in dem Kirchen- 13-20. Theatralischen 20-24.
 und Kammer-Styl 24-28. ob die Gattungen
 ihrer Schreib-Art dereinst nicht vermehret,
 13. 27. oder vermindert werden dürfften 28
 Concerten, woher der Name 107. ihr Erfinder
 106. dessen Ursachen 107. ihre erste Gestalt 107
 Ablicht 107
 Concerti grossi 124. deren Affect 125
 Confirmatio s. Bekräftigung.
 Confutatio s. Widerlegung.
 Confociatio modorum 157
 Contrafsten 137
 Correllischen Werke werden zum Muster des
 Instrumenten-Styls in der Kammer-Music
 angewiesen 25
 Courante s. Courante.
 Country. Dances 117
 Courante, ihre Gattungen 120. Affect 67. 120.
 Exempel 120. 121</p> | <p>eine edle Einfalt auszudrucken. 44. Schreib-
 Arten wohl von einander zu unterscheiden 45.
 die Absicht auf den Verstand, nicht auf die
 Wörter zu richten 45
 Dialogi, Beschreibung und Abzeichen 105
 Diapason, das allervollkommenste Intervall 5
 Dispositio s. Einrichtung.
 Donius, dessen Stelle von der Melodie 30. von
 Erfindung der Madrigalen 16. 17
 Drama, was es sey 20
 Dramatische Styl, wie er müsse beschaffen seyn
 20. 21
 Duetto, Gattungen und Eigenschaften 99
 Dux s. Führer.</p> |
| <p>E.</p> | |
| <p>Einfalt, edelmüthige bey der Melodie 42. 44. 94
 Eingang 128. wird beschrieben 129. Beyspiel 131
 Einklang in gänglicher Gleichheit 4
 Einrichtung der Setz-Kunst wird beschrieben
 128. daran liegt vieles 135. 19. muß der Er-
 findung zu statten kommen 127. erfordert
 Zeit und Gedult 137. 138. auch Ordnung und
 Maasse 139. wie dabey zu verfahren 137. ob
 ein Componist sich genau dran binden müsse
 128. 129. 137. 138. ihre Theile sind der Ein-
 gang 128. Bericht 129. Antrag ibid. Bekräf-
 tigung 130. Widerlegung ib. Schluß 130
 Einfaltiger, was er sey 4. wie man durch ihn die
 Intervalle nach ihrem Verhältniß erkennen
 könne 4-10
 Einschaltung s. Parenthesis.
 Einschluß s. Parenthesis.
 Einschnitte der Klang: Rede 71. Synonymie
 71. deren Lehre ist bisher verabsäumet 71.
 wird hier vorgetragen 71. 72. dieselbe sind das
 Comma 75-80. Semicolon 80-87. Colon 87-89
 Frage-Zeichen 89. 90. Exclamations-Zeichen
 90. Parenthesis 91. Punctum 92
 Elaboratio s. Ausarbeitung.
 Emphasis s. Nachdruck.
 Enden, was sie seyn 1
 Engländischer Tanz s. Angloise.
 Entrée, ihre Eigenschaften 114. wie die Fran-
 zosen das Wort brauchen 115. Affect 67
 Epizeuxis in einem musicalischen Exempel 141
 Erfindung, der Melodie 33
 macht den Anfang 127. wie sie ohne Einrich-
 tung</p> | <p>Einfalt, edelmüthige bey der Melodie 42. 44. 94
 Eingang 128. wird beschrieben 129. Beyspiel 131
 Einklang in gänglicher Gleichheit 4
 Einrichtung der Setz-Kunst wird beschrieben
 128. daran liegt vieles 135. 19. muß der Er-
 findung zu statten kommen 127. erfordert
 Zeit und Gedult 137. 138. auch Ordnung und
 Maasse 139. wie dabey zu verfahren 137. ob
 ein Componist sich genau dran binden müsse
 128. 129. 137. 138. ihre Theile sind der Ein-
 gang 128. Bericht 129. Antrag ibid. Bekräf-
 tigung 130. Widerlegung ib. Schluß 130
 Einfaltiger, was er sey 4. wie man durch ihn die
 Intervalle nach ihrem Verhältniß erkennen
 könne 4-10
 Einschaltung s. Parenthesis.
 Einschluß s. Parenthesis.
 Einschnitte der Klang: Rede 71. Synonymie
 71. deren Lehre ist bisher verabsäumet 71.
 wird hier vorgetragen 71. 72. dieselbe sind das
 Comma 75-80. Semicolon 80-87. Colon 87-89
 Frage-Zeichen 89. 90. Exclamations-Zeichen
 90. Parenthesis 91. Punctum 92
 Elaboratio s. Ausarbeitung.
 Emphasis s. Nachdruck.
 Enden, was sie seyn 1
 Engländischer Tanz s. Angloise.
 Entrée, ihre Eigenschaften 114. wie die Fran-
 zosen das Wort brauchen 115. Affect 67
 Epizeuxis in einem musicalischen Exempel 141
 Erfindung, der Melodie 33
 macht den Anfang 127. wie sie ohne Einrich-
 tung</p> |
| <p>D.</p> | |
| <p>Decoratio s. Ausschmückung.
 Deutlichkeit einer Melodie, zehn Regeln davon
 35. die Incisiones sind genau zu bemerken 39.
 bey ieder Melodie ist eine Ormürps-Bewegung
 zum Zweck zu setzen 40. der Tact nicht leicht
 zu ändern 40. der Tacte Anzahl soll seinen ge-
 wissen Verhalt haben 41. wider die ordentliche
 Theilung des Tacts kein Schluß gemacht wer-
 den 41. der Accent ist wohl zu beobachten 42.
 Verbrämungen behutsamlich anzuwenden 43.</p> | |

