Historisch-Kritische Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Zweytes Stück.

Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange.
1761.

Inhalt.

I.

Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Construction zu finden.

Der Streit über den Vorzug dieser oder jener ungleich schwebenden Temperatur hat aufgehört, seit uns Neidhardt mit der gleichschwebenden Temperatur bekannt zu machen, angefangen. Man hat gefunden, daß weder die eine noch die andere etwas tauget, und daß in einer Tonleiter, wo die kleinen und großen halben Töne in einerley Klanggrößen ausgeübet werden, nothwendig alle Töne zwischen 1 und 2 in einer stetigen geometrischen Proportion zusammenhängen müßen. Man ist also auf verschiedne Art eine gleichschwebende Temperatur zu berechnen bemüht gewesen, z. E. 1) vermittelst der Ausziehung der Wurzeln. 2) durch Vergleichung des Quinten- und Quartenzirkels. 3) durch die geome-

geometrische Zerfällung des ditonischen Commatis. 4) durch die arithmetische Theilung deßelben. 5) durch die geometrische Zerfällung des syntonischen Commatis in eilf Theile. 6) durch die arithmetische Zergliederung deßelben, in eben so viele Theile. 7) durch die Rationalzahlen des Molaccords 6:5:4:3. (Krit. Briefe über die Tonkunst, 39. 40. 41. Stück). 8) durch die arithmetische Zergliederung der Diesis 125:128. 9) durch die geometrische Theilung derselben. 10) durch die arithmetische Zerfällung des kleinen Terzencommatis 625:648. 11) durch die geometrische Theilung deßelben, und so weiter.

Obgleich eine auf solche Art berechnete gleichschwebende Temperatur dem Gehör alle mögliche Genugthuung giebt: so kann man doch, wegen der am Ende vorkommenden Brüche, nicht behaupten, daß eine einzige davon das Auge gänzlich befriedige, es müßte denn die von Nummer 7. seyn. Ich übergehe die Differenzen, die sich, wegen der verschiednen Arten der Solution, in den leztern Ziffern finden, ob man selbige gleich wegwirft. Der Herr **Kirnberger**, einer unsrer besten Tonkünstler hieselbst, dem diese Unvollkommenheit unsrer gleichschwebenden Temperatur bekannt war, und der gerne eine gleichschwebende Temperatur auf dem Monochord zu sehen wünschte, die zugleich das Ohr und das Auge vergnügte, bekam dasjenige zu lesen, was **Neidhardt** in seiner Sect. canon. harmon. von der geometrischen Construction in Absicht auf die Temperatur schreibet. Er nahm Gelegenheit, mit einem

scharf-

scharfsinnigen Mathematiker hieselbst, deßen Nahmen zu nennen, ich nicht die Erlaubniß habe, hierüber zu sprechen, und denselben zu fragen: ob dasjenige, was der Herr Neidhardt nur so obenhin berührt hatte, sich nicht näher untersuchen, und vielleicht mit mehrer Genugthuung, als die arithmetische Annäherung, auf einem Canon zur Ausübung bringen ließe. Der gelehrte Freund des Herrn Kirnbergers übernahm diese Untersuchung, und hatte nach einer kurzen Bemühung das Vergnügen, das Räthsel aufzulösen, und die von dem Herrn Neidhardt gelaßne weite Lücke auszufüllen. Hier ist sein Aufsatz, über diesen Gegenstand, der seinen vortreflichen Einsichten so viel Ehre macht, als er nicht nur allen Kennern der gleichschwebenden Temperatur, sondern auch den Mathematikern selbst gewiß angenehm seyn wird.

* * *
* * * * * *

Man hat sich seit vielen Jahren Mühe gegeben, eine gleichschwebende Temperatur in Zahlen auszudrücken. Die Unmöglichkeit dieses ganz genau bewerkstelligen zu können, leuchtete zwar in die Augen; allein man begnügte sich es durch die Näherung zur Wahrheit, dahin zu bringen, daß der Fehler nicht zu merken war. Nun ist zwar ein geübtes Ohr im Stande, einen ungemein kleinen Unterschied zu bemerken; allein so scharf ist der geübteste Sinn nicht, daß er nicht sollte betrogen werden können. Man hat also leichtlich einen harmonischen Canon finden können, der dem feinsten Gehör gleichschwe-

bend deuchtet. An die mathematische Construction hat man selten gedacht. Man wußte, daß sie möglich sey, und daß man durch dieselbe die verlangte Längen, ohne die mindeste Abweichung finden könne; allein man hielt sie für unbequem, vermuthlich weil zu einer vollkommenen geometrischen Construction der verlangten Längen, höhere krumme Linien vonnöthen sind, welche nun freylich in der Ausübung unsägliche Schwierigkeiten verursachen. Neidhardt, der sich um die Temperatur sehr verdient gemacht, spricht folgendergestalt davon: „Was die „geometrische Construction betrift: so wird eine „geometrische Mittelproportionallinie insgemein „durch die Lineam und den Circulum, zwo aber „durch den Circulum und parabolam, durch den „Circulum und die hyperbolam intra asymptotas, „durch den Circulum und hyperbolas, oder auch „Ellipses, infinitas, u. s. w. gefunden. Uns gehet „die ganze Sache nichts an, setzt Neidhardt hin„zu, weil die arithmetische Annäherung bey dem „canone harmonico viel, viel bequemer kann an„gewendet werden; wiewohl sich zwar das „Ohr, der Verstand aber ganz und gar „nicht, damit befriedigen läßt.“

Wie aber? wenn man beydes Verstand und Ohr befriedigen könnte, und zwar eben so leicht und bequem, wo nicht noch leichter, als man durch die arithmetische Annäherung das Ohr allein befriediget? Eine geometrische Construction der mittlern gleichverhaltenden Linien, kann ohne Hülfe der

höhern krummen Linien nicht vollzogen werden, und diese haben ihre Schwierigkeiten; allein es giebt eine Art von Construction, die man die mechanische nennet, welche leicht auszuführen, und eben so richtig ist, als die geometrische. Der Meßkünstler verwirft sie, nicht ihrer Unrichtigkeit halber, sondern aus geometrischem Eigensinn. Er will nichts blindlings suchen, kein Instrument blindlings anlegen, und denn zusehen, ob er es recht angelegt; sondern allezeit vorherwißen, wo er das Begehrte finden, und an welche Stelle er seine Instrumente anzubringen hat. Bey den sogenannten mechanischen Constructionen aber, muß man öfters das Instrument aufs Gerathewohl hinlegen, und so lange hin und herrücken, bis man den rechten Ort findet. Wer so eigensinnig nicht seyn will, kann sich der mechanischen Construction mit Nutzen bedienen, und ich glaube, der Musikus habe am wenigsten Ursache, es zu seyn. Wenigstens kann man den Versuch machen, ob die verlangte gleichschwebende Temperatur nicht durch die Construction weit leichter und richtiger zu finden sey, als durch die gemeine arithmetische Annäherung. Ich werde fürerst die mathematischen Gründe auseinander setzen, welche die Richtigkeit der Construction beweisen, und sodenn für den mechanischen Künstler, die Regeln kurz und deutlich vorschreiben, nach welchen er diese Construction ins Werk zu richten hat.

Zu einer gleichschwebenden Temperatur gehören 13 gleichdicke und gleichgespannte Seyten, deren letzte die Octave der ersten ist, alle übrige aber,

die gleichweit von einander abstehen, denselben Ton hervorbringen; das heißt, das nehmliche Verhältnis gegeneinander haben. Man erlangt dieses, wenn man 13 Längen findet, die stetig proportionirt sind, und deren erste zur dreyzehnten wie 2 zu 1. Denn in diesem Falle geben alle Seyten, die gleichweit von einander abstehen, den nehmlichen Ton, und die erste mit der dreyzehnten stimmet die Octave an.

Man nenne die erste C, die dreyzehnte c: so sucht man zwischen C und c, 11 Mittelproportionallinien a, b, d, e, u. s. w. dergestalt daß C : a = a : b = b : d = d : e = e : f = f : g = g : h u. s. w. = l : m = m : c. — Da sich die erste zur siebenten verhält, wie die siebente zur dreyzehnten; ferner die erste zur vierten, wie die vierte zur siebenten, und die siebente zur zehnten, wie die zehnte zur dreyzehnten: so findet man die siebente, wenn man zwischen der 1ten und 13ten; die 4te, wenn man zwischen der 1ten und 7ten, und endlich die 10te, wenn man zwischen der 7ten und dreyzehnten, die Mittelproportionallinie suchet. Der Musikus nennt die erste C, die vierte dis, die siebente fis, die zehnte A und die dreyzehnte c.

Die Construction dieser Linien geschicht vermittelst der graden Linie und des Zirkels, bisher noch vollkommen geometrisch. Denn es sey A B die Länge der Seyte C. (Fig. 1.) Beschreibt aus der Mitte c, den Halbkreis A D E B, und richtet in c die Linie c D senkrecht auf. Ziehet die Linie A D: so verhält sich AB : AD = AD : Ac. Traget AD

in F, und richtet die Linie FE senkrecht auf. Ziehet AE: so verhält sich abermahls, AB : AE = AE : AF. Ueber AF beschreibt aus der Mitte G den Halbkreis AHF, richtet in c die Linie cH senkrecht auf, und ziehet AH: so ist FA : AH = AH : Ac, welches alles aus geometrischen Gründen bewiesen und bekannt ist. Daher ist AB, die Länge der Seyte C; AE die Länge der Seyte dis, AD oder AF, die Länge der Seyte fis, AH die Länge der Seyte A, und Ac oder cB, oder auch cD, die Länge der Seyte c, und diese gehen in einer stetigen Proportion fort, dergestalt daß C : dis = dis : fis = fis : A = A : c. Denn

AB : AE = AE : AF.

daher AB : AF = AE^2 : AF^2.

ferner AF : AH = AH : Ac

daher AF : Ac = AH^2 : Ac^2.

Da nun aber auch überdem erwiesen, daß

AB : AF = AF : Ac (weil AF = AD)

so ist, AE^2 : AF^2 = AH^2 : Ac^2

folglich AE : AF = AH : Ac

Daher AB (= C) : AE (= dis) = AE : AF (= fis) = AE : AH (= A) = AH : AC (= c). Welches erwiesen werden sollte.

Wir haben also den ersten, aber auch den leichtesten Schritt gethan, nehmlich zwischen C und c fürerst drey Mittelproportionallinien gefunden. Die Schwierigkeit ist nunmehr, in jede von

diesen Intervallen wiederum zwo Mittelproportionallinien einzutheilen, und dadurch die gefundenen fünf stetig gleichverhaltende Linien, in dreyzehn zu verwandeln. Denn wenn man zwischen alle Glieder einer stetigen Progression, eine gleiche Anzahl Mittelproportionalglieder setzet: so gehen auch diese in einem stetigen Verhältnisse fort, welches aus folgenden Gründen zu ersehen ist. Gesetzt, $a:b = b:c$, und man setzet zwischen a und b so wohl als zwischen b und c eine Anzahl Mittelproportionalglieder $= m$; das letzte Glied vor b sey $= e$, und das erste nach $b = f$: so ist

$$a:b = e^{m+1}:b^{m+1}.$$

Ferner $b:c = b^{m+1}:f^{m+1}$

Da nun $a:b = b:c$ so ist $e^{m+1}:b^{m+1} = b^{m+1}:f^{m+1}$ und folglich $e:b = b:f$, und also rückt die Proportion ununterbrochen fort.

Wenn wir also in jede von den gefundenen vier Intervallen zwo Mittelproportionallinien eintheilen könnten: so hätten wir die verlangte dreyzehen Linien, und folglich die gleichschwebende Temperatur gefunden.

Es kömmt also blos auf das bekannte problema deliacum an, das in dem Alterthum so viel Aufsehens gemacht hat. Plato, Hero von Alexandrien, Philo, Apolonius, Diocles, Pappus, Sporus und Erathostenes, haben zu verschiedenen Zeiten Auflösungen davon geliefert, die man beym Eutokius, und im Deutschen in Sturms

Ueber-

Uebersetzung der Archimedischen Werke nachlesen kann. Diese grossen Leute haben blos mechanische Wege gefunden; denn eine geometrische Construction zwoer Mittelproportionallinien möchte wohl, ohne Hülfe der höhern krummen Linien unmöglich seyn. Nicomedes war der erste, der zum Behuf dieser Aufgabe, die Muschellinie erfand, und nach ihm hat man sich auch der andern krummen Linien dazu bedienet. Da wir aber hier mit den krummen Linien nichts zu thun haben, sondern alles vermittelst des Zirkels und der graden Linien ausführen müssen: so möchte wohl der Weg des Hero von Alexandrien unter allen denen, die Eutokius anführt, der leichteste seyn; doch werde ich noch eine Construction hinzuthun, die man beym Newton in seiner Arithmetica Universali finden kann, und die mir zur Ausführung die bequemste scheinet.

Nach Herons Vorschrift verfährt man auf folgende Weise. Gesetzt, wir wollten zwischen C und dis zwo Mittelproportionallien finden. Setze die beiden Linien AB (= C) und AE (= dis) rechtwinklicht auf einander (Fig. 2.), und vollende das Rechteck ABFE. Ziehe AF und BE, welche einander in D halbtheilen werden. Lege eine Regel an den Punkt E und bewege sie um diesen Punkt, so lange hin und her, bis DC so groß wird, als DG. So dann ziehe die Linie CEG: so sind CF und GA, die beyden verlangten Mittelproportionallinien, und folglich FC die Länge der Seyte cis,

GA aber die Länge der Sayte D. Den Beweis hiervon kann man beym Sturm nachlesen.

Verfährt man nun mit dis und fis, fis und A und A und c, auf die nehmliche Weise, wie vorhin mit C und dis geschehen, so bekömmt man E und F, G und gis, B und H, und folglich alle verlangte Längen. Man nennet diesen Weg mechanisch, weil man die Regel nicht sicher anlegen kann; sondern erst die Stelle suchen muß, wo DC = DG. Man siehet aber leicht, daß dieses die Richtigkeit der Operation nicht hindert.

Newton hat in seiner Arithmetica universali (*) einige andere gleichfalls mechanische Constructionen eben derselben Aufgabe, davon folgende zur Ausführung noch bequemer scheinet, als Herons seine.

Er theilet die Linie AB, die erste von den beyden gegebenen Linien (in unserm Falle = C) in zween gleiche Theile in E. (Fig. 3.) Aus dem Mittelpunkte A beschreibet er mit dem Halbmesser AE den Kreis EC, in welchen er die zweyte gegebene Linie EC (in unserm Falle = dis), als eine Sehne einpasset. So dann ziehet er die beiden Linien EC und BC, ohne bestimmte Grenzen weiter hinaus. An A legt er die Regel an, rückt sie zwischen den gezogenen beyden Linien so lange hin und her, bis GF so groß wird, als AE oder EB, und ziehet die Linie FGA. Wenn dieses geschehen, spricht er, so sind CF und AG die beyden Mittelproportional-

(*) vid. Append. de Aquationum construct. lineari.

tionallinien zwischen AB und EC; und in unserm Falle CF = cis und AG = D. Constructio nota est, setzet Newton hinzu.

Es sey mir erlaubt, dasjenige zu beweisen, was der Newton als bekannt voraus setzet: Grosse Genies erreichen das Ziel mit einem Schritt, wohin sich gemeine Geister durch eine lange Reihe von Schlüssen müssen leiten lassen. Der Satz war dieser: Man beschreibe mit AE = EB aus dem Mittelpunkte A einen Zirkel, und ziehe die Sehne EC, so wohl als die Linie BC, unendlich weit hinaus, und die Linie FA dergestalt, daß FG = AE: so verhält sich AB:CF = CF:GA = GA:CE.

Beweis.

Vollendet den Zirkel, und verlängert FA bis in H (Fig. 4.), aus A aber ziehet die Linie AK parallel zu EC.

Weil AK parallel zu EC: so ist

$$BA:BE = AK:EC$$

Nun ist $BE = \frac{1}{2}AB$; derowegen ist auch $EC = \frac{1}{2}AK$. Ferner in den beyden Triangeln FGC, KGA, die gleiche Winkel haben, (denn FC ist, vermöge der Construction parallel zu KA)

$$\text{ist } CF : FG = KA : GA.$$

$$\text{folglich } CF : 2FG = \tfrac{1}{2}KA : GA.$$

Nun ist aber $2FG = AB$ (per hypoth.), $\frac{1}{2}KA = CE$ (per demonst.); daher $CF : AB = CE : GA$,

GA, und durch die Umkehrung AB : CF = GA : CE.

Gleichergestalt AB + GA : CF + CE = AB : CF = GA : CE.

Nun ist AB + GA = FH; denn AH + FG = AB, CF + CE = FE, daher FH : FE = AB : CF = GA : CE.

Ferner ist (per prop. XXXVII. L. 3, Eucl.) FH : FE = FC : FL.

Da nun FL = AG, denn AL = FG (per hypoth.) so ist FH : FE = FC : AG.

Folglich, da vermöge des vorhin erwiesenen FH : FE = AB : CF = GA : CE, so ist CF : AG = AB : CF = GA : CE.

Und endlich AB : CF = CF : AG = AG : CE. Welches der Satz war, der erwiesen werden sollte.

Suchet man nun auf eben dieselbe Weise die beyden Mittelproportionallinien zwischen dis und fis, fis und A, A und c: so bekömmt man E und F, G und gis, und B und H. Doch kann dieses auf eine weit leichtere Manier geschehen. Denn so bald man die Seyten C und cis gefunden: so ist auch die Entfernung C — cis bekannt. Da nun C : cis = cis : D: so ist auch C — cis : C = cis — D : cis. Eben also verhält sich D — dis : D, dis — E : dis, E — F : E, F — fis : F, fis — G : fis, G — gis : G, gis — A : gis, A — B : A, B — H : B und H — c : H, welches alles auf die nehmliche Weise bewiesen werden kann. Richtet man also die gefundene

fundene Entfernung C — cis (Fig. 6.) auf die Seyte C senkrecht in die Höhe, und vollendet den Triangel: so lassen sich alle übrige Entfernungen cis — D, D — dis, dis — E, E — F u. s. w. gar leicht finden, und die letzte Entfernung H — c muß, wenn alles richtig beobachtet worden, auf den Punkt c, als die Hälfte der grösten Seyte, einfallen, welches jedem Anfänger in der Mathematik bekannt ist.

Ich glaube nunmehro alles gesagt zu haben, was zum Verständnisse der vorgeschlagenen Construction nöthig ist. Der mechanische Künstler kann dieses auf Glauben annehmen, wenn er sich mit den mathematischen Gründen nicht abgeben will. Er hat aber alle mögliche Sorgfalt anzuwenden, daß er alles genau vollstrecke, was ihm vorgeschrieben wird. Ich werde ihm die Arbeit so viel, als möglich abzukürzen suchen, und zugleich einen Weg an die Hand geben, da sich am Ende bald zeigen wird, ob er vorsichtig genug gewesen.

Ueber die Länge der Seyte AB beschreibt er, (Fig. 1.) aus der Mitte C den Halbkreis ADEB, richtet in C die Linie CD senkrecht auf, und ziehet AD. Diese Linie AD trägt er aus A in F, richtet in F die Linie FD senkrecht auf, und ziehet AE. Ueber AF beschreibt er aus der Mitte G den halben Zirkel AHF, richtet in C abermals die Linie CH senkrecht auf, und ziehet AH. (Fig. 5.) Alsdenn trägt er AE, aus A in dis, AD aus A in fis, AH aus A in A, und Ac aus A in C.

