

Historisch = Kritische
Beyträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

II. Band.

Viertes Stück.



Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.

1 7 5 6.

Inhalt

des vierten Stückes.

- I. Ob und was für Harmonie die Alten gehabt, und zu welcher Zeit dieselbe zur Vollkommenheit gebracht worden.
 - II. Herrn Mag. Nicol. Brelins Erfindung, wie man der Güte der Claviere und Clavicimbel sehr zu statten kommen könne.
 - III. Gedanken über Herrn Daubens Generalbaß in drey Accorden, vom Hrn. D. Gemmel.
-

ERRATA.

Seite 289. eilfte Linie von unten lese man chromatische oder kleine halben Töne.

Seite 294. unter den Worten: eine Octave der Neuern, No. 1. und 2. lese man 1) his 2) ces, anstatt 1) h 2) his.



I.

Ob und was für Harmonie die Alten
gehabt, und zu welcher Zeit dieselbe
zur Vollkommenheit gebracht
worden.



Die verschiedenen Meinungen der Gelehrten von der Musik der Alten sind bekannt. Einige halten sie schlechterdings für homophonisch oder einstimmig. Andere hingegen wollen behaupten, daß die Alten schon so gut als wir die Harmonie ausgeübet haben. Eine dritte Meinung ist diejenige, daß sie sich schon allerdings der Harmonie bedienen, daß solche aber noch nicht die Form und Einrichtung der unsrigen gehabt. Diese Meinung scheint die wahrscheinlichste und erweislichste zu seyn. Ehe wir diese drey verschiedenen Meinungen untersuchen, müssen wir allerdings erklären, was wir unter dem Worte Harmonie verstehen. Es ist also

zu wissen, daß wir es in demjenigen Verstande nehmen, da es heutiges Tages durchgehends von allen theoretischen und practischen Tonkünstlern genommen wird, nemlich für eine Verbindung verschiedener Töne unter einander, und in welchem Verstande man es dem Worte Melodie entgegen setzet, als durch welche eine Verbindung verschiedener Töne hintereinander angezeigt wird. Wir geben dem Worte Harmonie also eine gemessnere Bedeutung als es bey den Alten hatte, wo es selten in diesem Verstande, ingemein aber bald für Melodie, bald für Tonart, für Klanggeschlecht, ja gar öfters für Musik genommen ward.

Diejenigen, die die Musik der Alten für einstimmig halten, thun solches mit dem Herrn Estève und andern entweder deswegen, um die neuere Musikart, von welcher sie keine Freunde sind, destomehr herunter zu machen, oder sie thun es mit dem Herrn Burette aus der Absicht, um auch in der Tonkunst den neuern Zeiten einen Vorzug über das Alterthum zu geben. Jene sind also für die Alten, diese dawider eingenommen. Beyde sind parthenisch.

Die Estevianer kramen die vermeinten Wunder der alten Musik aus. Diese Wunder eignen sie der Homophonie zu. Es lieget ihnen also zu erweisen ob, erstlich, daß es alles wahr ist, was uns in so hyperbolischen Ausdrücken von den wunderbaren Wirkungen der Musik

Musik der Alten erzählt wird, und zweytens, daß diese Wirkungen von der bloßen Homophonie herrühren, und daß die Polyphonie gar keinen Theil daran gehabt hat. In Erwartung dieses Beweises haben wir große Ursache, an allen beyden Stücken zu zweifeln. Wäre die Melodie für sich allein im Stande, allerley Bewegungen in der Seele des Zuhörers zuwege zu bringen, und das Gehör genugsam zu vergnügen, warum brauchet man denn ein Orchester in der Oper, und warum hat der Geiger oder Flötenist zu seinem Solo der Begleitung eines andern Instruments von nöthen? Man höre eben dieselbe Composition im Einklange und der Octave, und hernach polyphonisch absingen, welches von beyden wird ein gesundes Ohr am meisten ergötzen und rühren? Ja, wirft man ein, die Tonleitern der Alten und die darnach eingerichtete Singart, waren ganz anders beschaffen. Gut. Wir wollen dieses sehen. Es findet sich von einem gegebenen Grundton bis zu seiner Octave annoch eben derjenige Unterschied, der vor dem dazwischen war. Alle die dazwischen enthaltenn ganze und halbe Töne, können doch nur auf zweyerley Art verbunden werden, hinter- oder untereinander. Keine dritte Art ist möglich. Will man also mit dem Herrn Esteve unsre übliche Tonleiter nicht für die natürlichste und beste erkennen, so denke man sich eine andre aus, und bilde darnach seinen Gesang. Man versuche hernach, ob man mit

dieser neuen Tonleiter weiter kömmt, als wir mit der unsrigen, und ob das darauf gebaute melodische Gespinnst dem Ohr und der Seele mehrere Gnüge giebt. Findet sich dieses, vielleicht stellet man alsdenn die Wirkungen der alten Musik wieder her, wenn sie jemals da gewesen sind. Man wird Bäume und Felsen bewegen, Mauern umblasen, einem Trunknen den Dolch aus den Händen winden, u. s. w. Geschicht aber dieses nicht, so wird man ohne Zweifel verbunden seyn, zu dem System unserer Zeit zurück zu kehren, und sich überzeugt halten, daß die Wunder der alten Musik wohl meistens aus der abergläubischen Einfalt der Alten ihren Ursprung genommen. Wäre die Musik im Stande, Wunder zu thun, es würde noch heute geschehen. Sollten sich nicht viele von denjenigen alten Musicis, die in der That existiret haben, nicht etwann ein fabelhafter Amphion oder Orpheus, mit einigen ihrer guten Freunde manchesmal verstanden, und dem Volke ein Blendwerk vorgemachet haben, um sich in Achtung zu bringen? Konnte sich nicht jemand trunken stellen, und, wenn ihm dieser oder jener Künstler verabredtermassen etwas vorspielte, wiederum nüchtern oder verständig zu werden scheinen? Hat doch wohl heutiges Tages noch mancher Tonkünstler einen gedungnen Freund, der ihm zu Ehren in die Hände klatschet, und vielleicht gar in Entzückung geriethe, wenn es die Mode noch so mit sich brächte.

Die

Die Dichtkunst nicht allein, sondern auch die
Tonkunst hat ihre Triſotins und Vadius, die
ſich, wie dort bey Moliere einander ver-
ewigen:

Triſotin. Entſcheiden Sie, mein Freund, doch
dieſes Solos Werth.

Vadius. Dergleichen hab ich nie von Bachens
Kunst gehört.

T. Allein das meinige? Belieben Sieß zu
ſchätzen.

V. Gewißlich Vanda ſelbſt kann es nicht beſſer
ſetzen.

Wie zärtlich, wie galant iſt ihre Melodie!

T. Wie rein, wie bündig iſt doch ihre Har-
monie!

V. Kein abgenützter Gang verſtellet ihre Lieder.

T. Das Neuste in der Kunst ſchreibt nur ihr
Griffel nieder.

V. Ihr mahlerischer Ton bezaubert Ohr und
Herz.

T. Die Künſte ihrer Hand erwecken Luſt und
Schmerz.

Und dennoch will die Welt nicht ihr Ver-
dienſt erkennen.

V. Und dennoch will man Sie nicht Phoebus
Liebling nennen:

T. Wohlau! dem Spott zum Troß erhebe ich
ihren Kiel.

V. Ja wohl! dem Spott zum Troß vergöttre
ich ihr Spiel.

Beyde. Es ſey auch wo es ſey, ſo lang wir
werden leben,

So wollen wir hinfort einander Bravo
geben.

(*Asinus asinum cet.*)

Man sage mir nicht, daß ein Timotheus den kriegerischen Muth eines Alexanders mitten unter der Tafel durch seine Töne angefeuert, und ihn dahin gebracht hat, die Waffen zu ergreifen. Man weiß es gar zu gut, wie es große Herren öfters zu machen pflegen. Alexander wollte seinen Spaaß mit dem Timotheus haben. Er spottete der vortheilhaften Einbildung, womit dieser stolze Tonkünstler für seine Kunst eingenommen war. Aber vielleicht wollte der Held durch diese Verstellung seinen eignen Hang zur Musik rechtfertigen. Es kann seyn. Wir wissen nicht die Ursache. Genug, daß wir versichert sind, daß Timotheus keine Wunder gethan.

Es ist aber noch zweyerley wider den Herrn Esteve zu erinnern. Dieser Scribent hält in seinem metaphysischen Roman über die schönen Künste (*l'Esprit des beaux arts*) dafür, daß unsre Tonleiter nicht natürlich ist, und um zu wissen, ob sie es sey, schlägt er vor, an einem einfältigen unerzogenen Menschen, dessen sinnliche Werkzeuge annoch durch keine Eindrücke gebildet worden, die Probe damit zu machen. Mich wundert, daß er nicht verlanget, daß man mit jenem Könige, welcher wissen wollte, welches die erste Sprache wäre, ein Kind zu diesem Ende in den Wald aussetzen und unter dem Viehe aufwachsen lassen müsse. Doch er läßt es auch nicht bey dieser vorgeschlagenen Probe bewenden. Er verweist annoch die Menschen auf den Gesang
der

der Vögel. Von diesen, sagt er, können wir lernen, was es mit der primitiven Musik für eine Beschaffenheit habe. Hiernach sollen wir die Grundsätze unsrer Kunst formiren. Sind das nicht vortrefliche Einfälle? Aber, welcher Mensch behauptet denn, daß uns die Tonleiter angebohren ist, daß wir eine gewisse beständige Gamme auf die Welt bringen, worinnen man in allen Theilen derselben übereinkömmt? Die Natur giebt uns nichts anders als Materialien, das ist, Töne. Der Verstand ordnet diese Töne zu einem gewissen Endzweck, nemlich um hinter- oder übereinander verbunden zu werden. Ist dieser Endzweck erreicht, und zwar dergestalt, daß diese Verbindung auf eine bequeme Art bewerkstelliget werden kann, und solche Melodien und Harmonien daraus fließen, die das Ohr und Herz befriedigen können, so nennet man eine solche Ordnung der Töne natürlich, ob sie gleich die künstlichste genennet zu werden verdiente; denn es hat ja unstreitig viele Mühe und Kunst gekostet, ehe man eine solche bequeme Tonleiter, als wir haben, zuwege gebracht hat. Hingegen würde es wohl nicht viel Mühe erfordern, eine unbequeme und also weniger natürliche Tonleiter zu erdenken.

Aber, warum ist denn der Herr Esteve mit unsrer Tonleiter nicht zufrieden? Ist der alten Griechen ihre sogar von der unsrigen unterschieden? Es lohnt sich vielleicht der Mühe, solches zu untersuchen. Die Tonleiter (Systema oder

Diagramma) der Alten bestand aus verschiedenen Abtheilungen, davon eine jede Tetrachord oder Viersayter genennet ward. Jedes Tetrachord enthielte den Raum einer vollkommenen Quarte, nach heutiger Art zu reden. Wenn die letzte Sante eines vorhergehenden Tetrachords die erste des folgenden war, so wie auf dem Claviere bey uns der letzte Ton einer Octave der Anfang der folgenden ist: so nannten sie dasselbe ein verbundnes Tetrachord, (*tetrachordum coniunctum*). Hieng aber das folgende Tetrachord nicht mit dem vorhergehenden zusammen, indem man den Raum eines Tons zwischen beyden ließ: so hießen sie es ein unverbundnes Tetrachord (*tetrachordum disiunctum*).

In den Tonleitern der Alten, die aus vier Abtheilungen bestanden, waren die beyden ersten, und die beyden letzten Tetrachorde verbunden, die zweyte und dritte hingegen unverbunden. Solches System nannten sie *Systema maius*, das größere System. Waren hingegen nur drey Abtheilungen oder Tetrachorde vorhanden, so wurden alle drey unter einander verbunden, und dieses hieß man *Systema minus*, das kleinere System. Um sich dieses deutlicher zu machen, sehe man folgende Tabelle an, wo die Santen der Tetrachorden sowohl mit den griechischen und lateinischen Benennungen, als mit den heutigen Nahmen der Töne vorgestellet sind.

I. Das größere System.

viertes Tetrachord.	a	Nete Hyperbolaeon.	<i>Ultima excellentium.</i>
	s	Paranete Hyperbolaeon. 1)	<i>Excellentium extenta.</i>
	f	Trite Hyperbolaeon.	<i>Tertia excellentium.</i>
drittes Tetrachord.	e	Nete Diezeugmenon.	<i>Ultima diuisarum.</i>
	d	Paranete Diezeugmenon. 2)	<i>Diuisarum extenta.</i>
	c	Trite Diezeugmenon.	<i>Tertia diuisarum.</i>
zweites Tetrach.	b	Paramefe.	<i>Prope media.</i>
	a	Mefe.	<i>Media.</i>
	g	Lichanos Mefon 3)	<i>Mediarum extenta.</i>
erstes Tetrachord.	f	Parypate Mefon.	<i>Subprincipalis mediarum.</i>
	e	Hypate Mefon.	<i>Principalis mediarum.</i>
	d	Lichanos Hypaton. 4)	<i>Principalium extenta.</i>
	c	Parypate Hypaton.	<i>Subprincipalis principalium.</i>
	b	Hypate Hypaton.	<i>Principalis principalium.</i>

Zu diesen vier Tetrachorden, in welchen die Töne von oben gegen unten gezählet wurden, that man

¶ 5

1) oder Hyperbolaeon Diatonos. 2) oder Diezeugmenon Diatonos. 3) oder Mefon Diatonos. 2) oder

man annoch unter dem ersten die Sante α hinzu, vermittelst wessen alsdenn das ganze System aus zwey vollkommenen Octaven, nach heutiger Art zu reden, das ist, aus funfzehn Tönen, zusammengesetzt war. Diese hinzugefügte Sante α wurde Proslambanomenos, und auf Lateinisch *Adquisita* oder *Adsumta* genennet.

II. Das Kleinere System.

Drittes Tetrachord.	d	Nete fynemmenon.	<i>Ultima coniunctarum.</i>
	c	Paranete Synemmenon.	<i>Coniunctarum extenta.</i>
	b	Trite fynemmenon.	<i>Tertia coniunctarum.</i>
	a	Mese.	<i>Media.</i>
Zweytes Tetrach.	g	Lichanos Mefon.	<i>Mediarum extenta.</i>
	f	Parypate Mefon.	<i>Subprincipalis mediarum.</i>
	e	Hypate Mefon.	<i>Principalis mediarum.</i>
	d	Lichanos hypaton.	<i>Principalium extenta.</i>
Erstes Tetrachord.	c	Parypate hypaton.	<i>Subprincipalis principalium.</i>
	b	Hypate hypaton.	<i>Principalis principalium.</i>

α Proslambanomenos. *Adsumta* s. *Adquisita.*

Dieses

4) oder Hypaton Diatonos. Wir wollen hier noch bemerken, daß das erste Tetrachord genennet ward: Tetra-

Dieses kleinere System bestand aus eilf Tönen, und wurde das dritte Tetrachord darinnen genennet: Tetrachordum synemmenon, *tetrachordum coniunctarum*. Wenn wir sowohl in diesem als jenem System die durch die Wörter Proslambanomenos, hypate hypaton &c. angezeigten Töne durch die Töne A. H. ꝛc. vorgestellet haben: so ist dieses nur deswegen geschehen, um uns von der Proportion, in welcher die ganzen und halben Töne auf einander folgen, einen desto deutlicheren Begriff zu machen. Denn diese griechische und lateinische Benennungen sind nur respectiv, und bezeichnen nicht, wie unsere Buchstaben, A. H. C. D. ꝛc. allezeit ebendenselben in einer gewissen be-

Tetrachordon Hypaton, *Tetrachordum principalium*; das zweyte tetrachordon Meson, *tetrachordum mediarum*; das dritte tetrachordon Diezeugmenon, *tetrachordum diuisarum*; das vierte tetrachordon Hyperbolæon, *tetrachordum excellentium*. Weil diese Rahmen viel zu lang waren, als daß man sie bequem über einen Text hätte schreiben können: so bedienten sich die Alten gewisser Figuren und Buchstaben aus ihrem Alphabeth, die sie bald liegend, bald verkehrt ꝛc. und zwar auf einer Linie, über jede Syllbe des Textes schrieben. Je mehrere Manieren ꝛc. die Tonkünstler alle Tage erfanden, desto höher wuchs die Anzahl der Figuren an, und wolten einige sogar an die dreyzehnthalbshundert zählen. Die in der Ausführung der Musik hiemit verknüpfte Schwürigkeit bewog die Lateiner, die griechischen Buchstaben abzuschaffen, und die funfzehen ersten Buchstaben ihres Alphabeths einzuführen,

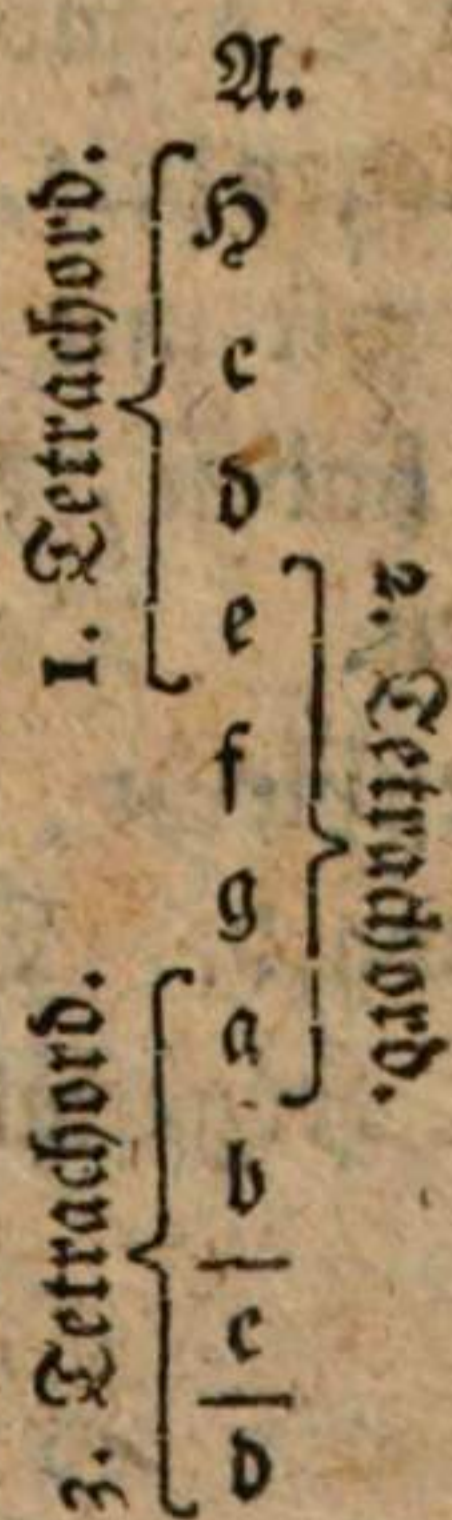
bestimmten Höhe oder Tiefe befindlichen Ton. So heißt z. E. das e, womit die phrygische Tonart anfängt, ebenfalls Proslambanomenos, das f Hypate hypaton, u. s. w. wie uns solches Gaudentius, in der meibomischen Ausgabe Seite 6. in folgenden Worten lehret: Veteres omnium sonum grauiissimum, a quo initium faciebant, ad *harmoniae* acumen ascendendo, Proslambanomenon vocabant. Hunc autem non semper natura grauiissimum sumfere, sed & positione. In singulis enim modis non idem erat Proslambanomenos sonus, sed in alio alius. (Man kann im Vorbeygehen merken, wie in vorhergehender Stelle das Wort Harmonie für Melodie

führen, nemlich a, b, c, d, e, f, g, | h, i, k, l, m, n, o, p. Als man nach der Zeit, unter der Regierung des Pabstes Gregorius des Großen, im sechsten Jahrhundert bemerkte, daß, weil die mit h, i, k &c. angezeigten Töne nichts anders als eine Wiederholung der ersten Octave waren, auch diese letztere Buchstaben überflüssig wären: so wurden solche abgeschaffet, und nur die sieben ersten beybehalten. Diese Veränderung zog eine andere nach sich, nemlich das Auf- und Absteigen der Töne mit gewissen nach Proportion auf- und absteigenden Puncten zu bemerken, und zu dem Ende mehrere Linien anzunehmen. Doch kam es hiemit noch nicht zur völligen Richtigkeit, bis endlich Guido Arctinus und Johannes de Muris erschienen, wovon jener das Liniensystem verbesserte, dieser aber die Puncte in Noten verwandelte, und damit endlich zur heutigen Schreibart der Grund gelegt ward.