Register.

tung beschaffen sey 137. will Feuer und Geist haben 139
 Exclamation 142
 Exclamations-Zeichen, dessen Gattungen, wie sie auszudrucken 90.91
 Exordium s. Eingang.

F.

Fantaisies, ihre Arten 122. Abzeichen 123
 Feld- und Kriegs-Styl 28
 Figura dictionis 140. sq. Sententia 140. 142
 Fließend soll eine Melodie seyn, acht Regeln davon 36. Gleichförmigkeit der Rhythmorum in Obacht zu nehmen 45. der Numerus musicus beyzubehalten 45. sq.
 Folies d'Espagne 119
 Fortschreibungen, geometrische 68
 Frage-Zeichen, wie es auszudrucken 89.90
 Frankreich ist die erste Tanz-Schule 22
 Franzosen sind grosse Meister im Instrumenten-Styl 64. ihnen ist in der melodischen Leichtigkeit mehr als den Welshen zu folgen 38
 Französische kleine Tanz-Kieder und Melodien 26
 Führer einer Fuge 145. wie er anhebe 146. wie lang er an Tacten 147
 Fuge, ihre Beschreibung 144. woher sie den Rahmen habe 144. gebundene und ungebundene 144. einfache 144. 145. vielfache 145. ihre Seele sind gute Bindungen und Rückungen 169. hat zwey Haupt-Kämpfer 145. General-Fugen-Regel 152. Freyheiten bey denselben 155. Proben davon 156. sieben Anmerkungen 172. seq.
 Fugen-Satz, dessen Anfang und Ende machen die meiste Schwierigkeit im WiederSchlage 148. wie der Anfang 145. 146. und Schluß seyn solle 145. ordentliche 146. 157. außerordentliche Anfangs-Klänge 157. 164. außerordentliche Schlüsse 164. 171
 Fughe sciolte 144
 Fur, ein Meister in Fugen 182

G.

Gänge s. Sätze.
 Gavotta, ihre Arten 111. Affect, Zeit - Maasse und Eigenschaft 111. warum die Franzosen nur ein t brauchen 111. Namens-Ursprung ib.
 Gebundener Kirchen-Styl, wo Nachricht da-

von zu finden 13. 14. hieß auch der Capell-Styl 14. ist bey uns nicht mehr gewöhnlich 14
 Gefährte einer Fuge 145. zielt allezeit auf eine reine Repercussion 149
 Gegen-Fugen 145
 Gelencke s. Comma.
 Gemüths-Bewegungen sind der Endzweck der Melodie 32. 66. 40
 Geschmack, ob davon Regeln gegeben werden können 29
 Gespräche s. Dialogi.
 Giga, ihr Affect
 Gigue, ihr Affect 67. 115. wie sie anzuwenden 116
 Gleichförmigkeit macht angenehm und dauerhaft 136
 Glied s. Colon.
 Graupner wird gelobt 110
 Gründe, in welcher Ordnung sie anzubringen 135

H.

