

Historisch = Kritische
Beiträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

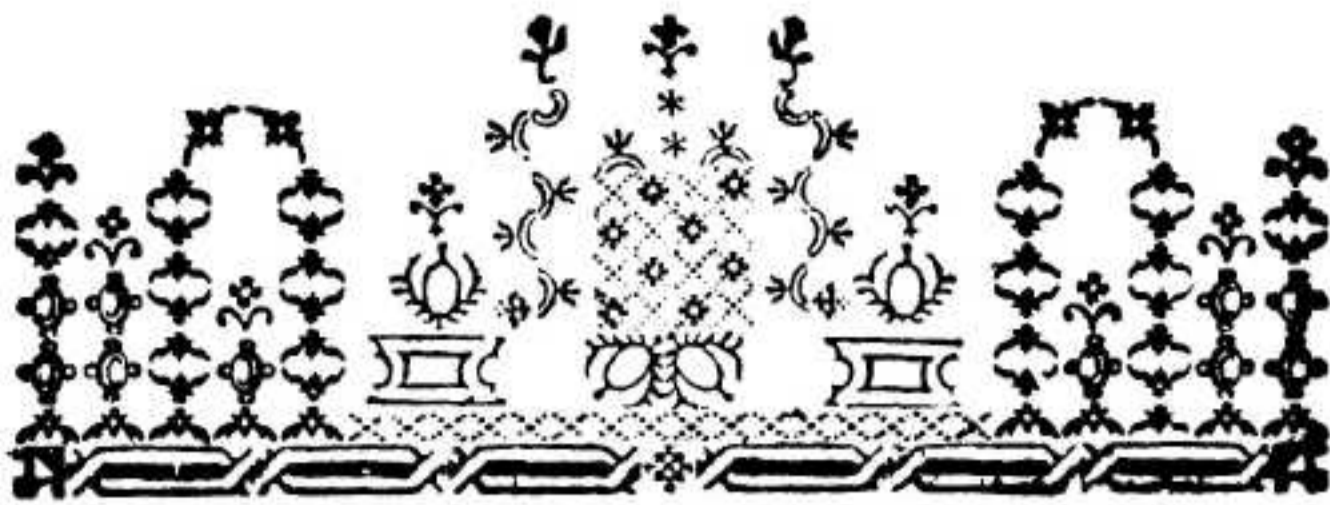
Erstes Stück.



Berlin,
Verlegt's Gottlieb August Lange.
1760.

Inhalt.

- I. Vermischte Gedanken.
- II. Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteur, mit Zusätzen vermehrt von E. W. Kammler. Auf die Tonkunst angewandt.
- III. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos von den theatralischen Vorstellungen der Alten.



I.

Bermischte Gedanken.



Die Regeln der Musik, so wie aller Künste, sind Zweige, die aus einem einzigen Stamm erwachsen. Kann man bis zu ihrer ersten Quelle hinauf steigen, so trifft man einen Grundsatz an, der so leicht und natürlich ist, daß man seiner unmöglich verfehlen kann, und der doch groß genug ist, alle die kleinen Regeln unter sich zu begreifen, die man nur durch das Gefühl erkennen darf, und wovon die Theorie den Geist mehr einschränkt, als aufkläret. An einem solchen Grundsatz können sich alle diejenigen halten, die ein wirkliches Genie zur Musik haben.

Dies allgemeine Gesetz ist die Nachahmung der Natur. Durch was für Mittel geschieht diese aber in der Musik? Dies müssen uns die Beobachtungen lehren, die man über gute musikalische

2 I. Vermischte Gedanken.

Stücke macht, gleich den Naturforschern, die zuerst Erfahrungen sammeln, und hernach ein System darauf bauen.

Dieß ist aber ein fast noch gänzlich unbekanntes Feld in der Musik. Bey solchen Beobachtungen kommt es nicht allein darauf an, Richtigkeiten der Harmonie aufzusuchen; gewisse Freyheiten, die der Componist sich genommen, zu entdecken und zu prüfen; in den Fugen und Imitationen die Geschicklichkeit zu untersuchen, mit welcher der vorhabende Satz angenehm überraschend eintritt, u. s. w. Diese Bemerkungen muß ein Componist machen; allein sie haben nur zur Absicht, einen geschickten Harmonisten zu bilden. Wir wünschen annoch Beobachtungen von höhern Werthe zu haben.

Sie müssen die Empfindung und Leidenschaft betreffen, die der Componist sich vorgesehet oder ausgedrückt hat; die Art und den Grad derselben; die Mittel, die er dazu angewendet, so wohl in Ansehung der Melodie als der Harmonie, in Absicht auf die Sänger und die Instrumente, und deren Wahl; ob er bey Singesachen den Sinn des Dichters so wohl überhaupt, als in Absicht auf jeden Theil des Singstückes eingesehen; ob er dem Dichter in den Wendungen gefolget ist; ob er die gemäße Schreibart getroffen; ob er bey Opern die Charaktere durchforscht, und beobachtet u. s. w.

Es ist wahr, es wird aus solchen Bemerkungen eine Menge Regeln entstehen, die dem Verfasser, welcher schreiben, und dem Liebhaber, welcher

I. Vermischte Gedanken. 3

cher urtheilen will, gleich viel zu schaffen machen. Allein wie kann man anders zu einiger Gewißheit in der Musik kommen? Man wird sonst noch immer sich auf das Glück verlassen müssen, welches den Componisten auf die Empfindungen führen muß. Und wer kann auf ein solches beständiges Glück Rechnung machen?

Batteux schlägt zur Oper eine wunderbare Handlung, und Götter und Halbgötter zu Personen vor. Metastasio aber, führet Personen aus der menschlichen Welt, und wahre Begebenheiten auf. Inzwischen dünkt mir die Regel des Batteux sehr schön. Man laße die ordentliche Tragödie von Gottheiten leer, und thue dagegen die wunderbaren Materien ins Schauspiel, worinn man alle Wunder der Mahleren und der Baukunst, des Tanzes und der Musik, auf die wahrscheinlichste Weise vereinigen will. Ich bitte die Quinautischen Opern ohne Vorurtheil zu lesen, und als ein Aestheticus zu betrachten. Man stelle sich dabey vor, daß die genannten Künste alle in gehöriger Vollkommenheit würken. Man abstrahire davon, daß die Arien nicht in der Form sind, wie des Metastasio Arien; daß die Sänger und Sängerinnen nicht allein hervor leuchten können, sondern auch zuweilen den Tänzern, dem Balletmeister, dem Decorateur, 2c. Platz laßen müssen: man betrachte alles mit philosophischen Augen, und verwechsle die Oper nicht mit einem Singstücke: so bin ich versichert, man wird wünschen, ein solches Schauspiel zu sehen.

Man hat sich gewundert, daß Pope in Prosa übersezt worden. Und jemand wundert sich deshalb darüber, weil dieses der Dichter sey, dessen großes, man wolle nicht sagen, größtes Verdienst darinn wäre, was wir das Mechanische der Poesie nennen; dessen ganze Mühe dahin gegangen, den reichsten, triftigsten Sinn in die wenigsten wohlklingendsten Worte zu legen; dem der Reim keine Kleinigkeit gewesen — — einen solchen Dichter in Prosa zu übersezen, das hieße, ihn ärger entstellen, als man den Euklides entstellen würde, wenn man ihn in Versen übersezte. Ich werfe hieben die Frage auf: ob es nicht auch ein Mechanisches der Musik gebe, woraus man ein so großes Verdienst machen könne? Ob man nicht auch den reichsten, triestigsten Sinn in die wenigste wohlklingendste Töne legen könne? Und ob einem Componisten die Proportion und Uebereinstimmung der Einschnitte in den musikalischen Perioden nicht auch mit Nutzen keine Kleinigkeit seyn möge? Wir haben einen solchen musikalischen Pope in Deutschland, der zwar bekannt genug ist; aber nur wenige wissen, daß der Werth seiner Stücke hauptsächlich mit daher kommt. Uebrigens könnte man den Euklides in Versen mit einer Fuge vergleichen, die aus zärtlichen, reizenden, seufzenden und neu-modischen Gängen bestehet, und ich werfe dabei die zweyte Frage auf: warum eine solche Fuge nicht klingt?

Eigenthümlichkeit des Ausdrucks mag vielleicht in der Musik eine unbekannte Sache seyn; ich will sagen,

sagen, ein unbekannter Ausdruck bey den musikalischen Kunstrichtern. Mich dünkt aber, die Sache kommt mit dem überein, was die Franzosen *tons parlans* nennen. Wo dieß wäre, so würde einem gewissen Componisten dieses Gute sehr fehlen. Denn er hat alles, aber nur selten *tons parlans*.

Pope hat geschrieben, weil es ihn angenehm beschäftigt; er hat verbessert, weil ihm das Verbeßern eben so viel Vergnügen gemacht, als das Schreiben. Unser musikalischer Pope thut des gleichen. Aber eben deswegen hat er auch unter den Componisten einen eben so gegründet hohen Rang, als der Engländer unter den Dichtern. Allein wie wenig Musiker componiren anders als *par ordre*, oder wenigstens nur auf gewisse Veranlassungen! Noch weniger verbessern sie; und die allerwenigsten finden am Verbeßern eben so viel Vergnügen als am Schreiben. Wäre unser — — in diesem Stück Pope, er würde ein Wunder der Welt seyn.

Bey den Büchern wird verlangt, daß man die Kunst zu lesen besitze, und bey den Noten kann man ein gleiches verlangen. Gleichwie aber dort der armen Kunst zu lesen wehe geschieht, wenn ihr vornehmstes Geschäft seyn muß, den Wortverstand deutlich zu machen: also giebt es so schlechte Compositionen, bey denen alle Kunst, Noten zu lesen, unnütz ist. Man begreift ohne Erinnern den Unterscheid unter der Fertigkeit, Noten zu lesen, und der Kunst, die Noten recht zu lesen.

6 I. Vermischte Gedanken.

Jenes gehöret zur musikalischen Grammatik, dieses zur musikalischen Wohlredenheit.

Man sagt von manchen Frauenzimmern, sich zu unterwerfen, sey durchaus ihre Sache nicht; sie wollten ihren Willen haben, oder sie bekämen ihre Zufälle; sie würden krank, die lieben eigensinnigen Weiberchen, wenn man nicht thäte, was sie haben wollen. — — Dieses auf die Musik appliciret, sind nur bloß die Sängerinnen so, wenn sie nicht die erste Rolle bekommen? Oder nehmen nicht auch oft gar starkbärtige Musiker zu den Zufällen ihre Zuflucht, wenn man nicht überall thut, was sie haben wollen?

Die deutschen Uebersetzer sollen die Sprache verstehen. Sie wollen sie aber erst verstehen lernen; sie übersetzen, um sich zu üben, und sind klug genug, sich ihre Uebungen bezahlen zu lassen. — — Auch gar viele Anfänger in der Composition giebt es, die nicht das geringste Stück machen, welches sie nicht bey aller Gelegenheit hören lassen, und die diese ihre elende Uebungen durch Bravos wollen bezahlt haben, statt deren man lieber mit den Füßen kratzen möchte.

Bolingbroke, wenn er von Männern, die zwar selbst durch ihre Studien weder weiser noch besser werden, andere aber in den Stand setzen, mit mehrerer Bequemlichkeit und in nützlichen Absichten zu studiren; von den Herausgebern verlegener Handschriften, den Wortforschern u. s. w. redet, gedenket mit Verfall eines Gelehrten, den man einst in der Kirche, in seiner Capelle, unter der
stück.

stückweisen Erwägung göttlicher Wohlthaten, dergleichen bey frommen Leuten nicht ungewöhnlich ist, Gott auch dafür danken gehöret, daß er die Welt mit Exicomachern versehen habe. — — Laßet uns also denen, die in Absicht auf die Musik ein gleiches thun, die Aufmunterung nicht versagen, welche sie verdienen, zumahl wenn ihnen ihre Talente sonst nichts anders zu thun erlauben, und sie dabey bescheiden sind, weder wüßig seyn, noch vernünfteln wollen.

Bolingbroke veraleicht die Systeme der alten Zeitrechnung und Geschichte mit bezauberten Schlössern. Sie scheinen, sagt er, etwas zu seyn, und sind nichts als Phantome; löset die Bezauberung auf, und sie verschwinden aus dem Gesicht wie jene. — — In der Musik haben wir ganz andere Zauberer. Jene Stümper lassen verschwinden, was bloß da zu seyn schien. Diese machen ihr hocus pocus, bringen es zu Papier, singen und spielen es, und das Gemüth wird so wenig davon gerührt, daß seit dem Augenblick niemand mehr daran gedenkt, noch weniger darnach fragt; alle Gedanken, alle Einfälle, die wirklich da waren, sind weg; ohne alle Spur, weg.

Wie mancher Sänger und Instrumentist giebt dem Componisten, mit dem Hudibras zu reden, die Kräfte, um ihn reiben zu können, das ist: er versteht ihn unrecht, er sieht das schöne der simplen Sänge nicht ein, er brodirrt dieselben, und stellt ihn mit Ungereimtheit dar, die er selbst in ihn gelegt hat.

8 I. Vermischte Gedanken.

Viel arme schlechtbesoldete Musiker müssen vom Notenabschreiben leben; das heißt: sie sehen, wo sie Concerten, Arien, Trios &c. bekommen, und schreiben sie für andere ab. Wie viel schreiben sie aber nicht ab, was ihren Notenkunden so sehr mißfällt, daß sie ihnen nichts mehr abnehmen! Wenn also doch nicht jede musikalische Geburt zum Abschreiben gegeben würde! Man sollte die schlechten Componisten anhalten, die Notenlieferanten wegen dieses Verlustes zu entschädigen.

Es ist schon anderwärts gesagt, daß die Ausübung der Musik die Vornehmen den Geringern gleich mache; und doch scheint es den erstern nicht nachtheilig zu seyn. Denn vornehme Personen müssen zwar mit viel Unterscheidung und Urtheil ausmachen, wen sie so ehren wollen und können, daß sie sich nicht selbst dabey verunehren. Meistens können sie nur sehr wenigen erlauben, mit ihnen an einem Tische zu essen. Wer ihnen aber ein Solo, ein Concert accompagnirt, den können sie, ohne Bedenken ihrer Person, so nahe kommen lassen, als die Tonkünstler von Profession einander bey dergleichen Gelegenheit selbst kommen.

Schäzket aber, ihr Tonkünstler, die ihr in Weltsachen noch um so viel unerfahrner seyd, als man die Gewohnheit hat, euch diese Unerfahrenheit zu Gute zu halten, schäzket diesen sonderbaren Vorzug ja nicht höher, als ihr sollt; oder besser zu sagen, nehmet euch deswegen nicht mehr heraus, als Niedrigen gegen Höhern erlaubt ist. Bedenket,

I. Vermischte Gedanken. 9

ket, daß es euch doppelte Empfindlichkeit, Schande und Spott zuziehet, wenn eure übele Aufführung verursacht, daß große Herren, die sonst sich gegen euch so herablassen, euch müssen fühlen lassen, daß ihr nicht weniger als andere gegen sie klein seyd.