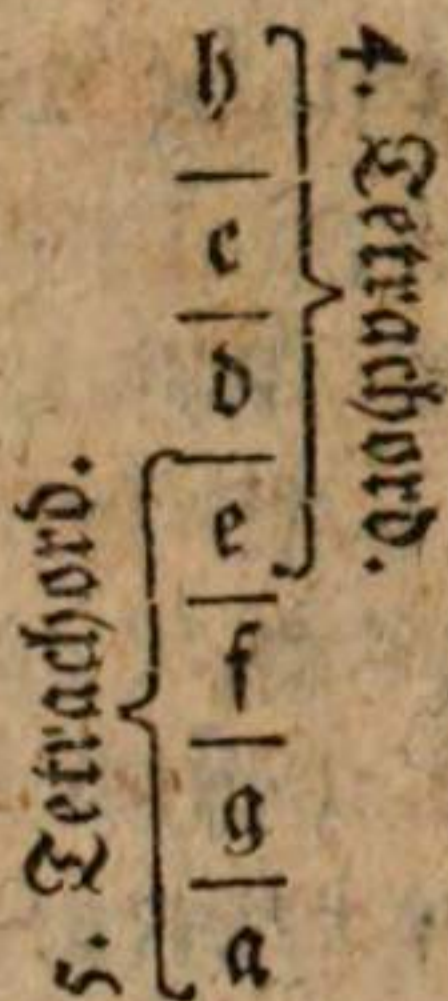
die gebraucht wird). Auf der 21. Seite des Gaudentius findet man mehrere Nachricht von der respectiven Bedeutung der angeführten griechischen Benennungen, wohin ich den Liebhaber, Raums wegen, verweise. Die Figuren, deren man sich, anstatt dieser Nahmen, zur Bezeichnung der Töne bediente, findet man ebendasselbst, ausführlicher aber beyhym Alypius, und auch bey den andern griechischen Scribenten.

Es ist leichte zu sehen, daß die Töne aus dem kleinern System, *Paranete synemmenon* und *Nete synemmenon* von denen aus dem größern System: *Trite diezeugmenon*, und *Paranete diezeugmenon*, (c und d) gar nicht verschieden, sondern Einklänge sind. Indessen pflegten die Alten, wenn sie die beyden Systemen zusammensetzten, ob sie gleich nur eigentlich sechzehn verschiedene Töne enthielten, dennoch ihrer achtzehn, und also fünf Tetrachorden zu zählen, und dieses geschähe folgendergestalt:

1. Proslambanomenos.
2. Hypate hypaton.
3. Parypate hypaton.
4. Lichanos hypaton.
5. Hypate meson.
6. Parypate meson.
7. Lichanos meson.
8. Mese.
9. Trite synemmenon.
10. Paranete synemmenon.
11. Nete synemmenon.



12. Paramese.
 13. Triten diezeugmenon.
 14. Paranete diezeugmenon.
 15. Nete diezeugmenon.
 16. Triten hyperbolaeon.
 17. Paranete hyperbolaeon.
 18. Nete hyperbolaeon.



Jedes Tetrachord bestand allhier wie man sieht, aus einem großen halben, und aus zwey ganzen Tönen, und auf den Gebrauch dieser ganzen und großen halben Töne gründete sich das sogenannte diatonische Klanggeschlecht.

Als aber die Tonkünstler in der Folge der Zeit sich nicht mit diesen ganzen und großen halben Tönen begnügten, sondern, bey Verbindung der beyden Systemen, das b und h unmittelbar hintereinander zu gebrauchen anfiengen: So gab dieses, bey weiterm Nachdenken Gelegenheit, auch zwischen die ganzen Töne, die wir mit unserm f — g und c — d vorgestellt haben, einen kleinen halben Ton einzuschieben. Dadurch entstand ein zweytes Klanggeschlecht, welches das chromatische genennet ward. Dieses chromatische System sah folgendergestalt aus:

I) Pros-

1.	Proslambanomenos.	a
2.	Hypate hypaton.	b
3.	Parypate hypaton.	c
4.	<i>Lichanos hypaton chromatice.</i>	cis
5.	Lichanos hypaton.	d
6.	Hypate meson.	e
7.	Parypate meson.	f
8.	<i>Lichanos meson chromatice.</i>	fis
9.	Lichanos meson.	g
10.	Mese	a
11.	Trite synemmenon.	b
12.	<i>Paranete synemmenon chroma-</i> <i>tice.</i>	b
13.	Paranete synemmenon.	c
14.	Nete synemmenon.	d
15.	Paramese.	e
16.	Trite diezeugmenon.	cis
17.	<i>Paranete diezeugmenon chroma-</i> <i>tice.</i>	cis
18.	Paranete diezeugmenon.	d
19.	Nete diezeugmenon.	e
20.	Trite hyperbolaeon.	f
21.	<i>Paranete hyperbolaeon chroma-</i> <i>tice.</i>	fis
22.	Paranete hyperbolaeon.	g
23.	Nete hyperbolaeon.	a

Allein man ließ es noch nicht bey diesen Tö-
nen bewenden, sondern schob annoch durch
eine neue Theilung zwischen die kleinen hal-
ben

ben Töne, die wir durch $b - h$ $f - fis$ und $c - cis$ vorgestellet haben, neue Klänge ein, und brachte damit die sogenannten Viertelstöne auf. Dadurch entstand ein drittes Klanggeschlecht, nemlich das enharmonische, welches folgendergestalt aussah:

- | | | | |
|-----|-----------------------------------|------------------|---|
| 1. | Proslambanomenos. | a | |
| 2. | Hypate hypaton. | b | } |
| 3. | Parypate hypaton. | c | |
| 4. | Lichanos hypaton enarmonios. | $c +$ | |
| 5. | Lichanos hypaton chromaticice. | $c + +$ | } |
| 6. | Lichanos hypaton. | d | |
| 7. | Hypate meson. | e | |
| 8. | Parypate meson. | f | } |
| 9. | Lichanos meson enarmonios. | $f +$ | |
| 10. | Lichanos meson chromaticice. | $f + +$ | |
| 11. | Lichanos meson. | g | } |
| 12. | Mese. | a | |
| 13. | Trite synemmenon. | b | |
| 14. | Paranete synemmenon enarmonios. | $b +$ | } |
| 15. | Paranete synemmenon chromaticice. | b oder $b + +$ | |
| 16. | Paranete synemmenon. | c | |
| 17. | Nete synemmenon. | d | |

18. Paramese.	b	}
19. Trita diezeugmenon.	c	
20. <i>Paranete diezeugmenon enarmonios.</i>	c +	
21. <i>Paranete diezeugmenon chromaticae.</i>	c + +	
22. <i>Paranete diezeugmenon.</i>	d	
23. Nete diezeugmenon.	e	
24. Trita hyperbolaeon.	f	
25. <i>Paranete hyperbolaeon enarmonios.</i>	f +	}
26. <i>Paranete hyperbolaeon chromaticae.</i>	f + +	
27. <i>Paranete hyperbolaeon.</i>	g	
28. Nete hyperbolaeon.	a	

Die im vorhergehenden System mit + bezeichneten Töne sind die enharmonischen Viertelstöne, die ungefähr zwei Commata enthalten, und die mit ++ bezeichneten sind die chromatischen und kleine halben Töne, die ungefähr vier Commata enthalten. Weil die sieben Töne: Proslambanomenos, hypate hypaton, hypate meson, mese, nete synemmenon, paramese und nete diezeugmenon allezeit ihren Sitz und Nahmen behalten, so wurden sie deswegen unbewegliche Töne (soni stantes) benennet. Hingegen wurden die peripatae und lichani, ingleichen die tritae und paranetae, soni mobiles oder bewegliche Töne genennet, weil sie in dem chromatischen und

II. Band. 4. Stück. U enhar-

enharmonischen Klanggeschlecht theils ihren Nahmen, theils ihren Sitz ändern. So werden nemlich alle parypatae und tritae um einen Viertel- oder halben Ton erhöht, hingegen geben die lichani und paranetae ihren Nahmen dazu her, welches nach der heutigen Art ganz anders geschieht, da der Ton, dessen Proportion erhöht oder erniedrigt wird, auch zur Benennung des daraus entstehenden Intervalls seinen Nahmen geben muß. So wird z. E. aus c ein cis und aus d ein des gemacht, wenn jenes um einen chromatischen halben Ton erhöht, dieses aber um so viel erniedrigt wird, wie jedermann bekannt ist, ob gleich viele Neuere annoch öfters wie die Alten zu verfahren, und aus Unwissenheit aus dem des ein cis &c. zu machen pflegen.

Worinnen besteht nun der Unterscheid zwischen der Tonleiter der Alten und der unsrigen? Darinnen,

1) daß wir sie nicht tetrachordenweise, sondern octavenweise abtheilen. Dieser Unterscheid thut, als eine willkührliche Sache nichts zur Veränderung der Tonleiter.

2) Daß die Alten sich nur ungefähr des Umfangs zweyer Octaven bedienet, nach heutiger Art zu reden, da wir heutiges Tages hingegen den Umfang der Töne ungleich weiter ausdehnen, sowohl der Höhe als der Tiefe nach. Dieses spricht nicht zum Vortheile der Alten, sondern zum Vortheile der Neuern. Die Natur giebt uns zum wenigsten in den vier verschiedenen mensch-

menschlichen Hauptstimmen den Umfang von vier Octaven.

3) Daß die Alten nicht die halben Töne zwischen den beyden äußersten Saiten ihrer Tetra-
chorden, das ist, zwischen g-a und d-e ge-
kannt. Hier haben die Neuern wiederum sehr
viel vor den Alten voraus, welches keines Er-
weises bedarf.

4) Daß wir die Viertelstöne aus unsrer
Tonleiter abgeschafft haben. Dieser Unterscheid
wäre erheblich, wenn es gewiß wäre, daß die
Alten etwas besonders damit ausgerichtet, und
ihren Melodien dadurch einen Vortheil ver-
schafft hätten. Daß dieses aber nicht geschehen,
siehet man aus dem Gaudentius, der die zwey
letzten Klanggeschlechter (so gar das chromati-
sche, welches zu bewundern) für veraltet (*)
erkläret. Ich führe noch den Aristides Quin-
tilianus (**), welcher nur ebenfalls das dia-
tonische Klanggeschlecht für natürlich hält, und
von dem enharmonischen hinzufüget, daß es
U 2 viele

(*) Dicamus dumtaxat de vno genere diatonico.
Hoc enim solum ex tribus illis generibus est quod
frequentissime cantatur. Reliquorum duorum vsus
parum abest quin obsoleuerit.

(**) Ex tribus generibus naturalius est diatonum,
quod omnibus, etiam indoctis omnino, cani pot-
est. — — Enarmonium multis est impossibile;
vnde modulationem per diezin quidam non recepere,
ob suam imbecillitatem, interuallum esse, quod &
prorsus cani nequeat, arbitrati.

viele wegen seiner Unschicklichkeit verworfen. Aristoxenus (*) saget sogar, daß das Gehör Mühe hat, der enharmonischen Töne gewohnt zu werden. Warum ist dieses Geschlecht nun, bey den Alten selbst, aus der Mode gekommen? Warum hat man es verworfen? Deswegen, weil es dem Gehöre keine Gnuqthuung gegeben hat, weil es nichts zum Vortheile der Melodie beygetragen hat, so sehr die Sänger und Spieler sich damit mögen gequälet haben.

Wären die Viertelstöne zu etwas gut, so wären sie ohne Zweifel gut bey dem Claviere. Allein auch hier hat man sie ihrer Unbequemlichkeit wegen abgeschaffet, und läset uns eine gute Temperatur, bey dem Uebergange aus einem Geschlecht ins andere, den Mangel derselben im geringsten nicht vermissen. Indessen sind die würllichen Viertelstöne, wenn ja Herr Esteve dergleichen verlanget, noch nicht ganz und gar aus der heutigen Sing- und Spielart verbannet, wenn wir sie nicht gleich in unsrer Tonleiter auführen. Geübte Sänger, und Spieler auf der Geige und Flöte zc. bedienen sich noch öfters derselben als einer Manier, wenn sie in chromatischen Sängen bey gewissen Ausdrücken den zwischen dem halben Tone gelegnen Viertelston sanfte mit durchschleifen. Die Singart der Al-

(*) Enarmonio generi vix etiam magno cum labore sensus adsuescit.

ten hat also auch in diesem Stücke nichts vor der neuern voraus, es wäre denn, daß sie ganze Stücke auf diese Art ausdrücklich gemachet, ich will sagen, daß sie solche mit nichts als chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen vom Anfange bis zum Ende angefüllet hatten. Aber dieses behaupten wollen, wäre eben so viel, als den alten Sinn und Verstand absprechen; und wenn man mit der Stimme in der Geschwindigkeit so gut als mit dem Zirkel die Viertelsteine ausmessen könnte, so würde ein erbärmliches Geheul daraus entstehen. Und dieses wollen wir der alten Musik zueignen? und darum wollen wir die Musik der Alten vortreflicher finden, als die neuere? Es wundert mich, wie Herr Estève, er, der für das Natürliche allein eingenommen seyn will, dessen Ohr der chromatischen Gänge des Herrn Kameau nicht gewohnt werden kann, die heutige Tonleiter annoch mit den enharmonischen Klängen, die die Alten selber für unnatürlich und unschicklich erkannt, bereichert wissen will. Doch was saget man nicht, wenn man etwas neues sagen will? Es ist heute zu Tage nichts gemeiner, als paradoxe Sätze zu behaupten. Der Hauptunterschied zwischen den Tonleitern der vorigen und istsigen Zeit, beruhet auf der Anzahl der Töne. Dieser aber ist zum Vortheil der Neuern, indem anstatt der vierzehn Töne, die die vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter der Alten, innerhalb dem Umfange von zwey Tetrachorden,

nach dem Sinne des Euclides, Aristides Quinctilianus, Nicomachus und aller übrigen enthielte, die Neuern innerhalb dem Umfange einer Octave ein und zwanzig Töne haben, wie man aus folgender Vergleichung, die wir, in Ansehung dieser letztern mit dem h in der C Octave, um mehrer Deutlichkeit willen anfangen wollen, sehen kann:

Zwey Tetrachorde der Alten. **Eine Octave der Neuern.**

- | | |
|-------------------|---------------------|
| 1) h | 1) h |
| 2) c | 2) h ^{is} |
| 3) c + | 3) c |
| 4) c + + | 4) c ^{is} |
| 5) d | 5) d ^{es} |
| 6) e | 6) d |
| 7) f | 7) d ^{is} |
| 8) f + | 8) e ^s |
| 9) f + + | 9) e |
| 10) g | 10) e ^{is} |
| 11) a | 11) f ^{es} |
| 12) b | 12) f |
| 13) b + | 13) f ^{is} |
| 14) b + + oder h. | 14) g ^{es} |
| | 15) g |
| | 16) g ^{is} |
| | 17) a ^s |
| | 18) a |
| | 19) a ^{is} |
| | 20) b |
| | 21) h |

Diese ein und zwanzig Töne der neuern Tonleiter zu machen, hat man nun zwar nur zwölf unter-

unterschiedne Töne in jeder Octave, da hingegen die vierzehn Töne der Alten in der That soviel unterschiedne Töne sind. Allein die drey hierunter vorkommenden unnatürlichen Viertelstöne sind durch die in der neuern Tonleiter zwischen g—a und d—e eingeschobenen weit natürlichen halben Töne genungsam ersetzt. Lasset man also die drey Viertelstöne weg, so bleiben ihnen nur elf Intervallen übrig, da die Neuern allezeit ihrer zwölf behalten. Bringet man sie aber in Rechnung, so ist die gute Temperatur hinlänglich, den Mangel dieser Viertelstöne genungsam zu ersetzen, und da hat man derselben ungleich mehr als die Alten, indem man nemlich alsdenn so viele enharmonische, als chromatische Töne, und so viele chromatische als diatonische hat, d. i. von jeder Art sieben. Und also ist die neue Tonleiter endlich in diesem Stücke vollständiger, aber auch weit besser als die Alte, indem wir allen den Vortheil haben, den man von einem Viertelstöne haben kann, ohne die damit in einem andern Verstande verbundene Unbequemlichkeit zu haben.