Händel wird gelobt 23. 110. 122. 182
 Halb-Ton, der grosse, im übertheiligen Verhalt, wie ihn der Klang-Messer angebe 9
 Halb-Ton, der kleine, im übertheiligen Verhalt, wie er auf dem Klang-Messer zu erfordern 9
 Hammerschmidt wird gelobt 14. Probe aus dessen geistlichen Madrigalen 18
 Harmonie, was sie sey 31. wie sie mit der Melodie verknüpft die Gemüther rühre 32
 Heinen wird getadelt 34
 Hochzeit-Stücke 106
 Hornpipes, was sie seyn 117. 118
 Hymnus 94
 Hyporchematische Styl 22. wo Unterricht davon zu finden 23

I.

Incisiones sind bey der Melodie genau zu bemerken 39
 s. Einschnitte.
 Instrumental-Melodie ist die Tochter der Vocal-Melodie 60. 61. folget dieser 61. hat mehr Feuer und Freyheit 62. 63. läßt mehr Sprünge zu 63. findet viel Schwierigkeiten der Ton-Arten 65. hat nicht mit Worten zu thun 66. soll nicht ohne Gemüths-Bewegungen seyn 66. 67. dabey hat die Musica melica nicht sonst
 Ua 2 derlich

Register.

derlich zu thun 68. sucht, den Nachdruck im Klange	69	Lasso, Orlando, Urtheil von ihm	14
Instrumental-Music, was sie sey 18. ob sie Incisiones brauche	39	Läufer, sind mäßig zu brauchen	58. 59
Instrumenten, bey ihnen sind die Grenzen nicht so enge, als bey Sängern 64. lassen mehr Kunstwerk zu, als Sing-Stimmen 65. müssen nicht hervor ragen, wenn sie mit der Vocal-Music zusammen arbeiten	65. 66	Lauten: Sachen	121
Instrumenten-Melodien	109. seqq.	Leicht soll eine Melodie seyn, sieben Regeln davon 35. sie soll was bekanntes 37. nicht affectirtes an sich haben 37. der Natur am meisten, dem Gebrauch nur in etwas folgen 38. Kunstley vermeiden 38. ihr sind gewisse Schrancken, die ieder mann erreichen kan, zu setzen 38. die Kürze ist der Länge vorzuziehen	39
Instrumenten-Styl 18. hat viel Gattungen 19. was ein Sager dabey zu beobachten 19. 109. ist aus der Päpstlichen Capelle verbannet 19. wie er in der Kirche 19. 20. auf dem Theatro 21. 22. bey der Kammer-Music zu brauchen 24. 25. wo Besspieler davon zu finden 25. dessen Eigenschaften	25	Leiter, wie die Klänge bey dem Widerschlage einander antworten müssen	150. 151
Intervall, Beschreibung 1. der klingenden Intervalle Verhalt 1:11. lassen sich durch Linien und Zahlen am besten abbilden 1. grade und kleine sind grossen Sprüngen vorzuziehen 35. 48. und gescheut abzuwechseln	49	Lento, dessen Affect	67
Intrada, ihr Affect	124	Lieblichkeit einer Melodie, acht Regeln davon 35. derselben Erläuterung	48-59
Josquinus, Nachricht von ihm	140	Linien und Zahlen bilden die Intervalle und ihren Verhalt am besten ab	1

K.

Kaisers Opern-Intrada	21
Kammer-Styl begreift den Instrumenten-	24.
25. Canonischen 25. 26. Choralischen 26. 27.	
Madrigalen- und Melismatischen Styl	27
Kirchen-Lieder, wie sie in eine Fuge zu bringen 154 f. Choral.	
Kirchen-Styl 13. dessen fünf Gattungen sind der gebundene 13. 14. der Moteten- 14. 15. 16	
Madrigalen- 16. 17. 18. Instrumenten- 18. 19. 20. und der Canonische Styl	20
Klänge, einer Trompete 10. entworfen 11. wie sie einander im Widerschlage antworten müssen	150. 151
Klang-Maasse, ihr Wesen und Nutzen	1. 2
Klang-Messer f. Einsaiter.	
Krieger, Johann, ein Meister in Fugen	182
Kuhnati wird gelobt	110. 182
Kunstley ist bey der Melodie zu meiden	38
Kürze ist der Länge vorzuziehen	39

L.

Lamento, dessen Affect	67
------------------------	----

M.