Es ist etwas sonderbares, daß die sehr Reichen zu vornehm sind, Geld bey sich zu tragen, da sie meistentheils doch nur durch ihr Geld vornehm sind. Eben so ist es auch wunderlich, daß viele Tonkünstler, gar keine Musikalien, auch oft nur schlechte musikalische Instrumente haben, da sie ohne Musikalien und gute Instrumente doch fast nicht mehr Musici sind.

Wenn ein geistlicher Redner im Stande seyn muß, erforderen Falls, auch so fort, und ohne daß er darauf studiret, eine gute Rede zu halten: so sollten die Musici noch mehr im Stande seyn, so fort und aus dem Stegereise einen aufgegebenen Affekt zu erregen. Allein die heutigen Tonkünstler wollen diese Obliegenheit nicht mehr erkennen, und wo sie sich auszudrückende Leidenschaften noch vorschreiben lassen, so ist es nur in Singesachen. Außerdem müssen sich die Umstände nach ihnen, nicht aber sie nach den Umständen richten. Die Orgelspieler lassen sich zwar noch aufgeben, aus dem Stegereis eine Fuge auszuführen. Aber sie sind darinn nicht unklug; denn zu den Fugen gehöret vielleicht mehr mechanisches als Genie, mehr Kunst als Natur ꝛc.

Folgende Sprüche sollten zu sonderbaren Erfindungen in der Musik Anlaß geben: Der Herr Zebaoth gehet über alles Hoffärtige und Hohe, und über alles Erhabene, daß es geniedriget werde; auch über alle hohe und erhabene Cedern auf dem Libanon; auch über alle Eichen in Basan; über alle hohe Berge und erhabene Hügel; über alle hohe Thürme und feste Mauern; über alle Schiffe im Meer, und über alle köstliche Arbeit; daß sich bücken müssen alle Höhe der Menschen, und demüthigen was hohe Leute sind, und der Herr allein hoch sey zu aller Zeit. — — Vergebens toben die Heyden. Der im Himmel wohnet, lachet ihrer, und der Herr spottet ihrer. Er bändiget ihre Wuth. Der König, den Gott auf seinem heiligen Berge Zion eingesetzt hat, zerschlägt sie mit einem eisernen Zepter, und zerschmeißt sie, wie Töpfe. Auch gewaltige der Erde küßen den Sohn, daß er nicht zürne. Hie Schwerdt des Geistes und Kreuz Jesu. Der Herr mit euch, ihr streitbaren Helden!

In Ansehung des Nachdrucks und der Deutlichkeit, welche eine Singmelodie nach den Regeln der Declamation, und nach den Einschnitten der Rede haben muß, ist zu merken, daß in diesem Betrachte eine Singmelodie oft ganz andern Regeln unterworfen ist, als diejenigen sind, welche man beobachten muß, wenn man diese Worte nur liest, oder hersaget. Ich will mich deutlicher erklären. Man wird in einer Singmelodie oft gewisse Sylben erhoben, gewisse Worte von einander

der

der getrennet, und gewisse Theile der Rede mit einem Nachdruck versehen finden, wo alles dieses nicht geschieht, wenn die Worte nur hergesagt, und nicht gesungen werden. Ob ein Componist beynehmung dieser Freyheit, oder wenn man lieber sagen muß, bey Befolgung der besondern Regeln seiner Kunst, glücklich gewesen, das muß die Empfindung entscheiden. Fühlet ein aufmerksamer Zuhörer den Nachdruck und die Deutlichkeit, den die vorgestellte Sachen erheischen, und zur Absicht haben, so hat der Componist recht verfahren; gesetzt daß auch ein Redner jene Sylben, Worte und Theile der Rede, ganz verschieden behandeln würde.

Die Kunst eines gehörigen Vortrags der Worte, äußert sich erstlich bey dem Lesen einer jeden Schrift; hernach bey öffentlicher Hersagung einer Rede; ferner bey der theatralischen Declamation; und endlich bey dem Gesange. Diese Aufsteigung der Lebhaftigkeit des Vortrages, in den vier besondern Gattungen desselben zeigt schon, daß einem Componisten mehr Kühnheit erlaubt ist, und sein Vortrag weit feuriger seyn muß, als der Vortrag eines Lesers, eines Redners und eines Schauspielers. Indessen aber bleiben ihm doch mit jenen viele Regeln gemein, und vielleicht lassen uns auch Unwissenheit und Vorurtheil manche Freyheiten der Componisten im Vortrage gesungener Worte für erlaubt ansehen, die es nicht sind, und manches für eine Schönheit halten, das in der That ein Fehler ist. Der Reiz der Musik ziehet eine Decke darüber.

Man

12 I. Vermischte Gedanken.

Man hat eine eberne Bildsäule des Alexanders vom Lysippus gehabt, welche Nero hat vergulden lassen. Weil aber die Verguldung der Bildsäule ihre Schönheit benommen hatte, so mußte man sie wieder wegnehmen: *quum pretio perisset gratia artis, detractum est aurum.* Wie viel Melodien werden nicht mit so viel Zierlichkeiten der Kunst überdeckt, daß jene vor diesen gar keine Wirkung thun können; und die Gewohnheit, den Gesang so vielen äußerlichen Annehmlichkeiten zu unterwerfen, verursacht, daß die meisten nur solche Gesänge verfertigen, die vieler Manieren fähig sind; nicht aber sich darum bekümmern, ob selbige auch an sich etwas taugen, ob sie rühren, erschüttern und das Herz damit fortreißen.

Ich kenne gewisse musikalische Stücke, die ich schon vielmahl gehört, und doch allemahl wieder mit neuem Vergnügen höre. Ich kann von ihnen sagen, wie der Philosoph Arcesilaus vom Homer, daß, indem er alle Morgen und Abend sein Buch in die Hand nahm, er nun zu seiner Geliebten gieng.

Wenn man ein musikalisch Stück kritisiret, so hält man sich gemeiniglich bey den Fehlern und bey der Sonderbarkeit der Harmonie und der Zusammenfügung der Töne auf. Aber man könnte edlere Vollkommenheiten aussuchen. Man bekümmere sich genau um die Schönheiten der Figuren im rhetorischen Ausdruck einer Musik, welche am meisten zu der Größe und Erhabenheit derselben beitragen, und dem Zuhörer das empfindlichste Vergnügen machen:

machen; man untersuche das Feine und das Starke der Wendungen, und der Gedanken; dies ist beträchtlicher und wird auch viel nützlicher seyn.

Nicht nur die hervorragenden Stimmen bey einer Musik, sondern auch die, die jene begleiten, müssen sich bemühen, die Stärke, Harmonie, Zärtlichkeit und Erhabenheit derselben auszudrücken, und den Geist beizubehalten, der im Stücke herrscht. Je mehrere unter ihnen sind, die solchen Geist des Stückes nicht kennen und empfinden, je mehr bleibt es ein Körper ohne Leben und ohne Wirkung. Glückliche Componisten mögen noch so viel Seele und Feuer in ihre Stücke legen: wenn die, welche sie aufführen, nicht auch die Töne zu beleben, und ihnen Verstand zu geben wissen, so ist der Seher Mühe umsonst. Ein guter Ausüber der Musik, der aber selbst nicht componiren kann, verdienet keine geringe Achtung, und wie glücklich wären wir hingegen, wenn alle Ausüber bedenken wollten, daß so viel bey der Musik von ihnen erfordert wird, und auf sie ankommt.

Es ist dieses so wahr, daß selbst eine schlechte Musik, wird sie gut vorgetragen, mehr Gewalt über uns hat, als ein gutes Stück, wenn man es hart und unangenehm aufführet.

Mancher singt und spielet alles, was ihm vorgelegt wird, auf das genaueste und richtigste, er macht nicht den geringsten Fehler. Aber das Ganze ist ein Fehler. Er ist kalt und ohne Genie, und verfehlet also den Geist, worinn das Stück gesetzt ist. Man kann einem Stück so gar Annehmlichkeiten

14 I. Vermischte Gedanken.

keiten geben, die just das Gegentheil von demjenigen hervorbringen, welches der Componist will hervor gebracht haben.

Das Gehör ist der feinste, der zärtlichste und der hoffärtigste Sinn von allen, und man muß ihn durchaus in seiner Gewalt haben, wenn man über das Herz herrschen will. Manche Rede würde mit dem größten Widerwillen, und ohne die geringste Rührung, gelesen werden, die sich doch der meisten Zuhörer bemächtigte, da sie von demjenigen ausgesprochen wurde, den die Natur zu einem schönen Vortrage vorzüglich geschickt gemacht hat. Mehmet Lucrezens Versen, über die Natur der Seelen, die Schönheiten der poetischen Mechanik und ihre Harmonie, so werdet ihr den Inhalt nicht mehr ausstehen können.

Hat aber die äußerliche Beschaffenheit, und der gute Vortrag einer Musik so viel Reiz und Gewalt, was wird nicht seyn, wenn noch die Wahrheit, Schönheit, Ordnung und Größe der Gedanken dazu kommt!

Rechnet man es Homeren zu einem großen Vorzuge, daß er zuweilen ganz simple Redensarten unter die artigsten, feinsten und wohlfließendsten Ausdrücke mengt; so ist auch gewiß die Musik nicht die beste, welche nur aus lauter ausgesuchten, feinen und weit hergeholtten Gängen besteht. Kunst und Natur muß allenthalben gemischt seyn.

Ich tadele es nicht, wenn man auf neue musikalische Stücke begierig ist; ich tadele es aber,
wenn

wenn man dabey blos die Neugierde zu stillen suchet. Man muß sich angenehme und fröhliche Gänge auch vergnügt und fröhlich machen, und rührende Stellen auch von Zärtlichkeit einnehmen lassen.

Es giebt Leute, die Verstand haben, die aber störrisch oder übereilt in ihren Urtheilen sind. Diese verdammen die meisten musikalischen Stücke sowohl als diejenigen, welche dieselben ausüben. Sie sind denen gleich, welche keinen Weltgebrauch verstehen, und alles in der Welt vollkommen haben wollen. Beyderseits werden für ihre wenige Nachsicht gestraft, dadurch daß, in dem sie nur Vergnügen finden, das Böse zu kritisiren, sie bey dem Guten ganz unempfindlich und stumpf werden. Ein Componist fängt sich an zu zeigen, ein junger Virtuose läßt sich hören; es ist in den Sachen, in dem Vortrage allenthalben noch nicht die genaueste Verbindung, noch nicht die größte Uebereinstimmung; sie verrathen aber Feuer, Erfindung und Nettigkeit. Ist nun dieses nicht so viel werth, daß man durch allzuscharfe Kritiken beyde abzuschrecken weiter zu gehen, sich enthalten sollte?

Die Kritik bestehet so wohl in der Aufdeckung der Vollkommenheiten schöner Werke des Geistes und des Verstandes, als in Auffuchung der Unvollkommenheiten in selbigen. Die musikalischen Kunstrichter sollten sich endlich einmahl hauptsächlich mehr mit dem ersten beschäftigen; denn man hat lange genug Quinten und Octaven aufgesucht, und man gebe den Tonkünstlern die Sachen eines angehen.

16 I. Vermischte Gedanken.

angehenden oder auch eines unbekanntem Componisten, um ihr Urtheil darüber zu fällen. Selten werden sie, wo sie ja sich nicht bloß bey harmonischen Fehlern aufhalten, etwas anders thun, als übel zusammengehängene Sätze, unglücklich gerathene Ausdrückungen des Textes u. d. g. auffuchen. Könnten sie aber nicht eben so gut neue Auflösungen der Intervallen suchen, kühne Züge der Melodie, angenehm überraschende Wendungen des Gesanges, redende Passagen, starckrührende Gedanken, u. s. w.

Der Verstand und das Herz sind so genau mit einander verbunden, daß es wohl nicht möglich ist, ein gut Herz und eine böse Denkungsart zu haben. Zwar kann man ein groß Herz und ein klein Genie, und auch viel Verstand und keine Größe der Seele haben; allein mit der Güte oder Börsartigkeit ist es nicht also beschaffen. Diese letzteren haben überhaupt in alle Theile unserer Gemüthsart Einfluß; bey dem Herzen fangen sie an, und bey dem Verstande hören sie auf, sich zu äußern. Welcher Vorzug für die Tonkünstler, daß man einigen derselben zwar vorwerfen kann, ein klein Genie zu haben, und dasjenige wenig zu äußern, was man viel Verstand heißet; daß aber dennoch die meisten ein gut Gemüth zeigen, wenn auch gleich nur ihrer wenige, ein eigentlich großes Herz an den Tag legen.

Bev vielen Gelegenheiten ist auch in der Musik der ausgesuchte Geschmack und ein gar zu feiner Verstand, uns zur Last. An wenigen Orten findet

det man gute Musikalien, gute musikalische Instrumente, und an den allerwenigsten, Leute, die diejenigen, die sie noch haben, gut spielen oder singen. Soll man aber deswegen sich der Tonkunst ganz begeben? Ist es nicht besser, zur gesunden Vernunft seine Zuflucht, und mit den Musikern, wie man sie findet, fürlieb zu nehmen? Sind die Stücke und die Art, sie vorzutragen, nur nicht ganz wider den guten Geschmack, so wird doch ein gesunder Verstand allemahl etwas ergötzendes und rührendes darinnen finden.

Ein französischer Schriftsteller aus dem vorigen Jahrhunderte sagt, daß zu seiner Zeit ein in seiner Carosse ausgestreckt gelegener Comödiant, den zu Fuße gehenden Corneille, mit Roth besprüket habe. Wie viel brave Componisten gehen zu Fuße, dahingegen Sänger, die nicht im Stande sind, jener ihre Stücke zu singen, ihrer Madre und Sorella tausende nach Hause schicken, und ebenfalls in Carossen fahren.

Ich weiß keine Wahl zu treffen, unter demjenigen der ein schlecht Solo spielet, und demjenigen der ein schön Solo schlecht spielet. Mein Ohr leidet gleichen Mangel am Vergnügen.

Jemand sagt von den Gelehrten, daß einige sich ein Verdienst daraus machen, nur etwas schönes zu schreiben, andere aber daraus, gar nichts zu schreiben. Ist bey den letztern oftmahls etwas gezwungenes und affectirtes, so sind Gott lob! die Tonkünstler noch davon frey. Das schlechteste Stück, was ein Componist gemacht, würde er

um aller Welt Wunder nicht unterdrücken, und die Sucht, immer neue Musikalien zu haben, wie auch die Besorgniß armer Tonkünstler, mit ihrer Familie Hungers zu sterben, wird das Stück durch öftere Abschriften schon ausbreiten.

Ben den Tonkünstlern trifft es auch zu, daß das Genie und die großen Naturgaben oft fehlen, zuweilen aber auch nur die Gelegenheit, sie zu zeigen. Der kann gelobt werden deswegen, was er gethan, ein anderer deswegen, was er hätte thun können.