Ferner

Ferner theilet er die Linie AB in E in zween gleiche Theile (Fig. 3.), und beschreibet aus A mit dem Halbmesser AE den Kreisbogen EC, trägt die Länge der Seyte dis (aus der 5ten fig.) aus E in C, und verlängert sie, so viel als nöthig seyn kann. Gleichergestalt ziehet er aus B durch C eine gerade Linie unbestimmt hinaus. Sodann legt er eine Regel in A, und verschiebt sie so lange hin und wieder, bis der Theil der Regel FG, der zwischen den beiden verlängerten Linien eingepaßt ist, ganz genau mit AE oder EB übereinkömmt, und beschreibet die Linie FGA.

Die beiden Linien CF und AG trägt er (in der 5ten fig.) aus A in cis und in D. Will er diese beyde Linien CF und GA auch nach der fig. 2 suchen: so kann er sich oben, S. 103, Raths erholen, wie solches zu bewerkstelligen ist. Er kann solchergestalt desto sicherer gehen, wenn er findet, daß die in beyden Constructionen gefundenen Linien GA und CF vollkommen überkommen; doch dürfte diese Weitläuftigkeit unnöthig seyn, wenn man bey der Einpassung der Linie FG, nur vorsichtig genug ist.

Hat man aber die Entfernung C — cis so genau als möglich gefunden: so weis jeder Künstler schon, wie er die übrigen alle zu suchen hat, und braucht es weiter keines mühsamen Aufreissens der dritten Figur, die sonst viermal mit der grösten Sorgfalt gezeichnet werden müßte. Er ziehet nehmlich die Linie CD (Fig. 6.) so groß als die Seyte C, richtet in C die Linie CE = C — cis senkrecht auf, und ziehet ED. Die Länge C — cis trägt er

ferner

ferner aus C in A und richtet die Linie AB senkrecht auf, diese ist = cis — D. Gleichergestalt trägt er AB aus A in F und richtet FG senkrecht auf: so ist FG = D — dis, und eben also findet er, dis — E, E — F, F — fis, fis — G, G — gis u. s. w.

Da er nun die Punkte D, dis, fis, A, c (Fig. 5.) bereits durch die vorige Construction herausgebracht hat: so hat er eine untrügliche Probe, ob er alles nach Vorschrift genau vollzogen, oder nicht. Denn da er vermittelst der einzigen Entfernung C — cis, durch den Triangel CDE (Fig. 6.) alle übrige ohne Schwierigkeit finden kann: so wird sichs bald zeigen, ob die durch (Fig. 6.) herausgebrachte Punkte D, dis, fis, A, c, auf die (Fig. 5.) durch andere Wege bestimmte Punkte D, dis, fis, A, c, fallen oder nicht. Im ersten Falle kann der Künstler versichert seyn, die vollkommenste Temperatur herausgebracht zu haben, die nicht nur dem Gehöre gleichschwebend deuchtet; sondern auch dem Verstande Genüge leistet, und in der That, so viel unsere Hände und Instrumente zuwege bringen können, gleichschwebend ist. Im letztern Falle hingegen, siehet er gar deutlich, daß er von der Warheit abgewichen, und muß die Arbeit von neuem wieder vornehmen.

II.

Herrn Georg Andreas Sorgens Anleitung zum Generalbaß und zur Composition. Mit Anmerkungen von Friedrich Wilhelm Marpurg. Nebst vier Kupfertafeln. *Vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu.* Moliere. Berlin, 1760. bey Gottlieb August Lange.

Wer die Ursache nicht weiß, warum ich mit dem Herrn Sorge in einen Streit gerathen bin, der findet sie in dem achtzehnten Stücke der kritischen Briefe über die Tonkunst. Ich habe mir die Freiheit genommen, einigen berühmten Tonkünstlern Deutschlands die Entscheidung der streitigen Puncte zwischen ihm und mir aufzutragen, und mache auf heute den Anfang, einige Urtheile zu publiciren.

a) Urtheil des Herrn Legationsraths von Mattheson.

Es hat der Herr Secretair, Friedrich Wilhelm Marpurg in Berlin, unter mehr als 50 Tonkünstlern Deutschlandes, in alphabetischer Ordnung auch meiner Wenigkeit ein Buch überreichen lassen, darinn er eine gewisse Anleitung zum Generalbaß und zur Composition mit seinen Anmerkun-

Tab. I.

Fig. 6.

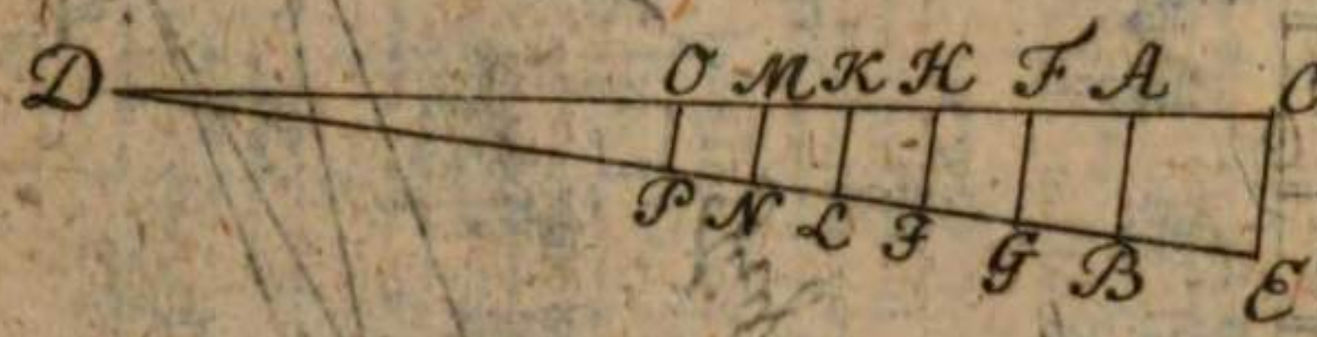


Fig. 1.

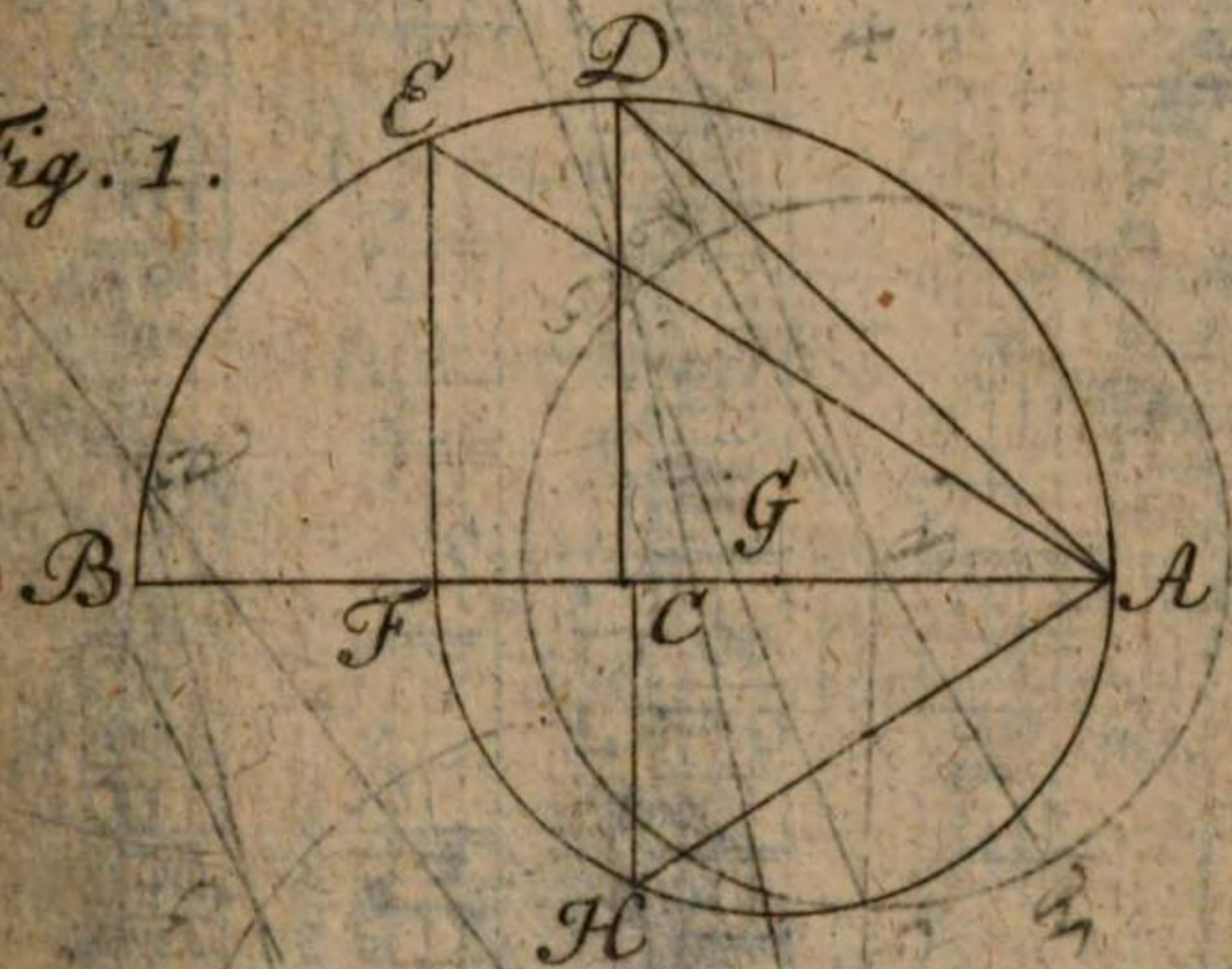
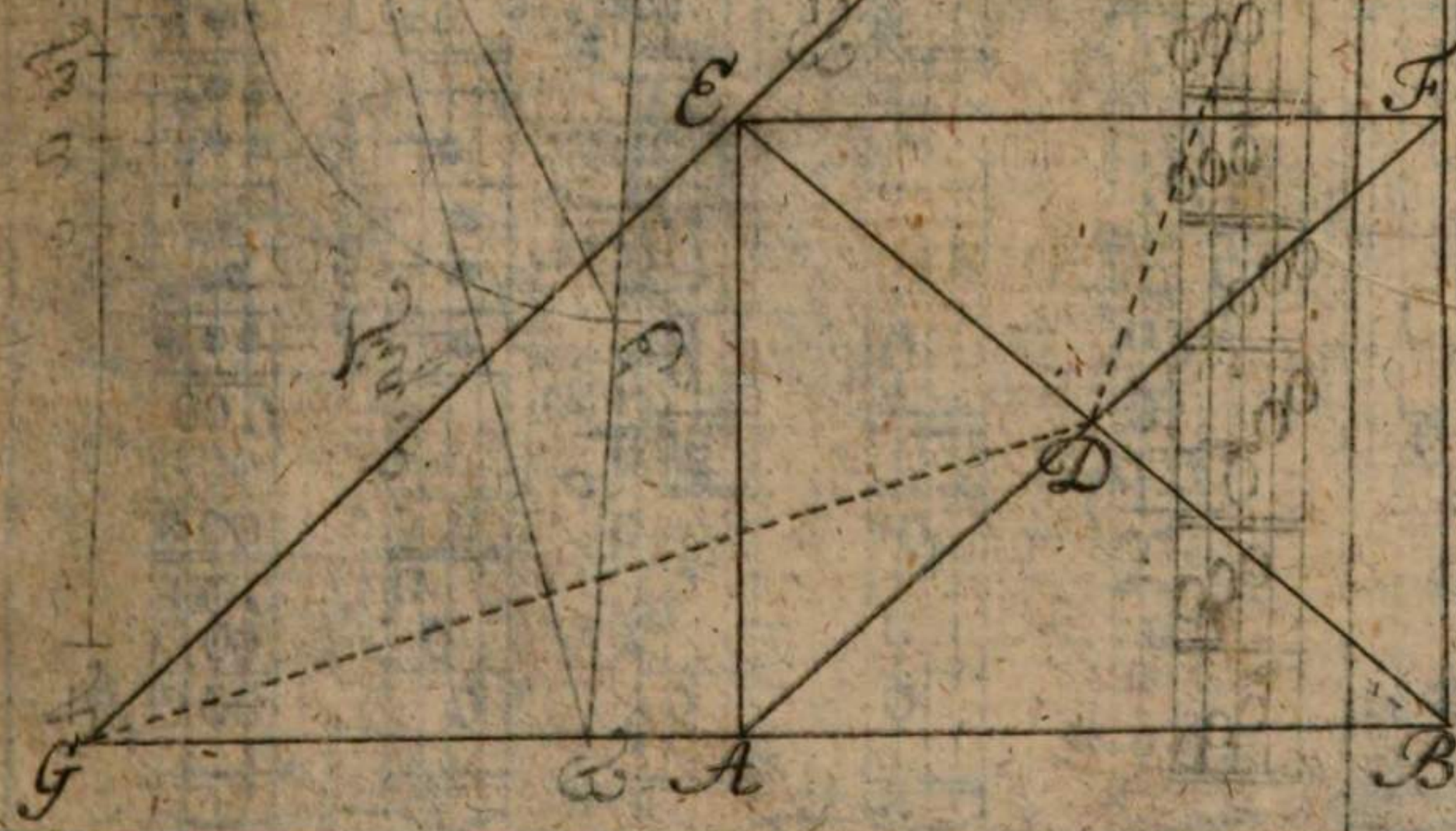


Fig. 2.



TAB. II.

Fig. 5.

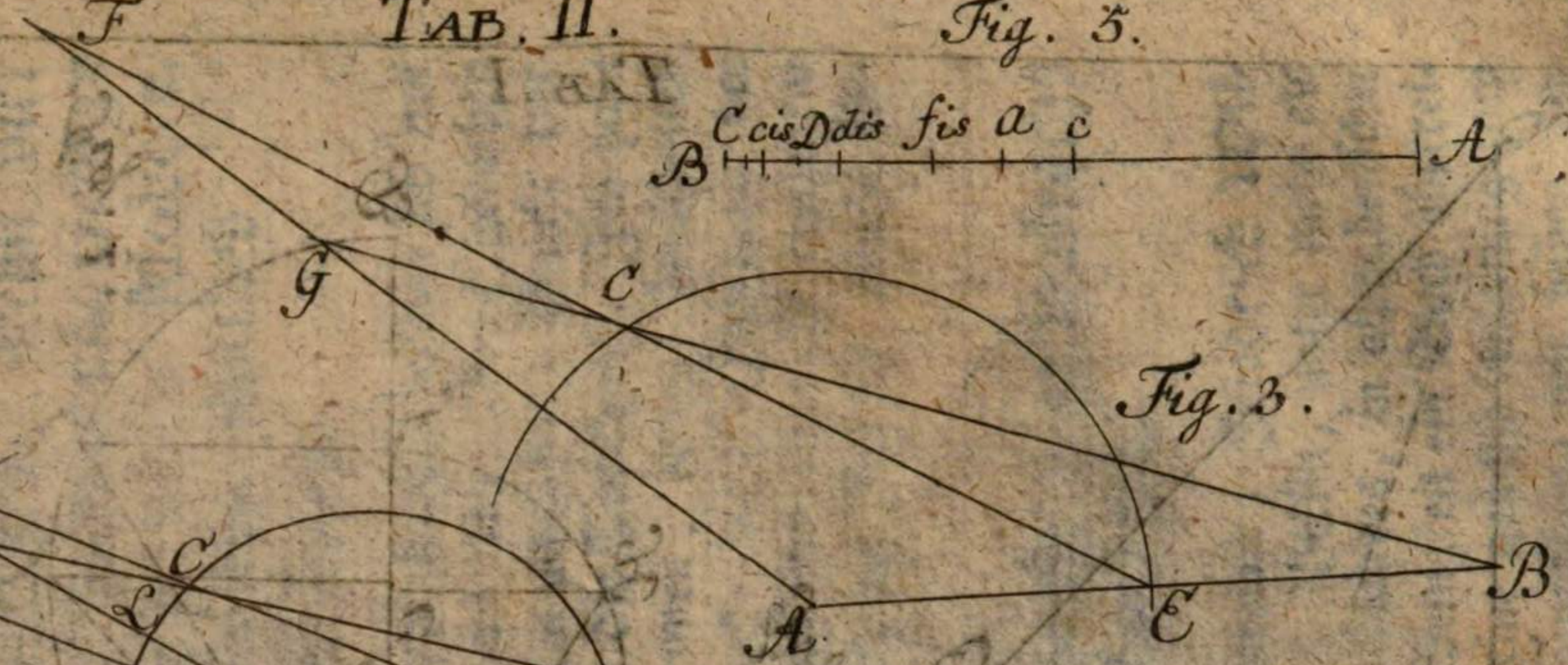


Fig. 3.