Madrigalen, Ursprung des Namens 17. Beschreibung 17. ehemalige und jetzige Beschaffenheit	17. 18
Madrigalen-Styl 16. wie weit er sich erstreckt	16. seqq.
Mahlerey gleicht der Music	40
Manieren verderben manche schöne Melodie 140. wohlangebrachte verdienen ihr Lob 140. schicken sich besser für Instrumenten, als für Sing-Stimmen 141. ob sie von einer Dauer seyn	143
Marsch, dessen Eigenschaft 115. kan auch in ungerader Tact-Art erscheinen 114. was ein Sager dabey zu beobachten	114
Maria wird gelobt	122
Mathematische Hülfsmittel, wozu sie in der Music nöthig	2. 10
Melismatische Styl	24
Melismi sind mäßig zu brauchen 58. Exempel 59	
Melodie, Kunst eine gute zu machen 29. seqq. begreiffe das wesentlichste in der ganzen Music 29. ihre Seele ist die Zeit-Maasse 40. eine gute	

Register.

<p>gute ist bey vielen Stimmen nicht anzutreffen 30. 31. ist gründlich beschrieben 31. und um- ständlich erläutert 31. seqq. deren Materie 31. Form 31. Endzweck 32. 66. wie sie die Ge- müther rühre 32. bisher hat eine richtige Be- schreibung derselben gefehlet 34. ihre wahre Schönheit bestehet in dem Bewegenden und rührenden Wesen 34. Eigenschaften 32. 33. a) daß sie leicht sey, sieben Regeln 35. 37-39. b) daß sie fließend sey, acht Regeln 36. 45- 48. c) Lieblichkeit, acht Regeln 35. 48-59. d) Deutlichkeit, zehn Regeln 35. 39-45. Un- terschied der Vocal- und Instrumental-Mele- dien 60-70. ihre Gattungen und besondere Abzeichen 93. seqq.</p> <p>Melopöie, wird beschrieben 29. ist noch von niemand gelehrt worden 29. Donlus hat zwar den Mangel bemerckt, ihm aber nicht abge- holffen 30. hier werden die ersten Regeln da- von gegeben 30. deutete bey den Griechen die ganze Sez. Kunst an 31</p> <p>Menage, von der Gavote III. seine Origines ge- tabelt 117</p> <p>Menschen-Stimme, ihr Sprengel 64</p> <p>Mennerthen, ihre Gattungen 109. Affect 109. Eigenschaften 109. wo man die besten antreffe 110. 111. eine wird zergliedert 109. 110</p> <p>Morhoffs Gedanken von Madrigalen 16</p> <p>Moteten, ihre alte Gestalt 108. sind nicht gäng- lich zu verwerfen 108. diesen Nahmen geben die Franzosen allen Kirchen-Stücken 108</p> <p>Moteten-Styl, wo er seinen Nahmen her habe 15. dessen Werth 15. 16. de rger Gebrauch 16. ob ihm der Canonische St. unterworfen 15</p> <p>Music hat mehr Füße, als die Dicht. Kunst 46</p> <p>Musicus hat viel mit den Rednern gemein 135</p>	<p style="text-align: center;">D.</p> <p>Oden sind von den Arien fast gar verdrungen 94. zu welcher Schreib-Art sie gehören 95</p> <p>Operetten 105</p> <p>Opern, ihre Eigenschafft 104. was ein Sezer dabey in acht zu nehmen 104. 105</p> <p>Opern-Componist muß alle hohe Tang-Arten wohl verstehen 22</p> <p>Opern-Styl 21</p> <p>Oratorien, ihre verschiedene Arten 106. ihre Abzeichen 106. wo und wie sie zu brauchen 101. bey denselben ist der Schluß zuerst vor- zunehmen 136</p> <p>Orchester hat verschiedenes vom Unterschied des Stuls beygebracht 13</p> <p>Regeln können die Gespräche nachahmen 105</p> <p>Orlando, ein gewissenhafter Contrapunctist 155</p> <p>Ouverture, ihr Character 125. Affect 62</p>
<p style="margin: 0;">P.</p>	
<p style="text-align: center;">M.</p> <p>Nachdruck, denselben sucht die Vocal-Music in Worten, die Instrumente im Klange 69. bey Worten, wie er zu finden, in ertlichen Exem- peln gezeigt 42. 43</p> <p>Narratio s. Bericht.</p> <p>Natur, ihr ist mehr zu folgen, als dem Gebrauch 38</p> <p>Notes cambiate 164</p>	<p>Paragaphus 72</p> <p>Parenthesis, wie sie auszubrueten 92. poetische Exempel 91. 92. sind mehrentheils Flickerey 92</p> <p>Partite, ihr Affect 122</p> <p>Passecaille 123. 124</p> <p>Pastepied, dessen Ursprung und Affect 118. 67</p> <p>Pastion 106</p> <p>Pastorale, ihr Kennzeichen 103. wie sie abzu- fassen 104</p> <p>Periodus, beschrieben 73. wie er einzurichten 74. 75</p> <p>Peroratio s. Schluß.</p> <p>Phantastische Styl, was darzu gehöre 23. wo er gebraucht werde 24. darinnen wird Handel gelobt 22</p> <p>Poeten werden getabelt 72. 96</p> <p>Polnische Art des Choraischen Styls ist beliebt 26</p> <p>Polonoise, ist von vortrefflichem Nutzen 116. was sie besonders an sich hat 116. ihre Eigen- schafften 117</p> <p>Preludes 122</p> <p>Præfö, dessen Affect 67</p> <p>Propositio s. Antrag.</p> <p>Psalmen. 94</p> <p>Punct, wie und wo anzubringen 92</p>