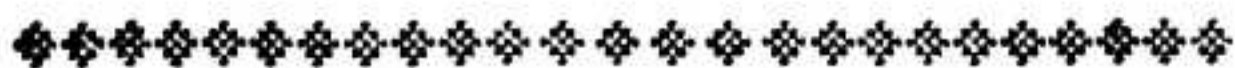
Z. unterstehet sich von aller unserer Tonkünstler Werken, seine offenherzige Meynung zu sagen, und sie alle zu loben, und für vortreflich auszugeben. Er sollte glauben, daß einige unserer Musiker, über sein Lob hinweg wären, und daß er nicht im Stande sey, ihre Werke zu kritisiren. Inzwischen sollte Z. fragen: ob man sich die Mühe gegeben, zu untersuchen, ob seine Kritiken gegründet, oder ungegründet seyn? so würde man schweigen, und zu erkennen geben, daß man es nicht gethan habe. Ueberdem ist mir derjenige Kunstrichter rechter Art, der ohne Ansehen der Personen lobet, was gut ist, es maq her seyn, wo es will, und seine bescheidene Meynung über Unvollkommenheiten nicht verschweigt, wenn er sie gleich auch bey großen Leuten gefunden hätte.

M. ist ben Anhörung unserer Sängerrinnen zuweilen der einzige, der nicht mit Bravo rufet; und ein andermahl ist er wiederum der einzige, der ihnen solchermaßen seinen Beyfall giebt. Sollte
M.

N. wohl ein so großer Sonderling, oder sollte es möglich seyn, daß unsere Sängerrinnen nur da einen lauten Beyfall verdienen, wo die meisten Zuhörer ihnen denselbigen nicht geben?

Man frage die Kenner der heutigen Musik: ob sie nicht einige Stücke gehört haben, die sie gerührt, und ein deutliches Bild von dem, was sie vorstellen sollen, gegeben haben? und von denen sie doch nicht sagen können, daß sie ganz nach altem Geschmack abgefasset wären. Man frage sie hingegen auch: ob nicht die allermeisten Stücke nach dem neuen Geschmack, ganz nicht rühren, kein deutliches Bild ausdrücken, und nicht nur bloß die Ohren kitzeln, sondern auch, wo nicht gar Ueberdruß erwecken, doch wenigstens blos languissant machen? Sind diese beyden Erfahrungen richtig, so müssen wir das Wahre in der Musik noch nicht gänzlich verlohren haben; man muß sich denselben aber ungemein selten bedienen.

Cicero konnte den Brutus, Cäsar, Pompejus, Marcellus, loben; sie waren gegenwärtig, hörten einer des andern Lob mit an, waren höchst eifersüchtig auf einander, und mußten sich doch gefallen lassen. Unsere Sängerrinnen hingegen, werden es wahrhaftig nicht leiden, daß man in ihrer Gegenwart eine andere, als sie, auch lobe. Ist die Vergleichung zu hoch, so ist der Vorfall desto sonderbarer. Ich möchte wohl wissen, was geschehen würde, wenn man den Sängerrinnen ins Angesicht sagte, was sie für Fehler machten, die andere nicht machen?



II.

Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteur mit Zusätzen vermehret von C. W. Kammler.

Dieser Auszug wird in Absicht auf die Musik verfertigt, und daher werden Anmerkungen eingestreuet, wie alles näher auf die Musik angewendet werden könne. Man hoffet dadurch bey denjenigen Dank zu verdienen, welche Einsicht genug haben zu wünschen, daß sich jemand finden möchte, der die Grundsätze der schönen Wissenschaften eben so ausführlich auf alle Gattungen der Musik anwendete, wie Batteur dieselben auf die Poesie angewendet hat.

Der erste Theil der Einleitung zeigt, worinn die schönen Künste bestehen, und was für Regeln sie mit einander gemein haben; und er ist wiederum in drey Abschnitte eingetheilet. Im ersten derselben wird untersucht das Wesen der Künste; die Theile, die zu ihnen gehören; und der besondere Unterschied, der unter ihnen ist. Es wird aus der Natur des menschlichen Geistes selbst bewiesen, daß die Nachahmung der Natur, der Künste allgemeiner Vorwurf seyn müsse; und daß sie durch nichts von einander unterschieden sind, als allein durch
die

II. Auszug aus dem Bateur. 21

die Mittel, die sie gebrauchen, ihre Nachahmung ins Werk zu richten. Die Mittel der Mahleren, der Musik, der Tanzkunst sind Farben, Töne, Geberden; das Mittel der Dichtkunst ist die Rede.

Hernach kommen Beweise, welche von dem Gefühl hergenommen sind, und dieß um so mehr, da das Gefühl, die Empfindung, der Geschmack gebohrne Richter der schönen Künste sind, und die Vernunft selbst sich nach ihnen richtet, und ihnen zu Gefallen alle ihre Gesetze machet. Findet sich alsdenn, daß der Geschmack mit dem Genie übereintrifft, und daß beyde gleiche Regeln, für alle Künste überhaupt, und für eine jede insbesondere vorschreiben: so ist solches ein neuer Grad von Gewisheit, der zu den vorigen Gründen hinzukommt: Und dies macht den Inhalt des zweenen Abschnittes aus, worinn bewiesen ist, daß der gute Geschmack in den Künsten nothwendig mit den im ersten Abschnitt angenommenen Grundsätzen übereinstimmen muß, und daß die Regeln des Geschmacks nichts als Folgen von der Grundregel der Nachahmung sind. Dabey wird in einigen Artikeln erkläret, was der Geschmack sey, wovon er abhänge, wodurch er sich verlehre, und so weiter; und alle diese Artikel verwandeln sich wieder in Beweise des Hauptsatzes der Nachahmung, der alles umfaßt. Diese beyden Abschnitte enthalten die Beweise aus Vernunftschlüssen.

Der dritte enthält diejenigen, die von dem Exempel und der Ausübung der Künstler selbst herge-

22 II. Auszug aus dem *Batteur*.

nommen sind. Dieses ist die durch die Erfahrung bestätigte Theorie.

Im ersten Abschnitte sind also die Eigenschaften der Künste aus den Eigenschaften des Genies hergeleitet, welches sie hervorbringt; und wird erstens von der Einleitung und vom Ursprung der Künste gehandelt.

Die mechanischen Künste haben die Bedürfnisse des Menschen zum Endzweck; die schönen Künste, die Musik, die Poesie, die Mahleren, die Bildhauerkunst, und die Geberdensprache oder Tanzkunst haben das Vergnügen zum Vorwurf. Die dritte Klasse der Künste, z. E. die Beredsamkeit und die Baukunst, haben den Nutzen und das Ergözen zugleich zur Absicht.

Die Künste der ersten Art gebrauchen die Natur so wie sie ist; die von der dritten Art gebrauchen sie verschönert; und die schönen Künste gebrauchen sie gar nicht, sondern ahmen sie nur nach, eine jede nach ihrer besondern Weise.

Die Künste sind folgender massen entstanden. Nachdem die Menschen der allzugleichförmigen Gegenstände, die ihnen die einfältige Natur darbot, überdrüssig waren, und gleichwohl einen ungemeynen Hang zum Vergnügen bey sich fühlten: so nahmen sie ihre Zuflucht zu ihrem Genie, und suchten sich eine neue Reihe von Ideen und Empfindungen zu verschaffen, die ihren Geist wieder aufweckte, und ihren Geschmack reizte. Aber was sollte dieses Genie thun, dessen Fruchtbarkeit Gränzen hatte, und dessen Blicke nicht weiter giengen,
als

als die Natur selbst, und welches auf der andern Seiten für Menschen zu arbeiten hatte, deren Verstandskräfte in gleich enge Grenzen eingeschränkt waren? Alle seine Bemühungen mußten dahin gehen, eine Wahl unter den schönsten Theilen in der Natur anzustellen, um daraus ein herrliches Ganzes zu bilden, welches vollkommener wäre, als die Natur selbst, ohne daß es darum aufhörete natürlich zu seyn. Und dieses ist das Principium auf welches man nothwendig alle Künste gründen mußte, und welchem die grossen Meister in allen Jahrhunderten gefolget sind. Woraus zu schließen ist, daß das Genie, welches die Künste hervorgebracht hat, die Natur nachahmen muß, daß es dieselbe, aber nicht so nachahmen muß, wie sie ordentlicher Weise ist, und wie sie uns täglich in die Augen fällt; sondern so, daß der Geschmack, für den die Künste gemacht sind, und der ihr Richter ist, befriediget werde; welches geschieht, wenn die Natur gut gewählt, und durch die Kunst gut nachgeahmt wird.

Zweytens wird gezeigt, daß das Genie die Künste nicht anders als durch Nachahmen hervorbringen könne; und was Nachahmen heisse.

Von unserm Geiste, sagt der Verfasser, kan nur im uneigentlichem Verstande gesagt werden, daß er erschaffe; alle seine Werke tragen die Spuren eines gehabten Vorbildes. Selbst die Ungeheure, die sich eine verrückte Phantasie in ihren Ausschweifungen erschafft, müssen aus Theilen zusammen gesetzt werden, die aus der Natur genom-

24 II. Auszug aus dem Batteur.

men sind. Und wenn das Genie aus Eigensinn diese Theile auf eine Art zusammen fügt, die den natürlichen Gesetzen zuwider läuft: so erniedrigt es sich selbst, indem es die Natur erniedrigt, und verwandelt sich in eine Art von Unsinn. Die Gränzen sind hler gesteckt; so bald man sie überschreitet, so verirrt man sich; man macht mehr ein Chaos, als eine Welt, und erweckt mehr Unlust als Vergnügen.

Das Genie ist nicht, wie man insgemein glaubt, wenn man es nicht nahe genug ansieht, ein heftiges Feuer, welches die Seele aus sich selbst reißt, und sie auf gut Glück mit sich hinweg führt. Es ist keine blinde Gewalt, die maschinenmäßig wirkt. Es ist eine Vernunft, die alle ihre Kunst an einer Materie beweist, die mit grossem Fleisse alle ihre wirklichen und alle ihre möglichen Seiten aufsucht, die ihre feinsten Theile methodisch zergliedert, ihre entferntesten Verhältnisse genau abmisst; es ist ein denkendes Instrument, welches nachgräbt, forscht, fühlt. Seine Berrichtung besteht nicht darin, daß es erdichten soll, was nicht seyn kan, sondern daß es finden soll, was da ist.

Erfinden in den Künsten, heißt also nicht, einem Dinge das Wesen geben, sondern ausfindig machen, wo das Ding ist, und was es ist. Die Menschen, welche Genie haben, sind aus keiner andern Ursache Schöpfer, als weil sie beobachtet haben; und umgekehrt, sie sind aus keiner andern Ursache so fleißige Beobachter, als weil sie sich in den Stand setzen wollen, zu erschaffen. Daher
reizen

reizen sie die geringsten Gegenstände; daher überliefern sie sich ihnen mit so vieler Hitze, weil sie allemal neue Erkenntniße davon zurück bringen, die das Eigenthum ihres Verstandes erweitern und fruchtbarer machen. Das Genie gleicht der Erde, die nicht eher etwas hervor bringt, als bis sie den Saamen dazu empfangen hat. Und diese Vergleichung, anstatt den Künstler arm zu machen, zeigt ihm vielmehr die Quelle und den Umfang seiner wahren Reichthümer, die auf diese Weise ganz unermesslich werden. Denn weil alle Erkenntniß, die sich der Geist aus der Betrachtung der Natur erwirbt, ihm ein Saame zu neuen Kunstwerken werden kann: so sind dem Genie in Ansehung seines Vorwurfs keine andere Gränzen gesetzt, als die Gränzen des Weltgebäudes.

Das Genie muß also etwas haben, woran es sich halten kann, wenn es sich erheben und aufrecht erhalten soll. Und dieses ist die Natur. Der Künstler selbst darf sie nicht schaffen, er darf sie auch nicht vernichten; er kann also weiter nichts thun, als ihr folgen und sie nachahmen; und also ist seine ganze Kunst die Nachahmung.

Nachahmen heißt so viel, als nachbilden; ein Wort, das zwei Begriffe in sich schließt: erstlich den Begriff des Vorbildes, welches die Züge besitzt, die man nachahmen will; zweitens den Begriff des Nachbildes, welches diese Züge vorstellig macht. Die Natur, das heißt, alles was ist, oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können, ist das Vorbild oder das Muster der Künste. Auf

26 II. Auszug aus dem Bateau.

sie muß der sorgfältige Nachahmer beständig sein Auge gerichtet haben. Und warum? Sie schließt alle Anlagen zu regelmäßigen Werken, und auch die Grundrisse zu allen den Zierathen in sich, die uns gefallen können. Die Künste schaffen ihre Regeln nicht selbst, sie sind kein Werk ihres Gutdünkens, sie liegen unveränderlich in dem Vorbilde der Natur.

Worinn besteht denn also die Verrichtung der Künste? Darinn, daß sie die Züge, die in der Natur liegen, übertragen, und in solchen Gegenständen darstellen, denen diese Züge nicht eigenthümlich zugehören. So zeigt uns der Meißel des Bildhauers einen Helden in einem Marmorstücke; der Mahler läßt vermittlest seiner Farben, alle sichtbaren Gegenstände aus einer Leinwand hervorgehen; der Musicus läßt durch künstliche Töne die Freude lachen und die Liebe seufzen; und der Poet erfüllt durch seine Erfindungen, und durch den Wohlklang seiner Verse unsern Kopf mit erdichteten Bildern, und unser Herz mit gemachten Empfindungen, die oft angenehmer sind als die wirklichen. Aus diesem allen schließt der Verfasser, daß die Künste, in dem, was eigentlich das Künstliche an ihnen ausmacht, nichts als Nachahmungen sind, nichts als Aehnlichkeiten, die nicht die Natur selbst sind, aber es doch zu seyn scheinen; und daß also nicht die Wahrheit, sondern die Wahrscheinlichkeit den Stoff zu den schönen Künsten hergiebt. Diese Folgerung ist so wichtig, fährt der Ver-

Verfasser fort, daß sie verdient auseinander gesetzt, und durch die Anwendung bestätigt zu werden.

Was ist die Mahlerkunst? Eine Nachahmung der sichtbaren Gegenstände. Sie hat nichts wirkliches, nichts wahres, alles ist Betrug; und ihre Vollkommenheit beruhet nur auf ihrer Aehnlichkeit mit der Wahrheit.

Die Musik und die Tanzkunst können wohl die Töne und die Gebärden ordnen, die der Redner auf der Kanzel gebraucht, und womit der Bürger in Gesellschaften seine Erzählung begleitet: aber das macht sie noch nicht eigentlich zu Künsten. Eben so können sie auch ausschweifen, die eine in wunderliche Einfälle, wo die Töne sich unter einander anstoßen, ohne Absicht und ohne Bedeutung; die andere in Erschütterungen und seltsame Sprünge der Phantasie: aber beyde gehen alsdann aus ihren Schranken heraus. Sie müssen also, um das zu seyn, was sie seyn sollen, wieder zur Nachahmung zurückkehren; sie müssen eine künstliche Abschilderung menschlicher Leidenschaften seyn: alsdann erkennt man sie wieder mit Vergnügen für Künste; alsdann erregen sie wieder in uns Empfindungen von der Art, wie wir sie wünschen, und in dem Grade wie sie uns gefallen können.