Doch Herr Esteve ist nicht allein auf unsre Tonleiter böse. Unsre ganze heutige Musik, besonders die polyphonische oder vielstimmige gefällt ihm nicht. Die größten Meisterstücke der Kunst, die ausgearbeitesten Chöre, Fugen und Contrapuncte siehet er als sovieler Merkmale unsers verdorbenen Geschmacks an. Die periodische Rückkehr eines zum Grunde gelegten

Subjects hat nicht das Glück, seinen Beyfall zu haben. Aber wie? sind die andern musikalischen Stücke etwann an keinem Subjecte gebunden? Verlangt dieser metaphysische Criticus, daß in jedem Tacte ein neuer Gedanke zum Vorschein kommen soll? doch nein. Die periodische Rückkehr eben desselben Gedankens bestreitet er nur. Man merket leicht, daß Herr Estève so wenig in das Wesen der Fuge, als in die Eigenschaften der andern musikalischen Compositionen Einsicht haben muß. Die Rückkehr des Subjects in einer Fuge ist periodisch, aber nicht abgemessen, wie er glaubet. Wo hat er gelesen, daß von zwey zu zwey, oder von vier zu vier Tacten das Thema immer wieder erscheinen muß? Es kann dieses ja eher und auch später geschehen, nachdem das Thema, der gute Geschmack und die Beurtheilungskraft eines Lesers solches erfordern. Kommt denn etwann in andern Stücken das Thema niemals wieder? Werden die andern daraus fließenden Gedanken nur an einem Orte des Stückes angebracht, oder werden sie auch versetzt? möchte man doch wohl sagen, daß es mit andern Arten der Compositionen weit mechanischer zugehe als mit der Fuge. Sich dessen zu überzeugen, braucht man nur auf den Anfang und das Ende der ersten und zweiten Clausel acht zu haben. Nichts destoweniger hält man dieses für schön, und zwar mit Recht. Es sey auch so mechanisch wie es wolle, so gehört Geschmack und Einsicht dazu, um gut mechanisch zu arbeiten.

So

So viel ist gewiß, daß mehr Nachdenken und Uebung erfordert wird, eine Fuge als ein galantes Handstückgen auszuarbeiten. Wenn es wahr ist, was jener sagt, daß der Geschmack eines Landes, oder einer Stadt, oft von einem Menschen abhänget; daß, wenn man wissen will, was für eine Art von Geschmack in diesem oder jenem Lande herrsche, man nur den Geschmack der Modecomponisten kennen darf, indem die übrigen als so viele Copien davon anzusehen sind, und eine größere oder kleinere Figur bey ihren Landesleuten machen, nachdem sie jenen mehr oder weniger ähnlich kommen: wenn dieses wahr ist, so hat man in der That sehr wenig Einsicht, aber ein desto stärkeres Gedächtniß vonnöthen, um ein galantes Stück zu sehen. Aber was gehört zur Fuge? Hier kann wohl einer dem andern sein Thema stehlen. Aber er muß es selbst können ausarbeiten. Hierzu gehöret Fleiß, Geschmack, Wissenschaft. Es gehet nicht an, aus zehn Fugen die eilfte zu machen. Die enge Nachahmung und Zergliederung lassen ihn nicht zu diesem Vortheile gelangen. Es werfe übrigens nur kein sogenannter galanter Componist dem Contrapunctisten sein aaaa und eeee &c. vor. Es ist ja bekannt, daß keine Arie nach heutigem Geschmacke ohne dieselben schön seyn kann. In der Fuge aber sind dergleichen Dehnungen nöthig, und wird man ihrer, wegen der andern Singstimmen, weit weniger gewahr, als in einer Arie.

Ich komme auf diejenigen, die mit dem Herrn Bürette deswegen den Alten die Harmonie absprechen, um die Vorzüge der neuern Zeiten zu erhöhen. Die Partisanen dieser Meinung scheinen auf die allgemeine menschliche Erfahrung wenig Acht zu haben, und müssen sich einbilden, daß die Natur ehedessen ganz anders gewürket habe, als sie iho thut. Die Harmonie ist unstreitig so alt, als die Musik selbst. Sobald man angefangen hat zu singen, sobald hat auch die Harmonie ihren Anfang genommen. Unmöglich hat Adam die Wiegenlieder der Eve im Einklange mitgesungen. Diese Vermuthung gründet sich auf die Verschiedenheit einer ordentlichen Manns- und Weibesstimme, und brauchet aus keinem Schriftsteller erwiesen zu werden. So wie man aber noch alle Tage höret, daß Leute, die die Musik niemahls erlernen, am Ende eines Abschnitts, sehr oft bald mit der Quinte, bald mit der Terz aushalten, nachdem die Natur ihr Gehör leitet, so ist es auch ohne Widerspruch dem Adam ergangen. Seine Kinder nahmen die Weise der Eltern an; man gieng weiter; man erfand Instrumente und begleitete die Stimme damit. Es ist gar nicht lächerlich zu glauben, daß sie, um nicht allezeit einflängig oder in der Octave zu spielen, die Fälle der Stimme auf dem Instrumente nachgemachet, und sich endlich durchgehends, ausgenommen bey gewissen Gängen, die ihnen die Octave oder Quinte zu erheischen schienen, terzenweise accompagniret haben.

Haben. Einer mußte zum wenigsten diesen Versuch zu allererst thun, ob es gleich nicht aufgezichnet ist, wer derselbe gewesen. Allmählich folgten andere diesem wohlgelungnen Versuche nach. Es breitete sich die gute Art zu singen und zu spielen immer weiter aus. Man fing an, die bisher unbezeichneten Klänge, die einer dem andern vom blossen Hören abgelernt hatte, mit gewissen Nahmen zu belegen, und die Jüngern begunten sich von den ältern und erfahrenern Tonkundigen ordentlich unterweisen zu lassen.

So sind die Alten fast im Besitze aller Consonanzen. Die einzige Serte fehlet ihnen noch. Aber wer wollte ihnen diese absprechen, sobald man ihnen die vorherbenannten Intervallen eingeräumt hat? Waren die Stimmen mit denjenigen Instrumenten, zu welchen sie sangen, allezeit von gleicher Höhe oder Tiefe? So gut sich nun die Terzen bey ihren musikalischen Uebungen zwischen der Stimme und den Instrumenten in Decimen verwandelten, so gut wurden sie auch in einem andern Falle in Sexten verwandelt. Unmöglich konnte den Ohren der Geübtern dieser Umstand entweichen. Sie machten sich denselben zu Nuße; die durch einen ungefähren Zufall ihnen bekant gewordne Serte wurde unter ihre ordentliche Consonanzen gebracht. Es ward solche wechselsweise mit der Terz ausgeübet.

Aber, werfen wir hier die Bestreiter der Harmonie der Alten ein, alles dieses sind Vermuthun-

thungen. Hätten die Alten eine Harmonie ausgeübet, so würden uns ihre Schriftsteller auch die Gesetze derselben hinterlassen haben. Aber in welchem Buche findet man solche aufgezeichnet? Es ist wahr, unter allen dogmatischen Schriften der alten Tonkünstler haben wir kein einziges aufzuweisen, worinnen dieses ausführlich geschehen wäre. Wer weiß aber nicht, wie viele Schriften der Alten verloren gegangen sind? Dasjenige Buch also, das uns von der Harmonie derselben einen Unterricht geben konnte, ist nicht bis auf unsre Zeiten gekommen. Doch dieses ist nur eine Muthmassung. Gut. Die Alten haben die Lehre von ihrer Harmonie durch mündliche Tradition einer auf den andern gebracht. Es werden annoch viele Dinge heutiges Tages in der Musik erfunden und ausgeübet, ehe sie in Lehrbüchern vorgetragen werden. Wem die aus der Tonleiter abweichenden Vorschläge und andre melodische Zierathen der heutigen Sing- und Spielart bekannt sind, und wer da weiß, daß die übermäßige Quinte zc. schon lange vorher von einigen Tonmeistern gebraucht worden ist, ehe man ihren Gebrauch in den Lehrbüchern erlaubt oder vorgetragen hat, wird mir leicht Recht geben. Es werden nemlich viele Sachen durch einen mündlichen Unterricht fortgepflanzt, ehe es schriftlich geschieht. Aristoxenus führet sogleich im Eingange seines Buches sehr viele Materien an, die er zuerst abhandelt, und keiner vor ihm abgehandelt hat; (de

(de hisce vero nemo ymquam vel minimum dispicere coepit. Itaque primis nobis omnia recensita pertractare incumbit; nach Meiboms Uebersetzung) Aber wie viel hat er annoch ausgelassen? Man findet, daß zur Zeit, als der Generalbaß vom Viadana erfunden worden, man bey weitem nicht so viel als ich von diesem Theile der Musik geschrieben hat. Ist deswegen etwann nicht die Flöte von den Griechen ausgeübet worden, weil uns keiner von den Ausübern derselben eine Anweisung dazu hinterlassen hat?

Wenn es wahr ist, welches aber noch nicht erwiesen, daß von keinem alten Tonkünstler jemahls die Art der Harmonie seiner Zeit abgehandelt worden ist: so folget, meines Erachtens, nichts weiter hieraus, als daß die Gesetze derselben noch nicht völlig bey ihnen bestimmt gewesen seyn müssen, und daß sie deswegen Bedenken getragen, diesen Punct zu berühren, so wie es noch heute alle Tage geschieht, da sich mancher Tonlehrer scheuet, diese oder jene Meinung schriftlich abzuhandeln, bevor er sie von allen übrigen Tonmeistern genehmigt siehet. Es ist aber auch gewiß, daß das System der Harmonie bey den Alten noch nicht völlig eingerichtet gewesen, und seine Form erst in den mittlern Zeiten bekommen hat.

Allein, was behelfe ich mich mit blossen Muthmassungen? Beobachten denn die Tonkünstler des Alterthums ein so gar tiefes Stillschwei-

gen in dem Punct der Harmonie? Nichts weniger als dieses. Nur ist zu wissen, daß sie sich des Wortes Harmonie selten in dem neuern Verstande bedienen, und folglich dasjenige, was wir heutiges Tages damit andeuten, ich meine eine Verbindung der Töne unter sich, oder die Vielstimmigkeit, darunter nicht allezeit verstehen. Wie nennen sie also dasjenige, was wir heutiges Tages Harmonie nennen? Eigentlich haben sie kein einziges Wort; wohl aber nennen sie das, was wir eine consonirende Harmonie nennen, eine Antiphonie. Mein Zeuge ist Psellus, welcher in seiner Anleitung zur Musik, die man in dem III. Bande 2. St. der musikal. Bibliothek des Herrn Hofraths Mizler deutsch lesen kann, das von dem Hrn. Abt Fragulier durch Mißklang oder Disharmonanz sehr übel übersezte antiphonum dem paraphono entgegen stellt, und also beschreibt: Daß es darinnen bestehe, wenn zwey consonirende Töne zu gleicher Zeit gebraucht werden. Durch Paraphonon aber versteht er zwey zu verschiedenen Zeiten, d. i. hintereinander gebrauchte consonirende Töne, das ist, eine consonirende Fortschreitung in der Melodie, z. E. wenn man von c zu g oder von g zu c gehet. Antiphonon heist sonst gegen einander lautend; Paraphonon, neben einander lautend.

Wollte man igo an dem Gebrauche der Antiphonie bey den Alten zweifeln, so müßte man auch

auch den Gebrauch der Paraphonie in Zweifel ziehen. So lächerlich das letzte seyn würde, so lächerlich wäre unstreitig auch das erste. Wäre die Antiphonie nicht im Gebrauche gewesen, so müßte es ja Psellus durch einen Zusatz bemerkt haben. Was bewog ihn, zwischen diesen beyden Stücken, einen so genauen Unterscheid zu machen?

Um zu wissen, was die Alten mit dem Worte Consonanz für einen Begriff verknüpft, wollen wir den Nikomachus in seiner Anleitung zur Harmonik sprechen hören. Nachdem derselbe die Einklänge durch solche Töne beschrieben, die weder in der Höhe noch der Tiefe von einander unterschieden sind, so erklärt er die Consonanzen durch Töne von verschiedener Größe, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, sich dergestalt untereinander vermischen, daß sie gleichsam zu einem einzigen Tone zu werden scheinen. Dissonanzen aber, füget er hinzu, nennet man diejenigen Töne, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, gleichsam gespalten und sich nicht untereinander zu vermischen scheinen. (*)

Auf

(*) *Soni sunt consoni, qui diuersi magnitudine existentes, vna pulsi, aut quomodocunque aliter sonantes, inter se ita commiscuntur, vt, quae ex ipsis est, vnius formae vox euadat, & quasi vna; dissoni vero, cum diffusa quodammodo & impermixta ex ambobus vox auditur.*

Auf eben diese Art und nicht anders erklären alle übrige griechische Scribenten, keinen ausgenommen, die Con- und Dissonanzen, wie ein jeder nachzuschlagen, und sich davon zu überzeugen die Gelegenheit hat. Ich will nur bloß den Gaudentius annoch anführen, welcher folgendergestalt hiervon schreibt: *Consoni sunt, quibus simul percussis aut tibia modulatis, semper cantus grauioris ad acutum, & acutioris ad grauitatem idem existit, cum veluti mistio in prolatione duorum sonorum ac quasi unitas adparet. Dissoni sunt, quibus simul percussis aut tibia modulatis, nulla pars cantus grauioris eadem esse adparet cum acuto, aut acutioris cum graui; aut quando nullam inter se mixtionem ostentunt, si simul proferantur.*

Also haben die Alten nicht allein consonirende, sondern auch dissonirende Harmonien gehabt? Allerdings, nur mit dem Unterscheide, daß sie verschiedene Intervallen für dissonirend gehalten, die wir heutiges Tages für consonirend erkennen, und umgekehrt. So setzten sie nemlich die Terzen und Sexten (*) unter die Dissonanzen, und
die

(*) Dieser Irthum hat aus der falschen Berechnung der Töne der alten musikalischen M. Künstler seinen Ursprung genommen, und verschiedne für das Ansehen der Alten eingenommne Tongelehrten im sechzehnten Jahrhundert haben annoch solchen geheget. So schreibt z. E. Haber Stapulensis: „Wenn die beyden Terzen gleich das Gehör ungemeyn vergnügen,
so

die Quarte, die, nach dem heutigen guten Gebrauch, nur in gewissen Fällen, als consonirend betrachtet werden kann, und in allen übrigen, unter dem Nahmen Undecime dissoniret, sahen sie schlechterdings als eine Consonanz an (*).
Da

so sind sie dennoch deswegen für keine Consonanzen zu halten., Ja unter den practischen Tonkünstlern hat sich keiner vor dem Orlando Lasso die Terz am Schlusse eines Stücks zu gebrauchen, unterstanden. Der erste theoretische Musicus, der die Terzen und Sexten zu den Consonanzen gezählet, ist, nach dem Berichte Prinzens, Glareanus, der, weil die Practici diesen Intervallen, wiewohl unwissend, die rechte Proportion gaben, und sie daher dem Gehör angenehm machten, denenselben beyfiel, ungeachtet er die rechte Ursache nicht wuste., indem Jarlino solche zuerst entdeckt und gewiesen hat. So wie es die Musici zu den Zeiten Glareans gemacht haben, so haben es auch die zu den Zeiten der alten griechischen Tonmesser gemacht. Diese drückten das Verhältniß der großen Terz durch 64: 81 aus. Die Practici spielten sie wie 4: 5. Und eine ähnliche Bewandniß hat es mit den übrigen Consonanzen, welche sie für Dissonanzen ansahen. Das gesunde Gehör leitete sie; der Zirkel verführte sie.

(*) Wenn die practischen Tonkünstler der Alten sich nach ihren Theoreticis gerichtet, und die Quarte ohne allen Unterscheid als eine Consonanz ausgeübet haben, so haben sie ohne Widerspruch gefehlet. Haben sie aber nach heutiger Art solche ausgeübet, so müssen sie die Regeln der Auflösung verstanden haben. Hievon aber findet sich kein Wort in ihren Büchern. Man muß also entweder bey der ersten Meinung bleiben, nemlich, daß sie sie fehlerhaft

Da hier wiederum alle alte Scribenten übereinstimmen: So will ich nur den einzigen Euclides anführen, welcher hievon also schreibt: *Consona sunt diateffaron, diapente, diapason & similia*; das heißt: Consonanzen sind: die Quarte, Quinte, Octave. Durch *similia* oder ähnliche Töne werden gemeinet: *diapason & diateffaron*, oder die Undecime; *diapason & diapente* oder die Duodecime; *Disdiapason* oder die Decima Quinta. *Dissona vero, quae diateffaron consonantia sunt minora, quaeque inter consona interponuntur omnia*; das heißt: Dissonanzen sind alle Töne, die kleiner sind als die Quarte, und alle übrigen zwischen den Consonanzen enthaltene Töne, folglich die Secunde, Terz, Sexte und Septime.

„Aber

ausgeübet haben, welches leicht wahr seyn kann, weil es noch heutiges Tages von einigen Tonkünstlern geschieht, oder man muß glauben, daß, so wie sie die Terzen und Sexten als Consonanzen gebraucht haben, wenn sie gleich die Theoretici für dissonirend hielten, daß, sage ich, sie auf eine ähnliche Art, unwissend ohne Regeln und durchs gesunde Gehör geleitet, die Quarte nach der rechten harmonischen Art gehandhabet haben, wenn sie die Mathematiker gleich mit andern Ohren ansahen, oder mit andern Augen anhörten. Aus dem ersten Falle ist klar, daß ihre Harmonie bey weitem nicht so rein als die unsrige gewesen ist, aus dem andern, daß ihr Lehrgebäude noch nicht die Vollkommenheit des heutigen gehabt hat. Beydes aber ist gewiß.