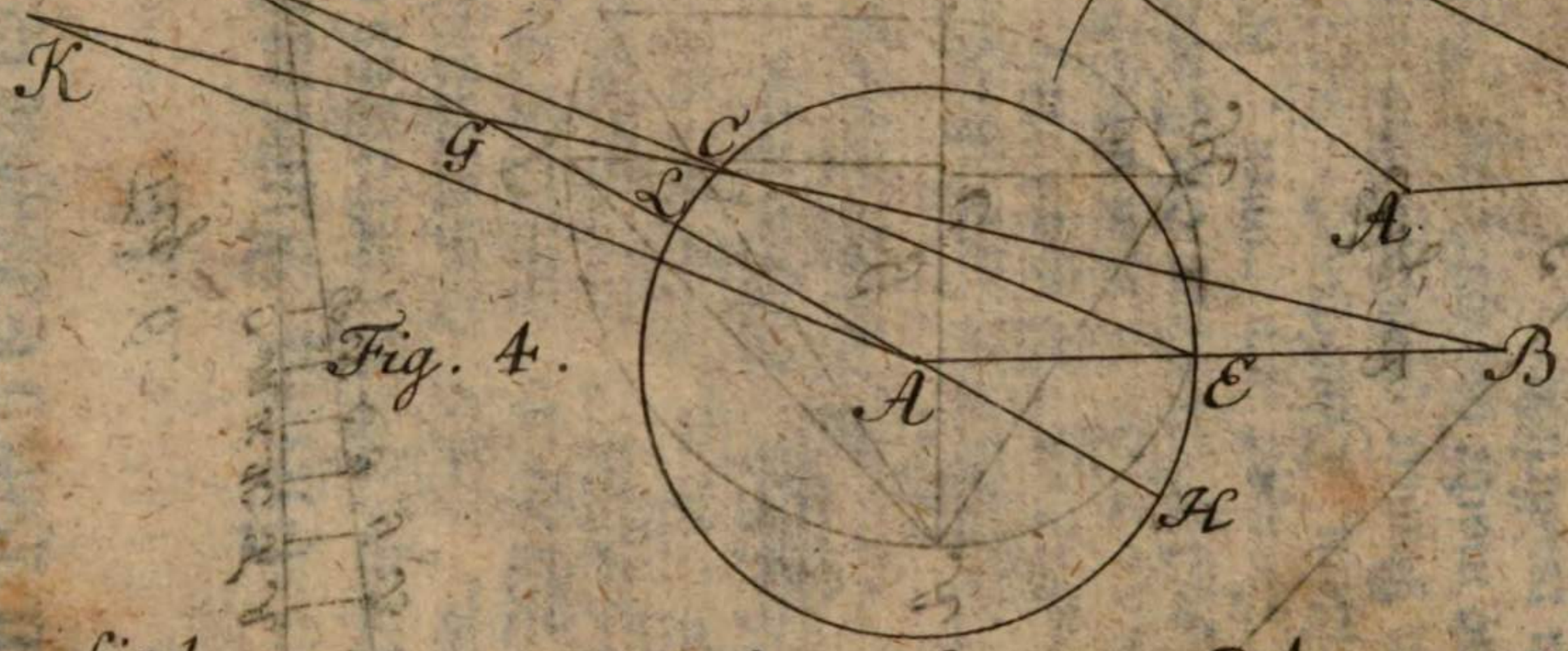
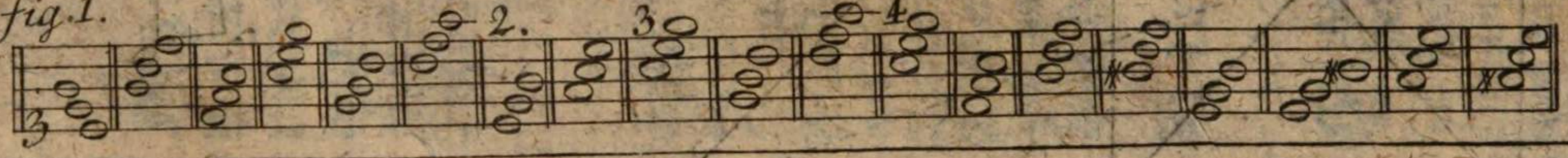
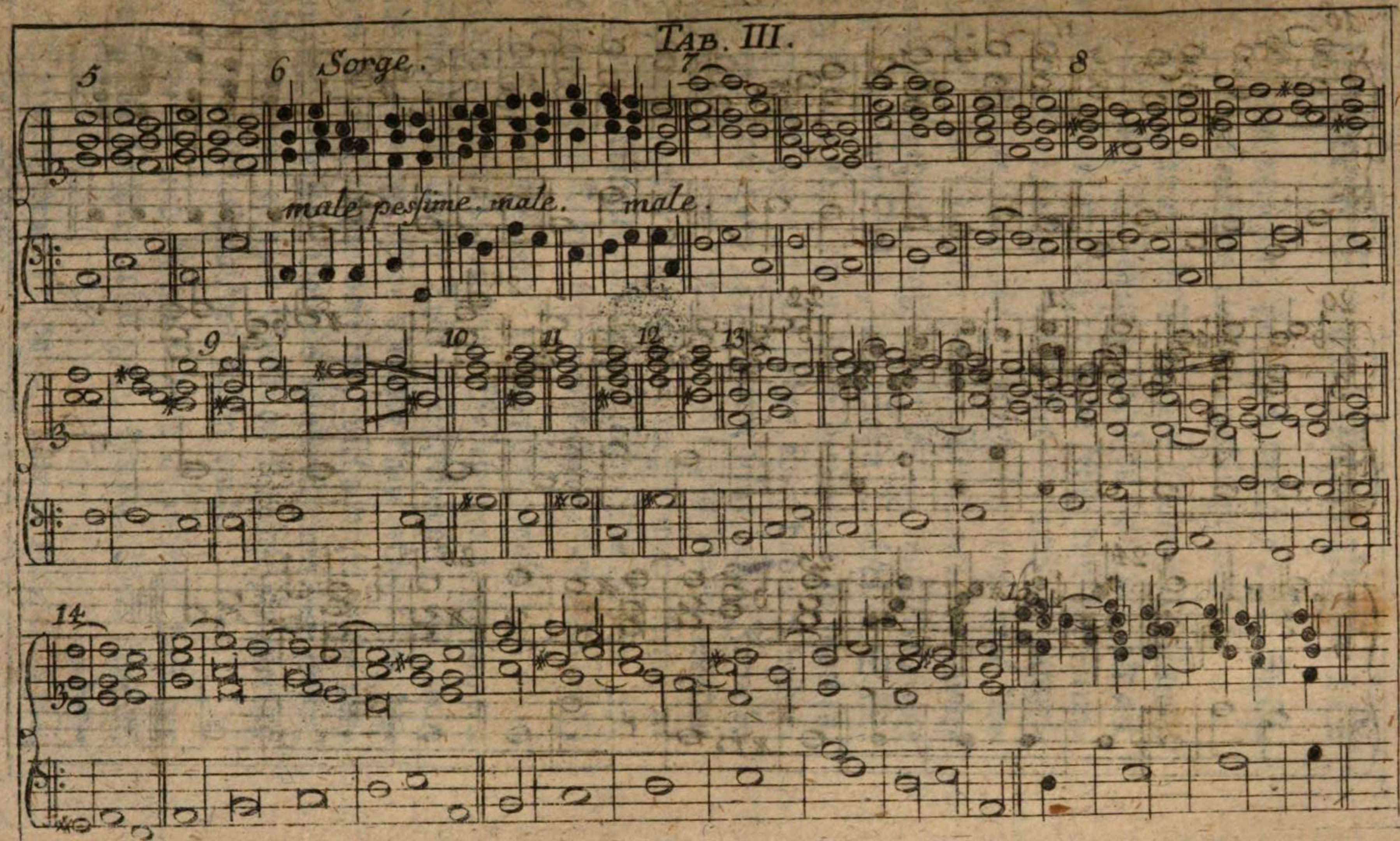
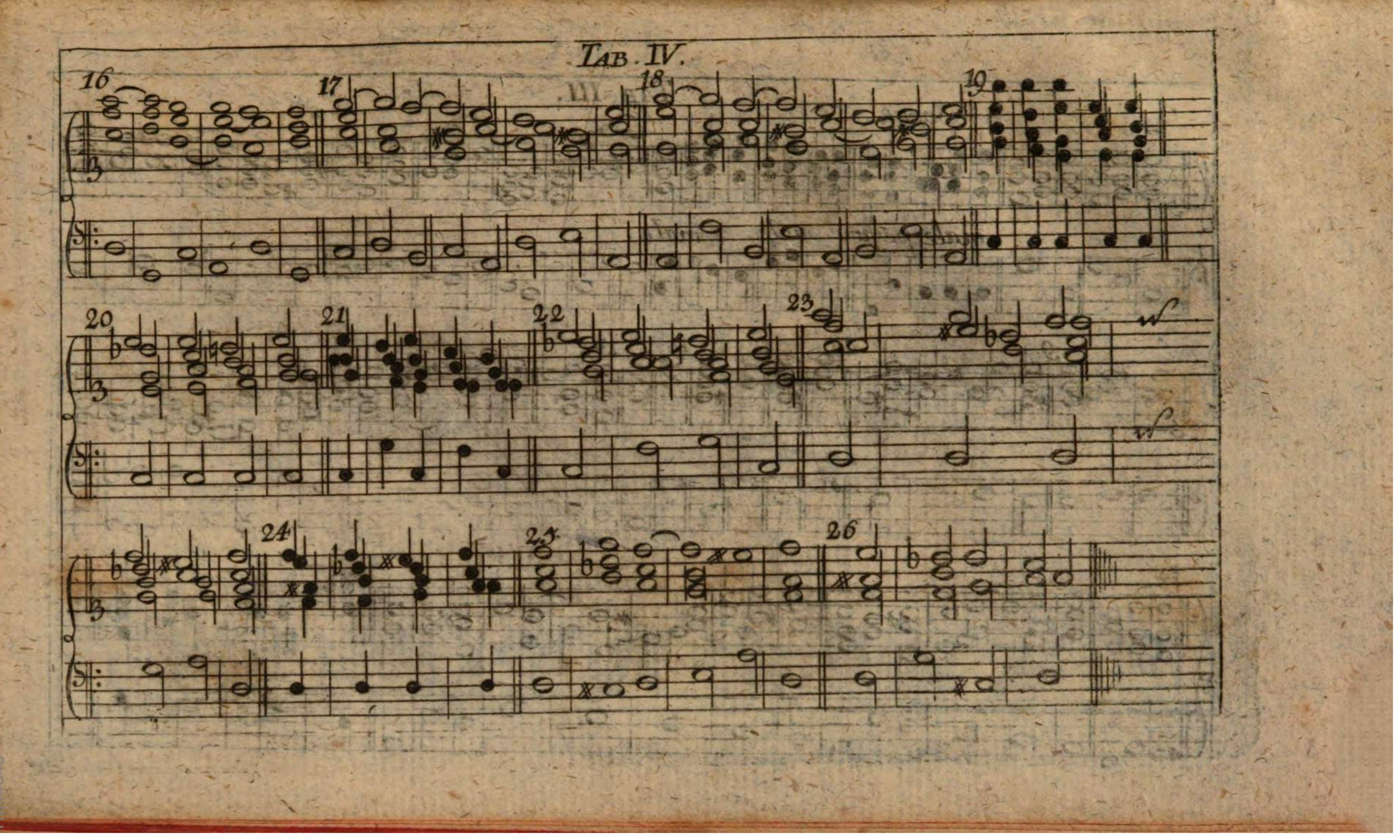


Fig. 4.

fig. 1.




TAB. III.
5
6
Sorge.
7
8
male pessime. male. male.
9
10
11
12
13
14


TAB. IV.
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26

merkungen versehen, sich auch darüber unser schriftlich unpartheyisches Urtheil ausbitten wollen.

Den Namen des Verfassers besagter Anleitung, oder vielmehr Verleitung, weil er vor der Zeit alt macht (Sir. 30, 26.), habe keine Lust im Munde zu führen, noch meine Feder damit zu entweihen; schreite aber, auf verschiedenes erneuertes Ansuchen, zu folgender kurzen Erklärung. Zuvörderst bewundere, daß einem solchen Logistiker, um ihn wie jenen Seba, den Sohn Bichri (2 Sam. 20, 1.) an Heilosigkeit desto berühmter zu machen, zu viel und zwar so viel Ehre eben dadurch widerfahren, daß Herr Marpurg seine besten Freunde aufgeboten, als hätte er nicht mit einem elenden Zwerge, sondern mit einem ungeheuren Riesen zu fechten. Greift, Riesen, selbst die Felsen an, so lautet sein Trio! sein unvergleichliches Trio! (*)

Hiernächst erkenne zweytens für wahr und überflüßig erwiesen, daß jener Rebell sein so genanntes System auf lauter Triebsand gethürmt, und recht ausgesuchte morastige Gründe dazu erkieset hat, davon er selbst nichts versteht, vielweniger solche vorzutragen weiß: Daraus denn nothwendig folget, daß ihm sein ganzes Gebäude dereinst jämmerlich über den Unrationalkopf fallen muß.

Ferner und drittens wird dekretiret, daß der berühmte Dichter zum Hof, der die Welt neulich, gebun-

(*) Hof. Gedruckt bey Johann Andreas Hetscheln, 1760. Fol. Original.

gebundener und ungebundener Weise, über den Orgelbau so herrlich bereichert hat, das zweyte Kapitel des leichtsinnigen Aufrührers in seine beste Knittelverse bringen, und seine Helfershelfer dabey ja nicht aus den Augen lasse; denn sechse sehen doch mehr, als zwey oder drey.

Weiter und viertens soll der Ausschreiber, da er bald an diesem bald an jenem, ohne Benennung, ein Plagium verübt, und den lächerlichsten Beweis von verbotenen Quinten führet, mit allen seinen Tonverhältnissen und verteufelten Accorden, fürs erste ein Jahr lang, in Hofnung der Besserung, auf dem Blocksberg sitzen, und ein Dutzend unharmonische Compendia dispendia aushecken, worinn nur vom Generalbaß und von der Composition etwas auf dem Titel stehet.

Endlich und fünftens geht mein ernstlicher Ausspruch dahin, daß Herr **Marpurg** in allen diesen und viel andern Stücken, (wer kann sie alle zählen?) seinen Gegner mit Dessen Impertinenzien völlig von der Schule geschlagen, und den triumphirenden Lorbeer mit Ehren verdient habe.

V. R. W.

* * *

Wenn ich nun gleich von dem Sohn **Bichri** alle Ehre und alles Gutes genossen hätte, und das nicht sagen könnte, was der Heiden Apostel von seinem Schmid schreibt: Er ha-

be ihm viel Böses erwiesen, der Herr bezahle ihn nach seinen Werken (2 Tim. 4, 14.); und wenn hingegen der redliche Marpurg mein ärgster Feind wäre, so könnte ich doch unmöglich anders sprechen.

Hamburg aufs Neujahr
1761.

Mattheson.

b) Urtheil des Herrn Quanz.

Mein Herr,

Da mein Beruf mich mehr mit richtiger Anwendung praktischer musikalischer Wahrheiten, als mit Untersuchung der theoretischen Gründe derselben umgehen heißt: so würde es sehr unschicklich seyn, wenn ich Ihren ganzen Streit mit Herrn Sorgen zu beurtheilen unternehmen wollte. Ich bleibe also bey meinem Fache, und versichere Sie, daß ich das, was Sie vom Gebrauche der Quarte, sie heiße wie sie wolle, am Ende Ihres neu herausgegebenen Buches gelehret haben, in der Ausübung sehr gegründet finde. Mich dünkt, so bald ein System der Musik und besonders der Harmonie durch gewiße Folgerungen, welche daraus fließen, und welche noch dazu als Lehrexempel in Noten vorgeschrieben werden, unsere Ohren, wofür doch die Musik gemacht ist, nicht befriediget: so hat man Ursache, an der Richtigkeit der Gründe, worauf es erbauet ist, zu zweifeln; und folglich ist

eine genauere Untersuchung desselben, nichts weniger als überflüßig. Die unvorbereitet anschlagenden und nicht aufgelöseten Quarten gegen die Grundstimme aber, rechne ich allerdings zu den gedachten Folgerungen aus manchem System, weil sie in uns ein Verlangen erwecken, welches nicht gestillet wird, und wenn ich mich anders dieses Ausdrucks bedienen darf, uns gleichsam mit leerem aufgesperretem Munde da stehen lassen.

Was Sie von den Ursachen der verbotenen Quinten- und Octavenfolge, und von den Graden der Verwandtschaft der Tonarten mit einander vorbringen, scheint mir gleichfalls sehr einleuchtend wahr, und auf mehr als eine Art der guten Ausübung nützlich zu seyn. Der Einfall war glücklich, und verdient, nach meinem Bedünken, allerdings eine weitere Ausführung.

Dies ist alles, womit Ihr öffentliches Verlangen erfüllen kann,

Mein Herr,

Berlin, den 27sten Nov. 1760.

Ihr ergebenster Diener,
Quanz.

c) Urtheil des Herrn Riedt.

Mein Herr,

Es hat Ihnen beliebt, Ihren schönen Anmerkungen über das Compendium harmon. des Herrn Sorge auch meinen Nahmen mit vorzusetzen, und mich um mein Urtheil darüber zu ersuchen. Ich danke Ihnen für die Ehre, die Sie mir durch Ihre gütige Meinung von mir erweisen, und würde nicht ermangelt haben, schon längst Ihrem Begehren ein Gnüge zu leisten, so sehr ich auch meine Schwäche erkenne, wenn mich nicht viele unerwartete Geschäfte daran verhindert hätten. Hier haben Sie endlich meine Gedanken darüber, und zwar schriftlich.

Zum Isten Capitel.

Seite 5. Sie zeigen allhier, wie vermittelst der Erzitterung der Seyten die weiche Tonart, und zwar besonders, die Tonart F mol, unter allen weichen Tonarten zuerst von der Natur vorgebracht werde. Da in der zum Grunde gelegten Seyte C die Töne g e mitklingen, und der daraus entstehende harte Dreyklang c e g nicht allein der Hauptaccord der harten Tonart C ist, sondern zu gleicher Zeit als der Accord von der Dominante c aus F mol betrachtet werden kann: so dünkt mich, daß man keinen andern weichen Dreyklang als f as c, nach dem zuerst gefundenen harten Dreyklang c e g, natürlicher Weise verlangen könne. Es findet sich zwischen c e g und f as c eben dasjenige Verhältniß, das zwischen e gis h und a c e vorhanden

ist, wenn die Frage ist, von einer Dominante zu ihrer Finalseyte fortzugehen, wie Herr Sorge thut, wenn er zu e gis h die Tonart a c e sucht. Wie ist es aber möglich, bey dem angenommenen Grundton C die Harmonien e gis h und a c e so unmittelbar und so natürlich, als die Harmonie f as c zu entwickeln? Alles dieses verbindet mich, Ihrer Meinung von der Erzeugung der weichen Tonart beyzupflichten. Ich hege eben diese Gesinnung in Ansehung der Lehre von der Entstehung der harten Tonleiter, die Ihr Herr Gegner gar nicht methodisch erklärt hat.

Zum IIten Capitel.

Ich habe gegen Ihre Lehre in diesem Capitel desto weniger einzuwenden, je mehr ich es gegen des Herrn Sorgens seine habe.

Zum IIIten Capitel.

Die Anverwandtschaft der Harmonien, und der Ursprung der diatonisch- chromatisch- enharmonischen Tonleiter kann, meines Erachtens, auf keine vernünftigere Art erkläret werden, als Sie, mein Herr es gethan haben.

Zum IVten Capitel.

Was der Herr Sorge allhier von dem Ursprung der Melodie gesagt hat, ist viel zu wenig, als daß er dadurch jemanden bewegen sollte, seiner Meinung zu werden. Eben dieses gilt von den Ursachen der verbotenen Quinten und Octaven, die Sie, mein Herr, auf eine sehr wahrscheinliche Art, mit zusammenhängenden Gründen angegeben haben.

Zum

Zum Vten Capitel.

Was in diesem Capitel von der Beschaffenheit der Klangstuffen der weichen Tonleiter, und dem Vorzuge einiger musikalischen Zirkel vor andern, gegen Ihren Herrn Gegner gesagt wird, ist, so viel ich einsehe, so gegründet, daß nichts dawider eingewendet werden kann.

Zum VIten Capitel.

Die hier vorkommende Lehre von den in dem Umfang einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten, enthaltnen Nebenhauptaccorden verdient die Aufmerksamkeit aller derjenigen, die von der Harmonie Profeßion machen.

Zum VIIten Capitel.

Sie haben, mein Herr, sehr wohl gethan, zu zeigen, daß das Verteufelte der verminderten Sexte ꝛc. worüber der Herr Sorge ein so grosses Zetergeschrey anstellet, ein blosses Vorurtheil ist.

Zum VIIIten Capitel.

Man pflegt zu sagen, daß derjenige am besten lehret, der am besten unterscheidet. Dieses, mein Herr, haben Sie in Ansehung der 4. und 11. gethan, so wie es in Ansehung der 2. und 9. von jedermann geschicht. Ihr Herr Gegner hat also auch hierinnen ohne Zweifel Unrecht.

Ich habe die Ehre zu seyn ꝛc.

Berlin, den 26. Januar.
1761.

Friedrich Wilhelm Riedt.

d) Auszug eines Schreibens vom Herrn Musikdirector Albrecht.