Den Musikverständigen werden hiebey die sogenannten Capriccios beyfallen. Allein auch von diesen, wenn sie gefallen, kann man nicht sagen, daß ihre Töne sich ohne Absicht und ohne Bedeutung unter einander anstoßen. Denn auch die
Ber:

28 II. Auszug aus dem *Batteur*.

Bewunderung und die Neugierde sind Affecten, und selbige werden durch gute *Capricios* sehr erregt, und befriediget. Das Wahrnehmen mehrerer Dinge, die uns noch nicht vorgekommen sind, und die Befriedigung des Triebes, den wir haben, immer mehr Sachen zu erkennen, können unsere ganze Seele erschüttern und einnehmen. Wenn daher ein Componist einen gefälligen Affect auszudrücken hat, und er kann, z. E. zugleich einem Sänger Gelegenheit geben, durch die Geschicklichkeit seiner Kehle die Zuhörer in Bewunderung zu setzen, und ihre Neugierde auf musikalische Schönheiten zu befriedigen, so darf er diese Gelegenheit zu läufen nicht aus den Händen lassen. Die Läufe müssen aber freylich zu dem Hauptaffect eine gewisse und richtige Beziehung haben, und sie müssen auch nicht das Gemüth mehr als der Hauptaffect einnehmen.

Wir kommen wieder zu unserm Verfasser, der weiter hin saget: Die Poesie sey eine beständige Lüge, die alle Kennzeichen der Wahrheit trägt. Eben so singt ein Mensch wohl von sich selbst, wenn er recht zufrieden ist. Aber niemand singt alsdenn so zierlich, so künstlich, so ausgesucht, als eine Arie über die Zufriedenheit klingt; ob wohl auch hier der Sänger nicht so künstliche, so schwere, so reizende Gänge haben darf, als wenn er eine Liebeserklärung macht, und auch durch die Schönheit der verliebten Töne den Gegenstand, an den der Gesang gerichtet ist, einnehmen und rühren will. Der Musikus muß also nach dem Leben mahlen

vivas

vivas voces ducere; allein er muß doch auch dichten, fingiren. *Ex noto fictum carmen sequar.* Man soll sich zwar betrügen, man soll glauben, die Natur selbst zu erblicken, man soll glauben, es sey nichts leichters, als auf solche Art zu singen, zu spielen. Aber es soll doch alles Erdichtung, nachgemacht, künstlich seyn, ein Werk des Genies, worüber man lange geschwizet, und viel Mühe verlohren hat.

Drittens wird ausgeführet, daß das Genie die Natur nicht so nachahmet, wie sie wirklich ist.

Das Genie, sagt der Verfasser, und der Geschmack haben in den Künsten eine so genaue Verwandtschaft mit einander, daß man sie oft verwechselt, und daß es Fälle giebt, wo man sie nicht trennen kann, ohne ihnen beynahe ihr Amt zu nehmen. Dieses erfährt man besonders hier, wo man unmöglich sagen kann, was das Genie bey der Nachahmung der Natur zu thun hat, ohne den Geschmack vorauszusetzen, der es leiten und anführen muß.

Der Verfasser verspricht im zweyten Abschnitte weitläufiger von dieser Materie zu reden, und sagt weiter, man müsse die Natur so nachahmen, daß man die Natur erblicke, nicht so, wie sie an sich selbst ist, sondern so, wie sie seyn kann, und wie sie sich denken läßt.

Was that Zeuxis, fährt er fort, da er eine vollkommene Schönheit mahlen wollte? Entwarf er das Bildniß einer gewissen einzelnen Schönheit,
so,

30 II. Auszug aus dem Batteur.

so, daß sein Gemälde ihre Geschichte ward? Nein, sondern er sammlete die zerstreueten Züge verschiedener wirklichen Schönheiten. Er schuf sich im Geiste eine ganz neue Idee, die er allen diesen vereinigten Zügen zu danken hatte: und diese Idee ward sein Vorbild, oder das Modell zu seinem Gemälde, welches im Ganzen ein wahrscheinliches, ein poetisches Gemälde, aber in seinen besondern Theilen wahr und historisch war. Sehet da ein Exempel, das alten Künstlern gegeben ist; sehet da einen Weg, den sie alle betreten müssen! Und dieser Manier sind alle grosse Meister ohne Ausnahme gefolget.

Als Moliere die Misanthropie oder den Menschenhaß schildern wollte, so suchte er sich keinesweges in Paris ein Original auf, wovon sein Stück eine genaue Copie werden sollte: er hätte auf diese Weise nur eine Historie, nur ein Portrait gemacht; er hätte nur halb so gut unterrichtet: sondern er sammlete alle Züge von dieser finstern Gemüthsart, wo er sie nur irgend unter den Menschen mochte wahrgenommen haben. Hiezu that er alles, was ihm sein arbeitendes Genie in dieser Materie an die Hand geben konnte, und aus allen diesen zusammengedrängten und wohlgeordneten Zügen bildete er einen Character, der einzeln in seiner Art, und nicht wahr, sondern wahrscheinlich war. Seine Comödie ward keine Historie vom Alcest, sondern das Gemälde vom Alcest ward eine Historie der Misanthropie überhaupt. Und dadurch hat er weit
besser

besser unterrichtet, als der gewissenhafteste Geschichtschreiber, der uns weiter nichts als einige Züge eines wirklichen Misanthropen aufbehalten hätte.

Diese beyden Exempel sind an diesem Ort hinlänglich, uns einen klaren und deutlichen Begriff von demjenigen zu machen, was man die schöne Natur nennt. Sie ist nicht das Wahre, was wirklich ist, sondern das Wahre, vorgestellt, als ob es existirte, und mit allen Vollkommenheiten geschmückt, die es annehmen kann.

Dieses verhindert nicht, daß nicht auch das Wirkliche und Wahre den Künsten zum Stoff dienen könnte. Laßt uns die Musen selber hören, wie sie sich beym Hesiodus darüber erklären:

Wir können Lügen erfinden, der Wahrheit gleichende Lügen:

Doch können wir auch, so bald wir wollen, die Wahrheit erzählen.

Fände es sich, daß eine historische Begebenheit schon so zugeschnitten wäre, daß sie zum Plan eines Gedichtes oder Gemäldes dienen könnte: so würde sich die Poesie und die Mahleren kein Bedenken daraus machen, sie so wie sie wäre, zu gebrauchen, sich aber im übrigen ihr Recht vorbehalten, Umstände hinzuzudichten, Sachen zum Abstechen, oder Contraste anzubringen, neue Situationen zu erfinden u. s. w. Als le Brün die Schlachten Alexanders mahlte, so fand er in der Geschichte die Begebenheit, die spielenden Personen und den Ort der Scene. Allein wie viel Erfindung

32 II. Auszug aus dem Batteur.

findung, wie viel Poesie herrscht nicht in seinem Werke! Die Anordnung, die Stellungen, der Ausdruck der Empfindungen, alles dieses war seinem schöpferischen Geiste vorbehalten. Eben so verwandelte sich unter den Händen des Corneille der Streit der Horazier aus der Historie in ein Gedicht. Die Kunst bauet alsdann auf den Grund und Boden der Wahrheit, und vermischt sich so geschickt mit der Unwahrheit und Fabel, daß daraus ein einförmiges Ganzes entspringt.

*Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet'
Primo ne medium, medio ne discrepit imum.*

So wird es gemeiniglich bey Heldengedichten, bey Tragödien, und bey historischen Gemälden gehalten. Weil sich die Begebenheit hier nicht mehr unter den Händen des Geschichtschreibers befindet, sondern schon dem Künstler übergeben ist, der sich alles erlaubt, um zu seinem Endzweck zu gelangen: so schmelzet man sie wieder um, damit man sie in eine neue Form gießen kann; man thut hinzu, man nimmt weg, man setzt an eine andere Stelle. Ist es ein Gedicht: so knüpft man Knoten, so macht man Vorbereitungen zur letzten Entwicklung und so weiter. Man setzt voraus, daß der Saame zu diesem allen schon in der Historie liegt, und daß die Kunst weiter nichts thun darf, als ihn entwickeln. Liegt er nicht darinn: desto besser. Nun bedienet sich die Kunst ihrer völligen Freyheit: sie schafft, sie erfindet aus sich selbst, alles, was sie nöthig hat. Dieses ist ein Vorrecht, das man ihr zuge-

zugestehen muß; denn sie hat sich anheischig gemacht, zugefallen.

Wir haben hier den Verfasser ganz ausschreiben müssen, und merken dabei an, daß die Musici nur bei Schilderung gewisser physikalischen Bewegungen nach vorstehenden Regeln arbeiten können. Dieß ist aber nur die geringere Art ihrer Bemühungen. Beim Ausdruck der Empfindungen, der Affecten hingegen, können sie nicht wohl, eben so wie Zeuxis, und wie Moliere viele Züge sammeln, und daraus das Ganze ihrer rührenden Gemählde machen. Sie müssen z. E. bei Verrfertigung einer Siegesmusik, sich auf eine oder die andere Gedanke besinnen, die ein solch Frolocken ausdrückt. Diese verbinden sie mit andern nicht heterogenen Gedanken, welche sie hinzudichten. Sie entwickeln weiter, was in jener Gedanke liegt, und so erfinden sie sich, was sie noch nötig haben.

Nur in wenig Affecten und Gelegenheiten singen und spielen wir von Natur. Also hat der Componist meist keine andere Quelle als folgende. Es giebt gewisse Gänge, denen man es anhört, was sie ausdrücken sollen. Je mehr nun ein Componist z. E. gute Siegesmusiken gehört hat, desto leichter werden ihm allerley Gedanken einfallen, die dergleichen Frolocken bezeichnen. Er nimmt also den, der ihm am bequemsten ist, und dichtet andere Gänge hinzu. Er bereichert ihn mit allerley Anordnungen, Stellungen und verschiedentlichen Ausdrücken.

34 II. Auszug aus dem Batteux.

Er bauet auf solchen Grund und Boden der Wahrheit, nimmt weg, setzt etwas hinzu, knüpft Knoten, und macht Vorbereitungen zu letzten Entwicklungen u. s. w. Dieß scheint auch in der musikalischen Regel zu liegen, daß in jedem Stück eine oder mehrere Gedanken seyn müssen, die schon bekannt sind.

Je mehr nun einem Componisten solche redende Gänge bekannt sind, desto leichter wird er dergleichen zum Unterwurf seiner Arbeiten finden; dieß ist der größe Nutzen der musikalischen Erfahrung. Es fehlet aber voraus, daß man auf die gehörten Musiken recht Achtung gegeben hat. Ein junger Componist muß wenigstens sein Gedächtniß mit solchen Gängen zu bereichern suchen, und ein reisender Musikus könnte keinen größern Schatz mit nach Hause bringen, als eine Sammlung solcher Gedanken, die er bey allerley Anlässen gehört hat, sollte er auch selbst die Lieder der Musikliebenden Nationen, sonderlich der Italiener und Franzosen, zu solchem Endzwecke studiret haben, weil gute Lieder am meisten den bloß natürlich musikalischen Ausdruck des Herzens enthalten.

Viertens wird gewiesen, in welchem Zustande sich das Genie befinden müsse, wenn es die schöne Natur nachahmen soll.

Das allerfruchtbarste Genie, sagt der Herr Verfasser, fühlt nicht immer die Gegenwart der Mufen. Es erlebt Stunden der Unfruchtbarkeit und der Dürre. Hingegen giebt es für das Ge-
nie

nie gewisse glückliche Augenblicke, wo sich die Seele, als von einem göttlichen Feuer entflammt, die ganze Natur vorstellt, über alle Wesen ein Leben ausgießt, allen diejenigen rührenden Züge mittheilt, die uns allemahl bezaubern und entzücken.

Diesen Zustand der Seele nennt man die **Begeisterung**, und diese ist bey den Verfassern vor-
trefflicher Werke ein reicher Schatz von Genie, eine
ungemeine Richtigkeit, ein Urtheil, eine frucht-
bare Einbildungskraft und vornehmlich ein em-
pfindliches Herz, das sich durch den Anblick der Ge-
genstände leicht entzünden läßt. In diese privile-
girte Seelen machen alle Bilder einen tiefen Ein-
druck, und kommen aus ihrer Einbildungskraft
allemal mit neuer Stärke und Anmuth hervor.

Hier fragt sich wiederum, welche Gegenstände
den **Musikus** entzünden? Wenn der Poet die
Tugend besingen will, so fällt ihm ein hoher Grad
der Standhaftigkeit des Fabius Cunctator bey,
welcher einsah, daß er durchaus keine Schlacht mit
dem Hannibal wagen müsse, ohngeachtet sehr oft
die ganze Armee schlagen wollte, ohngeachtet seine
untergeordnete Generals auch der Meinung wa-
ren, und ohngeachtet man deshalb die schimpflich-
sten Reden von ihm führete, die nur zu erdenken
waren. Diese hohe Standhaftigkeit kann das em-
pfindliche Herz des Dichters rühren, und seine Ein-
bildungskraft erhitzen. Aber wann der Componist
einen andächtigen Beter schildern soll, wo hat er
da ein Urbild, welches in recht andächtigen Tönen

gesungen oder gespielt hat? welcher Gegenstand entzündet ihn also? Es scheint, daß sein Genie dem andächtigen Manasse, den er sich z. B. vorstellt, auch noch Töne leihen müsse, in welchen er könnte zu Gott gesungen haben. Und nur dergleichen eingegebildete Andacht entzündet ihn.

Der Verfasser sagt weiter, die Natur verwahre in ihren Vorrathshäusern alle Züge, woraus man die schönsten Nachahmungen machen könne. Allein für den Musikus scheint keine solche Natur vorhanden zu seyn. Bloß seine Erfahrung in musikalischen Ausdrücken vertritt derselben Stelle. In diesen verwahrten Ausdrücken muß er studiren, wie in den Zeichnungen eines Mahlers. Hat er als Künstler alles genau beobachtet, so erkennt er diese Züge, er nimmt sie aus dem Haufen heraus, bringt sie zusammen. Er macht im Geiste ein Ganzes daraus, denkt sich dieses sehr lebhaft, erfüllt seine ganze Seele damit. Nun entzündet sich sein Feuer beim Anblicke dieses Gegenstandes, nun vergißt er sich selber, nun geht seine Seele ganz in die Dinge über, die er erschaffen will. Ein Poet ist alsdenn wechselsweise Cinna, Augustus, Phädra, Hyppolitus, oder wenn er ein la Fontaine ist, so ist er der Wolf und das Lamm, die Eiche und das Schilf. In solchen Entzückungen erblickt Homer die Wagen und Rosse der Götter; Virgil höret in den Finsternissen der Hölle das schreckliche Geschrey des Phlegias; beyde finden Dinge, die nirgends sind und doch wahr sind. Eben so müssen auch die Mahler und die Tonkünstler vergessen, wer sie

sie sind, sie müssen aus sich selbst herausgehen, und sich mitten unter die Dinge setzen, die sie vorstellen wollen. Wollen jene eine Schlacht mahlen, so versehen sie sich eben so wie der Poet, mitten unter das Handgemenge. Sie hören das Getöse der Waffen, das Stampfen der Pferde; das Geschrey der Sterbenden; sie sehen blinkende Schwerdter und Leichname im Blut. Sie erhöhen ihre Einbildungskraft selber bis sie sich ganz erstaunt, ganz aus sich selbst gebracht, ganz überwältiget fühlen. Dann heißt es: Deus, ecce Deus! Sie mögen singen, sie mögen mahlen, so ist es ein Gott, der sie beseelt.