Register.

Punctirtes Wesen ist in Sing-Sachen sparsam zu brauchen 47

A.

Quart kan durch die Repercussion in die Quint verändert werden 149. 150. anfangende zum Haupt-Ton 161. anfangende zur Quint 161. schliessende Quart 166. 167
Quart, im übertheiligen Verhalt, wie sie der Klang-Messer angebe 5
Quart, die grosse, im übertheilenden Verhalt, wie sie auf dem Klang-Messer zu erforschen 9. 10
Quatuor 100
Quint, im übertheiligen Verhalt, wie sie auf dem Klang-Messer zu erforschen 5
Quint, die schliessende 168
Quint, die verkleinerte, im übertheilenden Verhalt, wie sie der Klang-Messer angebe 9

B.

Rameau meint, man könne von der Melodie keine gewisse Regeln geben 29
Rechen-Kunst, harmonicalische, ob sie einen Capellmeister hervor bringen könne 2
Rechner Meister arbeiten der Natur nach 10
Recitativo, ist bey Welschen und Teutschen an keinen Tact gebunden 97. die Frankosen haben dabey fast alle Tacte beyfammen 97. 16. ändern denselben sehr oft darinnen 40. was er erfordere 97. 98
Redner, ihr Kunstgriff 135
Repercussio 55. 134. 149
Rhythm sollen gleichförmig seyn 45
Rhythmisches Wesen gehört in den Instrumental-Melodien eigentlich zu Hause 67
Rigaudon, dessen Eigenschaften 112. 113. Affect 67
Ritornell 122
les Romans, Ballet heroique, Nachricht davon 102
Rondeau, was er sey und sein Affect 119. 67
Rosenmüllers Kirchen-Symphonien 21
Ruhe-Stellen, wie und wo sie anzubringen 36. 47. 67 gehören nicht in Fugen-Sätze 145. 146
Runda ist vom Rondeau zu unterscheiden 119

C.

Sätze, f. Unsingbare, it. Wohlklingende.
Sarabanda, ihr Affect 119. 67
Scacchi, Marco, Nachricht von ihm 13. Gedanken von der Eintheilung der musicalischen Schreib-Art ib. vom Moteten-Styl 15
Schäfer-Spiel f. Pastorale.
Schluss, wird beschrieben 130. durch ein Beispiel erläutert 134. soll wider die ordentliche Theilung des Tactes nicht gemacht werden 41
Schlüsse, ie weniger förmliche eine Melodie hat, ie fließender ist sie 46
ausserordentliche, in einer Fuge: in der Secunde 164. in der Tert 165. in der Quart 166. 167. in der Quint 168. in der Sext 169. in der Septime 170. 171
Schottländischer Land-Tantz 26. 118
Schranken, die jedweder erreichen kan, sind einer Melodie zu setzen 38. 39
Schreib-Arten sind wohl zu unterscheiden 45. sie unterscheiden die Vocal- und Instrumental-Melodie 69
f. Styl.
Secunde, anfangende zum Haupt-Ton 157. und zur Quint 158. 159. schliessende 164
Semicolon, Beschreibung 80. Stelle 80. Exempel bey disjunctivis 80. 81. oppositis 81. 82. relativis 83. in kleinen Beschreibungen 84-86. wie es auszudrucken 86. 87
Septime, anfangende zum Schluss-Ton 162. 163. und zur Quint 163. 164. schliessende 170. 171
Septime, die grosse, im übertheilenden Verhalt, wie sie der Klang-Messer angebe 8
Septime, die kleine, im übertheilenden Verhalt, wie sie der Klang-Messer angebe 8
Serenara, ihre Eigenschaften 101
Setz-Kunst, ihre Ausarbeitung 137. Ausschmückung 139. Einrichtung 127
Sext, anfangende zum Haupt-Ton 160. und zur Quint 160
Sext, die grosse, im übertheilenden Verhalt, wie sie der Klang-Messer angebe 6. 7
Sext, die kleine, im übertheilenden Verhalt, wie sie der Klang-Messer angebe 7
Sext, die schliessende 169
Sinfonia f. Symphonie.