Was die Streitigkeit mit dem Herrn Sorge anbetrift, welche in Dero neuestem, und wider das Sorgische Compendium harmonicum gründlich und mit aller Ueberzeugung abgefaßtem Werke behandelt ist: so diene zur schuldigsten Nachricht, daß beyde Schriften mit aller Aufmerksamkeit mehr als einmahl durchgelesen, und muß gestehen, daß mir Dero Schrift vollkommenes Genüge geleistet, und was die Abfertigung der Matz- und Barthelischen Schreibart, Entdeckung der dem scharfsinnigen Herrn Rameau heimlich abgeborgten Lehren, und die hin und wieder vorkommenden Widersprüche, ꝛc. (der tröstlichen Sorgischen Tabacksliederchen nicht zu gedenken,) anbelanget: so bezeuge ich unpartheyisch und von der Liebe zur Wahrheit gezwungen, daß ich durch die dem Sorgischen übel aneinander hangenden Lehrgebäude entgegen gesetzten Gründe also überzeuget worden, daß ich nicht anders kann, als Ew. Hochedelgebohrnen meinen völligen Beyfall zu ertheilen; zweifele auch nicht, daß unter den 52 Musicis einer seyn wird, der mit mir nicht gleiche Gedanken haben sollte. So viel habe hier in voraus melden wollen, um Ihnen meine Meinung gehörig kund zu thun. Da aber nicht ohne Grund muthmaße, Sie werden alle einlaufende Aufsätze in dieser Streitsache nicht nur sammlen, sondern auch durch den Druck der unpartheyischen Welt vorlegen: so habe dieses noch zur beliebigen

Nach-

Nachricht zu erwähnen nicht vergessen wollen, daß ich meine Gedanken, so wie sie hier in die Kürze gefaßt, mit nächstem ausführen, und in Form eines Sendschreibens zu weiterer Bekanntmachung einschicken will.

Noch etwas vom Herrn Sorge zu gedenken, so melde Ew. Hochedelgeb. daß er vor kurzer Zeit dreymahl an mich geschrieben hat, dazu ihn wohl sonst nichts als seine Schriften angetrieben; denn das war das erste, daß er mir solche in Commission anboth. Ich ließ mir es auch ein paarmahl gefallen, daß er mir welche zusandte; allein da mit den Sachen nicht alles nach Wunsch gieng, so ward er gleich anders Sinnes; da mir denn die Wahrheit aller in den kritischen Briefen ꝛc. befindlichen Aussprüche auf ihn sattsam in ihrer völligen Kraft in die Augen leuchtete. Hierbey kann Ew. Hochedelgeb. auch benachrichtigen, daß Sorge schon eine Vertheidigung und Erklärung des ersten Capitels seines Compendii entweder unter der Hand, oder wohl gar schon unter der Presse hat. Zum Beweise dessen, theile ich Denenselben hier eine ganze Stelle aus seinem letzten an mich geschriebenen Briefe vom 15ten Decemb. des vergangenen Jahres mit, da er also schreibet: „Da Sie zu einem „Richter über mich aufgerufen worden sind: so „bitte Dero Urtheil nur so lange zurück zu halten, „bis Sie wenigstens die Vertheidigung und Erklä„rung des ersten Capitels meines Compendii wer„den gelesen haben. Man verdammet ja nieman„den, bis man ihn verhört.„

Abermahl eine neue Schwangerschaft des Herrn Sorge. Wenn derselbe über jedes Capitel einen Commentarium schreiben will, so wird wohl noch aus seinem Compendio ein Buch werden, wie des Paters a sancta Clara Werke. Ey! da wirds noch schöne Geburten geben. Jedoch noch eins, er schreibt ferner in eben dem Briefe: „Sie wer„den überzeuget werden, daß das Rameauische „Lehrgebäude vom Ursprunge des weichen Accords „und der beyden Tonarten auf Sand, ja in die „Luft gebauet worden.„

Herr Sorge muß vermuthlich die Augen voll Sand haben, und sein Vergnügen daran finden, neben der Wahrheit blindlings hin in die Luft zu streichen. O! wie kann man sich doch vergehen! —

Mühlhausen,
den 18ten Januarii.
1761.

Johann Lorenz Albrecht.

Künftig ein mehrers.

III. Glück-

III.

Glückwünschungsschreiben an Se. Hochedelgebornen, Hrn. Johann Heinrich Rollen, Wohlverdienten Directorem Musices in Magdeburg, bey dessen ehelicher Verbindung mit der HochEdlen und Tugendreichen Mademoiselle Rahel Christiana Jacobi, den 18. May 1758. abgelassen. Worinn zugleich von Martino Agricola, einem alten geschickten Tonkünstler und erstem Directore Musices hieselbst, einige Nachricht ertheilt wird, von Elias Caspar Reichard, Professore und Rectore des Gymnasii der Stadt Magdeburg.

Hochedelgebohrner,

Hochgeehrtester Herr College,

Hochgeschätzter Freund.

Der angenehme Tag Ihrer ehelichen Verbindung ist mir, wie aus verschiedenen andern Gründen, die Ihre eigene Glückseligkeit betreffen, so auch insonderheit um deswillen erfreulich, weil er mir die längst erwünschte Gelegenheit verschaft, Ihnen einen öffentlichen Beweis meiner wahren Hochachtung gegen Sie vor Augen zu legen, und

zugleich

zugleich unserer beyderseitigen Freundschaft ein dauerhaftes Denkmahl zu stiften. Nach der Erkenntniß und Ueberzeugung, welche ich, in einem dreyjährigen vertrauten und vergnügten Umgange, von Ihren edlen Eigenschaften des Herzens, von Ihren gesellschaftlichen Tugenden, und von Ihren vortreflichen Fähigkeiten des Geistes erlanget habe, muß ich Sie nothwendig hochschätzen und lieben, und folglich an allen Ihren wichtigen Veränderungen und Schicksalen den aufrichtigsten Antheil nehmen. Was ich also itzt thue, das bringt meine collegialische und freundschaftliche Pflicht mit sich. Ich freue mich von ganzer Seele, daß die gütige und weise Fürsehung Gottes Sie, zur Belohnung Ihrer Verdienste, und besonders der an Ihrer so viele Jahre auf das Krankenbette angeheftet gewesenen, sel. Frau Mutter bewiesenen Liebe, Geduld und Treue, die Verheißung des vierten Gebots auf eine so merkliche Art ererben läßt, und Ihnen, zur Erquickung des Lebens, eine tugendhafte und liebenswürdige Gehülfinn in die Arme führet. Gewiß, wenn allen Heirathen ein so glücklicher Planet zu lesen wäre, als der Ihrigen: so würden gar bald alle Hagestolzen sich entschließen, vergnügte Ehemänner zu werden. Mir ist es nicht gegeben, die Stirn mit neidischen Runzeln zu überziehen, oder hämisch nach der Seite zu schielen, wenn meinem Nächsten die Zufriedenheit aus den Augen lacht; und ich würde es mir selbst niemals verzeihen können, wenn ich nicht heute Ihr so schön verknüpftes Eheband, mit den wirksamsten Wünschen

schen der redlichsten Gemüthsfassung segnete, da ich sehe, daß der Himmel Ihre Zärtlichkeit mit den deutlichsten Merkmalen seines Wohlgefallens bezeichnet. Meinem Herzen sitzt der Biedermann in allen Falten, und wenn Sie es mahlen wollen, so muß es gut altdeutsch aussehen. Schließen Sie, nebst Ihrer vernünftigen und wackern Jungfer Braut, daraus, wie viel das nach meiner Sprache sagen wolle, wenn ich Sie beyde mit Hand und Mund versichere, daß ich Ihr Glück und Wohlergehen jederzeit für das meinige rechnen werde. Vereinigen und lieben Sie sich, vergnügen und ergetzen Sie sich an einander, dem lauschenden Neide zum Trotz! Lassen Sie Ihre entzückende Blicke einander um die Wette begegnen, und nach vierzig oder funfzig Jahren noch eben so viel sagen, als an dem Tage, da Sie sich den ersten Kuß gaben. Umfangen Sie sich diese ganze Zeit hindurch mit solcher Zärtlichkeit, daß Ihre Enkel irre werden, ob einer von Ihnen mehr sich in dem andern, oder mehr den andern in sich geliebet habe; und helfen Sie durch Ihr Beyspiel den Wahn zernichten, als ob das Reizende, das Zärtliche, das Herzliche unter zwo verehlichten Personen nur in das Land der Severamben, oder in Nicolaus Klimms unterirrdische Gegenden gehöre. Dieß wird Ihren Ehestand so vorzüglich machen, daß er bey guter Zeit eine Zierde der andern wird heissen können. Können Sie mehr verlangen? Und könnte ich Ihnen wohl etwas bessers in einem gereimten Glückwunsche prophezeyen?

Sie

Sie wissen, Hochgeschätzter Herr Bräutigam, daß es mir nicht am Vermögen fehle, Ihre Hochzeitfeyer in einem würdigen Liede zu besingen. Die Poesie und Musik, mit welcher letztern Sie so bekannt und vertraut sind, als irgend einer der berühmtesten Tonkünstler, sind zwo liebreiche Schwestern, und wir haben sie beyde schon zum öftern einen für die Kenner und Liebhaber derselben gefälligen Reihen aufführen lassen. Erlauben Sie mir aber, daß ich diesmahl die eingefüh te Gewohnheit nicht mitmache, sondern vielmehr einen alten wohlverdienten, doch fast gänzlich unbekannt gewordnen, Kunstverwandten, als einen zwar uneingeladenen, aber hoffentlich nicht unwillkommnen Gast, bey Ihrer Brauttafel erscheinen laße; dessen Andenken bey dieser bequemen Veranlassung zu erneuren, ich um so viel mehr mich berechtiget halte, da er viele Jahre hieselbst an unsrer Schule eine öffentliche Bedienung bekleidet hat, und Ihr allererster Vorgänger im Amte gewesen zu seyn scheinet. Sollte etwa, wie ich wünsche, in Betracht dieses Umstandes, auch Ihre muntere Braut einen freundlichen Blick auf diesen Greis werfen: so werden Sie solches um so viel geruhiger geschehen lassen, da Ihnen seine hagere Gestalt, sein hohes und mehr als zweyhundertjähriges Alter, seine einfältige und altväterische Tracht und seine kauderwelsche Sprache die Gewehr dafür leisten, daß Ihnen ein solcher Blick so wenig Eintrag an Ihren ehelichen Rechten, als die Gegenwart dieses graubärtigen Meistersängers an Ihrem Weine und Kanaster Schaden thun werde.

Er

Er mag denn also, nach abgelegtem löblichen Handwerksgruße, zu Ihrem und aller Ihrer werthen Gäste Vergnügen hervortreten. Martinus Agricola, so heist derselbe, hat um das Jahr 1545. gelebet, und etliche Tractate de Musica instrumentali geschrieben. Hierinn besteht die ganze Nachricht, die uns in dem Jöcherischen Gelehrtenlexico von diesem ehrlichen Manne und seinen Schriften ertheilt wird. Ob in Sebastian von Broßard, ehemahligen Kapelmeisters an der Kathedralkirche zu Meaux, französisch geschriebenem Verzeichnisse der Scribenten von der Musik, oder in des gelehrten Herrn Legationsraths, Joh. Mattheson, meines geneigten Freundes und Gönners, hieher gehörigen Werken mehr von ihm vorkomme, kann ich nicht sagen, weil ich diese Bücher nicht bey der Hand habe. Inzwischen wird man ihn etwas näher kennen lernen, und mich deucht, daß er es werth sey, aus dem Staube der Vergessenheit hervorgezogen zu werden, wenn man sich die Mühe geben will, dasjenige durchzulesen, was ich aus seinen eigenen Schriften für itzo zusammenzusuchen, im Stande gewesen bin. Die Musik ist nicht so unfruchtbar, noch von einer schönen und gründlichen Gelehrsamkeit so entblößet, als mancher vielleicht wähnet. Sie hat schon von Alters her ihren Platz unter den freyen Künsten behauptet. Und wer solche nicht als ein Handwerk treibt, sondern als eine Wissenschaft versteht, lehret und übet, darf gar wohl unter den

Gelehr-

Gelehrten (*) seinen Rang nehmen; zumahl, wenn er seine Geschicklichkeit auch in Schriften erweiset, wie unser Agricola, dessen Nahme mir auch darum schätzbar ist, weil er eben unsrer Stadt und Schule mit seinem Fleiße gedienet, und weil er, wo nicht der erste, doch einer mit von den ersten gewesen, welche musikalische Lehrbücher in deutscher Sprache in Druck haben ausgehen lassen. Haben nit, schreibt Ortholph Fuchsperger von Ditmoning (**), Herr Sebastian Vierdumb, weyland Priester zu Amberg, vnd yetzo Martin Agricola zu Magdeburg inn Sachsen der Musiken verporgenest Haimligkaiten in bedeutlich Teutsch gefaßet: Mir sind von diesen bedeutlich deutschen Schriften des Agricola drey bekannt. Erstlich seine Musica Instrumentalis, deren erste Auflage 1529. die zweyte aber 1545. zu Wittenberg bey Georg Rhaw erschien. Hiernächst seine, aus 12 Kapiteln bestehende, deutsche Figural-

(*) Man ertheilet daher solchen Musicis auf gewissen Universitäten den Doctortitel. Ein ansehnliches Verzeichniß derselben, wie auch verschiedener öffentlichen Professoren der Musik liefert Hr. D. Joh. Carl Conrad Oelrichs, itziger Prof. des Staatsrechts an dem Königl. Gymnasio zu Stettin, und mein geehrtester Freund, in seiner Abhandlung von den akademischen Würden in der Musik. Berlin 1752. 8.

(**) In der Vorrede zu seiner 1543 in 4. zu Augsburg, imgleichen 1556. in 8. zu Zürch gedruckten Dialectica, welches Buch billig in den Catalogum librorum rariorum gehöret.

guralmusik, und drittens sein Werkchen von den Proportionen, das zehen Kapitel enthält, und mit welchen beyden itztgedachter Rhaw 1532 in seiner Druckerey fertig ward. Die Titel seiner lateinischen Schriften sind a) Rudimenta Musices, welche 3 ½ Bogen ausmachen, und 1539 ebenfalls zu Wittenberg bey mehrbenanntem Buchdrucker ans Licht traten. Diese erschienen 1543. in veränderter Gestalt, und mit Zusätzen vermehrt, unter der Aufschrift: Quæstiones vulgatiores in Musicam *pro Magdeburgensis Scholæ pueris* digestæ per *Martinum Agricolam*; item de recto testudinis collo ex arte probato; de tonorum formatione; monochordo ac lectionum accentibus. Nach Anzeige der letzten Seite ist dis Büchlein *Magdeburgi ap. Mich. Lottherum* gedruckt (*). Es ist 7 Bogen stark, die aber nicht paginirt sind. In der Vorrede meldet der Verfasser, wodurch er zur Herausgabe dieses Werks veranlasset worden. Er sagt, es sey in der Magdeburgischen Schule der Gebrauch, daß sich die Schüler jährlich zu gewissen Zeiten über einige, die Grundsätze der Wissenschaften enthaltende Fragen öffentlich zu üben

(*) Es kann also einen Zusatz zu dem 1740. von dem sel. Hrn. Rector Samuel Walther, in der Ehre der Buchdruckerkunst, und was die Stadt Magdeburg von derselben für Dienste und Vortheile gehabt, S. 39. und 40. angefügten Verzeichniße der, von diesem Mich. Lotther gedruckten, Werke abgeben.

üben pflegten. Darum habe er denn auch sein schon 1539. herausgegebenes Buch von der Musik in solche Fragen einkleiden, und mit verschiedenen Zusätzen bereichern wollen. Bey nahe sollte ich aus dem Epigrammate, welches ein gewisser Syngel diesen Quæstionibus vorgesetzt hat, muthmaßen, daß die erste Ausgabe derselben in deutscher Sprache abgefaßt gewesen, wofern er nicht etwa auf eines von den drey ersten obgedachten deutschen Büchern unsers Virtuosen zielet. Nach des Agricola Tode zeigten sich im Jahr 1561. zu Wittenberg, im Verlage der Erben des Georg Rhaw, b) Duo Libri Musices, continentes compendium & illustria exempla, scripti a Mart. Agricola, *Silesio Soraviensi*, in gratiam eorum, *qui in Schola Magdeburgensi prima elementa artis discere incipiunt.* Sie bestehen aus 14 Bogen. c) Die Melodiæ Scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ erblickten im Jahr 1612. ich weiß aber nicht, ob zum ersten oder zweyten mahle, das Licht. Ausser diesen hat Agricola auch d) Scholia in Musicam planam *Wenceslai Philomatis de Noua Domo* ex variis Musicorum scriptis *pro Magdeburgensis Scholæ tyronibus* collecta aufgesetzet, die $6\frac{1}{2}$ Bogen betragen, und ohne Anzeige der Zeit des Druckes hervorgetreten sind. Alle diese Schriften haben das Octavformat, und sind unter die gelehrten Seltenheiten zu rechnen. Ich würde es mit dem verbindlichsten Danke erkennen, wenn ich durch die Bemühung guter Freunde zu deren Besitz

gelangen, und dadurch in Verfertigung meiner magdeburgischen Schulhistorie gefördert werden könnte. Vielleicht wird mir, durch Ihre Vermittelung, Hochgeschätzter Herr Bräutigam, in Ansehung Ihrer gelehrten weitläuftigen Bekanntschaft in der musicalisch gelehrten Welt, am ersten dazu verholfen. Denn mich deucht, Sie fangen an, unsern Agricola nunmehro mit Achtung anzusehen. Sie werden ein feines Lob dieses Mannes in demjenigen Zeugnisse wahrnehmen, welches ihm oft erwehnter Georg Rhaw in der Vorrede seines 1546. in 8. gedruckten Enchiridii vtriusque Musicæ practicæ auf der dritten Seite ertheilet. Scripsit, heist es daselbst, *Martinus Agricola, Musicus sane eruditus* & amicus noster singularis, hac de re *elegantissimos libellos*, qui si sic in *latino* sermone, vt sunt *germanice* scripti, extarent, nihil ultra in hac arte a quopiam merito desiderari posset. Was doch die verzweifelten Vorurtheile thun! Gerade, als ob ein Buch in der deutschen oder in einer andern neueren Sprache nicht eben so gründlich, angenehm und nutzbar geschrieben werden könnte, als in der lateinischen, welche doch hierdurch gar nicht verachtet wird. Damals aber, als Rhaw lebte, steckte diese vorgefaßte Meynung weit mehrern Gelehrten und auch weit tiefer in den Köpfen, als heutiges Tages, da fast alle Europäische Völker durch die, in ihrer Muttersprache geschriebenen, vortreflichen Bücher dieselbe bestreiten und widerlegen. Der brave Agricola sollte

um so viel weniger deswegen getadelt werden, daß er **Deutsch** zu schreiben das Herz gehabt, da er gewiß mehr verstand, als das Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La durch alle Tacte, Figuren und Coloraturen durchzutrillern. Wenn sich aus seinen Schriften auf seine Geschicklichkeit zuversichtlich schliessen läßt: so scheint er sowol der **griechischen** als **lateinischen** Sprache ziemlich mächtig, mit den alten Schriftstellern ganz gut bekannt, und überhaupt ein Mann von keiner eben gar zu geringen Einsicht, Erfahrung und Arbeitsamkeit gewesen zu seyn. Von seiner **musicalischen Gelehrsamkeit** will ich das gültige Urtheil hieherschreiben, welches **Wolfgang Caspar Prinz**, der in der Vaterstadt desselben als Cantor gestanden, in seiner **historischen Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst** auf der 124. Seite davon fället, und welches in dem kurzgefaßten **musicalischen Lexico**, S. 36. von Wort zu Wort wiederhohlet wird. „Ums Jahr Christi „1545. sagt er, lebte zu **Magdeburg Mart. „Agricola**, welcher etliche Tractätlein von der „Instrumentalmusik herausgegeben, in welchen er „unterschiedene speculationes theoreticas mit ein„gemenget, woraus dieses Mannes sonderbare „gute Wissenschaft in Musicis hervorleuchtet.„ In wie fern dieses Urtheil gegründet, und diese Nachricht zu ergänzen sey, wird sich zu Tage legen, wenn ich das eine seiner Bücher etwas umständlicher beschreiben werde.