Dieß ist es, was man nennt; vom Feuer der Seele getrieben, von einem göttlichen Hauche beselet werden. Dieß ist die poetische Raserey, dieß ist die Begeisterung, dieß ist der Gott, den der Dichter in der Epopee anruft, der den Held in der Tragödie beseelt, der sich in einen schlechten Bürger in der Comödie, in einen Schäfer in der Ecloge verwandelt, der den Thieren in der Fabel Vernunft und Sprache giebt; kurz der Gott, der die wahren Mahler, Tonkünstler und Dichter macht.

Da man gewohnt ist, die Begeisterung nur zu dem allgewaltigen Feuer der Iyrischen und epischen Poesie zu verlangen: so wird man sich vielleicht wundern, wenn man hört, daß sie auch so gar zur Fabel nötig ist. Aber was ist Begeisterung? Sie begreift zwey Dinge in sich: eine leb-

38 II. Auszug aus dem Batteur.

hafte Vorstellung eines gewissen Gegenstandes, und eine Bewegung des Herzens, die diesem Gegenstande gemäß ist. Wie es also simple, edle, erhabne Gegenstände giebt: so giebt es auch Begeisterungen, die sich zu einer jeden Art schicken, und worinn sich die Mahler, die Tonkünstler und die Poeten theilen müssen, je nachdem sie eine von diesen Arten gewählt haben. Sie müssen sich aber alle, ohne Ausnahme, darein versetzen, wosfern sie ihres Endzwecks nicht verfehlen wollen, welcher ist, die Natur in ihrer schönsten Gestalt zu schildern. Daher ist la Fontâne ein eben so grosser Dichter in seinen Fabeln, als Moliere in seinen Tragödien und Roußeau in seinen Oden ist.

Gleichermaßen war Braun begeistert, als er das Lied setzte: Ja liebster Damon du hast überwunden; so wie er es war, als er die Arie componirte: Nell' orror dell' atra notte. Ja es scheint, als wenn man bey Verfertigung eines Liedes mehr Begeisterung haben müsse, als bey einem grossen Stücke, weil sie da nur wenig Tacte hat, worinn sich ihr ganzer Ausbruch beschreibt, und die wenigen Noten auch den ganzen vorhabenden Affect schildern müssen.

Fünstens wird von der Art und Weise gehandelt, wie die Künste ihre Nachahmungen machen.

Hier erfährt man den eigenthümlichen Unterschied, der unter den Künsten ist, die die Nachahmung der schönen Natur zum Zwecke haben.

Man

II. Auszug aus dem Batteux. 39

Man kann die Natur in Absicht auf die schönen Künste in zwey Theile eintheilen: in den einen, den man durch das Gesicht, und in den andern, den man durch das Gehör genießt. Der letzte ist der Gegenstand der Musik, wenn sie allein und ohne Worte genommen wird, und der Poesie, welche Worte gebraucht, aber abgemessene und in allen ihren Tönen genau berechnete Worte.

Also ahmt die Mahlerkunst die schöne Natur durch Farben nach, die Bildhauerkunst durch erhabene Figuren, die Tanzkunst durch Bewegungen und Stellungen des Leibes; die Musik durch Töne, und die Poesie durch abgemessene Worte. Sehet da die unterscheidenden Kennzeichen der vornehmsten Künste! Trägt es sich bisweilen zu, daß diese Künste zusammen fließen, und sich mit einander vermischen, wie zum Exempel in der Poesie geschieht, wenn die Tanzkunst den spielenden Personen auf der Schaubühne die Gestus leiht; wenn die Musik zur Declamation die Töne angiebt; wenn der Pinsel des Mahlers die Sonne ausziert: so sind dieses Dienste, die sie sich kraft ihres gemeinschaftlichen Zwecks und ihres gegenseitigen Bündnisses einander leisten, doch ohne Nachtheil ihrer besondern und eigenthümlichen Rechte. Eine Tragödie ohne Gestus, ohne Musik, ohne Decorationen bleibt noch immer ein Gedicht, das heißt, eine Nachahmung, ausgedrückt durch abgemessene Worte. Eine Musik ohne Worte ist allemal Musik. Sie drückt die Schwermuth und die Freude aus, ohne daß sie solches den Worten zu danken hat, die ihr

40 II. Auszug aus dem Batteur.

in der That gute Dienste leisten, die aber ihre Natur und ihr Wesen nicht verändern, sie mögen wegbleiben oder hinzukommen. Ihr wesentlicher Ausdruck ist der Ton, so wie des Malers die Farben, und des Balletmeisters die Bewegungen des Leibes sind. Das ist außer allem Zweifel.

Hieben aber ist eine Anmerkung zu machen, nemlich so wie die Künste unter den Bildern, die ihnen in der Natur vorgezeichnet liegen, eine Wahl anstellen und es vollkommener machen müssen: eben so müssen sie auch unter dem Colorit, das sie von der Natur entlehnen, eine Wahl anstellen, und es vollkommener machen. Sie dürfen sich nicht aller Arten von Farben, nicht aller Arten von Tönen bedienen: sie müssen mit Verstande gewählt und gemischt werden. Es müssen sanfte Schattirungen, richtige Verhältnisse, Eintracht und Harmonie darinn herrschen. Die Farben und die Töne haben ihre Sympathien und Misshelligkeiten. Die Natur hat das Recht, sie nach ihrem Gefallen zu vereinigen; die Kunst aber muß es nach ihren Regeln thun. Sie muß den Geschmack nicht nur nicht beleidigen, sondern sie muß ihn auch verquämen, und zwar so sehr verquämen, als es möglich ist.

Hierauf beschreibt der Verfasser die Künste, und sagt: man könne die Maler, die Bildhauerkunst, die Tanzkunst, eine Nachahmung der schönen Natur nennen, ausgedrückt durch Farben, durch erhabene Figuren, durch Stellungen; und die Music und die Poesie: eine Nachahmung der
schönen

II. Auszug aus dem Bateur. 41

schönen Natur, ausgedrückt durch Töne und durch eine abgemessene Rede.

Diese Beschreibungen sind ganz einfältig. Sie kommen, wie man sieht, mit der Natur des menschlichen Genies, welches die Künste hervor gebracht hat, überein. Sie sind nicht weniger den Gesetzen des Geschmacks gemäß, wie man bald sehen wird. Und endlich schicken sie sich auch auf alle Arten der Werke, die wirkliche Werke der Kunst sind, wie man bey der Anwendung sehen wird.

Sechstens wird gezeigt, worinn die Beredsamkeit und die Baukunst von den andern Künsten unterschieden sind.

Der Verfasser sagt von diesen beyden Künsten, daß bey ihnen die Ergözung selbst die Gestalt der Nothwendigkeit annimmt; alles muß zum Gebrauch, zur Nothdurft da zu seyn scheinen. Bey den Künsten hingegen, welche zum Gefallen gemacht sind, darf die Nutzbarkeit nicht eher einen Zutritt fordern, als bis sie unter einer Gestalt erscheint, die nichts als Vergnügen verspricht, und zwar so viel Vergnügen, als ob dieses ihre Hauptabsicht wäre. Sehet da, eine allgemeine Regel für die Künste, und eine der allerwichtigsten.

Gleichwie also die Poesie oder die Bildhauerkunst, wenn sie ihre Subjecta aus der Historie, oder aus der bürgerlichen Gesellschaft genommen hätten, ein schlechtes Werk damit schlecht entschuldigen würden, daß sie der Wahrheit ihrer Vorschrift getreu geblieben wären; denn nicht das

42 II. Auszug aus dem Batteur.

Wahre, sondern das Schöne verlangt man von ihnen: eben so würde man auch die Redekunst und die Baukunst mit Recht tadeln, wenn aus ihren Werken die Lust zu gefallen gar zu sehr hervorleuchtete. Von ihnen heißt es: Die Kunst erröthet, so bald sie gesehen wird. Alles was bey ihnen zum bloßen Zierrath da ist, das ist ein Fehler. Die Ursache ist, weil man von ihnen keinen Zeitvertreib, sondern einen guten Dienst erwartet.

Wir haben auch eine Music von der man keinen Zeitvertreib, sondern einen guten Dienst erwartet. Das sind die Melodien zu den Kirchenliedern, und das Spielen der Organisten bey selbigen. Möchte man es aber doch diesen lezten einprägen können, daß man alsdenn von ihnen einen Dienst, und keinen Zeitvertreib erwartet! Wie viel unnützes, unachtsames Wesen würde weggehen, und sie würden doch endlich einmal weder zu geschwind noch zu langsam mitspielen lernen.

Indessen giebt es Gelegenheiten, fährt der Verfasser fort, wo die Beredsamkeit und die Baukunst einen höhern Flug wagen können. Es soll ein Held gelobt, es soll ein Tempel gebaut werden. Alsdann ist die Pflicht dieser Künste, die Größe ihres Vorwurfs nachzuahmen, und Bewunderung zu erregen, alsdann mögen sie sich einige Grade höher schwingen und alle ihre Reichthümer auspenden: doch ohne sich von ihrem Ursprunge allzuweit zu entfernen. Man fordert hier zwar das Schöne von ihnen, aber allemal das nützliche und brauchbare Schöne.

Was

II. Auszug aus dem Batteur. 43

Was würde man wohl von einem kostbaren Gebäude denken, das gar nicht zu gebrauchen wäre? das schlechte Verhältniß zwischen den Kosten und dem Nutzen würde dem Zuschauer unangenehm seyn, und den Baumeister lächerlich machen. Die Größe, die Majestät, die Zierlichkeit eines Gebäudes müssen sich allemal auf seinen Einwohner beziehen. Sein Ebenmaß, seine Mannigfaltigkeit, seine Einförmigkeit müssen es gemächlicher, bequemer, dauerhafter machen. Hier sind die Zierathen nicht eher ganz vollkommen, als bis sie die Mine der Nothwendigkeit tragen; anstatt daß in der Bildhauerkunst die wirklich nützlichen Dinge sich allemal in anmuthige verwandeln müssen.

Eine Aehnlichkeit findet man in der Absicht der Oden und anderer Lieder. Sollte also z. B. zu einem Kirchenliede eine Melodie gesetzt werden, die Hauptstrophe desselben aber schickte sich auch zu einer Arie, so würde die Music der Arie seyn: eine Nachahmung der schönen Natur, ausgedrückt durch alle Kunst und Stärke der Töne, deren sie in diesem Falle fähig sind. Die Noten des Kirchenliedes aber wären gleichsam die Natur selbst, ausgedrückt durch solche Töne, die jedermann singen und leicht lernen kann. Hier wird das Wahre auf eine Art vorgetragen, die es glaubwürdig macht, mit der edlen Einfalt, die uns überredet. Dort aber muß das Wahre auf eine Art vorgetragen werden, die es angenehm macht, mit allen dem Reize, mit aller der Hoheit, die uns bezaubern

44 II. Auszug aus dem Bateau.

bert und entzückt. Weil aber das Vergnügen unser Herz der Ueberredung öfnet, so muß auch bey Liedern das Ergözen nicht aus den Augen gesetzt werden.

Der Verfasser schließt diesen Artikel damit, daß er sagt: es gäbe Reden, die von der Poesie die Farben und das Sylbenmaaß geborgt haben, um ihrer Schreibart einen Anstrich zu geben, und sie dem Gemüth besser einzudrücken; und uns dünkt, daß bey den Fugen etwas ähnliches ist. Im Themate muß gleichsam alles Wahre liegen, in der Ausführung aber müssen so viel Farben, so viel Reiz angebracht werden, daß alles dadurch den Anstrich des Schönen bekommt, und sich dem Gemüth besser einprägt. Wir überlassen andern, diese Vergleichung weiter auszuführen, oder zu verwerfen.

Künftig die Fortsetzung.



III. Fort-

III.

Fortsetzung des du Bos von den
theatralischen Vorstellungen
der Alten.

Um wieder auf die Kunst der Gebehrden zu kommen, so kann man nicht im geringsten daran zweifeln, daß die Komödianten der Alten in diesem Theile der Declamation nicht sollten vorzüglich gewesen seyn. Sie hatten viel natürliche Geschicklichkeit dazu, wenn wir sie nach ihren Landsleuten, die unsre Zeitverwandte sind, beurtheilen dürfen. Diese Schauspieler wandten auch, wie wir bald sagen werden, ungemein viel Fleiß auf ihre Kunst, und wenn sie fehlten oder nachlässig waren, so waren die Zuschauer, welche davon zu urtheilen mußten, bemüht, sie wieder ins Gleiß zu bringen. Tertullianus sagt auch, daß diese Gebehrden eben so verführerisch gewesen wären, als die Rede der Schlange, welche das erste Weib versuchte. (*) *Ipsæ gestus colubrina vis est.*

Wenn die Kunstrichter, welche die Dichtkunst des Aristoteles haben tadeln oder erklären wollen, auf die Bedeutung des Worts *Saltatio*, Achtung gegeben hätten, so würde es ihnen gar nicht abgeschmact vorgekommen seyn, daß die Chöre der Alten, auch bey den traurigsten Stellen der Tragödien, getanzt haben. Man kann sich leicht vorstellen,

(*) Tertull. de Spect.

46 III. Fortsetzung des du Bos

stellen, daß dieses Tanzen in nichts anderm bestanden habe, als in den Gebärden und dem äusserlichen Bezeigen der Glieder des Chors, womit sie ihre Gefinnungen ausdrückten, sie mochten nun reden, oder auch bloß durch ein stummes Spiel bezeigen, wie sehr sie von der Begebenheit, woran sie Theil nehmen sollten, gerührt wären. Diese Declamation nöthigte den Chor öfters auf der Bühne hin und her zu gehen, und da die Bewegungen von einem Orte zum andern, welche verschiedene Personen zu gleicher Zeit machen sollen, nothwendig vorher abgeredet seyn müssen, wenn sie nicht in einen sich dregenden unordentlichen Haufen ausarten sollen, so haben die Alten den Chören bey ihrem Hin- und Wiedergehen gewisse Regeln vorgeschrieben. Und diese vorgeschriebnen Bewegungen haben nicht wenig dazu beygetragen, daß die Kunstrichter die Saltation der Chöre, für Ballets nach unserer Art gehalten haben.

Die Chöre hatten Anfangs ihre besondern Lehrmeister, von welchen sie in ihren Rollen unterrichtet wurden; allein der Dichter Aeschylus, (*) welcher die Kunst der theatralischen Vorstellungen besonders studirt hatte, unternahm es, sie selbst zu unterrichten, und es scheint, daß auch andere Dichter Griechenlands seinem Exempel hierinn gefolget sind.

Man muß sich also den Anblick, welchen die Chöre auf den Bühnen der Griechen und Römer machten, nicht wie den Anblick vorstellen, den wir
auf

(*) Athenæus lib. I

auf unsern Theatern haben würden, wenn man die Chöre declamiren liesse. Wir stellen uns gleich Anfangs die unbeweglichen Chöre der Oper vor, welche aus Personen bestehen, die größtentheils nicht einmahl gehen können, und durch ihre abgeschmackte Action die allerrührendsten Scenen lächerlich machen. Wir bilden uns die Chöre der Komödien ein, die aus Statisten und den elendesten Schauspielern bestehen, die jede Rolle, zu der sie nicht gewöhnt sind, auf das ärgste mißhandeln. Allein die Chöre der alten Tragödien wurden durch gute und wohlgeübte Schauspieler aufgeführt, und der Aufwand, den man dabey machte, war so groß, daß die Athenienser durch eine besondre Verordnung ihn der Obriakeit zuerkannt hatten.