„Aber, wenn es wahr ist, daß sich die Alten der Terz- und Sextenharmonien bedienet haben, so haben sie sich auch unstreitig der Septimen und davon abstammenden Harmonien bedienet, weil sie ja die Terzen und Septimen 2c. in eine Classe bringen.“ Mein, der Septimen und der davon abstammenden Accorde haben sie sich schlechterdings nicht bedienet. Hier gilt das Schweigen der alten musikalischen Schriftsteller. Sie würden nemlich nicht ermangelt haben, uns die Vorbereitung und Auflösung dieser Harmonien anzuzeigen, wenn sie selbige ausgeübet hätten. Man brauchet hiezu kein ander Zeugniß, als des Euclides und Pselli, wovon der erste die Dissonanzen durch solche Töne beschreibet, die sich einander nicht vermischen, das ist, nicht zusammen gebrauchen lassen, und welche das Ohr auf eine raube Art verletzen. (*Dissonantia est in duobus sonis mixtionis fuga, qui, cum misceri recusent, asperitate quadam aures laedunt.*) Psellus beschreibet die Dissonanz durch einen solchen Ton, der gänzlich zur Harmonie ungeschickt sey, (*προς ἀρμονίαν ἢ εὐχρηστος*). Daß mit dem Worte Harmonie allhier keine Melodie angezeigt werde, ist daraus klar, weil die Alten sonst in lauter springenden Sängen, und niemahls schritt- oder stufenweise fortgegangen seyn müßten, welches lächerlich wäre. Es werden aber auch keine Terzen und Sexten allhier gemeinet, weil solche bekanntermassen dem Gehöre

sehr angenehm und folglich zur Harmonie sehr geschickt sind. Hätte er aber sein Absehen darauf gehabt, so wäre es gleichwohl damit nicht anders beschaffen, als wenn heutiges Tages ein Theoreticus lehren wollte: Die übermäßige Secunde taugte nicht zur Harmonie, während Zeit sie gleichwohl von allen Practicis mit Vortheil ausgeübet würde. Es bewiese also wider den Gebrauch der Terz und Septe bey den Alten nichts, als welchen ihnen Bürette selbst niemahls abgesprochen hat. Doch ich will noch einen andern Auctorem anführen. Es ist derselbe Gaudentius, der die Terz unter die paraphonischen Intervallen, die paraphonischen Töne aber unter die *sonos concinnos*, d. i. die schicklichen Töne rechnet. Hier ist der Ort: Ex concinnis sonis alii sunt vnisoni, alii consoni, alii paraphoni. — — Paraphoni autem sunt, qui medii inter consonum & dissonum, in mixtione consoni, adparent; d. i. paraphonische Töne sind diejenigen, die in der Vermischung einer Consonanz, (das ist, wenn sie zwischen der Octave und der Quinte stehen,) zwischen einer Consonanz und Dissonanz das Mittel halten; vt in tonis videtur, a parypate meson vsque ad parameson; d. i. wie man aus den zwischen der Parypate meson und der paramese gelegnen Tönen sehen kann. Wer sind diese Töne anders als die Terzen $f—a$; und $g—b$? Ich finde alhier keiner andern Erklärung

zung vonnöthen, ob sich gleich Gaudentius etwas dunkel ausgedrückt hat, welches vielleicht deswegen geschehen, um es nicht mit den andern Theoreticis zu verderben. Wenn Gaudentius übrigens das Wort *paraphonum* allhier in einem andern Verstande gebraucht hat, als dort bey Psellus geschah, so ist dieses bey den Alten nichts neues, und ist es eben, wie mit dem Worte Harmonie bey ihnen, damit beschaffen.

Es wollen zwar einige aus folgender Stelle des Horaz:

Ut gratas inter mentas *symphonia discors*
Offendit: —

Sic animis natum inuentumque poëma iuuandis
Si paullum a summo discessit, vergit ad imum.

beweisen, daß die Alten sich der Dissonanzen bedienen. Aber diese Erklärung ist unrichtig. Der ganze Zusammenhang, und die übrigen Vergleichen geben es zur Gnüge, daß von einer verstimmtten, oder deutlicher, von einer mit übelgestimmten Instrumenten gemachten Musik, die Rede ist. Einen stärkern Beweis für die Dissonanzen könnte man aus dem 83. Briefe des Seneca nehmen, allwo er schreibt: *ad musicam transeo; doces me, quomodo inter se acutae ac graues voces consonent; quomodo nervorum disparem reddentium sonum fiat concordia; d. i. ich komme auf die Musik; du lehrest mich, wie die höhern und tiefern Töne zusammen klingen, und was es mit der Ueber-*

einstimmung zweyer Sayten, die einen verschiednen Klang haben, für eine Beschaffenheit habe. Sollten hier nicht einige in die Versuchung gerathen, den letzten Absatz folgender gestalt zu übersehen: und wie die dissonirenden Sayten wieder zu consonirenden werden, d. i. wie sie aufgelöset werden. Allein es hat es mit diesen *neruis disparem reddentibus sonum* keine andere Bewandniß, als mit dem *ἀντιφωνον* des Plato (*), welches oben von dem Psellus erklärt worden.

Wir setzen also die vermeinten Gründe für die Dissonanzen der Alten bey Seite, um nur aus einigen Schriftstellern annoch einige Beweise

(*) In der im II. Bande 1. St. IV. Art. der Beiträge aus dem Macrobius angeführten Stelle: *fit concentus ex dissonis*, bedeutet das *dissonum* ebenfalls nichts anders als das, was Plato durch *ἀντιφώνον* saget. Mir fällt bey dieser Gelegenheit die Aufgabe des gelehrten Herrn Priors Spieß ein: ob es möglich sey, eine große und kleine Terz, eine große und kleine Sexte, eine große Decime, und eine Quarte und Quinte zur Uebereinstimmung zu bringen, und welche mit folgendem aus den ersten sechs harmonischen Zahlen entstehenden Satz aufgelöset wird;

—
e
—
c
g
e
e

C : c

weise für die Harmonie, aber consonirende Harmonie der Alten anzuführen. So schreibt z. E. Plato an einem gewissen Orte: *Concentus est ordo, qui in voce acuta & graui simul contemperatis adparet*, d. i. die Harmonie besteht darinnen, daß man einen hohen und tiefen Ton zusammen hören läßt. Cicero schreibt in dem 1 Buche der Tuscul. Fragen: *Harmoniam autem ex interuallis sonorum nosse possumus, quorum varia compositio etiam harmonias efficit plures*. Ist etwann allhier die Melodie gemeint? Es ist nicht glaublich. Gehört nicht Mühe und eine Aristotische Metaphysik dazu, diesen klaren und deutlichen Worten angesehner und bewährter Scribenten, Worten, die nichts weniger als verfälscht, verstümmelt, untergeschoben oder streithaft sind, Worten, womit die dogmatischen Scribenten der Musik vollkommen übereinkommen, einen andern Verstand anzudrehen?

Wir haben annoch die Meinung derjenigen zu berühren, welche behaupten wollen, daß die Alten die Harmonie schon völlig nach unsrer Art ausgeübet haben. Da wir aber genungsam be-

§ 4

wie-

C	:	c	==	2	:	1	Octave.
C	:	E	==	5	:	4	große Terz.
E	:	G	==	6	:	5	kleine Terz.
G	:	c	==	4	:	3	Quarte.
e	:	E	==	8	:	5	kleine Sexte.
e	:	G	==	3	:	5	große Sexte.
e	:	C	==	5	:	2	große Decime.
C	:	G	==	3	:	2	Quinte.

wiesen, daß sie den Gebrauch der Dissonanzen nicht gekennet, so ist die Meinung dieser Personen bereits zum Theile dadurch widerleget worden. Aber die Alten haben nicht einmahl den obligaten consonirenden vierstimmigen Satz gehabt. Hätten sie denselben gehabt, so hätte Macrobius Unrecht, daß er in der Beschreibung des Concerts der Alten, von nicht mehr als 3. Stimmen spricht, von der höhern, mittlern und tiefen, und alle Scribenten der mittlern Zeit hätten Unrecht, daß sie dem Dunstan die Erfindung der vier Hauptstimmen, wovon bey den Alten kein Wort befindlich ist, zuetignen. Vincenzo Galilei setzet in seinem dialogo della musica antica e moderna, die Erfindung des obligaten Satzes nicht einmahl bis auf die Zeiten des Dunstans, welcher im zehnten Jahrhundert Christi lebte, zurück, wenn er sich folgendergestalt hierüber erkläret: Certa cosa è per quello che hò potuto raccorne da diverse parti, che la maniera di cantare oggi tante arie insieme, non è più di cento cinquanta anni, che l'è in uso. Es war aber ums Jahr 1581. als Galilei dieses schrieb, und also wäre nach ihm der obligate Satz erst etwann ums Jahr 1430. erfunden worden. Allein man muß bedenken, daß er allhier ohne Zweifel von den mit eilf und zwölf, ja zwanzig bis dreißig obligaten zu seiner Zeit gesetzten Motetten redet, und diese starke vollstimmige Sazart hat allerdings erst im funfzehnten Jahrhundert ihren Anfang genommen, nachdem

Der

der ordentliche aus Con- und Dissonanzen bestehende vierstimmige Satz schon lange vor dieser Zeit bekannt geworden war.

So lange nun die Scribenten mittlerer Zeit, die dem Dunstan die Erfindung hievon zu-eignen, nicht widerlegt sind, so lange kann man gewiß seyn, daß der obligate Satz vor ihm nicht ausgeübt worden ist. Hätten ihn die alten Griechen gehabt, so wäre es ihnen nicht ein-mahl möglich gewesen, ihn bequem aufzuschrei-ben oder zu notiren. Da sie sich zur Bezeich-nung eines einzigen Tons allezeit zweyer neben oder übereinander gesetzten Buchstaben bedienten; so mußten sie entweder acht Buchstaben gebrau-chen, einen vierstimmigen Satz anzuzeigen, oder sie mußten ihre Figuren verkürzen. Von dieser verkürzten Art zu schreiben aber wußten sie kein Wort, und das erste war viel zu unbequem, als daß man darnach vielstimmig spielen konnte. Man könnte hier zur Noth einwenden, daß diese Unbequemlichkeit nur die Partitur des Componisten betroffen hätte, und daß die Spie-ler ja nicht mehr als einer Stimme gebrauchten. Wie aber, wenn der Spieler sich zu seinem Ge-sange accompagnirte? Zwey Stimmen erfor-derten ja hier schon vier Buchstaben, u. s. w. Der Einwurf ist also wenig erheblich, weil alles übrige wider die obligate Harmonie der Alten streitet. Wie soll man sich denn also die Gesezt derselben vorstellen? Ohne Zweifel nicht anders als so, daß sie solche auf eine gar freye Art aus-
F 5
geübet,*

geübet, daß sie nur meistens zweystimmig componirt, und die dritte Stimme nur hin und wieder, und nur meist bey Schlüssen und Absätzen hinzugefügt haben. Zweystimmig nenne ich ihren Satz, wenn sie mit dem Einklange, der Octave, Quinte, Terz und Sexte wechselsweise gegen die Stimme oder gegen ein ander Instrument modulirten; Dreystimmig, wenn sie die Töne dergestalt unter einander verbanden, daß, nach unsrer Art zu reden, entweder der harmonische Dreyklang oder einer von den beyden davon abstammenden Accorden zum Vorschein kam.

Dieses ist alles, was sich in Ansehung der Harmonie zum Vortheile der alten Griechen darthun lässet, und man muß dem berühmten englischen Bischöfe Dunstan, und also den mittlern Zeiten und zwar dem zehnten Jahrhundert, die Ehre lassen, den Gebrauch der Dissonanzen, und vermittelst derselben den ungleichen Contrapunct, und also den ordentlichen obligaten mit Con- und Dissonanzen vermischten, und aus gebundenen, durchgehenden und Wechselnoten bestehenden Satz erfunden zu haben (*). Von dieser Zeit,
das

(*) Da einige Auctores den Psellus, dessen oben wider den Gebrauch der Dissonanzen bey den Alten gedacht worden, ins eilfte Jahrhundert setzen: So scheint es, weil doch die Harmonie schon im zehnten Sæculo bereichert und also schon zur Vollständigkeit gediehen war, daß die Meinung derjenigen wahrscheinlicher ist, die diesen Auctorem ins neunte Jahrhundert setzen, ober die neuen Entdeckungen im Reiche

das ist, von dem zehnten Jahrhundert fänget also ein neuer Zeitpunkt in der Musik an, und die darinnen gemachte glückliche Entdeckung ward durch die beyden Reformatores der Kunst, den Guido Aretinus, und den Johannes de Muris der Welt nicht wenig erleichtert. Guido lebte in dem eilften Jahrhundert, und war Musikdirector zu Pomposa in Italien, und verbesserte nicht allein das Linien-system, wie schon oben gesagt worden, sondern erweiterte auch den Umfang der polyplectrischen Instrumente, und reisete allenthalben herum, um die von ihm annoch verbesserte Dunstansche Methode in der Musik bekannter zu machen. Zu der von ihm erfundenen, und aus den sechs Syllben: Ut, re, mi, fa, sol, la, bestehenden Gamme, wurde in dem sechzehnten Jahrhundert, zur Erleichterung der Solmisation von dem Erycius Pusteanus, einem so großen Gelehrten als Tonkünstler, eine siebente Syllbe, Nahmens hi, hinzugesüget, welche aber nach der Zeit, nemlich im verwichenen siebenzehnten Säculo, etwann ums Jahr 1676. von einem gewissen Sangmeister

Reiche der schönen Künste müssen damahls nicht so geschwinde als izo bekannt geworden seyn, welches von wegen des großen Raums zwischen Constantinopel, wo sich Psellus aufhielte, und zwischen Canterborn, wo Dunstan blühete, bey damahligen Zeiten, ungeachtet die Wissenschaften annoch damahls zu Constantinopel ausgeübet wurden, leicht möglich ist.

ster zu Paris, Namens Metru, in si verwandelt worden ist. Johannes de Muris (Jean des Murs) war ein Doctor der Sorbonne und Domherr zu Paris, lebte im vierzehnten Jahrhundert, und erfand die Noten, wie oben bereits gesagt worden.

Die ersten Tonmeister, die sich in dem mehrstimmigen Saze hervorthaten, waren unter andern Wilhelm Dufay, Caron, Conrad, Binchois, und Busnoe, meistens lauter Franzosen, und diese verdienten Männer waren es, die die doppelten Contrapuncte und Fugen erfanden, und den Gebrauch von der harmonischen Fortschreitung der Con- und Dissonanzen durch Gesetze einzuschränken ansingen, und die Dunstan-Uretinische Methode also verbesserten. Doch aller Bemühungen dieser braven Tonkünstler ungeachtet, kam es mit dem Gebrauche der Harmonie noch nicht zur Vollkommenheit. Dieses Glück war dem funfzehnten Jahrhundert, und zwar Slandern vorbehalten. Hier sind die berühmtesten Practici dieses Landes:

1) Jacobus Obrecht, ein Mann, der nach Glareans Bericht, soviel Feuer und Erfindungskraft besaß, daß er nicht mehr als eine Nacht brauchte, die vortreflichste Messe zu componiren.

2) Johannes Ockenheim, der Bach seiner Zeit, und welcher sich nicht allein in allerley Arten vor Fugen hervorthat, sondern auch zugleich

gleich sehr vielstimmig setzte, und Motetten von zwanzig, dreißig und mehrern Stimmen componirte.

3) Josien Desprez, (Josquinus oder Jodocus Pratensis) anfänglich Musikdirector zu Cambrai, und hernach Capellmeister bey Ludwig dem XII. Könige von Frankreich, welcher ihm eines Tages, wegen eines von ihm aufgeführten und von dem Hofe mit besondrem Beyfalle aufgenommenen Kirchenstückes eine Präbende versprach. Als aber des Königs Versprechen ins Stecken gerieth: so componirte Josien ein Motet über die Worte: *Memor esto verbi tui*. Der König mochte nicht sogleich die Absicht des Capellmeisters errathen. Dieses bewog denselben ein zweytes Stück, und zwar über die Worte: *Portio mea non est in terra viventium*, aufzuführen. Der König merkte endlich, wo Josien hinauswollte, und beschenkte ihn mit der versprochenen Präbende, worauf derselbe ein drittes Motett über die Worte setzte: *Bonitatem fecisti cum seruo tuo*. Die Kenner aber wollen bemerkt haben, daß Josien sein Verlangen besser, als seine Dankbarkeit ausgedrückt habe. Man hat sonst von dem Josien gesaget: daß er ein Meister der Noten wäre, daß er damit machte, was er wollte, und daß andre damit machten, was sie könnten. Seines vortreflichen Genies und seiner großen Einsichten ungeachtet pflegte er sich mit seinen Compositionen nicht zu übereilen, sondern sahe sie immer von
Zeit

Zeit zu Zeit durch, und machte sie erst nach etlichen Jahren gemein.

Diese drey Männer, alle aus Flandern gebürtig, und die im funfzehnten Jahrhundert blüheten, waren es besonders, durch welche die Harmonie und mit der die Kunst der Fuge empor kam. Die Franzosen waren nicht die lezten, die ihren Nachbarn nachzueifern suchten. Aber erst im sechzehnten Jahrhundert wurden die Italiäner rege, welche doch gleichwohl ihren Vorgängern mit so großen Schritten nachfolaten, daß sie sie nicht nur bald wieder einholten, sondern auch von der Zeit an bis in die ersten zwanzig Jahre des ihigen Jahrhunderts alle andere Nationen in Ansehung der Menge vortreflicher Harmonisten übertroffen haben. Die Deutschen fiengen fast um gleiche Zeit mit den Italiänern an, sich durch berühmte Künstler zu zeigen. Die andere Nationen haben sich später eingefunden. Hier sind die berühmtesten Harmonisten aus dem

XVI. Jahrhundert.

1) Francois Mouton, ein Franzose, und Schüler des Josien Desprez. 2) Adriano Willart (Vuillaerte) aus Brügge in Flandern, ein Schüler von Mouton, und Capellmeister der Republick zu Benedig. Er that unter der Regierung Pabsts Leo des X. eine Reise nach Rom, allwo eines Tages in der Päbstlichen Capelle ein vortrefliches Motet über die Worte: Verbum bonum & luave, mit vielem

lein Beyfall abgesungen ward, und welches man für Josiens Arbeit hielte. Als Willart sich aber als Verfasser dazu angegeben hatte, so wollten die Musici, und zwar, wie Zarlino sagt, entweder aus Bosheit oder Unwissenheit, dieses Stück nicht mehr aufführen. 3) Gioseffo Zarlino, aus Chioggia in Italien, Schüler von Willart, und Capellmeister bey der Republic zu Benedig. Er ist nicht der erste, der die Regeln der Fuge und des Contrapuncts öffentlich in Schriften gelehrt hat; er ist aber unstreitig der erste, der es zuerst auf eine gute Art öffentlich gethan hat in seinen Istitutioni harmoniche. (4) Costanza Porta, aus Cremona. (5) Andrea Gabriele aus Benedig. (6) Pater Artusi. (7) Gio. Maria Vasinino. (8) Cipriano Rore. (9) Jacques de Wert. (10) Orlando de Lafo. (11) Pierre de la Rue, (Petrus Platenfis). (12) Jacques Arcadet, Schüler von Josien. (13) Alexander Utendal. (14) Johann Knefel. (15) Ludewig Senfel (Sensli). (16) Ferdinand de las Infantas. (17) Ammon Blasius. (18) Ottavio Bariola. (19) Anibal Patavinus. (20) Orazio Columbani. (21) Jacob Hänel, sonst Gallus. (22) Pietro Pontio. (23) Michel Vazroti, (24) Orazio Vecchi. (25) Severin Cornet. (26) Nicolaus Gomberti, Schüler von Josien. (27) Johann Leo Hasler. (28) Jacques Pair. (29) Gio. Battista Pinelli.

Pinelli. (30) Gio. Maria Rofi. (31) Antonio Scandelli. (32) Christoph Morazlis. (33) Nicol. Rost 2c. 2c. Man kann von allen diesen Männern wie auch von den folgenden das Waltherische Lexicon nachschlagen, um mehrere Nachricht davon zu haben.