(Die Fortsetzung folgt nächstens.)

IV. Un-

IV.

Untersuchung (*) der sorgischen Lehre von der Entstehung der dißonirenden Sätze.

(Si tacuisses, Philosophus mansisses.)

Erster Abschnitt.

Von Systemen der Harmonie.

§. 1.

Ein System der Harmonie heißt nichts anders, als ein auf einen gewissen Grundsatz erbaueter Zusammenhang der Lehre von den Tönen, Intervallen und Accorden. Dieser Zusammenhang muß so beschaffen seyn, daß immer ein Ton, ein Intervall oder Accord den Grund des folgenden in sich hält, und daß alle mehrstimmige Accorde auf weniger stimmige, die weniger stimmige auf ihre Intervalle, und die Intervalle auf ihre Grundtöne zurück geführet werden. Das heißt, es muß gezeiget werden, in was für einer Ordnung die Töne, Intervalle und Accorde nach einander ihren Ursprung nehmen. Von der Tüchtigkeit oder Untüchtigkeit des Grundsatzes, und der Ordnung oder Unordnung des Zusammenhanges hängt die Beschaffenheit des Systems ab.

§. 2.

Haben wir bey einer so zahlreichen Menge von Schriften, die von der Composition und dem General-

(*) Diese Untersuchung kann zum 2ten Theile meiner Anmerkungen über das sorgische Compendium &c. dienen.

neralbaß handeln, ein System der Harmonie? Ein System? Wir haben ihrer drey. Wie drey? Ist es möglich, daß es so vielerley Systemen geben kann, da doch die gute Praxis überall einerley ist? Warum nicht? Denn es kann ja wohl falsche und unrichtige Systemen geben; und — (es thut mir leyd, daß ich es sagen muß,) alle beyde sorgische Systemen sind von dieser Gattung. Das erste, das im Vorgemache ꝛc. zum Vorschein kam, war die Frucht einer leichtsinnigen Uebereilung, die etwas auf ein blindes Gerathewohl unternommen hatte, ohne vorher ihre Kräfte untersucht zu haben. Herr Sorge hatte Lust in Deutschland vorzustellen, was Rameau in Frankreich ist. Der Herr Rameau hatte ein System der Harmonie geschrieben. Warum sollte dem Herrn Sorge nicht auch die Lust ankommen, eines zu schreiben? Das andere war die Frucht einer Schaam, einer brausenden Eifersucht, eines schmutzigen Eigennutzes (*), und einer neuen Uebereilung zugleich. Herr Sorge hatte geglaubt, daß man seine Aussprüche in der Lehre von der Harmonien nicht anders, als ein Orakel respectiren würde. — Mittlerweile nehme ich mir die Freiheit, das rameauische System, nicht allein in Deutschland bekannt zu machen (**), sondern annoch weiter fortzuführen. Diese Begebenheit konnte der Herr Sorge für nichts anders,

(*) Man sehe das achtzehnte Stück der kritischen Briefe über die Tonkunst.

(**) Herr Sorge nennet dieses aufwärmen, nachschreiben, ein Jünger seyn ꝛc.

ders, als eine Verletzung des Respects ansehen, den man seinem Vorgemache, wie er meinte, schuldig war. Ein jeder konnte nunmehr eine Vergleichung zwischen dem rameauischen System und dem seinigen anstellen; und Herr Sorge war klug genug zu merken, daß diese Vergleichung nicht zu seinem Vortheile gereichen würde. Seine Ehre und sein Interesse litten hierbey. — Gleichwohl hatte niemand sein sogenanntes System öffentlich bestritten; wenigstens war ich für meine Person weit entfernet, es zu thun. Ich sahe einen zu großen Berg von Unrichtigkeiten und Irthümern vor mir, als daß ich, ohne weitere Veranlassung dazu, es mir jemahls hätte einkommen lassen, mit der Ausrottung derselben meine Zeit zu verderben. Hätte aber nun jemand sein Werk angegriffen, was hätte der Herr Sorge thun müssen? Sich gegen den Angriff der Kritik schützen, und sein System vertheidigen. Aber es waren ihm über die Unvollkommenheiten desselben die Augen aufgegangen. Unter andern gar zu sichtbaren Fehlern hatte er in selbigem Grundaccorde zu umgekehrten Accorden, und umgekehrte Accorde zu Grundaccorden gemacht. Diesen erstaunlichen Schnitzer sahe er ein. Er merkte, daß es mit seiner ganzen Arithmetik unmöglich war, ihn zu beschönigen. Er schämte sich —. Nun komme ich zu dem feinsten Staatsstreiche, dessen jemahls ein Auctor fähig gewesen. Der Herr Sorge geht mit sich zu Rathe, und kömmt auf den Einfall, andern Personen seine Schaam zugleich mitzutheilen. Er stampft ein bischen mit den Füßen,

knirscht mit den Zähnen, geräth in einen heftigen Zorn, ergreift die Feder, um nicht allein sich, sondern auch den Herrn Rameau, und mich, seinen unwürdigen Jünger, zu gleicher Zeit zu widerlegen, und er schreibt sein zweytes System, sein Compendium harmonicum, und schäumt seine Galle von sich —. Dem Herr Sorge muß das Systemmachen so leichte ansehen, als die Verfertigung einer Quartbouteille (*). So wenig kennen sich viele Menschen, daß sie just in demjenigen, wozu sie die wenigste Fähigkeit haben, vortrefflich seyn wollen. Da es ja sollte und mußte geschrieben seyn, weil die Pränumeration bereits eingenommen war, warum folgte man nicht dem Schlendrian der gewöhnlichen mechanischen Lehrart? War es hier nicht ebenfalls möglich, zur Verblendung einiger Leser, ein Paar Rechenexempel, oder etliche Gleichnisse anzubringen?

§. 3.

Aber wozu nutzet denn nun wohl ein System von der Harmonie? Unterscheiden Sie, meine Herren, die Sie nicht einsehen, was ein System ist, zwischen einem wahren und falschen System. Das letzte nutzet zu nichts, als einen Tonkünstler verwirrt zu machen, und eine an sich schon gnugsam schwere Kunst in noch mehrere Schwürigkeiten einzuhüllen. Man ist so wenig im Stande daraus, als aus der gewöhnlichen Handwerksmethode, die Gesetze

(*) Man sehe meine Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 147. Drittes Exempel.

Gesetze der Harmonie vernünftig einzusehen und zu erklären. Aber so verhält es sich nicht mit dem wahren System. Ich will einige kleine Fragen aufwerfen. Versuchen Sie, ob Sie solche aus den beyden sorgischen Systemen auflösen können. Mich deucht so wenig, als aus den mechanischen Anleitungen zum Generalbaß. Sagen Sie mir, warum der Sextquartenaccord nicht so vollkommen ist, als der Sextenaccord, und warum der Dreyklang noch vollkommner ist, als dieser letztere? Warum unsere harte Tonleiter eine reine Quarte, und keine übermäßige rc. in ihrem Umfange hat? Warum wir nicht mehr als zwölf halbe Töne in der Musik gebrauchen können? Welcher Accord von beyden den Vorzug hat, der von h d f, oder der von c e gis, und warum? Woher es kömmt, daß bey der None die Oberstimme, und bey der Secunde die Unterstimme resolviren muß? Was ein Grundaccord, und was keiner ist? Wie vielerley die Verwandtschaft der Harmonien ist, und worauf sich selbige gründet? Warum die harte Tonart vollkommner ist, als die weiche? Ob es möglich ist, die Anzahl aller möglichen Intervalle und Accorde zu bestimmen? Nach welchem Grundsatze diese Bestimmung vorgenommen werden muß? Warum wir so wohl ein gis als as gebrauchen, und warum beyde Töne in einerley Größe ausgeübet werden müssen? und so weiter. „O was brauchen wir uns um dergleichen „Dinge zu bekümmern! Damit verdirbt man nur „die Zeit. Was schiert uns die Theorie?„ Ey nun! meine Herren, bekümmern Sie sich meines

Gefallens lieber darum, wo man am besten ißt und trinkt. Mir ist es einerley. Hüten Sie sich aber bey Leibe, sich zu rühmen, daß Sie die Harmonie nach vernünftigen Gründen zu erklären im Stande sind. Sagen Sie: **so hat es mein Lehrmeister, und dessen Lehrmeister, und der Vater und Großvater dieses Lehrmeisters haben wollen; und so will auch ich es haben. Eins aufgespielt, daß es eine Art hat —.** Fahren Sie fort, meine Herren. Ich will Sie gar nicht in Ihren artigen Vernünfteleyen unterbrechen —. Sie machen dadurch der Musik nicht wenig Ehre in den Augen der Gelehrten.

§. 4.

Eins fehlt dem rameauischen System. Es ist nicht vollständig. **Ein vollständiges System** muß alle nur mögliche Töne, Intervalle und Accorde enthalten, in so weit diese Töne, Intervalle möglich sind. Hierdurch verstehe ich, in so weit ihre Ausübung keinen Widerspruch in sich hält, ob man sie gleich deswegen nicht zur wirklichen Ausübung bringen darf, sondern sich bey der bloßen Speculation, oder dem Anschauen derselben auf dem Papier aufhalten kann. In diesem System liegt die zwischen ihren beyden Terminis aus ein und zwanzig Tönen bestehende vollständige Tonleiter zum Grunde, und die zwey- drey- und mehrfache Zusammensetzung dieser Töne giebet alle nur mögliche Intervalle und Accorde, **wovon hernach nur diejenigen auf dem Papier aufzubehalten sind,**

die in Ansehung der Ausübung keinen Widerspruch in sich halten. Dieses verstehe ich so, daß alle fremde Intervalle und Accorde eine solche Beschaffenheit haben müssen, daß weder das Ohr noch der Verstand dadurch beleidigt wird. Zu dem Ende muß man, nach meinen Gedanken, nicht das bloße Liniensystem allein, ohne alle Einschränkung, zum Grunde legen. Man muß dabey annoch in Absicht auf die Intervallen, folgende Grundsätze vor Augen haben:

1) Daß die Octave der Gränzstein aller Intervallen ist, und daß selbige nicht überschritten werden darf.

2) Daß, da wir die großen und kleinen halben Töne, z. E. gis — as aus g — gis, und as — g, in einerley Größe ausüben, und auszuüben verbunden sind, in unserer aus zwölf halben Tönen bestehenden Tonleiter, zwischen selbigen kein Intervall Statt finden kann. Anders verhält es sich mit dem Unisono oder der vollkommnen Prime, deren beyde Töne, weil sie sich wie 1:1 verhalten, einerley Größe haben müssen. Die Töne gis : as hingegen verhalten sich wie 125 : 128.

3) Daß, wenn zu dem tiefen Termino eines Intervalls die höhere Octave hinzugefüget wird, zwischen diesen beyden Tönen eine vollständige Scala nach ihrer Art, bestehend aus 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. vorhanden seyn muß.

Folglich bleiben, zum Exempel alle **verkleinerte Primen** und **übermäßige Octaven** aus der Liste der Intervallen weg. Daß bey der über-

übermäßigen Octave die Gränzen der Octave überschritten werden, ist ohne Mühe einzusehen, und, wenn man den tiefen Terminum der verkleinerten Prime eine Octave tiefer versetzt: so findet man eben dieses Verhältniß. Die so genannte verkleinerte **Prime** ist nichts anders, als eine **übermäßige Prime**, indem bey Vergleichung zwoer Klanggrößen allezeit die **tiefste** die Basis ist, und seyn muß. Die sogenannte **übermäßige Octave** ist nichts anders, als eine um eine Octave erhöhte **übermäßige Prime**, so wie z. E. alle Nonen, und Undecimen u. s. w. nichts anders als um eine Octave erhöhte Secunden und Quarten, (nach **ihrer Klanggröße**, und **nicht nach ihrem harmonischen Gebrauche** betrachtet,) sind. Es bleiben uns also keine andere Intervallen für das Geschlecht der Prime und der Octave übrig, als 1) die **vollkommne Prime**, insgemein **Einklang** genannt, z. E. c c. 2) die **übermäßige Prime**, z. E. c cis. 3) die **vollkommne Octave** c c. 4) die **verminderte Octave** cis c. Man beliebe hiernach meine, in den Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 109. 110. beygebrachte Intervallenliste, zu verändern. Ich übergehe allhier andere Arten von Intervallen, die nicht Statt finden können.

§. 5.

In Absicht auf die Accorde sind folgende Grundsätze zu beobachten:

1) Daß alle dißonirende Zusammensetzungen so beschaffen seyn müssen, daß sie rechtmäßig vorbereit-

bereitet und aufgelöset werden können. Hierzu wird erfordert, daß die Intervallen solche Lage erhalten, daß sich ein jedes gehörig ausdehnen könne, und keines das andere an der Vorbereitung oder Auflösung hinderlich sey.

2) Daß, wegen der nöthigen Beschaffenheit der Tonleiter, vermittelst welcher wir nicht mehr als zwölf halbe Töne gebrauchen, aber solche für ein und zwanzig Töne anwenden, nur solche Sätze zugelassen werden müssen, die, unter welcher Vorstellung es sey, weder das Ohr noch den Verstand beleidigen. So klinget z. E. der Satz der verminderten Septime gis h d f, für sich allein betrachtet, nicht anders als der Satz der übermäßigen Secunde as h d f. Und eben so ist es mit den Sätzen f a c es, und f a c dis u. s. w. beschaffen.

§. 6.

Wozu uns dieses vollständige System nutzen soll, da man nicht den hundertsten Theil davon in die Praxin aufnehmen wird, und sich bloß mit dem Anschauen der übrigen neun und neunzig Theile begnügen soll: Um zu wissen, alles was in der Musik im Puncte der Töne, Intervallen und Accorde möglich ist. Ich habe gesagt, wozu uns ein System von den uns annoch unbekannten Zusammensetzungen, und deren Fortschreitungen, dienen kann; und ich verlange so wenig, daß man damit componire, als ich selber jemahls damit compo-

niren

niren werde. Das ist meine Meinung davon, nach welcher ich beurtheilt zu werden wünsche. Herr Riedt (*) hat angefangen, dieses System zu bearbeiten. Ich wünsche diesem braven Tonkünstler Leben, Gesundheit und Muße, um es zu Stande zu bringen. Es ist ein weitläuftiges Feld, dessen Urbarmachung den Bemühungen vieler einzelnen Personen Ehre machen könnte.

§. 7.

Das System des Herrn Rameau ist eclectisch. Denn es enthält zwar alle ein und zwanzig Töne der Octave; aber nicht mehr, als die besten Intervalle und die besten Accorde. Kurz, es ist ein System für die Praxin; und es ist das allererste System seit der Erfindung der Harmonie. Sein Datum ist vom Jahre 1722. — Herr Rameau hatte bemerket, daß seine Vorgänger die Lehre von der, unter allen Practikern gewöhnlichen, Harmonie nicht in demjenigen Zusammenhang gelehret hatten, dessen dieser Theil der Musik fähig war. Er fand willkührliche, er fand widersprechende Sätze. Der Grund, warum dieses oder jenes so geschehen mußte, war, weil es dieser oder jener Meister von Ansehen gesagt hatte; und was gab nun da den Ausschlag, wenn zwo widerwärtige Meinungen von gleich ansehnlichen und gleich eigensinnigen Meistern geheget wurden? — Die Sym-

(*) Man sehe desselben Versuch über die musikalischen Intervalle, ingleichen seine Tabellen über alle drey- und vierstimmige Accorde, im IIten Bande der Beyträge, 5. Stück.

Sympathie der Töne, und deren Bestimmung durch die Zahlen war schon lange vor dem Herrn Rameau, ein Gegenstand der Aufmerksamkeit der grösten Theoretiker und Practiker aus dem vorigen Jahrhundert gewesen. Man bewunderte dieses musikalische Phänomenon, und keiner hatte bemerket, daß darinnen das Principium aller Harmonie verborgen läge; und daß man es nur vernünftig zu entwickeln brauchte, um den Ursprung der Töne und Intervalle darinnen zu finden. Die Umkehrung der Intervalle war allen Contrapunctisten bekannt. Wer aber hatte solche dazu angewendet, um einen Accord aus dem andern herzuleiten, und die Lehre vom Vorbereiten und Auflösen der dißonirenden Sätze, diesen so wichtigen Artikel in der Ausübung der Harmonie, dadurch in einen vernünftigen Zusammenhang zu bringen? —

§. 8.

Zwischen dem vorhin bemeldten vollständigen System, und dem eclectischen des Herrn Rameau, ist ein **Mittelsystem** möglich, das, weil das rameauische eine blosse Verkürzung oder Einschränkung desselben ist, deswegen bemerket werden muß, damit man den Zusammenhang gewisser Sätze desto leichter einsehen könne. Der Herr Rameau hat, bey Verfertigung des seinigen, einen Theil dieses Mittelsystems supponirt; aber die Erklärung davon weggelassen, vermuthlich um die Vorurtheile gewisser Tonkünstler seines Landes nicht zu beleidigen

§. 9.

§. 9.

Dieses **Mittelsystem** enthält alle ein und zwanzig Töne der Octave; aber nicht mehr Intervalle und Accorde, als diejenigen, die in dem Umfange einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten, in der aus zwölf halben Tönen bestehenden diatonisch-chromatischen Tonleiter c cis d dis e f fis g gis a b h | c enthalten sind. Wenn man dasjenige zusammen nimmt, was ich in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium von dem Ursprung der harten und weichen Tonleiter, von dem Ursprung der vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter, von der Anverwandtschaft der Harmonien, von den in der zwölftönigen Scala enthaltnen Arten von Intervallen in acht Geschlechtern, und den sich darauf gründenden Dreyklängen, gesagt habe, und diese Accorde, nach Anleitung des ersten Theils meines Handbuchs, in Septimen und Nonensätze, u. s. w. verwandelt, der hat die Materialien zu diesem Mittelsystem beysammen.

§. 10.