Man stelle sich also, um sich einen richtigen Begriff von diesen Chören zu machen, eine grosse Anzahl vortreflicher Schauspieler vor, welche einer Person, die sie anredet, antworten. Man stelle sich vor, daß jeder von den Schauspielern des Chors diejenigen Gebärden macht und diejenigen Stellungen annimmt, die sich dazu, was er gegenwärtig ausdrücken will, und zu dem besondern Charakter, den man ihm gegeben hat, schicken. Man stelle sich vor, daß die Alten, die Kinder, die Weiber, die jungen Leute, aus welchen die Chöre bestanden, ihre Betrübniß oder ihre andern Leidenschaften durch solche Bezeigungen an den Tag legen, wie sie sich für eines jeden Alter und Geschlecht schicken. Ich glaube, ein solcher Anblick muß wahrhaftig nicht die am wenigsten rührende Scene
eine

eine Tragödie gewesen sein. Daher finden wir auch, daß einer von den Chören des Aeschylus (*) Ursache war, daß verschiedene schwangre Weiber in dem Theater zu Athen nieder kamen. Und dieser Zufall gab hernach Anlaß, daß die Athenienser die Anzahl der Personen dieser schrecklichen Chöre bis auf funfzehn oder zwanzig herabsetzten, anstatt daß sie vorher wohl aus funfzig bestanden hatten. Einige Stellen in unsern neuen Opern, wo der Dichter eine Hauptperson den Chor anreden, und diesen wenige Worte erwiedern läßt, sind sehr wohl aufgenommen worden, obgleich die Personen des Chors nicht declamirt haben. Mich wundert sehr, daß diese Nachahmung der Alten (man wird mir dieses Wortspiel erlauben) keine Nachahmer gefunden hat.

Endlich hat man auch gesehen, daß die Chöre, welche nicht redeten, und bloß das stumme Spiel der Chöre in den alten Tragödien nachahmten, auf dem Opertheater sehr wohl ausgefallen und vielen Beyfall erhalten haben, wenn sie von aufmerksamen Personen ausgeführt worden. Ich meine diejenigen Ballets, die fast aus ganz und gar keinen Tanzschritten, sondern aus blossen Gebärden, und Bezeigungen, kurz aus einem stummen Spiele bestanden, und die Lully in die Leichenbegleitung der Psyche, desgleichen der Alceste, in den zweyten Aufzug des Theseus, wo der Dichter alte Männer tanzend einführt, in das Ballet des vierten Aufzuges des Atys und in die erste Scene des vier-

ten

(*) In dem Trauerspiele die Eumeniden.

ten Aufzuges der Isis gebracht hatte, wo Quinaule Einwohner der hyperboräischen Gegenden auf das Theater bringt. Diese Halbchöre nun, man ver- gönne mir den Ausdruck, machten einen sehr rüh- renden Aublick, wenn sie Lully von Tänzern auffüh- ren ließ, die ihm folgen mußten, und eben so we- nig, wenn er es ihnen verbothen hatte, einen Tanz- schritt zu machen, als eine Gebehrde die sie ma- chen sollten, zu unterlassen, oder sie nicht zur rech- ten Zeit zu machen, wagten. Wenn man diese Tänze aufführen sah, konnte man leicht begreifen, wie der Takt auf den Theatern der Alten die Ge- behrden regieren können. Der Mann von Genie, den ich jetzt genennt habe, war durch die Stärke seiner eignen Vorstellungskraft darauf gefallen, daß das Schauspiel auch durch die stumme Action der Chöre pathetischer werden könne; denn ich glaube nicht, daß er die Gedanken dazu aus den Schrif- ten der Alten geschöpft, deren vom Tanze der Chöre redende Stellen noch nie so verstanden worden wa- ren, als wir sie jetzt erklärt haben.

Lully wendete auf die Ballets, von welchen hier die Rede ist, so viel Aufmerksamkeit, daß er sich, sie zu componiren, eines besondern Tanzmeisters, Namens Olivet, bediente. Dieser war es, und nicht des Brofes oder Beauchamps, die Lully nur zur Verfertigung der gewöhnlichen Ballets brauchte, welcher die Ballets in den Leichenbegleitungen der Mynche und der Alceste componirte. Auch machte Olivet das Ballet der Alten im Theseus, desglei- chen der schrecklichen Träume im Alys, und der Zit-

terer in der Isis. Dieses letztere bestand bloß und allein aus den Gebärden und Bezeigungen frierender Leute. Es wurde kein einziger Tanzschritt nach unserer Art dabey gebraucht. Und hiebey ist noch zu merken, daß diese Ballets, welche zu ihrer Zeit gefielen, von Tänzern aufgeführt wurden, die in den Verrichtungen, wozu sie kully brauchte, noch Neulinge waren. Ich komme auf meine Materie wieder zurück.

Fünfzehnter Abschnitt.

Anmerkungen über die Art und Weise, wie dramatische Stücke auf den Bühnen der Alten vorgestellet worden. Von der starken Neigung, welche die Griechen und Römer für das Theater hatten. Von dem Fleiße, den die Schauspieler auf ihre Kunst wendeten, und den Belohnungen, die ihnen ertheilt wurden.

Die Einbildungskraft kann die Empfindung nicht ersetzen. Da wir also kein theatralisches Stück haben aufführen sehen, in welchem ein Schauspieler recitiret, mittler Weile ein anderer die Gebärden dazu macht, so glaube ich, würde man Unrecht thun, wenn man diese bey den Alten übliche Theilung der Declamation, auf eine entscheidende Art loben wollte; und noch unbilliger würde man handeln, wenn man sie gerade weg verdammen wollte. Ich habe die Ursachen schon angeführt, warum sie den Alten gar nicht so lächerlich scheinen können, als sie uns Anfangs scheinet. Wir wissen
noch

noch nicht, was für Annehmlichkeiten ein solches Schauspiel von den Umständen und der Geschicklichkeit der Schauspieler entlehnen können. Verschiedne nordische Gelehrte, die aus blossen Erzählungen geurtheilet hatten, daß die Oper ein sehr lächerliches Schauspiel seyn müsse, welches aufs höchste nur Kinder vergnügen könne, haben ihre Meinung geändert, nachdem sie selbst einige Vorstellungen mit angesehen. Die Erfahrung hatte sie davon überzeugt, wovon die Erfahrung allein überzeugen kann, daß eine Mutter, welche den Verlust ihrer Kinder in Musik beweint, doch noch immer eine Person bleibe, die uns rühren und zum Mitleiden bewegen könne.

Die Marionetten, bey welchen die Declamation getheilt ist können uns die Zeit verkürzen, obgleich die Action dabey nur auf eine maschinemäßige Art geschieht. Freylich kann uns dieses kindische Schauspiel nicht vergnügen, weil die lächerliche Ausführung vollkommen mit dem lächerlichen Inhalte paßt. Die Puppenoper, deren Erfinder la Grille war, und die in Paris ungesetzt im Jahr 1674 aufkam, lockte zwey ganze Winter hindurch eine Menge Zuschauer herben, und es war dieses Schauspiel eine ordentliche Oper, nur daß die Action von einer grossen Marionette verrichtet wurde, die schickliche Gebärden zu dem, was ein Musicus sang, machte, dessen Stimme durch eine Oeffnung sich hören ließ, die man in dem Boden der Scene angebracht hatte. Ich habe in Italien

D 2

Opern

Opern auf diese Art vorstellen sehen, und kein Mensch hielt sie für ein lächerliches Schauspiel. Die Opern, welche ein berühmter Cardinal in seiner Jugend zu seinem Vergnügen auf diese Art aufführen ließ, gefielen nicht wenig, weil die Marionetten, welche fast vier Fuß hoch waren, dem natürlichen sehr gleich kamen. Was kann uns also zu glauben bewegen, daß eben dieses Schauspiel nur alsdenn Mißfallen erweckt haben sollte, wenn vortrefliche Schauspieler, die man in der Maske agiren zu sehen schon gewohnt war, den Theil der Gesticulation ausgeführt, welchen eine Marionette nur sehr schlecht ausführen kann?

Die Aufführungen und die Schriften der Römer bezeugen zur Gnüge, daß sie kein unsinniges Volk waren. Als sich die Römer zu der Art von Declamation entschloßen, bey der die Gebehrden und die Rede unter zwey verschiedene Schauspieler getheilt wurden, kannten sie schon seit mehr als hundert und zwanzig Jahren die natürliche Art zu recitiren, welches unsre Art ist. Und gleichwohl vertauschten sie sie mit jener, die weit zusammen gesetzter war.

Uebrigens leistet der unsägliche Aufwand, welchen die Griechen und Römer bey Aufführung theatralischer Stücke machten, hinlängliche Gewähr, daß sie sehr aufmerksam dabey müssen gewesen seyn. Diese Aufmerksamkeit nun, die ganzer acht hundert Jahr hindurch dauerte, (denn die Bühnen waren zu Rom nach dem Livius Andronicus, dessen

Ge-

Geschichte wir oben erzehlt, acht ganze Jahrhunderte offen würde die Römer endlich gewiß von dem Gebrauche, die Declamation unter zwey Schauspieler zu vertheilen, abgebracht haben, wenn dieser Gebrauch so übel gewesen wäre, als man Anfangs zu glauben nicht ungeneigt ist. Man muß sich also dieser voreiligen Mißbilligungen hier eben so enthalten, als alle vernünftige Leute sich ihrer bey Beurtheilung der Sitten und Gebräuche in fremden Ländern enthalten.

Die Aufführung dreyer Trauerspiele des Sophocles kostete den Atheniensern mehr als der peloponnesische Krieg. Man weiß, was für unsägliche Kosten die Römer verwendet haben, auch so gar in den Provinzen die prächtigsten Theater, Amphiteater und Circus bauen zu lassen. Einige von diesen Gebäuden, welche noch ganz da stehen, sind die bewundernswürdigsten Denkmähler der alten Architektur. Und auch die Ruinen derer, die verfallen sind, bewundert man. Die römische Geschichte ist voll von Beispielen, was für eine unmäßige Neigung das Volk gegen die Schauspiele gehabt, und was für unglaubliche Summen es sich sowohl Regenten als Privatpersonen kosten lassen, ihr genug zu thun. Ich will also bloß hier von der Bezahlung der Schauspieler reden. Macrobius sagt, Aesopus, ein berühmter tragischer Schauspieler und Zeitgenosse des Cicero, von dem wir schon gesprochen, habe seinem Sohne, dessen Horaz (*) und Plinius als eines berühmten Verschwenders

D 3

gedenkt

(*) Horat. Sat. I. II. 10.

gedenken, eine Erbschaft von fünf Millionen, die er mit dem Agiren erworben hatte, hinterlassen. Man liest in der Geschichte des Plinius, der Komödiant Roscius, der Freund des Cicero, habe jährlich mehr als hundert tausend Franken Besoldung gehabt. (*) Quippe cum iam apud maiores nostros Roscius histrio sestertium quingenta millia annua merita prodatur. Man muß sogar diese Besoldung des Roscius seit der Zeit, von welcher Plinius redet, vermehrt haben, weil Macrobius sagt, es zöge dieser Komödiant von den öffentlichen Einkünften alle Tage auf neun hundert Franken, und diese Summe wäre für ihn ganz allein. Tanta fuit gratia, ut mercedem diurnam de publico mille denarios sine gregalibus solus acceperit.

Die Rede, welche Cicero für eben diesen Roscius hielt, rechtfertiget das Vorgeben des Plinius und Macrobius sehr wohl. Der vornehmste Punct des Processes, welchen Roscius hatte, betraf einen Sklaven, welchen Fannius zu dem Roscius gegeben zu haben behauptete, damit er bey ihm Komödie spielen lernen solle, worauf Roscius und Fannius diesen Sklaven verkauffen, und die dafür gelöfete Summe unter sich theilen wollen. Cicero will von dieser Verbindung nichts wissen, und behauptet, Panurgus, so hieß der Sklave, müsse dem Roscius, der ihn unterrichtet habe, ganz allein zugehören, weil der Werth des Komödianten den Werth der Person des Sklaven bey weitem über-
treffe.

(*) Plin. lib. 7. c. 39.

treffe. Die Person des Panurgus, sagt Cicero, ist nicht dreßzig Pistolen werth, allein der Sklave des Roscius ist zwanzig tausend Thaler werth. Wenn der Sklave des Fannius des Tages kaum achtzehn Sols hätte verdienen können, so kann er jetzt als ein von dem Roscius unterrichteter Komödiant, achtzehn Pistolen verdienen. Ist es wohl glaublich, sagt Cicero an einem andern Orte, daß ein so uneigennütziger Mann als Roscius, sich, mit Verlust seiner Ehre, einen Sklaven, der kaum dreßzig Pistolen werth ist, zueignen würde; er der uns seit zwölf Jahren umsonst Komödie spielt, und durch diese Großmuth zwey Millionen, die er hätte gewinnen können, ausgeschlagen hat? Ich schätze, fügt Cicero hinzu, die Besoldung, welche Roscius bekommen haben würde, nicht sehr hoch. Wenigstens würde man ihm nicht weniger gegeben haben, als man der Dionisia giebt. Wir haben von dieser Schauspielerinn bereits gesprochen. Nun urtheile man, wie die römische Republick ihre Komödianten bezahlte. Macrobius erzehlt, (*) Julius Cäsar habe dem Laberius zwanzig tausend Thaler gegeben, um diesen Dichter dahin zu vermögen, daß er in einem Stücke, welches er verfertiget hatte, selbst mitspielte. Unter den andern Kaysern finden wir auch noch andere Verschwendungen. Endlich setzte der Kayser Marcus Aurelius, (**) welcher sehr oft Antoninus Philosophus genennet wird, fest, daß die Komödianten, welche in den Schauspie-

D 4

len,

(*) Macroh. Sat. lib. 2. cap. 7.

(**) Capit. in M. Aur.