Sing

Register.

Sing-Melodien	94	108	Ton, der grosse, im übertheiligen Verhalt, wie ihn der Klang-Messer angebe	8
Sing-Music, warum von ihr in der Ton-Lehre anzufangen	61	62	Ton, der kleine, in übertheiligen Verhalt, wie er auf dem Klang-Messer zu erforschen	8
Sonata, ihre Absicht	124		Ton-Art, Zweifel an derselben hindert die Lieblichkeit der Melodie 147. 148. verdienet in Fugen grössere Achtung als das übrige	152
Sprung in die Quart der Ton-Art	147.	148.	Ton-Kunst ist ihrem Styl nach unterschieden 12. welchen Unterschied ein Componist wohl zu beobachten hat	12. 13. 18
in tertiam modi ist allemal gut	148		Transitio	133
Steffani, wie er bey seinem Segen verfahren	136		Trauer-Music	106
Straf. Spiel	104		Trauer-Spiel	104
Styl in der Ton-Kunst ist unterschieden 12. hatte vor hundert Jahren acht Arten 13. wird eingetheilt in den Kirchen 13. 199. Theatralische 20. seqq. und Kammer-Styl	24		Trompete, ihr Sprengel enthält alle Klänge	10. 11
Subjunctio f. Epizeuxis.				
Symphonic, ihre Eigenschafft 125. Affect	67			

I.

Tabelle f. Leiter.				
Tact-Art ist nicht leicht zu ändern	40			
Tacte, deren Anzahl sollen einen gewissen Verhalt haben	41			
Tänzer auf Schaubühnen müssen den hyporchematischen Styl wohl inne haben	22			
Tanzen, ob darzu eine Vollstimmigkeit erfordert werde	32. 33			
Tanz-Kunst, hohe auf Schaubühnen, hat ihren eigenen Styl	22			
Tanz-Melodien haben unterschiedene Gemüths-Bewegungen 66. beobachten die geometrische Fortschreitungen aufs genaueste	68			
Telemann, ein Meister in Fugen 182. ein melodischer Seher	53. 73. 111. 126			
Terz, kan durch die Repercussion in keine Quart verändert werden	149			
anfangende zum Haupt-Ton 160. und zur Quint 161. schliessende	165			
Terz, die grosse, im übertheiligen Verhalt, wie sie der Klang-Messer angebe	6			
Terz, die kleine, im übertheilenden Verhalt, wie sie der Klang-Messer angebe	6			
Terzetto	100			
Theatralische Styl, dessen Gattungen sind der dramatische 20. hyporchematische 22. phantastische 23. und melismatische Styl	24			
Theilung des Tactes, dawider soll kein Schluß gemacht werden	41			
Toccato	123			

II.