Ich bin aber weit entfernt, alle diese Zusammenstimmungen für geschickt zur Ausübung zu halten. Ich billige nicht einmahl alle Nonen- und Undecimensätze, ꝛc. die aus dem Zusatz einer oder mehrer Terzen unter dem Grundklange der gewöhnlichen Septimensätze entstehen. Ich habe deßwegen in meiner Lehre von dem Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde, in dem ersten Theile

meines Handbuchs, nur allezeit solche Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde, (ohne gleichwohl dadurch andere gute Sätze dieser Art, die noch möglich sind, auszuschliessen;) zur Erläuterung beygebracht, wobey das Ohr und der Verstand, nach meiner Einsicht, das wenigste leiden konnte. Es war mir daher einerley, ob der Hauptgrundaccord meiner Sätze, eine harte, weiche, oder weiche verminderte Trias war. Ich habe annoch in den Verkehrungen des Nonensatzes und der übrigen, nur diejenigen gebilligt, die einer legalen Auflösung am fähigsten waren. Es stehet jedem frey, auch diese Verkehrungen zu verwerfen, oder alle übrige, die ich verworfen habe, zu billigen. Hierinnen kömmt es auf die besondere Empfindungen und den Geschmack eines jeden an. Nur auf dem Papier wird man mir vermuthlich die von mir gebilligten Verkehrungen müssen gelten lassen; und zwar, damit ich gewisse Sachen, die mit den Ohren täglich gebilligt werden, daraus beweisen könne. Wie ein andrer allhier etwann seinen Beweis führet, ist mir gleichgültig, so lange ich nicht in einen Streit darüber verwickelt werde.

§. 11.

Ich will mit allem vorhergehenden sagen, daß ich mich für das eclectische System in Ansehung der Praxis erkläre; und daß ich zwar etwas aus dem Mittelsystem annehme, aber bey weitem nicht alles. Denn woher will man sonst die Orgelpuncte, und gewisse

andre Aufhaltungen und Zusammenstimmungen, dergleichen man z. E. in den practischen Werken des seel. Herrn Capellmeisters Bach alle Augenblicke findet, erklären? Sind es Freiheiten? Auch eine Freiheit muß ihren Grund haben. Aber dem seel. Capellmeister, dem größten Harmonisten unter allen, die jemahls gewesen, oder seyn werden, einen strengen Satz und Freiheiten zugleich zuzueignen, ist ein lächerlicher Widerspruch.

Zweyter Abschnitt.

Von dem vermischten Rameauischen und meinem System der Harmonie.

Erster Absatz,

von den Tönen und Intervallen der Musik.

§. 1.

Die Natur giebt uns eigentlich keine andere Accorde, als den großen und weichen Dreyklang. Setzen wir die **erklingenden Töne** (*) in ihrem engsten Verhalte zusammen: so haben wir den terzenweise gebaueten Dreyklang c e g; und verfahren wir mit den **erzitternden Tönen** auf eine ähnliche Art: so haben wir den terzenweise gebaueten Dreyklang f as c. Wo bekommen wir denn alle übrige

(*) Man sehe meine Anmerkungen über das sorgisch Compendium, Seite 4. 5. 6.

übrige Zusammensetzungen her? Aus der bloßen Nachahmung der Natur. Doch ehe wir diese Zusammensetzungen vornehmen können, müssen wir Töne haben. Ich habe in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium gezeigt (*), wie wir selbige, vermittelst einer Nachahmung der Natur, die uns die beyden Dreyklänge in auf- und absteigender Linie giebt, vermittelst einer auf- und absteigenden Progreßion von Ober- und Unterquinten, finden. Nun haben wir Töne, aus welchen wir erstlich Intervalle, und hernach Accorde bilden müssen.

§. 2.

Die Intervallen entstehn, so wie die Töne, auf- und absteigend, durch die verschiedne Zusammensetzung der erklingenden und erzitternden Quinten der Grundnoten C E G. Man comparirt zuvörderst die erklingenden Quinten g h d, und hernach die erzitternden f a c damit, und zuletzt diese erklingenden und erzitternden Quinten unter sich. Man setzet wiederum g h d und f a c zum Grunde, und findet dort die erklingenden Quinten d fis a, und hier die erzitternden b d f. Man vergleichet selbige zuförderst mit c e g, g h d nnd f a c; und hernach unter sich. Man geht auf diese Weise die ganze Verwandtschaftstabelle der Durdreyklänge durch, und findet alle nur mögliche Intervallen. Wir brauchen aber zu unserm eclectischen System nicht mehr als diejenigen Arten von Intervallen,

(*) Seite 47. 48. sqq.

die in dem Umfang einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten enthalten sind, und welche, in Absicht auf C dur oder A mol, aus der verschiednen Combination der zwölf halben Töne c cis d dis e f fis g gis a b h c entspringen. Es ist hievon in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 108. gehandelt worden, und ich verweise den Leser dahin, um nicht einerley Sachen zweymahl wiederhohlen zu dürfen. Ich will allhier weiter nichts zeigen, als erstlich, wie die Rationen der Intervallen entspringen, und zweytens, was die Intervallen für einen Rang unter sich haben.

§. 3.

Die Rationen der Intervallen entspringen auf folgende Art. Man comparirt die in der Hauptgrundseyte C mitklingenden Töne c g c e g c gegen den Grundton C und unter sich. Da kömmt

die Octave C : c = 1 : 2
die zweyfache Quinte C : $\underline{g}$ = 1 : 3
die zweyfache Octave C : c = 1 : 4
die dreyfache große Terz C : $\overline{e}$ = 1 : 5
die dreyfache Quinte C : $\overline{\underline{g}}$ = 1 : 6
die dreyfache Octave C : $\overline{\overline{c}}$ = 1 : 8

ferner:

die Quinte c : g = 2 : 3
(die Zahlen 2 : 4 sind gleich 1 : 2.)

Die

Die zweyfache große Terz C:e = 2:5
(Die Zahlen 2 : 6 sind gleich 1 : 3.)
(Die Zahlen 2 : 8 sind gleich 1 : 4.)

ferner:

die Quarte g:c = 3:4
die große Sexte G:e = 3:5
(Die Zahlen 3 : 6 sind gleich 1 : 2.)
die zweyfache Quarte G : $\overline{c}$ = 3 : 8.

ferner:

die große Terz c:e = 4:5
(Die Zahlen 4 : 6 sind gleich 2 : 3)
(Die Zahlen 4 : 8 sind gleich 1 : 2)

ferner:

die kleine Terz e:g = 5:6
die kleine Sexte e:c = 5:8
(Die Zahlen 6:8 sind gleich 3:4.)

§. 4.

Alle diese Rationen werden kürzlich auf folgende sieben (*) zurückgeführet:

1) Die Octave c : c = 1 : 2
2) Die Quinte c : g = 2 : 3
3) Die Quarte g : c = 3 : 4
4) Die große Terz c : e = 4 : 5
5) Die kleine Terz e : g = 5 : 6
6) Die kleine Sexte e : c = 5 : 8
7) Die große Sexte g : e = 3 : 5

(*) Aus dieser Zahl 7. hat Herr Sorge Gelegenheit was wichtiges zu schliessen.

§. 5.

Aus diesen in den Zahlen 1:2:3:4:5:6:8 enthaltnen Rationen entspringen alle übrige Rationen auf verschiedne Art. Zum Exempel, die Quadrate der Quinte 2:3 geben den um eine Octave erhöhten, **größern ganzen Ton** 4:9 = C:d, welcher sich in den Zahlen 8:9 = c:d einfach darstellet. Die Inversion 9:16 giebt die kleine Septime D:c.

Wenn man die Quinte und eine kleine Terz addirt: so kömmt 5:9 für die **kleine Septime** E:d. Die Inversion 9:10 = d:e giebt den **kleinern ganzen Ton.**

So wenig die Zahl 7 uns einen auf die Töne c e oder g relativischen Ton giebet: so wenig thun solches die Zahlen 11. 13. und 14. Die Zahl 12 = $\overline{g}$ macht die Octave von 6 = g, und gehört also zu den reinen Verhältnißzahlen, so wie die Zahl 15 = h. Wenn man die Quinte c:g und große Terz g:h addirt: so entsteht die Ration 8:15 für die **große Septime**, deren Inversion 15:16 den **größern halben Ton** giebt.

Aus den Quadraten der großen Terz 4:5 entspringt die **übermäßige Quinte** in dem Verhalte 16:25. Man ziehe von selbigem die Ration der Quinte 2:3 ab: so bleibt der **kleinere halbe Ton** 24:25 zurück.

und so weiter.

Man sehe meine **Anfangsgründe der theoretischen Musik.**

§. 6.

§. 6.

Aus der Priorität der Ration eines Intervalls bekömmt dasselbe einen Rang vor einem andern Intervall, das von der Unität entfernter ist. Dieser Rang aber gilt nur in der Theorie, in der Lehre von der Temperatur; aber nicht in der Praxi, allwo der Rang eines Intervalls durch die Mehrheit seiner Art bestimmet wird. Hier müssen wir untersuchen, wie vielmahl jedes Intervall in seiner Art, z. E. die übermäßige Secunde, oder die verminderte Terz ꝛc. in der ihrigen enthalten ist; und wenn wir finden, daß die übermäßige Secunde mehrmahl, als die verminderte Terz vorhanden ist: so müssen wir schließen, daß sie nothwendiger als die andere ist. Finden sich zwo Arten von Intervallen gleich vielmahl, so ist solches ein Zeichen, daß beyde von gleichem Rang im Gebrauche sind. Es ist, meines Wissens, der Herr Riedt derjenige, der diese Wahrheit zuerst gelehret hat; und ich gebe ihm völlig Recht. Nachdem ich in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 108. 109. sq. von den in dem Umfang einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten enthaltenen verschiednen Arten von Intervallen, eine Tabelle beygebracht habe: so will ich allhier mit ein paar Worten anzeigen, wie vielmahl eine jede Art dieser Intervallen in der vollständigen ein und zwanzigklängigen Tonleiter, die wir für alle zwölf harte und zwölf weiche Tonarten gebrauchen, sich darstellet. Die Secunden und Nonen, Quarten und

Undecimen, ꝛc. bringe ich allhier, wo von deren harmonischem Unterschiede nicht die Rede ist, unter einen Titel.

1) Die **vollkommne Prime**, oder der **Einklang**, kommt ein und zwanzigmahl vor,
2) und die **vollkommne Octave** eben so vielmahl.
3) Die **vollkommne Quinte** kommt zwanzigmahl vor,
4) und die **vollkommne Quarte** eben so vielmahl.
5) Die **kleine Septime** kommt neunzehnmahl vor,
6) und die **große Secunde** eben so vielmahl.
7) Die **kleine Terz** kommt achtzehnmahl vor,
8) und die **große Sexte** eben so vielmahl.
9) Die **große Terz** kommt siebzehnmahl vor,
10) und die **kleine Sexte** eben so vielmahl.
11) Die **große Septime** kommt sechzehnmahl vor,
12) und die **kleine Secunde** eben so vielmahl.
13) Die **verminderte Quinte** kömmt fünfzehnmahl vor,
14) und die **übermäßige Quarte** eben so vielmahl.
15) Die **übermäßige Prime** kömmt vierzehnmahl vor,
16) und die **verminderte Octave** eben so vielmahl.

 17) Die

17) Die übermäßige Quinte kömmt dreyzehnmahl vor,

18) und die verminderte Quarte eben so vielmahl.

19) Die verminderte Septime kömmt zwölfmahl vor,

20) und die übermäßige Secunde eben so vielmahl.

21) Die verminderte Terz kömmmt eilfmahl vor,

22) und die übermäßige Sexte eben so vielmahl.

23) Die übermäßige Terz kömmt zehnmahl vor,

24) und die verminderte Sexte eben so vielmahl.

Der Rang der Intervallen in der Praxi wird nunmehr zu beurtheilen seyn. Man kann sogleich in Absicht auf die Verdoppelung der Consonanzen, und ferner in Ansehung des allerersten und vollkommensten Septimenaccords die Probe machen, ob der, auf die Mehrheit eines Intervalls in seiner Art, gegründte Vorzug der Intervallen wahr ist. Daß die kleine Terz mehrmahl als die große vorkömmt, ist dem in der Natur gegründten Vorzuge des großen Dreyklangs vor dem kleinen im geringsten nicht nachtheilig. Es ist hier die Frage, welche Intervallen uns die Natur für jede der beyden Tonarten, die auf jene uns von ihr angewiesene zween Dreyklänge erbauet sind, giebet; und können wir umhin diejenigen, die sie uns am meisten

giebt, für nothwendiger und deßwegen vorzüglicher als die übrigen zu halten?

IIter Absatz.

Von den Dreyklängen in der Musik.

§. 7.

Wir haben nunmehr Töne und Intervallen. Wie kommen wir zu den Accorden der Musik? Auf eben die Art, da wir zu den Tönen und Intervallen gekommen sind. Durch die Verbindung der Töne unter einander haben wir Intervallen erhalten. Wir müssen die Intervallen unter einander verbinden, um Accorde zu kriegen. So wie wir ferner die verschiednen Arten von möglichen Tönen und Intervallen in auf- und absteigender Linie entwickelt haben: so müssen wir, auf eine ähnliche Art, die verschiednen Arten von möglichen Accorden erstlich in auf- und hernach in absteigender Linie entwickeln. Es geschicht dieses zu Folge der Nachahmung der Natur, die, da sie uns vermittelst einer einzigen Seyte den Grund aller möglichen Töne, Intervallen und Accorden darlegte, uns solchen auf beyden Seiten entwickeln hieß. Ohne die erklingenden Seyten hätten wir keine harte, und ohne die erzitternden keine weiche Tonart. Ohne die Oberquinten g h d von c e g hätten wir weder Secunde noch Septime in der harten Tonleiter, und ohne die Unterquinten f a c würden ihr die Quarte und Sexte fehlen; und eben so verhält es sich mit der weichen Tonart. Wie

übri-

übrigens alle nur mögliche Arten von Tönen und Intervallen innerhalb dem Umfang einer Octave ihren Grund haben: eben so müssen alle nur mögliche Arten von Accorden innerhalb dem Umfange derselben gegründet seyn.

§. 8.

Dieses vorausgesetzt, gehn wir zu den beyden Dreyklängen, die uns die Natur giebt, zurück, und betrachten ihre äusserliche Form. Wir finden, daß die Differenz der Terzen bey Seite gesetzt, so wohl der eine als der andere aus einer Terz und Quinte besteht. Eine Terz und Quinte gegen einen Grundton machen eine terzenweise Stellung von Tönen aus. Wie sollen die Intervallen also unter einander verbunden werden? **Terzenweise.** Wir versuchen diese Verbindung an allen übrigen Klangseyten der harten Tonart C, und der weichen A, und erhalten **viererley Arten von Dreyklängen**; zwo, die denjenigen beyden Arten vollkommen ähnlich sind, die uns die Natur vermittelst der Erklingung und der Erzitterung der Seyten gegeben hat; und zwo, in deren einer sich eine verminderte Quinte, und in der andern eine übermäßige Quinte findet. Hier sind sie nach der **Ordnung der Quintenprogreßion der Scala.** Da die Intervallen ihre Wirkung den Accorden mittheilen: so sind alle Accorde consonirend, wo alle Intervalle consonirend sind. So bald sich aber in einem Accorde ein einziges dißonirendes Intervall meldet, so entsteht dadurch ein dißonirender Accord.

In

In der harten Tonart C.
Man sehe fig. 1. und 2.

{ceg, ghd, dfa, ace, egh, hdf.
{fac.

In der weichen Tonart C.
Man sehe fig. 3. und 4.

{ace, egh, hdf.
{dfa,
{ghd, gishd,
{ceg, cegis,
{fac, fis ac,

Man siehet allhier, daß in der harten Tonart C dreyerley Arten von Dreyklängen vorhanden sind, **zween consonirende**, als 1) ein **großer** in ceg, ghd, und fac; 2) ein **weicher** in ace, egh und dfa; und ein dißonirender, nemlich der **weiche verminderter** in hdf.

In der weichen Tonart A sind alle viererley Arten von Dreyklängen vorhanden, als zween consonirende, nemlich 1) der **weiche**, der allhier der vornehmste ist, in ace, egh, und dfa; 2) der **große** in ceg, fac und ghd; und zween dißonirende, als 1) der **weiche verminderte** in hdf, fis ac und gis hd; und 2) ein **großer übermäßiger** in ceg is.

§. 9.

Aber in allen diesen Arten von Accorden ist nichts als Quinte und Terz vorhanden. Wo bleiben denn die übrigen Intervallen, die uns die Natur

tur giebt? Durch was für eine Art kommen diese zum Vorschein? Hier offenbart sich **fürs erste** die Nothwendigkeit der **Umkehrung** eines Accords, und fürs zweyte die Nothwendigkeit, vermittelst der Nachahmung der Natur, **mehrere Arten von terzenweise gebaueten Accorden** zu erfinden, wenn wir die uns gegebnen Intervalle, wenigstens die vorzüglichsten, gebrauchen wollen.

§. 10.

Einen **Accord umkehren** heißt demselben, vermittelst der Versetzung des Stammtons in umgekehrtem Verhalte, eine andere Form geben. Die erste Umkehrung, in welcher die Terz des Dreyklangs zur Basi gesetzt wird, giebt einen aus der Terz und Sext bestehenden und sogenannten **Sextenaccord**; und aus der zweyten Umkehrung, da die Quinte zur Basi gesetzet wird, entsteht ein aus der Quarte und Sexte bestehender, und sogenannter **Sextquartenaccord**. fig. 5.

§. 11.

Ein Accord, der den Grund der Existenz eines andern enthält, heißt ein **Stamm- oder Grundaccord**. Alle Dreyklänge sind Grundaccorde; denn die Sexten- und Sextquartensätze werden von ihnen; nicht aber die Dreyklänge von den Sexten- und Sextquartensätzen erzeuget.

§. 12.

So wie sich ein Grundaccord gegen die von ihm vermittelst der Verkehrung anstammenden

Sätze

Sätze verhält: so verhalten sich diese letztern, nach der Ordnung ihrer Entstehung, unter sich. Der Grundaccord ist vollkommner, als die von ihm abstammenden Sätze; und die erste Umkehrung eines Grundaccords ist vollkommner als die zweyte. Hieran wird keiner zweifeln, der weiß, daß die Natur zuerst das Vollkommnere, und hernach das Unvollkommnere giebt (*). Aber man kann fragen, woher man die Ordnung der Umkehrungen weiß, und woraus man beweiset, daß nicht der Sextquartenaccord, sondern der Sextenaccord zuerst hervorgebracht wird. Es dient hierauf zur Antwort, daß die Ordnung der Umkehrungen auf dem Verhalte jeder Umkehrung gegen ihren Stammaccord beruhet. Die erste Umkehrung muß ohne Zweifel diejenige seyn, wo die Töne innerhalb der Octave des Stammtons bleiben; und die zweyte, wo die Töne ausserhalb den Umfang der Octave versetzt werden. Wenn nun c e g in c g $\bar{c}$ umgeformt wird: so bleiben die Töne in dem Bezirke der Octave des Stammtons. Wenn aber der Accord c e g in g $\bar{c}$ $\bar{c}$ verwandelt wird: so wird die Octave c $\bar{c}$ überstiegen; und verwandelt man ihn in G c e, so wird, weil sich das c auf C unterwärts bezieht, durch das e ebenfalls die Octave

C c

(*) Wenn der Herr Sorge, diese Hypothesin zu widerlegen, ein scharfsinniges Gleichniß anbringen wollte: so würde er sagen, daß der Mensch, das vornehmste Thier, nicht zuerst, sondern erst am sechsten Tage wäre erschaffen worden, nachdem bereits vorher der Maykäfer und der Sperling, der Plötz und der Kaulbarsch wären hervorgebracht gewesen —.