56 III. Fortsetzung des du Bos

len, die gewisse obrigkeitliche Personen dem Volke geben mußten, spielen würden, nicht mehr als fünf Goldstücke für eine Vorstellung fordern sollten, und daß derjenige, welcher die Unkosten dazu hergebe, ihnen nicht mehr als noch einmal so viel geben dürfe. Diese Goldstücke waren ungefehr mit unsern Louis, deren dreißig auf das Mark gehen, und für vier und zwanzig Franken ausgegeben werden, von einerley Werth. Titus Livius schließt seine Erzählung von dem Ursprunge und dem Fortgange der theatralischen Vorstellungen zu Rom, mit dieser Betrachtung, daß ein Vergnügen, welches Anfangs sehr wenig betragen habe, in so prächtige und kostbare Schauspiele ausgeartet sey, daß kaum die reichsten Königreiche den Aufwand dabei würden ausgehalten haben. (*) *Quam ab sano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem insaniam venerit.* Da die Römer beynahz fast alle selbst Declamatores und Gebeyrdenmacher geworden waren, so darf man sich nicht wundern, daß sie aus den Komödianten so viel machten. Seneca, der Vater, sagt in der Einleitung zu dem ersten Buche seiner Controversen, daß die jungen Leute seiner Zeit aus diesen zwey Künsten ihre ernsthafteste Beschäftigung machten. *Malarum rerum industria invasit animos. Cantandi saltandique nunc obscæna studia effœminatos tenent.*

Das Uebel nahm nach der Zeit noch immer mehr zu. Ammianus Marcellinus, welcher unter der Regierung des großen Constantinus lebte, schreibt:

(*) Livius Hist. lib. 7.

von den theatr. Vorstell. der Alten. 57

schreibt: „In wie wenigen von unsern Häusern,
„werden noch die freyen Künste getrieben? Man
„höret weiter nichts, als singen und Instrumente
„spielen. Anstatt eines Philosophen läßt man ei-
„nen Sängere kommen, und statt eines Redners
„einen Lehrer der Schauspielkunst. Man verschließt
„die Bibliotheken auf immer, so wie man die Grä-
„ber verschließt. Man denkt auf nichts, als auf
„Verfertigung ausserordentlich grosser Lehern, Hy-
„draulicorum, Flöten von allerley Art, und aller-
„der Instrumente, welche die Behehrden der Schau-
„spieler zu regieren dienen. Quod cum ita sit,
paucæ domus studiorum seriis cultibus antea
celebratæ, nunc ludibriis ignaviæ torrentes exun-
dant, vocali sono, perstabili tinnitu fidium re-
sultantes. Denique pro Philosopho, Cantor, &
in locum Oratoris, Doctor artium ludicrarum
accitur, & Bibliothecis sepulchrorum ritu in per-
petuum clausis, fabricantur hydraulica, & lyræ
in speciem Carpentorum ingentes, tibiæque &
histrionici gestus instrumenta non levia. (*)

Ich muß hier erinnern, daß ich, bey Verglei-
chung der römischen Münze mit französischen, der
Berechnung des Budäus (***) nicht gefolgt bin, ob
sie gleich, zu der Zeit, als sie dieser gelehrte Mann
machte, sehr richtig war. Allein das Mark Sil-
ber, welches zu des Budäus Zeiten, noch nicht
zu zwölf Franken an gangbarer Münze, gerechnet
wurde,

(*) Ammian. Marcell. Hist. lib. 14.

(**) Unter Francisco I.

58 III. Fortsetzung des du Bos

wurde, galt sechsziß Franken, gangbaren Schlaages, als ich meine leßtere Berechnung machte. (* Hier- auf müssen die Uebersetzer und Ausleger der alten Schriftsteller Acht haben; wie sie denn auch die Summen, von welchen ihr Schriftsteller redet Metall für Metall berechnen müssen, weil das Ver- hältniß zwischen Gold und Silber nunmehr ganz anders ist, als es zu den Zeiten der römischen Re- publick war. Zehn Unzen fein Silber galten da- mals eine Unze fein Gold, und wenn man jetzt in Frankreich eine Unze fein Gold bezahlen will, so muß man wohl funfzehn Unzen fein Silber dafür geben. Es giebt so gar in Europa Staaten, wo das Gold noch theurer ist.

Ueberhaupt scheint es mir sehr billig zu seyn, daß man von den Progreßen, welche eine gewisse Nation in den Künsten gemacht habe, welche keine dauerhaften Denkmähler hinterlassen, aus welchen man sie gehörig schätzen könne, nach den Progreßen urtheile, welche eben dieselbe Nation in denjenigen Künsten gemacht, welche dergleichen Denkmähler hinterlassen. Nun aber beweisen die Denkmähler der Dichtkunst, der Beredsamkeit, der Mahleren, der Bildhauerkunst und der Architektur, welche aus dem Alterthume bis auf uns gekommen sind, daß die Alten in allen diesen Künsten sehr geschickt gewesen sind, und sie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben. Da wir uns nun also in Ansehung ihrer Geschicklichkeit in der Schauspielkunst an dieses Vorurtheil halten müssen,

so

(*) Im Jahr 1718.

so werden wir es auch wohl bis dahin ausdehnen müssen, daß sie in ihren theatralischen Vorstellungen sehr glücklich gewesen, und daß wir ihnen, wenn wir sie gesehen hätten, eben die Lobsprüche würden ertheilt haben, die wir ihren Gebäuden, ihren Statuen und ihren Schriften ertheilen.

Können wir nicht auch sogar aus der Vortreflichkeit der Gedichte der Alten ein Vorurtheil für die Verdienste ihrer Schauspieler ziehen? Und wissen wir denn nicht durch die allergewissesten Muthmaßungen, daß diese Schauspieler sehr vortreflich müssen gewesen seyn? Die meisten waren gebohrne Sklaven, und mußten sich also von Jugend auf, eine so harte und strenge Lehre gefallen lassen, als ihre Herren ihnen nur immer ertheilen wollten. Sie waren übrigens versichert, daß sie mit der Zeit frey, reich und angesehen werden könnten, wenn sie sich geschickt machten. In Griechenland waren die Komödianten Personen von Wichtigkeit, und man hat sogar Abgesandte und Staatsminister gesehen, die man von dieser Profession genommen hatte. (*) Und obgleich die römischen Gesetze die meisten Komödianten aus dem Stande der Bürger ausgeschlossen hatten, so hatte man dennoch in Rom sehr viele Hochachtung für sie, wovon wir gar bald gute Beweise anführen wollen. Sie spielten daselbst ungestraft den großen Herren, wenigstens eben so wohl als die Castraten, welche heut zu Tage in Italien singen.

Wir

(*) Liv. Hist. lib. 24. August. de Civit. Dei. lib. 2. • 11
 Arnob. adv. Gent. lib. 7.

60 III. Fortsetzung des du Bos

Wir wissen es sehr zuverlässig, daß die Lehre, welche die Komödianten ausstehen mußten, die man, allem Ansehen nach, mit den gehörigen Gaben ausfuchte, eine sehr lange Lehre war. Nach dem Cicero übten sich die, welche in Tragödien spielen wollten, ganze Jahre vorher, ehe sie das Theater betraten. In ihren Lehrjahren declamirten sie sogar sitzend, damit ihnen das Declamiren auf dem Theater desto leichter würde, wo sie stehend declamiren konnten. Wenn man sich angewöhnt, gewisse Berichtigungen unter beschwerlichern Umständen auszuführen, als es nöthig ist, so kann man hernach desto mehr Leichtigkeit und Anmuth dabey zeigen. Nun aber befindet sich die Brust bey einem Menschen, welcher steht, in weit wenigerm Zwange, als bey einem Menschen, welcher sitzt.

Dieses ist auch die Ursache, warum sich damals die Gladiatores mit schwerern Waffen üben mußten, als die ordentlichen Waffen waren, mit welchen sie zu streiten pflegten. (*) *Difficiliora enim debent esse quæ exercent, quo sit levius ipsum illud in quod exercent.* Die Arbeit, der man uns in den Lehrjahren unterwirft, muß schwerer seyn, als die Arbeit ist, zu der man uns geschickt machen will. (**) *Gladiatores gravioribus armis discunt quam pugnant,* sagt Seneca, der Vater.

Die großen Schauspieler würden des Morgens nimmermehr ein Wort ausgesprochen haben, ohne
vorher,

(*) Quint. lib. II. c. 2.

(**) Seneca Controvers. lib. 4

vorher, so zu reden, ihre Stimme methodisch zu entwickeln, indem sie sie nur nach und nach hervorkommen ließen, und immer nur stufenweise anstrengten, damit sie ihren Sprachwerkzeugen keinen Schaden thäten, wenn sie sie plötzlich mit Heftigkeit brauchten. Sie beobachteten so gar auch dieses, daß sie gedachte Uebung liegend verrichteten. Wenn sie gespielt hatten, so setzten sie sich nieder, und wickelten in dieser Stellung, so zu reden, ihre Sprachwerkzeuge wieder zusammen, indem sie erst in dem höchsten Tone, auf welchen sie in dem Declamiren gekommen waren, Athem hohlten, und dieses Athemhohlen durch alle Töne herab fortsetzten, bis sie auf den tiefsten Ton damit kamen, welchen sie in ihrer Declamation gebraucht hatten. So viel Vortheile nun auch die Beredsamkeit zu Rom verschaffte, so sehr sich auch diese durch eine schöne Stimme ausnimmt, so will Cicero doch nicht, daß ein Redner sich zum Sklaven seiner Stimme mache, wie es die Komödianten zu thun pflegten. (*) *Me autore nemo dicendi studiosus Græcorum & Tragædorum more voci serviet, qui & annos complures sedentes declamitant, & quotidie antequam pronuncient, vocem cubantes sensim excitant: eandem cum egerint, ab acutissimo sono usque ad gravissimum sonum recolligunt.* Gleichwohl erhellet, daß wenig Zeit nach dem Tode des Cicero, welchen Seneca der Vater noch sehen können, wie er selbst sagt, die römischen Redner zu Erhaltung ihrer Stimme,

(*) Cic. de Orat. lib. I.

62 III. Fortsetzung des du Bos

Stimme, sich aller der abergläubischsten Hilfsmittel der Schauspieler bedienten. Seneca schreibt also als etwas seltenes, wenn er von dem Porcius Latro, einem zeitverwandten Redner, und zugleich seinem Freund und seinem Mitschüler redet: daß dieser Porcius, welcher in Spanien war erzogen worden, und sich an ein mäßiges und arbeitsames Leben, dergleichen man in den Provinzen noch führte, gewöhnt hatte, zur Erhaltung seiner Stimme nichts gebraucht, und auch nicht einmahl die methodische Entwicklung derselben, von dem höchsten Tone bis zu dem tiefsten, beobachtet habe. (*) Nil vocis causa facere, non illam per gradus paulatim ab imo usque ad summum perducere, non rursus a summa contentione paribus intervallis descendere, non sudorem unctioe discutere.

Wenn Persius von denjenigen spricht, die sich gefaßt machen öffentlich zu reden, so rechnet er unter die Vorsichtigkeiten, deren sie sich bedienen, auch das Ausspülen der Gurgel mit einem ausdrücklich dazu verfertigten Wasser.

Grande aliquid, quod pulmo animæ prælargus anhelet:

Scilicet hæc populo, pexusque togaque recenti,

— — — liquido cum plasmate guttur
Mobile conlueris. (**)

Aristo.

(*) Seneca Controv. lib. I.

(**) Persius sat. pr.

Aristoteles (*) hatte eben das gesagt, was Cicero von der Sorgfalt sagt, mit welcher die Schauspieler, und diejenigen, welche in den Chören singen, ihre Stimme zu erhalten suchten. Apulejus meldet uns auch, daß die tragischen Schauspieler alle Tage etwas declamirten, damit ihre Sprachwerkzeuge, so zu reden, nicht einrosteten. Desuetudo omnibus pigritiam, pigritia veternum parit. Tragedi adeo ni quotidie proclamant claritudo arteriis obsolescit. Igitur itidentidem boando purgant ravim. (**)

Man findet in den Schriften der Alten unzählige Beweise, daß ihre Aufmerksamkeit auf alles, was die Stimme verstärken oder verschönern konnte, sich bis zum Aberglauben erstreckte. Aus dem dritten Hauptstücke des eilften Buchs des Quintilianus kann man sehen, daß die Alten, in Ansehung einer jeden Art der Beredsamkeit, sehr tief-sinnige Betrachtungen über die Natur der menschlichen Stimme, und über alle dienliche Hülfsmittel, sie durch die Uebung zu stärken, angestellet hatten. Die Kunst, welche die Stimme stärken und gehörig brauchen lehrte, war sogar eine besondere Profession geworden. Plinius merkt an verschiedenen Stellen seiner Geschichte mehr als zwanzig Pflanzen, Specifica oder dienliche Recepte zur Stärkung der Stimme an. Diese Sorgfalt war ein Theil der ernsthaftesten Beschäftigungen aller derjenigen, welche öffentlich zu reden hatten. Ich
wilt

(*) Arist. Prob. lib. 10.

(**) Flor. lib. 2.

64 III. Fortsetzung des du Bos

will hier bloß den Nero anführen, diesen Romdianten, dem die Götter die Regierung der Welt anzuvertrauen für gut befanden. Plinius erzählt, dieser Monarch sey der Erfinder einer neuen Methode, die Stimme zu verstärken gewesen. Sie bestand darinn, das man eine Platte Bley auf die Brust legte, und dabey aus allen Kräften declamirte. (*) Nero, quoniam ita diis placuit princeps, lamina pectori imposita sub ea Cantica exclamans alendis vocibus demonstravit rationem. Suetonius fügt sogar dem, was Plinius erzählt, einige sonderbare Umstände bey. Nachdem er von der Diät und den Hülfsmitteln zu Erhaltung einer schönen Stimme geredet, so erzählt er, daß Nero, nachdem er von seiner Krise durch Griechenland zurückgekommen, so zärtlich mit seiner Stimme umgegangen, daß er ungemein viel Arzeneyen, zu ihrer Erhaltung gebraucht, und daß er bey der Musterung der Truppen, durchaus nicht mehr, einen jeden Soldaten, nach der alten Gewohnheit, bey seinem Namen rufen wollen. Er ließ sie durch denjenigen Bedienten rufen, welchen die Römer bey sich hatten, und der bey den Gelegenheiten, wo sie sehr laut hätten reden sollen, für sie sprechen mußte. Nec eorum quidquam omittere, quæ generis ejus artifices, vel conservandæ vocis causa vel augendæ factitarent. Sed & plumbeam chartam supinus pectore sustinere & clistere vomituque purgari, & abstinere pomis cibusque officientibus. Ac post hæc tantum ab-

fuit

(*) Plin. Lib. 39. cap. 3.

fuit a remittendo laxandoque studio, ut conservandæ vocis gratia neque milites unquam nisi alio verba pronunciante appellaret. Ein wenig ausschweifende Einbildung ist von je her die Eigenschaft der Komödianten gewesen. Allein selbst diese Einbildungen des Nero und seines gleichen, zeigen genuasam, wie hoch alle Künste, bey welchen es auf die Schönheit der Stimme ankam, zu der Zeit geschätzt worden.

Sechzehnter Abschnitt.

Von den Pantomimen, oder den Schauspielern, welche, ohne zu reden, spielten.

Es war den Alten nicht genug, daß sie die hypokritische Musik, oder die Kunst der Gebärden, in eine Methode gebracht hatten, sondern sie hatten sie auch so vollkommen gemacht, daß sich Komödianten fanden, die alle Arten von dramatischen Stücken, ohne ein Wort zu reden, zu spielen wagten. Es waren dieses die Pantomimen, welche alles, was sie sagen wollten, mit Gebärden ausdrückten, die die Kunst der Saltation lehrte. Wird sich Venus, sagt Arnobius in seinem Werke wider den heidnischen Aberglauben, deswegen besänftigen, weil ein Pantomime den Adonis mit Gebärden, welche die Tanzkunst lehret, vorgestellt hat? (*) Obliterabit offensam Venus, si Adonis in habitu gestum agere viderit saltatoris

(*) Arnob. adverb. Gent. lib. 7.

riis in motibus Pantomimum? Die Pantomimen spielten also gemeiniglich ohne zu reden. *Histriones quasdam in theatro fabulas sine verbis saltando, plerumque aperiunt & exponunt. (*)* Die Histrione stellen uns gemeiniglich ein Stück vor, ohne zu reden.