Vaudeville				117
Verbrämungen sind behutsamlich anzuwenden				
43. eines Anonymi Gedanken hievon	43.	44		
Verhalt der klingenden Intervalle, dessen Beschreibung 1. Eintheilung 2. was der reine 2. der übertheilige 2. 3. und der übertheilende sey				
3. geometrischer und arithmetischer	45.	46.		
der Intervallen 48. 49. aller und jeder Theile der Melodie ist zu beobachten				55
Viadana, Ludwig, Erfinder der Concerten	106.			
				107
Vielstimmigkeit schadet der Melodie	30.	31		
Violdagamben-Sachen	121			
Violin-Styl will nicht viel schläfriges leiden	63			
Vivaldi Concerten	63			
Unsingbare Sätze, warum sie zu sammeln	49.			
50. Regeln und Exempel davon	50.	53		
Vocal-Melodie ist die Mutter der Instrumental-Melodie 60. 61. gehet derselben vor 61. warum von ihr in Lehren und Lernen der Anfang zu machen 61. 62. hat weniger Feuer und Freyheit als die Instrumental-Melodie				
62. 63. läßt keine solche Sprünge zu 63. bey ihr ist die Beschaffenheit des Liebens weit mehr, als bey Instrumenten zu beobachten				
63. 64. leidet kein solch reißendes, punctirtes Wesen, als die Instrumental-Composition 64. findet keine Schwierigkeit bey irgend einer Ton-Art 65. leidet trefflich gerne Verse 68. beobachtet die geometrische Fortschreitungen nicht				

Register.

<p>nicht genau 68. suchet den Nachdruck in Worten 69</p> <p>Vollstimmigkeit kommt der Melodie zu Mäßigung der Gemüther 3 Hülffe 32</p> <p style="text-align: center;">W.</p> <p>Waldhorn bringe mehr Klänge hervor, als eine Orgel hat 10</p> <p>Waltzer, ein Meister in Fugen 182</p> <p>Werckmeister wird gelobt 10</p> <p>Werner, Christian, Cantor in Danzig 13</p> <p>Widerlegung wird beschrieben 130. durch ein Beyspiel erläutert 133</p> <p>Wiederholungen, gute sind, aber nicht oft anzustellen 55. Exempel 56. 57</p> <p>Wiederschlag, wenn er am besten klingenet 57</p> <p>Wind-Instrumente, einige erfordern ihre eigene Ersparung des Athems 64</p>	<p>Wohlklingende Sätze sind zu Mustern zu erwählen 53. Regeln und Exempel davon 53-54</p> <p style="text-align: center;">3.</p> <p>Zahlen, ihr vornehmster Nutzen bey dem Klange s. Linien. 2</p> <p>Zahl-Lehre, wozu sie in der Music diene 2</p> <p>Zeit-Maasse ist die Seele der Melodie 40</p> <p>Zergliederung einer Melodie 109. wird mit einem Menuetchen versucht 109. 110</p> <p>Ziegler, Caspar, seine Beschreibung der Madrigale 17</p> <p>Zusammenhang hilft ein grosses zum fließenden Wesen einer Melodie 47. 48</p> <p>Zusammensatz 72. 73</p> <p>Zwischen-Spiele der Italiäner 24</p>
--	---

Solgende Nachschrift hat ein Ungenannter etwas spät mitgetheilet, und hier anzuhängen begehret; Seine Worte lauten also:

Er würde sich schwerlich die Mühe jemahls geben, über dem Herrn D. K. scheel-
 süchtig oder neidisch zu seyn; gönne ihm vielmehr, als einem grundredlichen und fleißi-
 gen Mann, gerne alles gutes; kenne aber, in Beurtheilung wissenschaftlicher Lehr-
 Sätze (welches keine Heiligthümer sind) weder Platonem, noch Aristotelem, sondern
 seine alte, beste Freundin, die Wahrheit ganz allein. Wer in Künsten protestantisch
 seyn will, muß sich nicht auf gut papistisch eine Unfehlbarkeit zuschreiben. Im gelehr-
 ten musicalischen Reiche gilt kein Ansehen der Person. Auf dem Parnas siehet Apollo
 bloß auf den Verstand, und macht denjenigen nur holde Blicke, die es besser wissen, als
 andre, und ihre Sachen richtiger zu Markte bringen, als D. K. Da lobt man ver-
 nünftig, tadelt herzhafft, und scheuet kein Belfern der schwachen oder kleinen Geister.
 Was die verblümete Redens-Art über B. betrifft, hat der Ungenannte solche gar wohl
 begriffen, und eben darum des Herrn K. critischen Geschmack, in lauterem Ernst, ge-
 priesen; welches dieser jedoch nicht verpfehen wollen, sondern zum ärgsten gedeket, und
 sonst keine Sylbe, die zur Sache gehöret, und zu seiner Bertheidigung die könnte, vorgebracht
 hat. Uebrigens sey dem Beifall des gemeinen Mannes nicht allemahl zu trauen, wie
 aus dem Exempel des Hippomachi und seines Schülers in Aeliano zu sehen.