XVII. Jahrhundert.

(1) Camillo Angleria. (2) Ludov. Viadana, der Erfinder des Generalbasses. (3) Alessandro Milleville. (4) Ercole Pasquino. (5) Girolamo Frescobaldi. (6) Teodoro Casati. (7) Luigi Battiferri. (8) Leandro Galerano. (9) Giovanni Palatini. (10) Pier Francesco Valentini. (11) Romano Micheli. (12) Athanasius Kircher. (13) Job. Andr. Herbst. (14) Johann Jacob Froberger. (15) Joh. Caspar Kerl. (16) Job Rosenmüller. (17) Claudin der jüngere. (18) Le Begue. (19) Jean Henri d'Anglebert. (20) Andreas Sammerschmidt. (21) Angelo Berardi. (22) Lorenzo Penna. (23) Francisco Podio. (24) Gianetto Palestina (insgemein Prenezzini). (25) Giov. Franc. Capello. (26) Fr. Immanuel Cardoso. (27) Joh. Baptist Lully, der Schöpfer des Französ. Geschmacks. (28) Andr. Sinold. (29) Vincentio Gallo. (30) Johann Klemme. (31) Giov Paolo Cima. (32) Casparo Villani. (33) Jean de Cousu. (34) Giovanni Croce. (35) Giacomo Carissimi. (36) Paoli Lorenzani. (37)

(37) Grazio Benevoli. (38) Giovanni Legrenzi. (39) Joh. Wolz. (40) Tarquinio Merula. (41) Claudio Monteverde. (42) Gio. Antonio Rigatti. (43) Francesco Turini. (44) Johann Stadelmeyer. (45) Giovanni Rovetta. (46) Antonio Sazveta. (47) Marco Scacchi. (48) Bernard Klingenstein. (49) Giuseppe Scarani. (50) Benedetto Palavicino. (51) Abbatini. (52) Agost. Agazzario. (53) Stefano Bernardi. (54) Christoph Bernard. (55) Gius. Anton. Bernabei. (56) Giov. Baptist Bassani. (57) Constanzo Antegnati 2c. 2c.

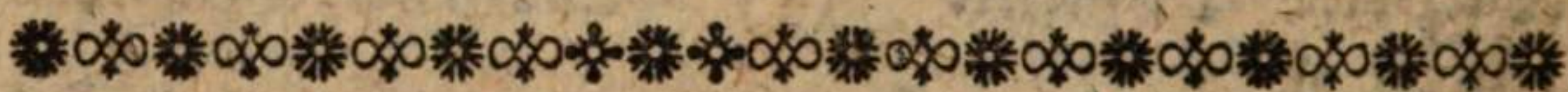
XVIII. Jahrhundert.

(1) Johann Baptist Samber. (2) Marc Antoine Charpentier. (3) Henri Desmarests. (4) Andr. Campora. (5) Michel Richard de la Lande. (6) L'Alouette. (7) Madin. (8) Alessandro Scarlatti. Dieterich Buxtehude. (10) Georg Muffat und Gottlieb Muffat. (11) Joh. Gottfried Walther. (12) Bononcini. (13) Joh. Theil. (14) Joh. Krieger. (15) Joh. Casp. Ferdin. Fischer. (15) Joh. Christoph Schmidt, Capellm. zu Dresden. (17) Arcangelo Corelli. (18) Franc. Mar. Veracini. (19) Zachar. Tevo. (20) Franc. Xaver. Anton Murschauser. (21) Giov. Mar. Casini. (22) Joh. Heinr. Buttstett. (23) Joh. Zelenka. (24) Festing. (25) Pebusch.

busch. (26) Pascal Colasse. (27) Anton. Lotti. (28) de Brossard. (29) Abt Bernier. (30) Joh. Kubnau. (31) Joh. Pachelbel. (32) Albinoni. (33) Johann Joseph Sur. (34) Franc. Conti. (35) Anton. Caldara. (36) Joh. David Heinichen. (37) Gottfr. Heinr. Stölzel. (38) Johann Boivin. (39) Franc. Dandrieu. (40) Johann Sebastian Bach. ꝛc. ꝛc.

Von den noch lebenden berühmten Contrapunctisten auf eine andere Zeit.

Musa laude dignum virum vetat mori. Hor.



II.

Herrn Mag. Nicol. Brelins Erfindung, wie man der Güte der Claviere und Clavicimbel sehr zu statten kommen könne.

(aus den Schwedischen Abhandlungen.)

Die Tangenten, welche die Saiten der Clavicimbel und anderer dergleichen Saitenspiele rege machen, sind bisher alle mit losen Zungen, worein man Rabenfedern gesetzt, verfertigt worden, welche aber von keiner Dauer sind, sondern immer wieder eben gemacht und zugerichtet, wo sie aber gänzlich abgenuzet, mit neuen wieder verwechselt werden müssen. Nach einer reifen Ueberlegung und vielen gemachten Proben aber habe ich ein Mittel gefunden, wie man

man solche Tangenten so einrichten könne, daß sie von einer beständigen und unveränderlichen Dauer bleiben, wenn man nemlich Schlagfedern aus Knochen oder einer andern dichten Materie, anstatt der Rabensfedern, verfertigte, und dieselben durchbohrete, daß sie in den Tangenten wie in einer Achse hängen blieben, zugleich aber mittelst einer darinn befindlichen Rollfeder getrieben würden, und nach starken oder gelinderen Schlägen sich auf- oder niederwärts drücken ließen. Durch dergleichen neue Tangenten, zumal, wenn dieselben, was die Rollfedern betrifft, gehörig gemacht worden, bekommen die Clavicimbel einen so vollkommenen und angenehmen Klang, als die bisher gewöhnlichen; und sie haben den Nutzen, daß sie keiner täglichen Ausbesserung bedürfen, sondern, wie erwähnt worden, von einer gleichbeständigen Dauer sind. Die Probe davon findet man bey der Akademie.

Außer diesem ist auch ein neuer Versuch von Clavieren von mir eingegeben worden, wodurch ich gezeigt, wie derselben angenehmer Klang vermehret werden könne, und zwar folgendergestalt. Keine Sante muß auf dem Holze des Steges selbst ruhen, sondern an einem kleinen messingenen oder eisernen Stifte befestigt seyn, welcher, zu Festhaltung der Sante, eingekerbet seyn muß. Dieses kann unmöglich schnarren oder einen unangenehmen Laut von sich geben, wenn nur die Kerbe mit einer dreyeckigten Feile so eingeschnitten ist, daß die Santen an beyden

Seiten fest halten. Die Saiten müssen, von der feinsten an zu rechnen, wenigstens über das halbe Clavier, einen doppelten Raum oder Ausmessung haben, der doppelte Octaven ausmacht, so, daß dieselben sich über zween Stege erstrecken, und sowohl am hinteren, als am vorderen Theile des vordersten Steges, der den Stiften entgegen stehet, einen gleichen Laut von sich geben. Solchergestalt wird der Mislaut in einen angenehmen Wohlklang verändert, wenn die hintere Saite von gleicher Länge einen Wiederhall des rechten Tones vorne an dem Stege giebt, welches alles nach den Gesetzen der Natur seinen festen Grund hat, wie aus der gleichgeschwinden Bewegung der Schwangruthen von gleicher Länge, und der Beschaffenheit des Schwunges in der Luft abzunehmen ist, da nemlich die eine Saite ihre zitternde Bewegung einer andern Saite, die von gleicher Länge und Ausspannung ist, mittheilet. Die Saiten müssen unter sich ihren Lauf, von dem einen Ende zu dem andern, in gerader Linie fortsetzen. Der Steg wird nicht dicker, als etwa einen fünften Theil eines Decimalzollens, jedoch einen guten Zoll hoch gemacht, und kann leicht zu einer solchen Form oder Einrichtung, als die Mensuren erfordern, gebeuget werden. Je weniger Holz an dem Stege ist, je stärker wird der Klang. Der hintere Steg wird so niedrig gemacht, als der Raum zwischen dem Boden und den Saiten erfordert.



III.

Gedanken über Herrn Daubens Generalbaß in drey Accorden. (*)

Mein Herr,

Ich nehme mir die Freiheit, Ihnen einige bey müßigen Stunden von mir entworfene Gedanken über des Herrn Daubens Generalbaß in drey Accorden zuzuschicken, mit Bitte, solche gelegentlich der Welt vermittelst ihrer Beyträge zur Beurtheilung vorzulegen. Soll-

Y 3

ten

(*) Der vollständige Titel dieses sehr sauber gedruckten Werks ist: Generalbaß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Auctoren, nebst einem hierauf gebaueten Unterricht, wie man aus einer jeden aufgegebnen Tonart, nur mit zwey Mittelsaccorden, in eine von den drey und zwanzig Tonarten, die man begehret, gelangen kann, und der hierauf gegründeten Kunst zu präcludiren, wie auch zu jeder Melodie einen Baß zu setzen, daß also durch diese neue und leichte Anleitung, zugleich auch zur Composition unmittelbar der Weg gebahnet wird von Johann Friedrich Daube, Hochfürstl. Württembergischen Kammermusicus. Leipzig 1756. Verlegt's Johann Benjamin André, Buchhändler in Frankfurt am Mayn.

(Sollte es dem Herrn Daube gefallen, vermittelst dieser Beyträge dem Herrn D. Gemmel zu antworten, so versichert man denselben, daß man seine Antwort mit Vergnügen einrücken wird. M.)

ten solche etwann von dem Herrn Daube beantwortet werden, und ihnen diese Antwort ehe als mir in die Hände gerathen: so bitte ich mir die Gewogenheit von Ihnen aus, dem Publico und mir nur solche durch eben diesen Weg bekannt zu machen. Da es mir bloß um die Wahrheit zu thun ist, und ich für die Person des Herrn Daube, den ich nicht keane, alle mögliche Hochachtung hege: so würde es mir gar nicht unangenehm seyn, meine geäußerten Zweifel wider diejenigen Punkte, wo ich nicht seiner Meinung bin, von ihm selbst erörtert, und entweder bestätigt oder widerlegt zu sehen. Ich bin &c.

Gemmel,

Doct. der Arzneygelartheit.

Der Vorbericht nebst dem I. Capitel.

In dem Vorberichte giebet der Herr Verfasser die Ursache an, die ihn bewogen, dieses Werk zu schreiben. Bey so vielen Schriften, sagt er, die zur Aufnahme der practischen Musik herauskommen, fehlt es an einem guten Unterrichte in dem Generalbasse und in der Composition. Der Unterricht nemlich ist entweder mündlich oder schriftlich. Den ersten kann man selten gut haben. Die gründlichen Lehrmeister sind rar zu bekommen. Es fehlet ihnen bald an Zeit und bald an Geduld zu informiren. Be-

kommt

kömmt ein Anfänger einen Lehrmeister, der selbst wenig versteht, so ist leichte zu erachten, was der Schüler lernen kann. Er muß also zu Büchern seine Zuflucht nehmen. Allein, da setzt es eben so viele Schwierigkeiten, als bey dem mündlichen Unterricht. Eine ungeheure Menge von Regeln und Observationen verursachen sie. Hiezu kömmt, daß ein Schriftsteller lobet, was der andere verwirft, woben NB. selten eine andere Ursache angezeigt wird, als: dieses ist gut, jenes aber böse.

Nun haben zwar Mattheson, Heinichen, Sux durch ihre vortrefliche Werke diesem Uebel aufs möglichste abzuhelfen gesucht. Allein man muß erwägen, zu was für einer Zeit diese Männer geschrieben haben, und in Ansehung dessen wird sich keiner vermuthlich finden, der es diesem berühmten Kleeblatte übel nehmen wird, wenn sie die Regeln des Generalbasses und der Composition nicht mit aller Deutlichkeit ausgeführet haben. Ein jeder, der nach einem andern Schriftsteller lebt, kann die Arbeit seiner Vorgänger mit leichter Mühe verbessern. Derjenige nun, dem dieser Ruhm vorbehalten war, und der sich im Stande befand, einen Mattheson, Heinichen und Sux zu verbessern, und also noch vortreflichere Sachen zu liefern, ist der Herr Daube, und er lebt der Hofnung, daß solches in gegenwärtigen Tractat geschehen ist.

Es ist kein geringes, was der Herr Daube verspricht, und ich wünsche von Herzen, daß

der Beyfall des Publici mit der guten Meinung, die er von sich hat, übereinstimmen möge.

Das I. Capitel handelt von den Intervallen. Solche auf mathematische Lehrart vorzutragen, und dasjenige zu wiederholen, was bereits von vielen geschehen ist, z. E. von Sur, Mattheson, Heinichen, Werkmeister, Prinz, Mizler, Spieß und andern, dünkt dem Herrn Verfasser eine vergebliche Arbeit zu seyn. Seine Absicht ist nicht, bloß die Zahl der musikalischen Schriftsteller zu vermehren, und nach vieler Gewohnheit, aus zehn Büchern das eilfte zu machen. Hier scheint sich der Herr Verfasser etwas zu widersprechen. Er hat uns ja zuvor in dem Vorberichte versichert, daß er alles deutlich und ordentlich abhandeln will, und allhier ist es ihm schon wieder leyd. Erinnert er sich denn nicht, daß die mathematische Lehrart die deutlichste von allen ist? Allein ich gedenke ihn schon zu entschuldigen. Nicht wahr, daß durch den Vortrag der Intervallen auf mathematische Lehrart, die Lehre von der mathematischen Berechnung der Intervallen verstanden werden soll? Dergleichen Schreibfehler entzwischen jemanden leicht, und würde derjenige sehr Unrecht haben, der hieraus schliessen wollte, der Herr Daube hätte keine richtige Art im Denken, oder er könnte sich nicht im Schreiben richtig und genau ausdrücken. Indessen wird mir derselbe es doch nicht übel nehmen, daß ich mit dem tiefen Stillschweigen

gen gar nicht zufrieden bin, welches er in Ansehung der Lehre von den Verhältnissen der Töne beobachten will. Nach der ihm so besonders bewohnenden Gabe der Deutlichkeit hätte er über alle diese Materien eine neue Art von Klarheit ausbreiten sollen, und da er sich so schön kurz zu fassen weiß, so würde dieses sein Buch ja nur um einen oder zwey Bogen aufs höchste vermehret haben. Man würde ihn nicht beschuldiget haben, daß er ausgeschrieben hätte. Die Art des Vortrages und die Ordnung, die er beobachtet haben würde, hätten ihn vor diesem garstigen Vorwurfe gesichert. Wer ein Buch von einem Alphabeth und etlichen Bogen aus nichts als aus eigener Erfahrung zu schreiben weiß, der hat noch genungsamem Vorrath übrig, etliche Blätter hinzuzuthun. Doch vielleicht wird dieses in dem zweyten Theile geschehen, welchem die Welt unstreitig mit Ungeduld von Messe zu Messe entgegen sehen wird.

Die Intervallen, sagt der Herr Verfasser, theile ich in gewöhnliche und ungewöhnliche. (Er hat Recht, das ich hinzuzufügen, um sich von denjenigen gar scharfsinnig zu unterscheiden, die vielleicht aus Vorurtheil oder wer weiß, aus was für andern Absichten mit dieser Eintheilung nicht zufrieden seyn werden. Jede harte Tonart hat sieben gewöhnliche Intervallen. Dieses aber ist zu verstehen, wenn der Grund- oder Endigungston im Basse liegen bleibt. Man setze z. E. die Bassnote C

M 5

in

in C dur. Die hieraus entstehenden sieben gewöhnlichen Intervallen sind 1) die vollkommne Quinte, 2) die große Terz, 3) die große Sexte, 4) die vollkommne Quarte, 5) die große Septime, 6) die große Secunde und 7) die große None. Verändert man aber die Basnote, so entspringen noch mehrere. Das D giebet eine kleine Terz, und kleine Septime; das E giebet eine kleine Secunde und kleine Sexte; das F giebt eine übermäßige Quarte; das G und A geben nichts neues; das H giebt endlich noch die falsche Quinte. Man siehet, wie gar artig der Herr Daube die Intervallen aus der Beschaffenheit der Tonart herzuleiten weiß, gewiß eine Sache, wo, um seine Worte aus der Vorrede zu parodiren, schwerlich vor ihm jemand gedacht hat. Ein anderer würde unstreitig die Intervallen als Elemente der Tonart ansehen, und glauben, daß die Beschaffenheit einer Tonart von der Beschaffenheit der Intervallen bestimmt würde, und daß diese eher gewesen wären, als jene. Sobald man nemlich anfieng, die Proportion der sieben auf einander folgenden Töne zu bestimmen, woraus eine jede harte Tonart bestehen sollte, und sobald man fand, daß sie sich in keiner bessern Proportion auf einander folgen könnten, als wenn die Secunda und Tertia Toni groß, die Quarte und Quinte vollkommen, die Sexta und Septima aber wieder groß wären: So wurde dadurch zugleich die Eigenschaft aller übrigen Intervallen

len, die aus der verschiedenen harmonischen Verbindung dieser andern Intervallen unter sich entstehen können, bestimmt. Eines ist mit dem andern unzertrennlich verbunden. Doch wir stellen diese metaphysische Tonklauberey, die in der Praxi von sehr geringem Nutzen ist, auf die Seite, und wollen es mit dem Herrn Verfasser halten, welcher nunmehr die gewöhnlichen Intervallen der weichen Tonart durchgeht, und findet, daß derselben, in Betracht gegen den liegenbleibenden Grundton, neun an der Zahl sind: nemlich 1) die vollkommne Quinte, 2) die kleine Terz, 3) 4) die kleine und große Sexte, 5) die vollkommne Quarte, 6) die kleine und große Septime, 8) 9) die große Secunde und große Note. Der liegenbleibende Grundton ist hier die Bassnote C aus C mol. Warum der Herr Verfasser nicht lieber A mol dafür gewehlet hat, ist mir nicht bekannt. Man pfleget sonst diese beyden Töne c und a zur Erklärung der beyden Tonarten, und ihrer Intervallen insgemein einander entgegen zu stellen. Verändert man nun den Grundton, so bekommt man noch gegen D eine kleine Secunde und verminderte Quinte; gegen Es eine große Terz und übermäßige Quinte, und gegen F eine übermäßige Quarte.

Das sind nunmehr die gewöhnlichen Intervallen des Herrn Daube in der großen und kleinen Tonart. Daß aber die vollkommne Octave nebst dem vollkommnen Einklange aus beyden
 Ton

Tonarten, ingleichen verschiedene andere Intervallen aus der weichen Tonart ausgelassen worden sind, ist wohl nicht aus bösem Willen geschehen. Doch vielleicht werden wir alles dieses in dem Verzeichnisse der ungewöhnlichen Intervallen finden. Wir wollen sehen. Es enthält dasselbe folgende vierzehn Intervallen:

Zwey Secunden.

c—des (eine kleine)
c—dis (eine übermäßige.)

Zwey Terzen.

c—es (eine kleine)
c—eis (eine übermäßige.)

Eine Septime.

c—b (eine kleine.)