C c überstiegen. Die erste Umkehrung bleibt also diejenige, wo die Terz des Grundaccords zum Fundament gesetzt wird; und die zweyte, wo die Quinte dazu genommen wird. Die Wirkung der Sätze, und die Praxis stimmen völlig mit dieser Theorie überein.

§. 13.

Ich muß hier einen Widerspruch bemerken, der sich in der Lehre einiger Harmonisten, in Ansehung der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Accorde, findet. Es gestehen selbige nicht allein zu, daß der Grundaccord vor seinen Umkehrungen, sondern auch unter diesen die erste Umkehrung vor der zweyten den Vorzug hat. Gleichwohl sind sie der Meinung, daß ein umgekehrter Accord die völlige Natur und das Wesen seines Grundaccords an sich behalte, und zu dem Ende z. E. der Sextquartenaccord ohne alle Einschränkung an die Stelle seines Grundaccords gesetzt werden könne, z. E.

c	c	a	h		c	c	d	d			e	d	d	c	-
g	a	f	g		g	a	a	h			c	c	h	g	-
e	f	f	d	cet.	e	f	f	g		cet.	g	a	g	e	-
c	c	d	d		g	f	a	g			e	f	g	g	c

Man sehe diese Exempel in Noten bey fig. 6.

Entweder sind diese Exempel richtig; und alsdenn ist dasjenige falsch, was von dem Vorzug des Grundaccords vor seinen Umkehrungen, und den

daher

daher fließenden Gesetzen der Fortschreitung gesagt wird; oder es hat mit diesem Vorzug seine Richtigkeit, und alsdenn sind die Exempel falsch. Was will man nun zugeben? Ich glaube, in meinen **Anmerkungen** über das sorgische Compendium &c. im achten Capitel, gnugsam erwiesen zu haben, daß die in den angeführten Exempeln vorkommende Fortschreitung mit der Quarte, im höchsten Grade falsch und fehlerhaft ist. Die Philosophen lehren, daß die Figur eines zusammengesetzten Dinges dadurch geändert wird, wenn die Theile in andere Ordnung gesetzet werden; indem seine Ausdehnung dadurch andere Schranken bekömmt, und solchergestalt eine andere Figur entsteht —. Wenn die vorhin gedachten Tonkünstler zugeben, daß mit keinem Sextquartenaccorde geschlossen werden kann, warum? weil er noch etwas nach sich erwarten läßt: so deucht mich, daß dieses Ursache gnug ist, die Quarte im Sextquartenaccorde für dasjenige zu halten, wofür ich sie in meinen **Anmerkungen** ꝛc. erkannt habe, nehmlich für eine **Dißonanz.**

§. 13.

Der practische Vorzug der verschiednen Arten von Grundaccorden unter sich beruhet, wie der Vorzug der Intervallen, auf der Mehrheit eines jeden Grundaccords in seiner Art. Auf diese Weise haben der große und kleine Dreyklang den Vorzug vor allen übrigen möglichen Dreyklängen; und der weiche verminderte hat den Rang vor dem harten übermäßigen. Accorde, die gleich vielmahl vor-

kom-

kommen, sind von gleichem Wehrt in der Ausübung. Hieher gehört der harte und weiche Dreyklang, obgleich in anderm Verstande der harte Dreyklang deswegen den Vorzug über den weichen hat, weil er eher als der weiche in der Natur existirt, und weil die auf ihn erbauete harte Tonart vollkommner ist, wie aus der Scala erwiesen werden kann.

§. 14.

Ich habe oben gesagt, daß es nöthig ist, mehrere Arten von Accorden zu erfinden, wenn wir die uns gegebenen, wenigstens die vorzüglichsten Intervallen nutzen wollen. Diese Erfindung wird bewirket werden, wenn wir fürs erste mehrere Grundaccorde aufsuchen, und fürs andere die gefundenen Grundaccorde umkehren. Ich habe in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 115. 116. sq. gezeigt, wie vielerley Arten von dreystimmigen Grundaccorden in dem Umfang einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten enthalten sind, nemlich zehn. Da ich mich allhier auf ein bloß eclectisches System, wiewohl von etwas größerm Umfang, als das rameauische, einschränke: so behalte ich von allen diesen zehn Grunddreyklängen keine andere, als die bereits entwickelten viererley Arten. Doch will ich von den übrigen sechs annoch ihrer zween anführen. Hernach werde ich zur Lehre von den vierstimmigen Grundaccorden, d. i. den Septimensätzen fortgehen.

§. 15.

Man wird bemerket haben, daß die bisher entwickelten viererley Arten von Dreyklängen, der große und der kleine, der weiche verminderte, und der harte übermäßige, **in einer Tonart allein** ihren Grund haben. Die beyden, die ich anführen will, **entstehen aus der Vermischung zwoer Tonarten**, als 1) der **harte verminderte Dreyklang**, z. E. h dis f; und 2) der **zweyfach verminderte** (*), z. E. dis f a. Die Tonarten, die hier vermischet sind, sind die Haupttonart A mol, und die Nebentonart E mol. Man wird in der Folge, S. 167. sehen, daß zween gewisse **übermäßige Sextenaccorde**, die in der Praxi sehr gebräuchlich sind, von diesen beyden Accorden herstammen. Das ist die Ursache, warum ich diese beyden Grunddreyklänge, die man in der guten Praxi niemahls finden wird, anführe. So gar die beyden ungemischten Dreyklänge, der kleine verminderte, und der harte übermäßige, doch hauptsächlich der letztere, kommen selten als bloße Dreyklänge, sondern entweder umgekehrt, oder mit dem Zusatz einiger andern Intervallen vor.

§. 16.

(*) In meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 117. §. 33. findet sich in Ansehung dieses Accords ein Schreibfehler, den ich hiemit anzeigen will. Es ist derselbe nemlich anstatt verminderter verminderter, oder zweyfach verminderter Dreyklang, ein verminderter übermäßiger Dreyklang genennet worden.

§. 16.

Da mir Herr Sorge das Lob giebt, daß ich um die Gründe der Harmonie ängstlich bemüht bin, ein Lob, das ich leyder! nicht erwiedern kann: so will ich hiemit zeigen, daß ich dieses Lob noch auf mehr als eine Art zu verdienen suche. Ich will nemlich die in meinen **Anmerkungen** über das sorgische Compendium, Seite 116. 117. gemachte Eintheilung der Dreyklänge, aus eigener Bewegung hiemit verbessern, und den **harten übermäßigen Dreyklang** deßwegen aus der Liste der fantastischen Accorde ausstreichen, weil er nicht wie diese, aus der Vermischung von zwoen oder mehrern Tonarten entsteht; sondern in seiner Scala allein gegründet ist. Ich theile also alle Dreyklänge, überhaupt gesprochen, in **claßische** und **fantastische** ein.

α) **Claßische** nenne ich diejenigen, die in einer Tonart allein gegründet sind. Selbige sind zweyerley, entweder **Haupt-** oder **Nebenaccorde**, welche letztere, wegen der Art ihres Dienstes in der Prari, auch **Mittel-** oder **Verbindungsaccorde** genennet werden können.

Hauptaccorde sind die beyden consonirenden Triades, 1) der **harte** und 2) der **weiche** Dreyklang.

Neben- oder **Verbindungsaccorde** sind die aus ihrer Tonart allein erzeugten dißonirenden Triades; 1) der **weiche verminderte Dreyklang**, als h d f, der auf der siebenten Klang-

seyte eines Durtons, und auf der zweyten, ingleichen der durch ein Kreutz erhöhten sechsten und siebenten eines Moltons seinen Sitz hat; und 2) der **harte übermäßige** Dreyklang, z. E. c e gis, der auf der Mediante eines Moltons seinen Sitz hat.

β) **Fantastische** oder **gemischte** sind alle dißonirenden Triades, die aus der Vermischung zwoer oder mehrer Tonarten entstehen, z. E. der **harte verminderte** h dis f, und der **verminderte verminderte** z. E. dis f a, u. s. w. Es ist die Frage, welcher von diesen beyden fantastischen Accorden, da sie in der diatonisch- chromatischen Tonleiter, gleich vielmahl vorkommen, nemlich h dis f, und e gis b, ingleichen dis f a und gis b d, den Vorzug hat. Diese Frage kann allhier nicht anders als nach der, auf die Progreßion der Quinten gegründten Entstehung der Grundklänge der Accorde, entschieden werden. Da nun die Grundklänge h und e eher als die Grundklänge dis und gis in der Natur existiren: so hat der harte verminderte vor dem zweyfach verminderten natürlicher Weise den Vorzug. Dessen ungeachtet kömmt uns der harte verminderte Dreyklang weit spröder und härter vor, als der zweyfach verminderte. Die Ursache ist in nichts anderm, als in der Temperatur unserer Tonleiter zu suchen, da weder die große Terz h dis, noch die verminderte Quinte h f ihre wahre Proportion hat. Wenn nun solches gleich ebenfalls bey der verminderten Terz dis f, und der verminderten Quinte

dis

dis a zutrift: so ist dennoch dagegen zu beobachten, daß das Ohr allezeit lieber etwas von der völligen Reinigkeit einer Dißonanz, als einer Consonanz einbüßet; und folglich hat es nicht so viel wider den Dreyklang dis f a, worinnen alle Intervallen gegen den Baß Dißonanzen sind, als wider den Dreyklang h dis f zu erinnern, wo sich eine große Terz zwischen der Grund- und Mittelstimme befindet. Noch ist dabey zu erwägen, daß eine scharfe große Terz, die eine Grund- und Mittelstimme gegen einander machen, schon allezeit für sich das Ohr weit stärker angreifet, als wenn sich selbige in den Mittelstimmen befindet.

IIIter Absatz.

Von den Septimenaccorden.

§. 17.

Die dreystimmigen Grundaccorde sind nunmehr erschöpft, und in allen diesen Accorden und ihren Umkehrungen finden sich nichts als Terzen, Quinten, Sexten und Quarten —. Laßt uns die Nachahmung der Natur weiter treiben, und, vermittelst der **Uebersetzung** eines ähnlichen Intervalls, als die beyden vorhergehenden sind, nemlich **vermittelst der Zufügung einer dritten Terz**, (die Verbindung der Intervallen **unter sich**, ohne in Absicht auf den Baß, gerechnet,) die gefundenen Dreyklänge vermehren. Da entsteht **ein vierstimmiger Grundaccord**, der von dem Intervalle, das der zugefüzte höchste Ton gegen den Baß formiret, und das ist eine **Septime**, den Nahmen eines **Septimenaccords** be-

kömmt. Da die Septime eine Dißonanz ist, so ist leicht zu erachten, daß alle nur mögliche Septimenaccorde dißonirende Accorde seyn müssen; und da der Septimenaccord, eben so wie der Dreyklang, einer Umkehrung fähig ist: so müssen nothwendig alle von ihm abstammende harmonische Zusammensetzungen dißonirend seyn.

§. 18.

Wir setzen demnach den gefundnen Dreyklängen eine Septime aus der Tonleiter hinzu, und da entstehn, in Absicht auf die Beschaffenheit der Septime, **dreyerley Arten von Septimenaccorden**, weil es so vielerley Arten von Septimen giebt, als 1) ein **großer**, 2) ein **kleiner**, und 3) ein **verminderter Septimenaccord**. Da die Septimenaccorde aus Dreyklängen entspringen: so darf man nur den Sitz des zum Grunde liegenden Dreyklangs kennen, um sogleich zu wissen, wo der darauf gebaute Septimenaccord hingehöret. Ich gebe, ohne die Rangordnung der Sätze zu beobachten, einige Exempel, woraus man für die Praxin Generalregeln ziehen kann.

1) Ich setze einen **auf den harten Dreyklang erbauten großen Septimenaccord**, z. E. f a c e. Dieser Accord kann nirgends Platz haben, als entweder auf der Quarte von C dur; oder der kleinen Sexte von A mol; oder, wiewohl selten, auf der Prime von F dur.

2) Ich setze einen **auf den weichen Dreyklang erbauten großen Septimenaccord**,

cord, z. E. a c e gis. Dieser Satz kann nirgends Statt finden, als auf der Prime von A mol. Er wird aber selten gebraucht, und seine Umkehrungen noch weniger, woran man nicht Unrecht hat.

3) Ich setze einen **auf den harten Dreyklang erbauten kleinen Septimenaccord**, z. E. g h d f. Dieser Satz findet ordentlicher Weise nirgends Statt, als auf der Dominante g von C dur oder C mol; ausserordentlicherweise aber auf der Quarte von D mol.

4) Ich setze einen **auf den weichen Dreyklang erbaueten kleinen Septimenaccord**, z. E. d f a c. Dieser Satz kann nirgends Statt finden, als auf der Secunde von C dur; oder der Quarte von A mol; auf der Sexte von F dur, oder der Prime von D mol; auf der Terz von B dur, ingleichen ausserordentlicherweise auf der Secunde von C mol.

5) Ich setze einen **auf den weichen verminderten Dreyklang erbauten kleinen Septimenaccord**, z. E. h d f a. Dieser Accord hat nirgends Platz als entweder auf der Septime von C dur; oder der Secunde von A mol; oder auf der großen Sexte von D mol.

6) Ich setze einen **auf den weichen verminderten Dreyklang erbauten verminderten Septimenaccord**, z. E. gis h d f. Dieser Accord hat nirgends Statt, als auf der großen Septime in A mol.

(*) 7) Ich setze einen auf den harten übermäßigen Dreyklang erbauten großen Septimenaccord, z. E. c e gis h. Derselbe hat nirgends Platz als auf der Mediante c von A mol.

§. 19.

Der Septimenaccord ist einer dreyfachen Umkehrung fähig. Die erste, wenn die Terz in den Baß gestellt wird, giebt einen aus der Terz, Quinte und Sexte bestehenden und sogenannten Sextquintenaccord. Die zweyte, wenn die Quinte in den Baß gestellt wird, giebt einen aus der Terz, Quarte und Sexte bestehenden, und sogenannten Terzquartenaccord. Die dritte, wenn der Septimenaccord auf den Kopf gestellt wird, giebt einen aus der Secunde, Quarte und Sexte bestehenden, und sogenannten Secundenaccord. Man sehe fig. 7. So wie sich die Septimenaccorde durch die Arten ihrer Terzen, Quinten und Septimen von einander unterscheiden: so unterscheiden sich die Sextquinten- Terzquarten- und Secundenaccorde ebenfalls durch nichts, als durch die Verschie-

(*) Ist es nicht wahr, mein lieber Herr Sorge, daß die Zahl 7. eine Wunderzahl ist? Bedenken Sie einmahl, daß in den beyden im ersten Grade einander verwandten Tonarten von beyderley Geschlecht, z. E. in C dur und A mol, just siebenerley Sorten von Septimenaccorden, in Ansehung der Septimen, und der zum Grunde liegenden Dreyklänge zugleich betrachtet, nicht mehr oder weniger, enthalten sind. Stellen Sie doch einige herzbrechende Betrachtungen darüber an. Dahinter stecken

gewiß

schiedenheit der Arten ihrer Intervalle. Doch muß ich zween gewisse umgekehrte Sätze besonders anmerken, weil ich ihre Septimenaccorde, von welchen sie herstammen, nicht angeführt habe. Es sind selbige

1) Der **Terzquartenaccord mit der übermäßigen Sexte**, z. E. f a h dis. Derselbe entspringet von dem fantastischen Septimenaccorde h dis f a. fig. 8.

2) Der **übermäßige Sextquintenaccord**, z. E. f a c dis. Selbiger entspringt von dem fantastischen Septimenaccorde dis f a c. fig. 9.

Beyde Sätze sind in der Praxi gebräuchlich, doch mehr der letzte, als der erste, ob man gleich ihre Stammaccorde nicht brauchet. Da die dreystimmigen Grundaccorde, worauf die Septimen erbauet sind, aus der Vermischung von zweyerley Tonarten, allhier a mol und e mol, ihren Ursprung nehmen: so gehören sie eigentlich ohne Zweifel so gut zur einen als der andern Tonart. Man bedient sich aber ihrer dennoch ordentlicher Weise nur in einer von beyden Tonarten, und zwar daselbst

gewiß große Heimnisse! Man sehe das Compend. harmon. Cap. VI. Seite 15; ingleichen das **Vorgemach**, 3ter Theil, Cap. XXII. Septima est mater dissonantiarum, Seite 396. 397. Auf dieser letzten Seite unten in der Note heißt es annoch: „Es läßt sich der berühmte *Septenarius* in allen 32. und 16. füßigen Klängen, ja wohl auch 1:11, und 1:13 deutlich hören. Man höre nur recht zu.„ Was für verstimmte Ohren muß der Herr Sorge haben!

auf der Sexte der weichen Tonart, allhier F in A mol, anstatt desjenigen Terzquartenaccords, der aus dem Septimenaccorde auf der Secunda Toni minoris entsteht, und der in A mol z. E. auf F, der Accord f a h d ist.

§. 20.

Wenn wir keine dißonirende Dreyklänge hätten, so könnten wir ohne alle Einschränkung annehmen, **daß die Septime die Mutter aller dißonirenden Accorde wäre**; ein Satz, den der berühmte Herr **Rameau** zuerst gelehrt, und den der Herr **Sorge** nicht recht verstanden, und also irrig angewendet hat, wie aus seinem **Vorgemach** bekannt ist. Ob nun gleich die Septime an den dreystimmigen Accorden keinen Antheil hat: so ist doch gewiß, **daß nicht nur alle vierstimmige dißonirende Sätze von ihr abstammen**, wie man aus dem vorhergehenden gesehen hat; (denn wenn auch bey einigen Septimenaccorden ein dißonirende Trias zum Grunde liegt: so macht doch **die Septime** in den vierstimmigen Sätzen den **Hauptgegenstand** aus;) sondern es ist annoch gewiß, **daß alle fünfstimmige Grundaccorde durch die Septime entstehen**, wie itzo bewiesen werden soll. Von der Vorbereitung und Auflösung der Dißonanzen findet man hinlängliche Nachricht in meinem **Handbuche** ꝛc.

IVter Absatz.

Vom Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord.

§. 21.

Man wird bemerket haben, daß sowohl der Dreyklang als der Septimenaccord durch das Uebersetzen der Intervalle entsteht; jener durch das Uebersetzen zwoer Terzen, dieser durch drey. Können wir, um mehrere Accorde zu erfinden, in dem Uebersetzen weiter gehen? Im geringsten nicht. Der Umfang der Octave würde überschritten werden; und da alle nur mögliche Töne, und die daraus entstehenden Intervalle, in dem Bezirk einer Octave ihren Grund haben müssen, wie schon bekannt ist: so müssen nothwendig alle, aus der verschiednen Zusammensetzung der Töne und Intervalle entspringenden, Accorde ebenfalls in dem Umfang einer Octave ihren Grund haben.

§. 22.

Hier offenbart sich nunmehro die Nothwendigkeit des Untersetzens. Denn wo wollen wir sonst die übrigen in der Ausübung gebräuchliche harmonische Verbindungen entwickeln? Es ist wahr, daß bey dem Untersetzen ebenfalls der Ambitus einer Octave überschritten wird, so gut als solches geschehen würde, wenn man das Uebersetzen weiter fortsetzen wollte. Aber mit diesem Ueberschreiten hat es eine ganz andere Bewandtniß, wie im Vten Absatz gezeigt werden wird.

§. 23.

§. 23.