Zwey Nonen.

c—des (eine kleine)
c—dis (eine übermäßige.)

Eine Quarte.

c—fis (eine übermäßige.)

Zwey Quinten.

c—ges (eine falsche)
c—gis (eine übermäßige)

Zwey Sexten.

c—as (eine kleine)
c—ais (eine übermäßige.)

Zwey Octaven.

c—ces (eine verminderte.)

c—cis (eine übermäßige.)

Aber noch entdeckte ich hier weder den vollkommenen Einklang noch die Octave, noch die verminderte Septime, übermäßige Secunde &c. Eines möchte ich gerne wissen, ob der liegenbleibende Grundton c, so wie vorher entweder nach der harten oder aber nach der weichen Tonart c oder ob er nach allen beyden zugleich betrachtet wird. In dem ersten Falle gehört keines von allen diesen Intervallen in C dur zu Hause. So gehört z. E. der Triton c - fis ins G dur,
die

die übermäßige Secunde $c - dis$ ins E mol, u. s. w. In dem zweyten Falle, so sind ja wie es der Herr Daube auch selbst S. 4. bemerkt, die Intervallen der kleinen Terz $c - es$ der kleinen Sexte $c - as$ und der kleinen Septime $c - b$, schon einmal unter den gewöhnlichen Intervallen der harten Tonleiter aufgeführt worden. „Allein, heißt es, es werden solche ungewöhnlich genennet, wenn sie in der harten Tonart vorkommen, welches auch zuweilen geschieht.“ Wie nun die Intervallen $c - es - c - as$ und $c - b$ in der harten Tonart C vorkommen können, ist mir ein Räthsel. *Daurus sum, non Oedipus.* Wenn in einem aus dem c dur gesetzten Stücke vermittelst der Modulation in andre Töne, oder nur vermittelst der Veränderung der Tonart dieses Haupttons c, andere Intervallen zum Vorschein kommen, als diejenigen, die c dur in seinem Umfange enthält: so gehören ja diese andere Intervallen alsdenn nicht ins Gebiet von c dur. Es sind dieselben allezeit aus einem fremden Tone entlehnet, und wenn sie auch nur im Vorbengehen berührt werden. Ich gebe den Fall, daß zu der haltenden Baßnote E in c dur, und zu welcher Note ich den Accord von der Sexte supponire, in der Oberstimme folgende vier geschwinde Noten hintereinander gemacht werden: $c g fis g$, so ist das *fis* schlechterdings vermittelst einer Modulation in der Melodie, woran die Harmonie keinen Antheil hat, aus dem Tone g entlehnet worden. Will nun der Herr Daube
in

in Absicht auf ein solches Verfahren, den Ton fis allhier einen ungewöhnlichen Ton in C dur nennen; so hat er Recht. Allein da wird das Wort ungewöhnlicher Ton in dem allerbesten Verstande genommen; und aus dem Zusammenhange lästet sich nicht schliessen, daß dieses das Absehen des Herrn Auctors gewesen. Denn, wie ist es möglich, daß alle die Seite 4. und 5. angegebenen ungewöhnlichen Intervallen dergestalt in der Melodie von c dur vorkommen können, daß die Harmonie daran keinen Antheil hat? Ich wäre begierig, von allen denselben Exempel des Herrn Verfassers zu sehen. Sobald aber die Harmonie daran Antheil nimmt, so ist es eine ordentliche harmonische Modulation, und alsdenn kann man ja nicht mehr sagen, daß diese Intervallen in C dur vorkommen, gesetzt, daß das Stück aus dem C dur geht. Die Intervallen eines fremden Tons können nicht mit den Intervallen des Haupttons eine einzige Dur oder Molloctave ausmachen. Doch wir kommen auf den dritten Fall, und fragen, ob diese 14. oben angeführte Intervallen nach allen beyden Tonarten zugleich betrachtet werden sollen. Dieser Fall ist nun unstreitig auch nicht möglich, so lange jede Tonart ihre eigene Natur hat, und c dur und c mol nicht untereinander gemischt werden können. So wenig übrigens alle diese 14. Intervalle in den Umfang von C dur gehören, so wenig gehören sie in C mol, die drey Intervalle c—es, c—as und c—b ausgenommen.

Doch

Doch vielleicht errathe ich den Sinn des Herrn Daube. (Man kann auch deutlich seyn, und nicht recht verstanden werden.) Es will derselbe so viel sagen, als daß dieses oder jenes von ihm so genanntes ungewöhnliches Intervall in die harte oder in die weiche Tonart hingehöret. Daraus aber will er nicht gefolgert wissen, daß es etwann in C dur oder in C mol hingehören muß. Er spricht nur überhaupt von der Sache. Aber, wenn dieses die Absicht des Herrn Daube ist, so hätte er nicht pag. 2. die harte Tonart C, und auch nicht pag. 3. die weiche Tonart C zur Herleitung seiner Intervallen feste setzen sollen. Auf eben die Art, als er pag. 4. seine ungewöhnlichen Intervallen findet, nemlich ohne auf eine gewisse Tonart Absicht zu haben, hätte er auch seine gewöhnliche Intervallen finden können. Da er aber einmahl angefangen, sich der harten und weichen Tonart besonders zu bedienen, so deucht mich, hätte er auch bey denselben alleine bleiben sollen, und hätte er vermittelst derselben alle seine Intervallen mit gar leichter Mühe, etwann folgendermassen heraus bringen können.

Intervallen

in der harten Tonart C.

C und C machen zusammen einen vollkommenen Einklang.

Der Sinalton C macht mit d eine große Secunde.

mit e eine große Terz.

mit

mit f eine vollkommne
Quarte.

mit g eine vollkommne
Quinte.

mit a eine große Sexte.

mit h eine große Septime.

mit c eine vollkommne
Octave.

Die Secunda Toni D macht mit f eine kleine
Terz.

mit c eine kleine
Septime.

NB. Die Gattungen von Intervallen, die
schon vorhanden gewesen sind, bleiben
allezeit in der Folge weg.

Die Tertia Toni E macht mit f eine kleine Se-
cunde.

mit c eine kleine Sexte.

Die Quarta Toni F macht mit h eine übermäßige
Quarte.

Die Quinta Toni G und

Sexta Toni A machen nichts neues.

Die Septima Toni H macht mit f eine vermin-
derte Quinte.

Da hat man vierzehn unterschiedne in jeder
harten Tonart liegende Intervalle, als

1) 2) Die vollkommne Octave und den voll-
kommenen Einklang.

3) 4) Die vollkommne und verminderte Quinte.

5) 6) Die vollkommne und übermäßige
Quarte.

7) 8)

7) 8) Die große und kleine Terz.

9) 10) Die große und kleine Sexte.

11) 12) Die große und kleine Septime.

13) 14) Die große und kleine Secunde.

Was von C dur gilt, das gilt von allen andern Durtonen. Wir wollen izo betrachten die

Intervallen

in der weichen Tonart A mol.

Der Finalton A macht mit h eine große Secunde.

mit c eine kleine Terz.

mit d eine vollkommne

Quarte.

mit e eine vollkommne

Quinte.

mit f eine kleine Sexte.

mit fis eine große Sexte.

mit g eine kleine Septime.

mit gis eine große Septime.

mit a eine vollkommne

Octave.

Die Secunda Toni H macht mit c eine kleine Se-

cunde.

mit f eine vermin-

derte Quinte.

Die Tertia Toni C macht mit e eine große Terz.

mit fis eine übermäßige

Quarte.

mit gis eine übermäßige

Quinte und verkehrt ei-

ne verminderte Quarte.

Die Quarta Toni D in gleichen

Die Quinta Toni E machen nichts neues.

Die Sexta Toni F macht mit fis von unten nach oben einen übermäßigen, und von oben nach unten gerechnet, einen verminderten Einklang. In der Verkehrung ad Octavam werden daraus übermäßige und verminderte Octaven.

Die Sexta Toni F macht annoch mit gis eine übermäßige Secunde, und in der Verkehrung eine verminderte Septime.

Die Septima Toni G macht mit gis das was das f gegen fis hervorgebracht.

Die Septima Toni Gis macht nichts neues.

Da hat man zwanzig unterschiedne in jeder weichen Tonart liegende Intervalle, als:

1) 2) 3) Der vollkommne, verminderte und übermäßige Einklang.

4) 5) 6) Die vollkommne, verminderte und übermäßige Octave.

7) 8) 9) Die vollkommne, verminderte und übermäßige Quinte.

10) 11) 12) Die vollkommne, verminderte und übermäßige Quarte.

13) 14)

- 13) 14) Die große und kleine Terz.
 15) 16) Die große und kleine Sexte.
 17) 18) Die verminderte, kleine und große
 Septime.
 19) 20) Die kleine, große und übermäßige
 Secunde.

Alle diese zwanzig der weichen Tonart eigne Intervallen sind als ordentliche und gewöhnliche Intervallen zu betrachten, obgleich das eine öfter als das andere zum Vorschein kommen kann, und ist gar kein ungewöhnliches darunter. Ungewöhnliche oder außerordentliche Intervallen kann man keine andere als diejenigen nennen, die entweder aus den uneigentlichen Dreyklängen, die man dem Ausdruck zu Gefallen, in gewissen Fällen die Stelle der eigentlichen Dreyklänge vertreten läffet, oder die aus der Verwechslung des Geschlechts entspringen. Diese Intervallen sind

- 1) Die verminderte Terz, die aus dem harten verminderten Dreyklang z. C. aus

$\left\{ \begin{array}{l} f \\ \text{dis zwischen dis und f entsteht.} \\ h \end{array} \right.$

- 2) Die übermäßige Sexte, welche nichts anders als die Verkehrung von vorhergehender Terz ist. Sie hat ihren Platz unter den ungewöhnlichen Intervallen, nicht wegen ihres Gebrauchs, der sehr häufig ist, sondern wegen ihres Ursprungs,

sprungs, weil sie in keiner Tonart allein eigentlich zu Hause ist.

- 3) Die übermäßige Terz und umgekehrt
- 4) Die verminderte Sexte, die der Verwechslung des Klanggeschlechts ihr Daseyn zu danken haben.

Will man iho alle diese ist erklärten Intervalle in dem Umfang einer gewissen Octave, z. E. in der C Octave, alle nach einander ansehen, ohne aber weder C dur noch C mol zu supponiren: So kann solches folgendermassen geschehen.

cis c vermindertes Einklang.

c { c vollkommener Einklang.
cis übermäßiger Einklang.

c { des kleine Secunde.

c { d große Secunde.

c { dis übermäßige Secunde.

cis es verminderte Terz.

c { es kleine Terz.

c { e große Terz.

c { eis übermäßige Terz.

c { fes verminderte Quarte.

c { f vollkommene Quarte.

c { fis übermäßige Quarte.

c { ges verminderte Quinte.

c { g vollkommene Quinte.

c { gis übermäßige Quinte.

über Hrn. Daubens Generalbass ꝛc. 341

cis as verminderte Sexte.

e { as kleine Sexte,
a grosse Sexte.
ais übermäßige Sexte.

cis b verminderte Septime.

c { b kleine Septime,
h grosse Septime.

Die einmahl vergrößerte Septime c—his, die sich Seite 5. in dem Generalbasse des Herrn Daube findet, scheint aus einem Versehen des Setzers daselbst eingeschlichen zu seyn. Ich glaube nicht, daß es mit Willen des Herrn Verfassers geschehen. Er läßt sich ja in dem S. 7. pag. 6. ziemlich nachdrücklich wider dergleichen ungewöhnliche Intervalle heraus.

e { ces verminderte Octave.
c vollkommne Octave.
cis übermäßige Octave.

Daß die Intervallen weder unzählbar sind, noch so genennet werden können, wie der Herr Verfasser S. 8. glaubt, solches, deucht mich, ist in des Herrn Riedts Versuche über die musikalische Intervallen, zur Gnüge erwiesen worden.

Das II. Capitel

Handelt von den Con- und Dissonanzen, und woher letztere entspringen. Herr Daube hält die Quarte für eine Consonanz, und zwar mit Recht. Daß er aber solche mit der Undecime, welche dissoniret, vermischet, ist ohne Zweifel Unrecht. „Wenn $\frac{2}{4}$ oder $\frac{5}{4}$ vorkommt,“ sagt er, „so dissoniret dieses. Allein beim ersten Accord verursacht solches die 9. und im letztern kommt es daher, weil beyde Intervalle so nahe neben einander liegen.“ Wegen der $\frac{2}{4}$ dient zur Antwort, daß nicht allein die None, sondern auch die durch eine 4. hieselbst bezeichnete Undecime dissoniret. Woher entspringet die Undecime? Von der Septime. So wie diese dissoniret, so thut es auch jene, und fordert jene eine Auflösung, so verlanget solche auch diese. Von einer Consonanz kann man gehen will. Getraut sich der Herr Verfasser wohl dieses mit der Undecime in $\frac{2}{4}$ zu thun? Ich zweifle daran. Beyde Intervallen in diesem Accord müssen resolbiret werden.

Mit dem Accorde $\frac{5}{4}$ ist es in Ansehung der durch eine 4 nach gewöhnlicher Art vorgestellten Undecime nicht anders bewandt, und ist solche darinnen dissonirend, die Intervallen mögen nahe neben einander, oder einen Septimenraum von einander liegen. Wenn der Herr Verfasser sagt, daß das Vollkommene nichts unvollkommenes zeugen kann, und solches auf den harmonischen

nischen Dreyklang anwendet: So hat dieses zwar in Ansehung des Sexten- und des Sextquartenaccords, aber doch nur gewisser massen seine Richtigkeit, indem es auch wahr ist, daß je mehr sich ein Accord von seinem Ursprunge entfernt, desto weniger er vollkommen ist, wie man aus dem Sextenaccorde sehen kann, der ja bey weitem nicht so vollkommen ist, als der wovon er entspringet, und der Sextquartensatz ist ja bey weitem nicht so vollkommen, als der vor ihm gezeugte Sextenaccord, weswegen auch die Quarte, als das schwächste Intervall, in dem Sextquartenaccord unter oder über sich aufgelöst werden muß. Aber entspringen denn $\frac{2}{4}$ und $\frac{5}{4}$ aus dem harmonischen Dreyklang?

Seite „Obgleich bey dem heutigen Operstil, nach
7. „welchem sich fast ein jeder richtet, der Gebrauch der Dissonanzen so frey und unbunden, wie der Consonanzen, angewendet wird, daß zwischen beyden ein schlechter Unterscheid bleibet, so soll dennoch ein Angehender den Grund und wahren Unterscheid wissen.“

Wer in dem Operstil schreiben will, der richtet sich allerdings darnach. Sind aber alle Stücke Opern! Werden in Trios, in Quadros, in Duetten, in Fugen 2c. keine Bindungen mehr gebraucht? Wenn aber nun in gewissen Arten von Compositionen nicht so viele Bindungen als in andern Gattungen derselben gebraucht werden, so hebet ja dieses den Unterscheid der

Consonanzen und Dissonanzen nicht auf. Der Herr Daube hätte allen denen, die diesen ewigen Unterscheid nicht wissen, das in dem Vorberichte angeführte dritte Hauptstück des vollkommenen Capellmeisters, wo von der Folge der Consonanzen gehandelt wird, und die darauf folgende Abtheilung von dem Gebrauche der Dissonanzen empfehlen sollen. Der Herr Verfasser ist gegen seine Scholaren zu gelinde. Er nehme sich in Acht. Sie können ihm verwildern, und da wird er wenig Ehre davon haben. In der That ist es seltsam, einen Musicum von den Con- und Dissonanzen dergestalt sprechen zu hören, und zumahl, wenn eben derjenige kurz zuvor S. I. gesagt: „Was eine Con- oder Dissonanz sey, wird ein jeder, der nur etwas Erfahrung besitzt, leicht zu unterscheiden wissen. Es ist vielmahls Leuten bekannt, die gar nichts in der Musik gethan haben.“ Das war ja aus einem andern und ungleich bessern Tone gesprochen.

Seite 8 „Alle Accorde können con- oder dissonirend werden. (a) Zenes geschicht, wenn das dissonirende Intervall bey einem Accorde weggelassen wird. (b) Dieses, 1) wenn ein Intervall von einem Accorde weggelassen wird, an dessen Stelle ein anderes hinzukommt, (c) 2) bey beständig fortwährenden Bindungen, welches in Kirchenstücken, Messen, u. s. w. auch im Kammerstil, desglei-

„gleichen bey Duetten im Opernstile, häufig angetroffen wird. (d) 3) Wenn die „Oberstimme oder der Baß in lauter halben „Tönen auf- oder absteiget, welches man „im dreyfachen Stil oftmahls antrifft. (e) „Seitdem die Opern in Deutschland so sehr „im Flor sind, — seitdem ist auch der über- „mäßige Gebrauch der Dissonanzen abge- „kommen, und beschäftigen sich nur noch „einige Sonderlinge damit. (f).

(a) Was ist ein Accord vorher, ehe er consoniret oder dissoniret? Dieses Mittel Ding ist zur Zeit noch nicht erkläret worden. Sonst pfleget man sich so auszudrücken: daß, wenn Intervallen zusammengesetzt werden, daraus entweder consonirende oder dissonirende Accorde entstehen.

Mich deucht, daß der Herr Daube allhier nicht so deutlich ist, als Mattheson oder Heinichen. Doch wir wollen ihn weiter hören. Vielleicht wird es aus der Folge deutlicher. Ein Accord wird consonirend, heißt es bey (b), wenn das dissonirende Intervall weggelassen wird. Also entspringet die Consonanz aus einer Dissonanz. Wenn es nun bey (c) heisset: daß die dissonirende Sätze entspringen, wenn ein Intervall von einem Accorde weggelassen wird, an dessen Stelle ein anderes hinzukommt: So will solches so viel sagen, als: die Dissonanz entspringet von einer Consonanz. Da sage man mir ich, ob ein Schriftsteller es mit seinem

Scholaren treuer meinen, und ob jemahls eine Sache deutlicher gemacht werden kann. Woraus entstehet der consonirende Accord? Aus einem dissonirenden. Woraus entsteht denn der dissonirende? Aus einem consonirenden. Wer dieses nicht begreift, der begreift sein Tage nichts.

Was bey (d) von den Bindungen in Operduetten gesagt wird, scheint demjenigen, was kurz zuvor von den Bindungen gesprochen worden, zu widersprechen. Der Herr Verfasser beliebte ja zu sagen, daß in der Oper keine Bindungen mehr vorkämen. Ist das erste oder letzte nun wahr?

(e) Im dreysfachen Stil wird verdollmetsethet im dreystimmigen Satz.

(f) In was für einer Gattung von Compositionen ist denn vor der Oper in Deutschland ein so übermäßiger Gebrauch der Dissonanzen gemacht worden? Es beliebe dem Herrn Daube eine einzige Gattung zu nennen. Er führe dabey berühmte Männer, und keine seichte Componisten an, als welche letztern, weil sie vielleicht den Unterscheid zwischen den Con- und Dissonanzen nicht mögen gewußt haben, mit den einen so wie mit dem andern können zu Werke gegangen seyn. Allein von solchen Stümpfern ist nicht die Rede. So viel finde ich in den Werken der Alten, daß sie weit behutsamer mit den Dissonanzen umgegangen sind, als man es iho thut. Man sprang in keine Dissonanz. Sie mußte vor-

vorher liegen. Man lösete sie ordentlich und zwar allezeit, ohne Berwechselung, in derjenigen Stimme auf, worinnen sie gelegen hatte; man bedienete sich nicht einmahl so vielerley Gattungen von dissonirenden Sätzen, als man heutiges Tages thut. Zum Zeugnisse sehe der Herr Daube die Messen von einem Fur, und andern an. Er wird so wenig die Dissonanzen allhier verschwendet, als unrecht gebraucht finden. Aber vielleicht kann man dem Herrn Daube beweisen, daß in der Oper die Dissonanzen nicht allein öfters verschwendet, sondern auch unrecht gebraucht werden. Ist ihm denn die recitativische Oper-schreibart nicht bekannt? Wo findet er wohl mehrere im Uebermasse und oft sehr unrecht gebrauchte Dissonanzen als da, bey-sammen? Er nehme also doch nicht die Oper zu seinem Stichblatte. Hätte er ein gutes harmonisches Werk stiften wollen, so hätte er sich wider diesen übermäßigen und öfters unrichten und unnatürlichen Gebrauch der Dissonanzen in den Oper-recitativen auflehnen sollen. Er hätte augenscheinlich beweisen sollen, daß der oder jener Affect nichts von seinem Ausdrucke verlohren hätte, wenn auch die Dissonanz sich regelmäßig aufgelöset hätte. Er hätte fragen können, woher die recitativische Schreibart die Freyheit bekommen, wider die Regeln von der Fortschreitung der Dissonanzen so ungestraft zu sündigen. Alles dieses hat man nun vor Erfindung der recitativischen Schreibart nicht gethan. In keiner Messe, in keiner

keiner Fuge wird der Herr Daube davon Spuren finden. Sind denn nun die Opercomponisten die Sonderlinge, die sich mit den Dissonanzen auf diese Art beschäftigen? Aber hat man denn der Dissonanzen etwann nicht nöthig in der Musik? Wie ist es möglich, daß ein Musikus, ein Lehrer des Generalbasses in drey Accorden, wovon die beyden letztern selbst dissonierend sind, dergleichen seltsame Einfälle haben, und aller Welt vor Augen legen kann?

Seite 9. stehet folgendes Exempel;

Oberstimmen	g	f	e	d	c	h	c
	e	d	c	a	g	d	e
Bass	C	D	E	F	G	G	C

Darunter liest man:

„Man wird finden, daß dieses Exempel „nach den Regeln der Composition richtig, „ob gleich keine Dissonanz darunter gefun- „den wird. (a) Sollte aber der Bass voll- „stimmig gehöret werden, so werden frey- „lich noch einige Dissonanzen dazu ge- „griffen.“ (b)

(a) Das Exempel ist nicht richtig nach den Regeln der Composition. Denn die zum Anfange des zweyten Tacts über g verdoppelte Octave gegen die Quarte macht den Satz viel zu leer, als daß er richtig seyn könnte. Anstatt der Octave g hätte die Septe e müssen genommen werden. Alsdenn wäre der Satz regelmäßig gewesen.

(b) Es

(b) Es wäre ja wunderbarlich, wenn man den hieselbst befindlichen Baß nicht ohne Dissonanzen d. i. mit nichts als consonirenden Accorden, vollstimmig machen sollte. Der Herr Verfasser beliebe nur den Baß ordentlich anzusehen. Welches von beyden am besten klinget, wenn die dissonirenden Sätze wegbleiben, oder wenn sie hinzugefüget werden, das ist eine andere Frage. Ein jedes Ding kann an seinem Orte nach Beschaffenheit der Umstände gut seyn.

Seite 11. „Der Nutzen, den man sich von
12. „Con- und Dissonanzen zu versprechen
hat, ist gleich groß. Man kann
eines so wenig als das andere entbehren. — — Kein musikalisches
Stück kann gut seyn, das aus lauter
Consonanzen besteht 2c. 2c. „

Vorhero wurden die Dissonanzen apostrophiret. Hier werden sie wieder erhoben, und den Consonanzen gleich geschäzet. Solche jählunge Widersprüche von einem S. zum andern hätte ich mir nicht vermuthet. Was ein Anfänger hiebey gedenken soll, weiß ich nicht. Verständige werden dadurch nicht irre gemacht. Die Lehrart des Herrn Verfassers hat mit dem abwechselnden Gebrauch der Con- und Dissonanzen in der Musik, und mit den, Seite 12. bey f) angeführten zuwiderlauffenden Dingen in der sichtbaren Welt sehr viel ähnliches.

Das

Das III. Capitel.

Von den drey Hauptaccorden, und wie vielerley Nebenaccorde daraus entspringen.

Sun kommt der Leser aufs Hauptwerk. Die drey Hauptaccorde, worauf der ganze Grund des Generalbasses beruht, sind nach dem Herrn Verfasser:

- 1) Der Accord der Finalsaute, d. i. der harmonische Dreyklang.
- 2) Der Accord von der Quarta Toni, der nach Seite 16. aus $\frac{6}{5}$ besteht, und also der Sertquintenaccord ist.
- 3) Der Accord von der Quinta Toni, bestehend aus $\frac{7}{5}$, d. i. der kleine Septimenaccord auf der Dominante.

„Diese drey Accorde, sagt der Herr Verfasser, enthalten alle andere, sowohl con- als dissonirende Accorde in sich, die nur im Generalbasse vorkommen mögen. Bisher fährt derselbe mit einem zuversichtlichen Tone fort, hat sich meines Wissens noch niemand hervorgethan, der diese Grundwahrheiten entdeckt, untersucht, und sie so denn zum Nutzen und zur Aufnahme der musikalischen Wissenschaften ans Licht gestellet hätte. Alle bisher herausgekommene Schriften zeugen von der Kännntniß so vieler Accorde, Ziesern &c. Man erschricket (hier geräth der Herr

„Herr Daube in eine Entzückung), wenn man die
„Tabellen eines Heinichen, Fuchs, Mat-
„thesons und anderer mehr ansieht 2c.“

Bevor wir unsere Gedanken über diese soge-
nannten Grundaccorde des Herrn Verfassers sa-
gen, wollen wir nur zuvörderst bemerken, daß,
weil doch seines Wissens dieselbe zur Zeit noch
keiner entdeckt hat, der Titel seines Werks ohne
Zweifel falsch ist, wo es heißt: Generalbaß
in drey Accorden, gegründet in den Re-
geln der alt- und neuen Vuctoren. Wie kann
der Herr Daube von einer Sache Erfinder
seyn, die schon alte und neue Vuctores in ihren
Regeln gelehret haben? Oder hat er bey dem
Entwurfe des Titels seine Erfindung schon ver-
gessen gehabt?

Weil der Herr Verfasser, wie man sieht,
gar wohl mit den Schriften des Herrn Rameau
bekannt ist, so will ich denjenigen zum besten,
die sie nicht kennen, eine Stelle herauszeichnen,
woraus man sehen kann, wie ähnlich der Herr
Daube mit dem Herrn Rameau gewisser-
massen denkt. Es schreibet der letztere in sei-
nem Plan abrégé d'une Methode nouvelle d'ac-
compagnement pour le clavecin, den man im
Mercure de France, vom Monathe März 1730,
findet, folgendergestalt: (*) Was die Folge
der

(*) Pour ce qui est de la succession des accords, il est
clair qu'étant tous consonans ou dissonans, elle ne peut
consi-

der Accorde betrifft, so ist leichte zu sehen, daß, da sie alle entweder consonirend oder dissonirend sind, solche nicht anders als auf dreyerley Art geschehen kann, entweder,

consister que dans celle des consonans entre eux, des dissonans entre eux, & des consonans mêlés avec les dissonans. Le principe de ces successions réside dans deux cadences fondamentales, dont l'une qui descend de 5. comme de sol à ut, s'appelle parfaite, & dont l'autre qui monte de 5. comme de fa à ut, s'appelle imparfaite ou irrégulière; les notes qui forment ces cadences, portent chacune l'accord consonant, & la dernière de chaque cadence est toujours la tonique, c'est à dire, la principale note du ton. Ces deux cadences ordonnent d'abord de la succession des accords consonans entr'eux; mais comme le principal but de la succession des accords est d'entretenir à l'oreille la modulation ou le ton qui existe, & que pour cet effet, l'art & l'expérience ont revêtu l'harmonie de la dissonance; on l'ajoute en conséquence à la première note de chacune de ces deux cadences; & de là naît la succession des accords consonans mêlés de dissonans. Si au lieu de terminer la cadence parfaite par l'accord consonant, on ajoute encore à celui-ci la même dissonance, il en résulte un progrès obligé d'accords dissonans, dont la conclusion ne se peut faire que par le seul accord consonant, & ce n'est qu'alors que la cadence parfaite apparait; car celles qui se font d'un accord dissonant à un autre dissonant, n'en sont que l'imitation. Ainsi l'imitation de la cadence parfaite, est l'origine de la succession des accords dissonans entr'eux, & c'est en ces deux mouvemens de la même cadence que gît tout l'artifice de la composition & de l'accompagnement; car la cadence irrégulière est toujours concluante, & ne s'imité point.

der; daß sich nur lauter consonirende, oder lauter dissonirende Sätze auf einander folgen, oder daß die consonirenden Sätze mit dissonirenden abgewechselt werden. Der Grund dieser Folge beruht auf den zwey Grundschlußfällen, wovon der eine, der von der Quinte in die Finalsayte geschicht, als vom g ins c, ein vollkommner Schlußfall; der andre aber, der von der Quarta Toni in die Finalsayte geschicht, als vom f ins c, ein unvollkommner Schlußfall genennet wird. Die Noten, womit diese Schlußfälle gemacht werden, haben ein jeder den harmonischen Dreyklang, und die letzte Note eines jeden Schlußfalls ist allezeit die tonische Note, d. i. die Haupt- oder Finalsayte des Tons. Diese beyden Schlußfälle nun bestimmen zuvörderst die Folge der consonirenden Accorde unter sich. Aber, weil der Hauptendzweck der Folge von Accorden darinnen besteht, die Modulation und den vorhandenen Ton im Ohre zu unterhalten, und die Kunst und Erfahrung zu diesem Ende die Dissonanzen in die Harmonie eingeführet haben; So wird dem zu Folge jeder ersten Note von den beyden, woraus die Schlußfälle bestehen, eine Dissonanz hinzugefüget, und daraus entspringet die abwechselnde Folge der Con- und Dissonanzen. Wenn man, anstatt den vollkommnen Schlußfall mit dem harmonischen Drey-

Klang zu endigen, annoch diesem eben solche Dissonanz hinzusetzet, so entstehet daraus eine obligate Fortschreitung von dissonirenden Sätzen, die nicht anders als mit dem harmonischen Dreyklang allein geendet werden kann, und erst alsdenn kommt der vollkommne Schlußfall zum Vorschein; denn die Schlußfälle von einem dissonirenden Satz zu einem andern dissonirenden sind nichts als eine bloße Nachahmung davon. Also ist die Nachahmung des vollkommnen Schlußfalls der Ursprung von der Folge der dissonirenden Sätze unter sich, und in diesen beyden Bewegungen eben desselben Schlußfalls steckt die ganze Kunst der Composition und des Accompagnements; denn mit dem unvollkommnen Schlußfall wird allezeit ein Absatz gemacht, und kann derselbe nicht nachgeahmet werden 2c.

Einigen Lesern zum Besten will ich dasjenige, was der Herr Rameau allhier gesagt, mit Exempeln erläutern.

Erstes Exempel.

h	c	c	c
g	g	a	g
f	e	f	e
G		F	
C		C	

Ist ein vollkommner
Schlußfall von der
Quinte in die Final-
sante.

Ist ein unvollkommner
Schlußfall von der
Quarta Toni in die Fi-
nalsante.

Diese beyde Schlußfälle bestimmen, nach dem
Herrn Rameau, die Folge der consonirenden
Accorde unter sich.

Zweytes Exempel.

h	c	c	c
g	g	a	g
f	e	f	e
d	c	d	e
G	C	F	C

Hier wird jeder ersten Note von den beyden
Schlußfallsnoten eine Dissonanz hinzugefügt.
Beym vollkommnen Schlußfall bekommt die
erste Note einen Septimenaccord; bey un-
vollkommnen einen Sextquintenaccord. Aus
dem erstern Verfahren nimmt die abwechselnde
Folge von Con- und Dissonanzen ihren Ursprung.

Drittes Exempel.

h	h	a	a
g	g	f	f
f	e	e	d
G	C	F	H

Anstatt daß die letzte Note des vollkommnen
Schlußfalls allhier mit dem harmonischen Dren-
klang geendet wird, so wird demselben eine ähn-
liche Dissonanz, als die erste gehabt, nemlich
eine Septime hinzugefüget, und auf diese Art,

so lange man will, von Note zu Note in fallender Quinten- und steigender Quartensprogreßion des Basses, continuiret. Aus diesem Verfahren entsteht die Folge der dissonirenden Sätze unter sich.

Wenn der Herr Rameau in der angeführten Stelle die Folgen der Harmonien aus den zwey benannten Schlußfällen herleitet: So sieht ein jeder mit leichter Mühe, wie keine andere Accorde, als der harmonische Dreyklang auf der Finalsaite, der Sertquintenaccord auf der Quarta Toni und der Septimenaccord auf der Dominante, daselbsten paradiren, und wie der Herr Rameau schon vor 26 Jahren mit dem Herrn Daube übereingestimmt hat. Jedoch stimmt er nicht gänzlich mit ihm überein. Denn das saget Herr Rameau nirgends, daß diese drey Accorde alle andere, sowohl con- als dissonirende Accorde, die nur im Generalbasse vorkommen, enthalten. Ich will nicht diejenigen Sätze berühren, die Herr Daube hievon ausnimmt. Aber wenn nun auf der Fi-

nalsaite, z. E. auf c der Septimenaccord $\left\{ \begin{array}{l} h \\ g \\ e \\ c \end{array} \right.$ vorkömmt, wenn auf eben derselben Saite der

Sertquintenaccord $\left\{ \begin{array}{l} a \\ g \\ e \\ c \end{array} \right.$ gemacht wird, wenn auf

eben derselben Sätze der Quortterzenaccord $\left\{ \begin{array}{l} a \\ f \\ e \\ c \end{array} \right.$ gegrif-

gegriffen werden soll, u. s. w. und eben so mit den übrigen Tönen der Leiter: ist denn da nur einer von diesen Accorden, der aus der Umkehrung des Dreyklanges auf der Finalsante, oder des Sertquintenaccords auf der Quarta Toni, oder des Septimenaccords auf der Dominante entspringet? Der Herr Daube wird unstreitig mit keinen andern Sätzen, als seinen sogenannten drey Hauptaccorden, und den vermittelst der Umkehrung davon abstammenden Sätzen zu componiren erlauben. Diesem zu Folge wird die Secunda Toni allezeit den Quartterzenaccord, die Tertia Toni allezeit den Sertenaccord, die Quarta Toni allezeit den Sertquintenaccord, u. s. w. haben sollen. Wird das nicht eine vortrefliche Composition werden? Zum wenigsten wird man alsdenn keine Ziefern zum Generalbasse brauchen. Der größte Ignorant wird denselben trotz dem besten Meister ohne diese Hülfsmittel spielen können. Jede Sante hat ja alsdenn ihren gewissen eignen Accord, der beständig und in allen Fällen auf derselben erscheinet.

Ich sollte fast auf die Gedanken gerathen, es müsse der Herr Verfasser sich durch das Exempel einiger und auch berühmter Franzosen haben verführen lassen. Es sind nemlich ihrer viele in der Gewohnheit, daß sie zu der oder jener Sante ihre geschwornen Accorde in der Beziefierung eines Generalbasses gebrauchen, die Solostimme mag dieselben erlauben oder nicht. Ueber kein Semitonium Modi werden diese die 6 alleine

sehen; es muß allezeit eine durchstrichne 5 da seyn, welches Zeichen sie der Kürze wegen zur Andeutung des Accords der falschen Quinte gebrauchen, und gleichwohl gehört nur öfters die Sexte ganz alleine, ohne Begleitung der falschen Quinte dahin. Kommt die Quarta Toni im Basse vor, so muß der ganze Sertquintenaccord herhalten, er mag sich dazu schicken oder nicht. Der harmonische Dreyklang ist ihnen nicht genung. Der Accord muß dissoniren. Den blossen Sertenaccord auf der Secunda Toni wird man niemahls von der Welt alleine im Generalbasse angezeigt finden. Die Quarte muß ohne Ausnahme mit dabey seyn. Heißt das nach Empfindung componirt, und, ist ja darnach componirt, ist da die Harmonie, der Empfindung des Componisten gemäß, in dem Generalbasse angezeigt? Ich übergehe die garstigen Progressen, die wider die Regeln der harmonischen Fortschreitung öfters dadurch entstehen. So verfährt kein Graun, kein Telemann, kein Hasse, kein Bach, kein Händel. Doch muß man in Ansehung dieses letztern die von ihm in Paris gestochnen Werke nicht zu Mustern der Beziefierung nehmen, als welche nemlich daselbst von einem oder andern Johann Ballhorn schon bis zum Eckel verfälscht worden sind.

Es ist wahr, daß es gewisse Accorde giebt, die nur auf dieser oder jener Sayte, und nirgends anders gemachet werden könne. Z. E. Der Accord der verminderten Septime, der Accord
der

der übermäßigen Quarte, der übermäßigen Secunde, u. s. w. Aber in keinem Ton und in keiner Tonart sind gewisse Saiten vorhanden, worauf nur dieser oder jener Saß alleine statt findet. Wäre dieses, daß jede Saite ihren bestimmten Accord hätte, wie gefesselt würde da das Genie eines Sehers seyn, und wie wenig Veränderung würde alsdenn in ein Stück gebracht werden können? Wie armselig würde es alsdenn um den Ausdruck stehen?

Aber laßt uns dem Herrn Daube kein Unrecht thun. Er wird sich über diesen Artikel ganz anders zu erklären wissen. Ich will selbst seine Vertheidigung übernehmen. Er wird so viel sagen wollen, als: es giebt keine andere als drey Grundaccorde, der harmonische Dreyklang, der Sextquinten und- und der Septimenaccord. Von diesen stammen alle andere Harmonien her.