Es ist bekannt, daß der Ambitus des Uebersetzens, vom Grundtone an bis zur Septime, drey Intervalle, und zwar den Raum dreyer Terzen beträgt. Wir sind schuldig, wenn wir die Natur nachahmen wollen, den Ambitum des Untersetzens auf eine ähnliche Art auszudehnen; und also muß der letzte Ton, den wir unterwärts hinzufügen, mit dem gegebnen Centralton, von welchem sich die Linien auf beyden Seiten in gleicher Weite ausbreiten sollen, den Verhalt einer Septime machen.

§. 24.

Wir müssen die schon gefundnen Accorde in ihrem ganzen Umfange beybehalten, und da kommt vermittelst einer zweyten Schöpfung von Accorden hervor

1) der **Accord der None**, wenn eine Terz unter den Grundton der Septime geschoben wird, z. E. gis h d f, e gis h d f. fig. 10.

2) der **Accord der Undecime**, wenn eine Quinte unter den Grundton der Septime gesetzt wird, z. E. gis h d f, c gis h d f. fig. 11.

3) der **Accord der Terzdecime**, wenn eine Septime unter den Grundton der Septime gesetzt wird, z. E. gis h d f, a gis h d f. fig. 12.

§. 25.

„Was sind das für Dinge, eine **Undecime**, eine **Terzdecime**?„ Es sind, meine Herren —, weder Austern, noch Schneppen —. Es sind musi-

musikallsche Intervalle. „Die müßten wir ja auch kennen.„ Verlangen Sie denn alles zu wissen? Sie wissen, was eine Septime, Secunde, None und Quarte ist. Genug, meine Herren, genug! Was wollen Sie sich um andere Intervalle bekümmern? Ueben Sie aus, welche Intervalle der Harmonie Sie wollen. Wenn Sie auch ihren rechten Nahmen nicht wissen, daran ist nichts gelegen. Den Grillenfängern und Klauberern kommt es zu, sich hierum zu bekümmern. Diese geben Acht auf das was in der Praxi geschicht. Sie suchen die Gesetze der Harmonie nach vernünftigen Gründen zu erklären, und in einen Zusammenhang zu bringen; und dieses nennen sie, (mit Erlaubniß, meine Herren!) ein System —. Freylich käme es wohl Ihnen zu, ein System zu schreiben. Aber dazu haben Sie keine Zeit; und bedenken Sie hernach einmahl, wie sehr Ihre Verstandskräfte dabey angestrenget werden müsten. Sie würden verbunden seyn, ganze Packete heterodoxer Schriften vorhero durchzuwühlen; und hätten Sie wohl Geduld, ein musikalisches Buch zu lesen? Und wie sehr muß man sich manchesmahl martern, es zu verstehen? Sie, mein lieber Herr Hoforganist Sorge, dürfen sich nicht die stolzen Gedanken einkommen lassen, als ob man Sie zu diesen Herren rechnete. Davor sind Sie gesichert.

§. 26.

Ich nenne die drey durch das Untersetzen entstandnen Accorde unterschobne Accorde, und

will von jedem kürzlich besonders reden, ehe ich durch weitere Gründe zeige, daß sie würklich aus dem Untersetzen, und nicht aus dem Uebersetzen ihren Ursprung nehmen. Ob, und in wie weit ein jeder umgekehrt werden könne, ist in meinem Handbuche ꝛc. gesagt worden. Ihre Vorbereitung und Auflösung wird eben daselbst gelehret.

§. 27.

Da der **Accord der None**, in einem vierstimmigen Satze, nicht fünfstimmig ausgeübet werden kann: so muß man ihm nothwendig ein Intervall abschneiden, und dieses trift entweder die **Septime**, zumahl auf der Prima Toni, oder die **Quinte**. Im dreystimmigen galanten Satze kömmt er oft ohne Terz und Quinte, mit der Septime allein, vor. Im strengen dreystimmigen Satze hingegen ist es besser, die None mit der Terz zu begleiten. Der Nonenaccord findet allenthalben in der Tonleiter Platz; nur nicht auf der grossen Sexte, noch den beyden Septimen Toni minoris. Die Vereinbarung der None mit den fantastischen Accorden bleibt aus unserm eclectischen System weg; und wir haben allhier keine andere Nonensätze, als die aus Tönen bestehn, die die Tonleiter giebt; und die, unter den darinnen möglichen, gebräuchlichen und guten sind:

Nonensätze in C dur.

d	e	f	g	a	h	c
g	c(a)	d(h)	e(c)	f(d)	e(g)	f(a)
e	f	g	a	h	c	d
fig. 13. c	d	e	f	g	a	h

Nonen-

Nonensätze in A mol.

	h	c	d	e	f	gis
	e	f (a)	gis (h)	c (a)	d (h)	c
	c	d	e	f	gis	a
fig. 14.	a	h	c	d	e	f

NB. Der letztere Nonensatz enthält eine über sich auflösende None. Hierinnen hat die Septime keine Statt, eben so wenig als auf Prima Toni maj. und min.

Ungeachtet die None an sich nichts anders, als eine um eine Octave erhöhete, Secunde im Grunde ist: so ist sie doch in Absicht auf die harmonische Zeugung, Zusammensetzung, und das daher entstehende Tractament, von selbiger unterschieden. Die Secunde entsteht, wenn die Septime auf den Kopf gestellet wird, und sie wird von der Quarte und Sexte begleitet. Die None entsteht, wenn einem Septimenaccord eine Terz unterwärts hinzugefüget wird, und ihre Begleiterinnen sind die Terz, Quinte und Septime. Bey der Secunde stellt die tiefste Stimme die Septime vor, von welcher sie entspringet, und sie geht deswegen zur Auflösung abwärts. Bey der None hingegen ist die Dissonanz in der Oberstimme enthalten, weil die Septime, von welcher sie herkömmt, ihre Lage unverrückt behält, nur daß sie, durch die Unterschiebung einer Terz unter den Grundton, zur None wird. Aus diesem Grunde muß also die Oberstimme resolviren. Ist es Wunder, daß man zween ihrer Verbindung, Entstehung und Handhabung nach verschiedne Accorde mit ver-

schiednen Nahmen belegt, um sie von einander zu unterscheiden?

§. 28.

Der **Undecimenaccord** ist im Grunde sechsstimmig, wie man aus meinem **Handbuch** ꝛc. mit mehrern ersehen kann; und ich erinnere es allhier, um den Zusammenhang der Zeugung der Accorde desto deutlicher vor Augen zu legen. Man muß nemlich z. E. zwischen dem Basse c und den Oberstimmen g h d f annoch eine Terz supponiren. Aber diese Terz bleibt aus der Praxi und unserm eclectischen System weg, und der Accord besteht allhier aus nichts, als der Quinte, Septime, None und Undecime. Er kann annoch in diesem eclectischen System nirgends fünfstimmig ausgeübet werden, als **auf der Prima Toni**, z. E. c g h d f in C dur und C mol. Auf allen übrigen Klangseyten einer Tonart bleibt entweder die Septime oder None, und öfters bleiben alle beyde Intervallen weg, in welchem letztern Falle sich der sogenannte **Quintquartenaccord** zeiget, dessen Umkehrung einen aus der **Secunde** und **Quinte** bestehenden Accord giebt. Der dreystimmige Undecimenaccord, insgemein Quintquartenaccord, wird mit der Octave oder Quinte verdoppelt, und findet auf allen Seyten einer Tonleiter Statt. Aus dem Grunde, daß die None von der Secunde unterschieden wird, muß auch die Undecime von der Quarte unterschieden werden. Sowohl der Nonen- als der Undecimenaccord sind neue ursprüngliche Sätze in ihrer Art; aber nicht der Secunden oder

Sext-

quartenaccord ꝛc. als welche von andern vermittelst der Umkehrung entstehen. Ich verweise den Leser, in Ansehung der Undecime, auf das achte Capitel in meinen Anmerkungen über das sorgische Compendium.

§. 29.

Der **Terzdecimenaccord** ist im Grunde siebenstimmig, wie ich in meinem Handbuche weitläuftig gezeigt habe, und man muß z. E. zwischen dem Basse A und den Oberstimmen gis h d f annoch zwo Terzen supponiren. Aber dieser siebenstimmige Accord bleibt aus der Praxi und unserm eclectischen Systeme weg, und der Terzdecimenaccord besteht allhier aus nichts, als aus der Septime, None, Undecime und Terzdecime, oder mit andern Namen aus der None, Septime, Sexte und Quarte. Wir üben ihn annoch in diesem eclectischen System nirgends aus, als 1) auf der **Prime einer weichen Tonart**, z. E. auf A in A mol, a gis h d f. Wenn man ihn vierstimmig gebrauchen will, so bleibt entweder die Septime, None oder Undecime weg. 2) **Auf der Dominante einer jeden Tonart** in einem Orgelpunct. Hier wird er nur insgemein vierstimmig, mit Ausschliessung der None, gebraucht. Uebrigens mache ich aus eben dem Grunde, da zwischen einer None und Secunde, und einer Undecime und Quarte ein Unterscheid gemacht wird, auf gehörige Art zwischen der Terzdecime und der Sexte einen Unterscheid. Dieses aber verhindert mich nicht,

die Terzdecime im Accompagnement mit 6, so wie die Undecime mit 4 zu zeichnen.

Vter Absatz,

worinnen die Lehre von dem Untersetzen durch neue Gründe befestigt wird.

§. 30.

Die Frage scheinet lächerlich zu seyn, ob die Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde durchs **Untersetzen** oder **Uebersetzen** entstehen. Sie wird aber lächerlich zu scheinen aufhören, wenn man bedenkt, daß, so wie alle Töne, also alle Intervallen und Accorde innerhalb dem Bezirk der Octave ihren Grund haben müssen. Um zu erfahren, ob, da sowohl bey dem Untersetzen, als beym Uebersetzen die Octave überschritten wird, es mit diesem Ueberschreiten einerley Bewandtniß habe, fragt es sich, für welchen andern Dreyklang oder Septimenaccord der Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord eigentlich steht, oder gebraucht wird. **Nach der Lehre vom Uebersetzen** ist der tiefste Ton der **Hauptgrundklang**, und da steht folglich der Nonen- Undecimen- oder Terzdecimenaccord für den zu diesem tiefsten Tone gehörigen Dreyklang oder Septimenaccord. **Nach der Lehre vom Untersetzen** ist der tiefste Ton eines Nonen- Undecimen- oder Terzdecimenaccords nur ein untergeschobner Ton, der an der Stelle des eigentlichen Grundklanges steht. Bey

dem Nonenaccord steht nach dieser Lehre der tiefste Ton anstatt der darüber liegenden Terz. Bey dem **Undecimenaccord** steht derselbe anstatt der darüber liegende Quinte, und bey dem **Terzdecimenaccord** steht derselbe für die Septime drüber.

§. 31.

Ich setze itzo den Nonenaccord d f a c e. Nach der Lehre vom **Uebersetzen** steht dieser Accord für den Dreyklang d f a, oder den untersten Septimenaccord d f a c; nach der Lehre vom **Untersetzen** aber für den mittelsten Dreyklang f a c, oder den obersten Septimenaccord f a c e. Dort hat der Nonenaccord seinen Grund ausserhalb der Octave, das ist, ausserhalb e — e. Allhier hat er seinen Grund innerhalb den Gränzen der Octave, nemlich innerhalb e — e. Wer siehet nicht, daß es mit dem Ueberschreiten der Octave durch das Untersetzen eine ganz andere Bewandtniß hat, als mit dem durchs Uebersetzen? Wer sieht aber nicht zugleich, daß die Lehre vom Uebersetzen sogleich wider das Grundgesetz der Harmonie, vermittelst wessen alle nur mögliche Accorde **innerhalb dem Umfang der Octave ihren Grund haben müssen**, verstößt?

§. 32.

Weil so wohl nach der Lehre vom Uebersetzen, als nach der vom Untersetzen nichts in der Musik gemacht werden kann, wo ein Dreyklang oder ein Septimenaccord nicht entweder würklich vorhanden ist, (es geschehe nun in Natura, oder durch ihre

Umkehrungen;) oder welches nicht darauf sein Absehen hat: so wollen wir die beyden ersten Grundaccorde, nemlich den Dreyklang und Septimenaccord, **Hauptgrundaccorde** nennen. Die übrigen Grundaccorde aber, als den Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord, die nur in ihrer Art Grundaccorde sind, nicht aber in Absicht aufs Ganze, mögen **Nebengrundaccorde** heissen. Diese allgemeine Benennungen werden uns hin und wieder in der Folge bequemer zum Gebrauche seyn, als die besondern Nahmen eines jeden Accords.

§. 33.

Wir wollen itzo aus der ausübenden Musik den Umstand verificiren, daß die Nebengrundaccorde, nicht für den Dreyklang oder Septimenaccord ihres tiefen Grundklangs eigentlich stehen, sondern daß dieser Grundklang ein untergeschobner Ton, und also ein uneigentlicher Grundklang ist. Ich fange vom **Nonensatze** an; und da bestätigt es die allgemeine Praxis, daß derselbe für den in ihm enthaltnen obersten Septimenaccord, der auf den mittelsten Dreyklang gegründet ist; nicht aber für den untersten Dreyklang oder den untersten Septimenaccord; gebraucht wird. Man sehe folgendes Exempel:

f	f e	e d	d
d	d c	c c	h
d	h c	a a	g
a	g g	g f	d
d	e e	f f	g
	9 8	9 6	
	7 6	7 5	3

fig. 15.

Was

Was für ein eigentlicher, auf die beyden Hauptgrundaccorde relativischer Baß, findet hier Statt? Wer nur die geringste Tinctur von der Harmonie hat, wird sagen, daß es der folgende bey (A), nicht aber der bey (B) ist.

(A)	f	f e	e d	d
	d	d c	c c	h
fig. 16.	a	h g	g f	g
	d	g c	a d	g
		7 b3	7 7	3

Sorgischer Grundbaß.

			8	
(B)		7 8	7 7	3
	d	e c	f d	g

Wo erblickt man in der auf den Baß bey (B) sich gründenden Harmonie, diejenigen Töne, die den Character des Nonenaccords ausmachen, da hingegen bey (A) die None, als Septime, der Erzeugung der Accorde gemäß vorhanden ist? Denn selbst der Uebersetzer läugnet nicht, daß der Septimenaccord eher als der Nonenaccord existirt. Er setzet ja zween Septimensätze zusammen, um einen Nonenaccord daraus zu bilden. Ist es also nicht absurd, ein Intervall als None in der Welt erscheinen zu lassen, ehe es sich noch in selbiger als Septime gezeigt hat? Dieses aber geschicht, wenn man den Baß bey (B) als den Hauptgrundbaß von dem gegebnen Exempel, betrachtet. Ich gebe ein ander Exempel, nemlich:

e	e d	d c	h h	c		
c	a a	gis a	a gis	a		
a	f f	e e	f e	e	fig. 17.	
c	d h	e a	d e	a		
6	9 7	9 3	6 ♯			
	3 5♯	5				

Ich sage, daß diese Harmonie auf folgende Hauptharmonie bey (C), nicht aber auf die bey (D) ihr Absehen hat.

(C)	e	e d	d c	h h	c	
	c	a a	gis a	a gis	a	
fig. 18.	e	f f	e e	d e	e	
	a	f h	e a	h e	a	
		7 7	7 3	7 ♯		
			♯			

Sorgischer Grundbaß.

			7			
(D)		7 7	5♯ 8	7 ♯		
	a	d h	c a	h e	a	

§. 34.

Ich gehe zum Undecimenaccord fort, und sage, daß derselbe für den in ihm enthaltnen obersten Septimenaccord des Baßtons, gesetzt wird, als:

	g g g	c c c	c h	c		
fig. 19.	c h c	a g inglei- b	a g	g	fig. 20.	
	g f e	f e chen e	f f	e		
	e d c	c c c	c d	e		
	C	C	c c c	c		

Der Undecimenaccord ist in den Noten c d f h g enthalten, und die Hauptgrundharmonie zu dem Exempel ist die folgende bey (E), nicht aber die bey (F) nach sorgischer Art:

	c	h	c	a	g
(E)	g	g	g	f	e
	e	f	e	c	c
fig. 21.	c	d	c	c	c
	c	g	c	f	c

Sorgischer Grundbaß.

	c	h	c	a	g
(F)	g	g	g	f	e
	e	e	e	c	c
	c	c	c	f	c

Ingleichen:

	c	c	h	c
(E)	b	a	g	g
	g	f	f	e
fig. 22.	e	f	d	c
	c	f	g	c

Sorgischer Grundbaß.

			7	8
(F)			5	
			3	
	c	f	c	c

Herr Sorge mag seinen Baß vierstimmig aussetzen, und die Relation der Accorde zeigen.

§. 35.

Hier folgt endlich ein Exempel vom Terzdecimenaccord, von welchem ich sage, daß er für den in ihm enthaltnen obersten Septimenaccord, nicht aber für den Septimenaccord der Baßnote gesetzt wird.

fig. 23.

f	e d	d cis	d
d	cis d	b a	a
a	b a	g g	f
a	g f	e e	d
d	d d	g a	d

oder:

fig. 24.

d	d cis	d
c	b b	a
fis	g g	f
d	d e	f
d	d d	d

Hier ist die Hauptgrundharmonie, auf welche sich die vorhergehende Harmonie in Ansehung des Terzdecimenaccords bezieht, die folgende bey (G); nicht aber die bey (H).

fig. 25.

(G)	d	e d	d cis	d
	a	b a	g g	f
	f	g f	e e	d
	d	cis d	e a	d

fig. 26.

(G)	c	b b	a
	fis	g g	f
	d	d e	f
	d	g cis	d

Nach

Nach Sorgischer Art.

	d	cis	d	d	cis	d	
(H)	a	a	a	g	g	f	
	f	f	f	e	e	d	
	d	d	d	e	a	d	
	c	b	cis		d		
(H)	fis	g	a		a		Pfuy!
	d	d	f		f		
	d	g	d		d		

§. 36.

Was folgt aus allem diesen? Dieses, daß die drey Accorde, wovon die Rede ist, der Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord, nicht von dem untersten Dreyklang, und dem darauf gebauten Septimensatze, sondern von dem in ihnen enthaltenen obersten Septimenaccorde abstammen. **Denn was von einander abstammet, kann einander substituirt werden, wenn nicht eine andere Regel der harmonischen Fortschreitung der Intervallen solches verhindert.** Nur muß man nicht verlangen, daß es mit der Abstammung überall auf einerley Art zugehen soll, da solches weder theoretisch, wegen des Ambitus der Octave, noch practisch wegen des durch die Art der Substitution entstehenden Verhältnisses des einen Accords gegen den andern, in Ansehung seines Gebrauchs, möglich ist. Es wird niemand leugnen, daß sowohl der Septimenaccord,

als

als der Sexten- und Sextquartenaccord vom harmonischen Dreyklange herstammet. Hat es aber mit der Art der Abstammung einerley Bewandtniß? Der Sexten- und Sextquartenaccord entspringet, wenn der Dreyklang umgekehrt wird; der Septimenaccord hingegen, wenn dem Dreyklang ein neuer Ton, in der Distanz einer Terz, oberwärts hinzugefügt wird —. Sowohl die harte Tonart von g, als die weiche von a ist mit C dur im ersten Grade verwandt. Aber die Verwandtschaft entsteht auf verschiedne Art —.

(Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.)