Ja, in diesem Falle hätte er nicht ausdrücklich diejenigen Saiten einer Tonleiter benennen sollen, wo diese Hauptaccorde gemachet werden müssen. Jede Saite eines Tons hätte alsdenn, wie billig, eine solche Saite abgeben können, worauf man einen Grundaccord gemachet hätte. Alsdenn hätte er aber auch nur zwey Hauptaccorde annehmen dürfen, einen consonirenden und einen dissonirenden. Denn was aus einem Sextquintenaccorde herstammet, das stammet auch von einem Septimenaccorde her. Dieser letztere aber wäre unstreitig der rechte

dissonirende Hauptaccord gewesen, und alsdenn würde Herr Daube dem Herrn Rameau vollkommen ähnlich, und recht gelehret haben.

Es hat aber derselbe lieber ein eignes System erdenken wollen, und zu diesem Endzwecke konnte er nicht besser gelangen, als wenn er die 3. Accorde, worauf und auf deren Nachahmung der Herr Rameau den Ursprung der Folge von Harmonien oben gründete, zu seinen 3. Hauptaccorden erwählte. Da sehen wir nunmehr worinnen der Herr Daube mit einem berühmten Scribenten übereinkömmt, worinnen er von ihm abgeht, und wie eine Erfindung die andere erzeuget. Daß es in Absicht auf diesen letztern Punct einigermaßen seine Richtigkeit haben muß, ist daraus zu sehen, weil der Herr Verfasser gerade die 3. von dem Herrn Rameau, obgleich in einer ganz andern Absicht angeführten Accorde beybehalten hat. Er hätte sonst ja anstatt des Sertquintenaccords den Septimensatz auf der Secunda Toni wählen können. Denn in der That, mit was für Recht kann der Herr Daube den Sertquintenaccord für einen Grundaccord ausgeben? Sind ihm die characteristischen Merkmahle eines Grundaccordes nicht bekannt? Wo finden sich aber diese in dem Sertquintenaccord? Mit eben dem Recht als er denselben für einen Grundaccord ansiehet, kann ein anderer den Secundenaccord auf der Finalante dafür annehmen. Wenn man denselben hernach in den Accord der falschen Quinte auf dem Se-

mito

mitonio Modi auflöset: so hat man vermittelst ihrer Verfehrung eben diejenige Anzahl von Accorden, die der Herr Daube angiebt. Dünkt demselben dieses Verfahren lächerlich, so kann er versichert seyn, daß man zu dem seinigen auch nicht ernsthaft aussehn kann. Warum er aber zwey dissonirende Grundaccorde, die nichts verschiedenes hervorbringen, annehmen kann, bleibt zur Zeit mir noch unbegreiflich, indem überhaupt, und zwar nach dem System des Herrn Rameau, es nur zweyerley Grundaccorde, einen consonirenden und einen dissonirenden geben kann. Doch vielleicht wird sich mein Zweifel in der Folge aufklären. Wir wollen also unsere allgemeine Betrachtungen auf die Seite setzen, und einige Sätze des III. Capitels besonders durchgehen, um uns mit dem Lehrgebäude des Herrn Verfassers näher bekannt zu machen.

Seite 16. — — „Da viele Menschen, „die niemahls die Noten erlernen haben, den- „noch Melodien in der großen Tonart C, sel- „ten aber in den übrigen hören lassen, so ist „daraus unter andern zu schliessen, daß ein „Anfänger den Anfang zum Generalbasse dar- „innen machen solle.

Die Erfahrung von dem Singen der Menschen in C dur ist nagelneu. Man kan alle Tage die Probe damit machen. Man nehme eine unmusikalische Person, und lasse sie ein ihr bekanntes gemeines aus einem Durton gesetztes Gassenlied anstimmen, und probire alsdenn den
Ton

Ton derselben auf dem Claviere. Man mache diesen Versuch mit mehrern Personen, und zwar Personen von verschiednem Alter und Geschlecht. Die eine wird allezeit ihren Ton eine Secunde, Terz, Quarte &c. höher oder tiefer nehmen. Nun fragt es sich, wie denn alle diese verschiedenen Töne C dur seyn können. Doch Herr Daube wird ein veränderliches Maasß bey der Höhe und Tiefe des C Tons annehmen, und vermittelst desselben auf zwölferley Art die Intonation von C verändern können. Braucht es aber solcher falschen Erfahrung, um zu erweisen, daß ein Generalbaßschüler in C dur zu lernen anfangen soll?

Seite 18. „Mattheson, Heinichen, „Spieß und Kellner haben zwar etwas wenig- „ges von der Unwendung gesagt: Allein sie „haben es nur bloß bey dem Recitativstyle „erwehnet, ohne zu entdecken, wie die meisten „Accorde, Beziefierungen &c. hieraus entsprin- „gen, das doch einem jeden Anfänger unge- „meine Dienste würde gethan haben.“

Also ist der Herr Daube der erste, der die Verfehrung der Accorde nach aller Form lehrt. Aber ist ihm nicht etwann entfallen, daß Herr Rameau solches in seinem traité de l'harmonie, der 1722. zu Paris herausgekommen ist, bereits gethan hat? Doch Herr Daube redet nur vielleicht von den Tonlehrern unter den Deutschen. Aber wie lange vor ihm ist die Verfehrung der
Accorde

Accorde auch schon nach aller Form hieselbst bekannt geworden? Sollte der Herr Verfasser ein solcher Fremdling in der musikalischen Litteratur seyn, und z. E. die Schriften des Herrn Sorge niemahls, auch nur von ungefähr, gesehen haben? Was hat dieser anders gethan, als daß er die Verkehrung der Accorde gelehret hat? Aber war denn, ehe diese Männer mit ihren Lehrbüchern ans Licht traten, die Verkehrung der Accorde eine so gar unbekante Sache? So alt als der doppelte drey und vierstimmige Contrapunct ad Octavam ist, so alt ist auch die Verkehrung der Accorde. Hieran kann kein anderer zweifeln, als derjenige, der nicht weiß, was ein doppelter Contrapunct in der Octave heißt.

Der Herr Rameau, ein Mann, dessen vortrefliche Einsichten die vollkommne Achtung der Welt verdienen, hat kein anderes Verdienst in diesem Stücke, als daß er zuerst die Lehre von der Verkehrung der Sätze auf den Generalbaß appliciret hat, daß er hernach auf die Intervallen, woraus die Accorde bestehen, besonders zurückgegangen ist, und darunter die Septime als die Quelle aller Dissonanzen entdeckt hat. Daß, da die Lehre von der Verkehrung der Intervallen und Accorde sonst nirgends als in den Schulen der Contrapunctisten zu erlernen war, Herr Rameau vermittelst dieser Application auch denjenigen, die nicht so weit gehen

gehen wollen, einen ungemeinen Nutzen gestiftet, und folglich deswegen allen nur möglichen Dank verdienet, brauchet nicht erwiesen zu werden.

Seite 18. „Mich wundert, daß so viele berühmte und erfahrene Männer, die der musikalischen Leiter gedacht, dennoch nicht daran gedenken, eine Septime auf die Quintam Toni zu setzen, sondern sie entweder mit $\frac{7}{3}$ oder Benfügung der 8 bezeichnet wissen wollen. (a) Bei solcher Bezeichnung frage ich, was für ein Unterschied sey zwischen dem Grundtonaccord $\frac{8}{3}$ und diesem unter dem Grundton stehenden Quintenaccord. (b) Nun ist aber bekannt, daß von einer vollkommenen Consonanz zur andern eben so vollkommenen Consonanz zu gehen, (wenn es auch sprungs- oder fallweise geschähe,) nicht gut, ja nicht einmahl wohl erlaubt ist. Hier aber müßte man dieses beständig hören. (c)

(a) Dieses wird ohne Zweifel deswegen geschehen seyn, weil die Septime nicht vorher gelegen hat, oder sich in den folgenden Accord nicht hat auflösen können. Der Herr Daube hat es sich ja ziemlich oben merken lassen, daß er kein Freund von Dissonanzen ist. Warum spricht er denn so zum Vortheile der Septime? Ich bemerke hier wieder einen französischen Gedanken. Die Quinta Toni soll keinen andern Accord haben als den Septimenaccord. Aber wenn nun weder der Ausdruck, noch die folgenden oder vorhergehenden Stimmen eine Septime erfordern, wie wird es denn da halten?

Der Unterschied, der hier übrigens zwischen $\frac{7}{3}$ und $\frac{8}{3}$ gemacht wird, ist zu subtil, als daß ich ihn so gleich begreifen sollte. Ich werde der Sache nachdenken. Soviel weiß ich, daß man niemahls einen andern Accord greift, als den harmonischen Dreiklang,

klang, es mag eine 3. 5. oder 8. oder es mögen alle diese Ziefeln über einer Note stehen. Wenn man übrigens öfters lieber eine 3. als 5 oder 8, und umgekehrt, nimmt, so geschieht dieses zu Folge einer vorhergegangenen Dissonanz, die entweder in die 3. 5. oder 8. dieses Accords sich auflösen soll.

(b) Der Unterscheid zwischen dem Dreyklange auf der Finalsaute und der Dominante ist, deucht mich, mit Händen zu greifen. Macht die verschiedene Höhe nebst der Folge der Sätze nicht Unterscheids genug?

Ein anderer mögte aber wohl den Herrn Verfasser fragen, warum er den Septimenaccord auf der Quinta Toni, einen Quintenaccord und den Sextquintenaccord auf der Quarta Toni, einen Quartenaccord nennet. Wenn nun in einem fremden Stücke (nicht etwann in einer Composition vom Hrn. Daube) auf einer andern Tonsaute, als der Quarta, z. E. auf der Quinta oder Sexta Toni, im Lauffe der Modulation in C dur, ein Sextquintenaccord vorkömmt, so kann ja dieser Accord alsdenn unmöglich mehr ein Quartenaccord heißen. Bey dem Quintenaccord kan man sich hingegen nichts anders als den vollkommenen harmonischen Dreyklang concipiren. Ich weiß nicht, wie in einem so deutlich und ordentlich geschriebnen Werke solche ganz verwirrte und falsche Benennungen vorkommen können. Doch dieses gehöret mit unter die neuen Erfindungen. Wer ein neues Systema auf die Bahn bringet, der hat schon die Erlaubniß, neue Rahmen einzuführen, ob sie gleich nicht richtig sind, und eine Quinte in eine Quarte, die Septime aber in eine Quinte zu verwandeln. Ich glaube aber nicht, daß der Herr Verfasser viele Nachfolger haben wird; welches auch zum Besten der Sache des Apollo nicht zu wünschen ist.

(c) Da haben wir einen Beweis, wie gründlich der Herr Verfasser in der Lehre von der Folge der
Con

Consonanzen unterrichtet ist. Man sehe folgendes Exempel:

6 4	8 5 3		8 5 3
G	G		C

Dieses tabelt der Herr Daube; warum? weil es nicht erlaubt ist, von einer vollkommenen Consonanz zur andern zu gehen. Wie sehr sind unsere Vorfahren zu bedauern, daß sie diese Regel nicht so erkläret haben! Ihre musikalische Seligkeit leidet in der That darunter. Aber was halte ich mich bey einer Sache auf, die Herr Daube nur ohne Zweifel zum Scherz so hingeschrieben? Vielleicht haben ihm die wiederholten Ziefern $\frac{8}{5} \frac{8}{5}$ dazu Gelegenheit gegeben. Sollte sich aber wohl ein Accompagnateur finden, der solches folgendergestalt spielte?

g	c
d	g
h	e
G	
G	C

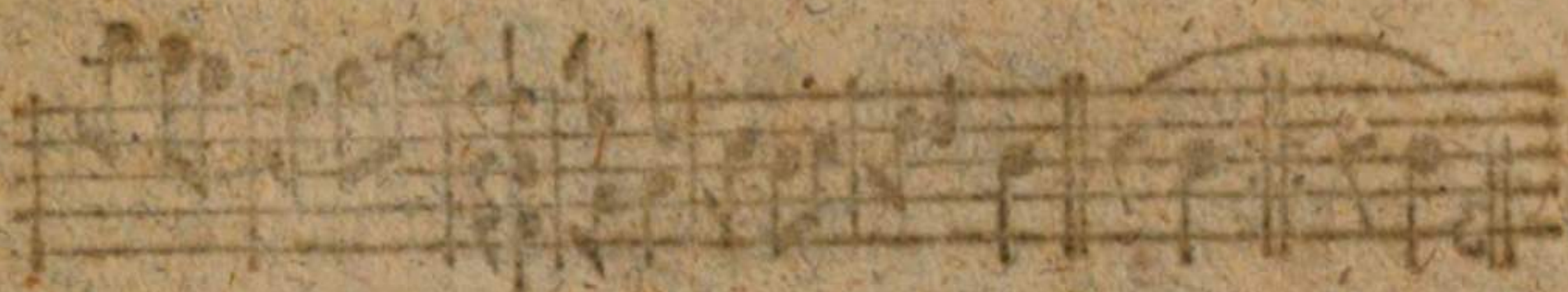
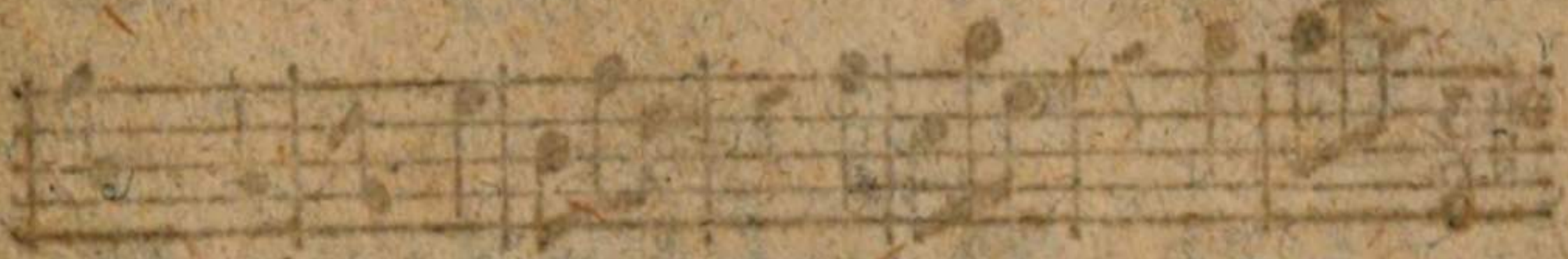
Mit dem würden die unbarmherzigen neun Musen nichts anders als wie mit dem Marsias verfahren; Allein wenn nun auch ein unwissender Accompagnateur solches thäte, würde dieses der eigentlichen Folge dieser Sätze Tork thun? Ich schäme mich beynah, von dieser Materie im Ernst gesprochen zu haben. Ich übergehe deswegen die übrigen Fragen, die der Herr Daube in der großen Anmerkung bey (e) Seite 18. annoch thut. Es sind Fragen, die wohl einem Schüler des Generalbasses, aber keinem Lehrer desselben erlaubt sind.

Die Fortsetzung mit nächsten.

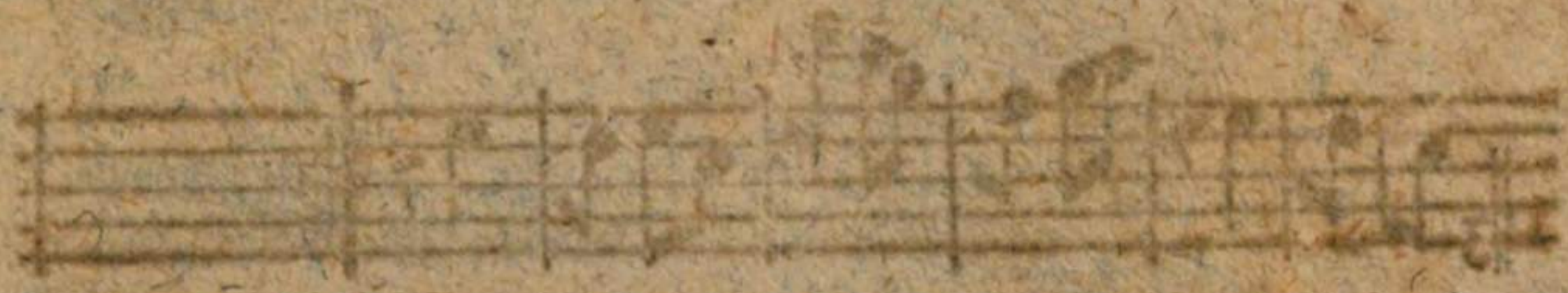
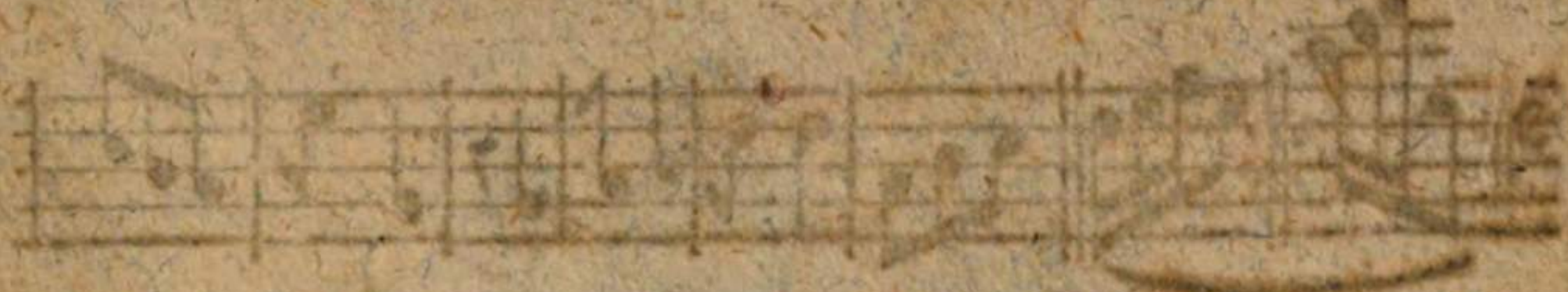




Handwritten text, likely lyrics or performance instructions, written in a cursive or semi-cursive hand. The text is mirrored across the page, appearing as bleed-through from the reverse side.



Handwritten text, likely lyrics or performance instructions, written in a cursive or semi-cursive hand. The text is mirrored across the page, appearing as bleed-through from the reverse side.



Handwritten text, likely lyrics or performance instructions, written in a cursive or semi-cursive hand. The text is mirrored across the page, appearing as bleed-through from the reverse side.





Freunde, könnt ihr es wohl glauben, un ser Arzt ver wehrt den
Er will uns das Mit tel rau ben, durch das wir ge sun der



Wein. Wein.) Gut, es le be stößt nur an, un ser Arzt der
sein. sein.



fei ne Mann, un ser Arzt der fei ne Mann.