Es scheint zwar in der That, wenn man den Lucian (*) liest, als ob man manchmal den Inhalt des Stücks, welches der Pantomime vorstellte, gesungen habe; allein es erhellet aus andern Stellen, die ich weiter unten anführen werde, nicht weniger, daß die Pantomimen auch oft gespielt, ohne daß jemand die Verse desjenigen Auftritts, den sie mit ihrem stummen Spiele vorstellten, dabei gesungen oder recitiret. Den Namen Pantomimen, welcher einen Nachahmer aller Dinge bedeutet, hat diese Art von Komödianten ohne Zweifel deswegen bekommen, weil sie mit ihren Gebärden alles nachahmten, und alles damit zu verstehen gaben. Wir werden sehen, daß der Pantomime manchmahl nicht nur eine Person vorstellte, wie es die andern Komödianten thun, sondern daß er auch manchmal mit seinen Gebärden die Handlung verschiedner Personen bezeichnete. Wenn man, zum Exempel, manchmal in der Komödie *Amphitryo* die Scene zwischen dem Mercur und dem Sosias unter zwey Pantomimen theilte; wenn manchmal ein Schauspieler die Rolle des Sosias, und ein

(*) Aug. de Magist.

(**) Lucianus de Orch

ein anderer die Rolle des Mercurius spielte, so spielte auch manchmal ein einziger Schauspieler beide Rollen zugleich, indem er bald die Person des Sosias und bald die Person des Mercurius vorstellte.

Wir haben oben gesagt, daß die Kunst der Gebeyden aus natürlichen und aus willkührlichen Gebeyden bestehe. Es ist leicht zu glauben, daß sich die Pantomimen beyder werden bedient, und doch noch nicht genug Mittel gehabt haben, ihre Gedanken auszudrücken. Daher mußten auch, wie der h. Augustinus sagt, alle Bewegungen eines Pantomimen etwas bedeuten. Alle seine Gebeyden waren, so zu sagen, Redensarten, allein nur für diejenigen, welche den Schlüssel dazu hatten. (*) *Histriones omnium membrorum motibus dant signa quædam scientibus & cum oculis eorum fabulantur.*

Da die Pantomimen viele Gebeyden brauchten, deren Bedeutung willkührlich war, so mußte man an ihren Ausdruck schon gewöhnt seyn, um von dem, was sie sagen wollten, nichts zu verlieren. Der h. Augustinus lehrt uns auch wirklich in eben dem angeführten Buche, daß, als die Pantomimen auf dem Theater in Carthago zu spielen angefangen, der öffentliche Ausrufer eine lange Zeit hindurch dem Volke vorher den Inhalt des Stücks, welches sie mit ihrem stummen Spiele vorstellen wollten, bekannt machen müssen. Und

(*) S. August. de Doctr. Chr. lib 2.

68 III. Fortsetzung des du Bos

es giebt noch jetzt, fügt dieser Kirchenlehrer hinzu, alte Leute, die sich, wie sie mir erzählt haben, dieses Gebrauchs erinnern. Wir sehen übrigens, daß diejenigen, welche der Geheimnisse dieser Schauspiele nicht kundig sind, dasjenige nicht recht verstehen, was die Pantomimen sagen wollen, wenn es ihnen nicht von denenjenigen, die um sie herum stehen, erklärt wird. *Primis temporibus saltante Pantomimo praeco pronunciabat populis Carthaginiis, quod saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes quorum relatu hæc solemus audire. Quod ideo credendum est; quia nunc quoque si quis talium nugarum imperitus intraverit, nisi ei dicatur ab altero, quid illi motus significant, frustra intentus est.* Allein die Gewohnheit lehrte auch diejenigen die stumme Sprache der Pantomimen verstehen, die sie nicht methodisch erlernt hatten, so wie sie ungefehr die Bedeutung aller Worte einer fremden Sprache lehrt, von der man schon einige Ausdrücke weiß, wenn man mitten unter dem Volke lebt, welches diese Sprache redet. Aus dem Worte, welches man weiß, erräth man ein anders, welches man nicht weiß, und aus diesem lernt man wieder ein anders errathen. Wenn man einmal diese Sprache verstand, so konnte man aus den Gebehrden, die man wuste, auch diejenigen neuen Gebehrden errathen, welche die Pantomimen, allem Ansehen nach, von Zeit zu Zeit erfanden; und diese neue Gebehrden dienten hernach wiederum, noch neuere daraus zu verstehen.

Das

Das Gedicht des Sidonius Apollinaris, welches die Aufschrift, *Narbonna*, führt, und an den Consentius, einen Bürger dieser Stadt gerichtet ist, versichert uns ausdrücklich, daß verschiedene Pantomimen ihre Stücke, ohne ein einziges Wort zu reden, gespielt haben. Sidonius sagt darinnen zu seinem Freunde: „Wenn du mit deinen Angelegenheiten fertig warest, und dich zur Erholung in das Theater begabest, so zitterten alle Komödianten vor dir. Es schien, als ob sie vor dem Apollo und den neuen Musen spielen sollten. Du wußtest es sogleich, was *Caramalus* und *Phabaton*, ohne ein Wort zu reden, vorstellten, indem sie sich bald, so zu sagen, durch eine redende Gebehrde, bald durch ein Zeichen mit der Hand, und bald durch eine andre Bewegung des Körpers ausdrückten. Du wußtest es sogleich, ob es *Jason*, oder *Thyest*, oder eine andre Person war, die sie vorstellen wollten.

Coram te Caramalus aut Phabaton
 Clausis faucibus & loquente gestu
 Nutu, crure, genu, manu, &c. (*)

Dieser *Caramalus* und dieser *Phabaton* waren, wie uns der Pater *Sirmond* in seinen Anmerkungen über den *Sidonius* (**) lehret, zwey berühmte Pantomimen, deren in den Briefen des *Aristenetus* und bey dem Skoliastiker *Leontius* gedacht wird. Der Ausleger des *Sidonius* führt

E 3 auch

(*) Sidon. Car. 23. ver. 268.

(**) Sirm. in not. ad Sidon. p. 157.

70 III. Fortsetzung des du Bos

auch bei dieser Gelegenheit folgende alte **Sinn-**
schrift an, deren Verfasser nicht bekannt ist:

Tot linguæ, quot membra viro, mirabilis
est ars

Quæ facit articulos, ore silente, loqui.

Alle Glieder des Pantomimen sind so viel Zungen,
mit welchen er reden kann, ohne den Mund auf-
zuthun.

Man kann sich ganz wohl vorstellen, wie es
die Pantomimen müssen gemacht haben, um eine
Handlung deutlich zu bezeichnen, und durch Ge-
behrden in ihrem eigentlichen Verstande genomme-
ne Worte zu verstehen zu geben, als der Himmel,
die Erde, der Mensch; wohin ich auch die Zeit-
wörter rechne, die eine Handlung oder eine leiden-
de Beschaffenheit bedeuten. Wie aber konnten sie,
wird man fragen, die Worte zu verstehen geben,
die in figurlichem Verstande genommen werden,
und die in der poetischen Schreibart so häufig sind?
Fürs erste will ich hierauf antworten, daß man
manchmal aus dem Sinn der ganzen Redensart
den Verstand dieser figurlich genommenen Worte
schliessen konnte.

Zweitens giebt uns Macrobius (*) eini-
ger Maassen einen Begriff, wie es die Pantomimen
machten, wenn sie dergleichen Worten auszudrü-
cken hatten. Er erzählt, Hylas, der Schüler und
Neben-

(*) Macrobius Saturn. 2. cap. 7.

Nebenbuhler des Pylades, welcher die Kunst der Pantomimen, wie wir bald sagen werden, erfunden hatte, habe eine Monologe nach seiner Art aufgeführt, die sich mit den Worten, **Der grosse Agamemnon!** geschlossen. Um diese auszudrücken, machte Hylas die Gebehrden eines Menschen, welcher sich mit einem andern, welcher grösser ist, als er, messen will. Hier nun rufte ihm Pylades zu: Du machst aus deinem Agamemnon wohl einen langen Mann, aber keinen grossen. Das Volk verlangte hierauf, daß Pylades sogleich eben diese Rolle spielen sollte. Augustus, unter dessen Regierung dieses geschah, sahe es lieber, wenn das Volk im Theater, als wenn es auf dem **Campo Martio** den Herrn spielen wollte. Pylades mußte dem Volke also gehorchen; und als er auf die Stelle kam, bey welcher er seinen Schüler so laut getadelt hatte, so stellte er durch seine Gebehrden und durch seine Stellung das Betragen eines Menschen vor, welcher sich in einem ernstzen Nachdenken vertieft hat, um den eigentlichen Charakter des grossen Mannes auszudrücken. Was er damit sagen wollte, konnte man sich leicht vorstellen; dieses nehmlich, daß ein Mann, welcher größer seyn solle, als andre, derjenige sey, welcher mehr und tiefer denke, als andre. Die Nacheiferung war zwischen dem Pylades und Bathylus, einem andern Pantomimen, so groß, daß Augustus, der sich manchmal dadurch in Verlegenheit gesetzt sahe, für gut befand, mit dem Pylades deswegen zu

sprechen, und ihn zu ermahnen, daß er mit seinem Nebenbuhler, welchen Mäcenäs beschützte, in gutem Verständnisse leben möchte. (*) Pylades aber antwortete ihm weiter nichts als dieses, daß es am besten für den Kaiser wäre, wenn sich das Volk nur mit dem Bathyllus und dem Pylades beschäftigte. Man kann sich leicht einbilden, daß es Augustus nicht für dienlich hielt, auf diese Antwort etwas zu erwiedern.

Wir wollen nunmehr die Person des Pantomimen betrachten. Der Verfasser des Werks wider die Schauspiele der Alten, welches wir unter den Werken des h. Enprianus haben, beschreibt einen Pantomimen, als ein Ungeheuer, welches weder Mann noch Weib sey, dessen Manieren weit geiler wären, als die Manieren irgend einer Hure, und dessen Kunst darinn bestehe, daß er mit seinen Gebeyrden reden könne. Gleichwohl, fügt er hinzu, wird die ganze Stadt in Bewegung gesetzt, ihn die schändlichen Ausschweifungen des fabelhaften Alterthums, durch Gebeyrden vorstellen zu sehen. *Huic dedecori condignum dedecus super inducitur, homo fractus omnibus membris, & vir ultra muliebrem mollitiem dissolutus. Cui ars est verba manibus expedire, & propter unum nescio quem nec virum nec feminam, commovetur civitas, ut desalientur fabulosæ antiquitatis libidines.* Die Römer mußten sich vielleicht in den Kopf gesetzt haben, daß ihre Pantomimen, wenn sie sie zu
Ver.

(*) Dio lib. 54.

Verschnittenen machten, eine gewisse Geschmeidigkeit des ganzen Körpers behalten würden, welche Männer nicht haben könnten. Dieser Gedanke, oder wenn man lieber will, diese Grille war Ursache, daß sie an den Kindern, welche zu dieser Profession bestimmt wurden, eben die Grausamkeit verübten, welche man in einigen Ländern noch jetzt an den Kindern ausübt, die ihre Stimme nicht verlieren sollen. Der h. Cyprianus sagt in dem Briefe, in welchen er dem Donatus von den Ursachen Rechenschaft giebt, die ihn die christliche Religion anzunehmen bewogen, daß die Schauspiele, welche einen Theil des heidnischen Götterdienstes ausmachten, voller Unzucht und Grausamkeit wären. Nachdem er die Abscheulichkeiten des Amphitheaters angeführt, fügt er, indem er von den Pantomimen spricht, hinzu, daß man die Mannspersonen aus ihrem Geschlechte herabsetze, um sie zu einer so ehrlosen Profession geschickter zu machen, und daß man von demjenigen Lehrmeister, welchem es am besten gelungen, einer Mannsperson das Ansehen einer Frau zu geben, rühme, daß er die besten Schüler habe. *Evirantur mares, omnis honor & vigor sexus ener- vati corporis dedecore emollitur, plusque illic placet quisquis virum in fœminam magis fregerit.* Wie viel Ungemach, sagt Tertullianus in seinem Werke wider die Schauspiele, muß ein Pantomime an seinem Körper ausstehen, wenn er ein Künstler in seiner Art werden will? *Quæ denique*

74 III. Fortsetzung des du Bos

Pantomimus a pueritia patitur in corpore, ut artifex esse possit.

Lucianus (*) sagt es auch ausdrücklich, daß nichts schwerer zu finden sey, als ein gutes Subjectum, aus welchem man einen Pantomimen machen könne. Nachdem er von der Gestalt, von der Geschmeidigkeit, von der Leichtigkeit, und von dem Ohre, welches er haben müßte, geredet, sagt er, es sey eben so leicht ein Gesicht zu finden, welches zugleich sanft und majestätisch wäre. Er verlangt hierauf, daß man diesen Schauspieler die Musik, die Geschichte und ich weiß nicht wie viel Dinge noch lehren solle, die dem, der sie wüßte, den Namen eines Gelehrten verdienen könnten.

Wir lesen bey dem Zosimus (*) und Suidas, daß die Kunst der Pantomimen zu Rom unter der Regierung des Augustus aufgekommen, welches dem Lucianus Anlaß gegeben zu sagen, Sokrates habe die Tanzkunst nur in ihrer Wiege gesehen. Zosimus rechnet die Erfindung der Kunst der Pantomimen unter die Ursachen, welche die Sitten des römischen Volks verdorben, und dem Staate so viel Unheil zugezogen hätten. Nam & Pantomimorum saltatio prius incognita, temporibus iis in usu esse cœpit, Pylade ac Bathyllo primis ejus autoribus, & præterea quædam alia, quæ multis huc usque malis causam præbuerunt. Die Römer wurden auch in der That auf diese Art von Schauspielen ganz rasend.

Die

(*) Lucian. de Orchi.

(**) Zof. Hist. lib. pr.

Die zwey ersten Erfinder dieser Kunst waren also Pylades und Bathyllus, die ihre Namen in der römischen Geschichte so berühmt gemacht haben, als es in der neuern Geschichte der Name eines Angebers irgend einer Stiftung nur immer seyn kann. Pylades hatte die Sammlung seiner Gebeyrden, so zu reden, aus den drey Sammlungen der Gebeyrden gezogen, von welchen wir bereits gesprochen haben, und die für die Tragödien, für die Komödien und für dasjenige dramatische Gedicht gehörten, welches die Alten Satyren nannten. (*) Pylades hatte die Kunst der Pantomischen Gebeyrden *ιταλικήν ὀρχήσιν* das italiänische Tanzen, genennt. Nach den Zeiten des Pylades hatte man also vier Sammlungen der theatralischen Gebeyrden. Die *Ermielie*, deren man sich zur Tragödie bediente; den *Kordax*, den man zur Komödie brauchte; die *Sittinnis* für die Satyre und die italiänische Art für diejenigen Stücke, welche von den Pantomimen aufgeführt wurden. Calliachus, welcher im Jahr 1708 als Professor der schönen Wissenschaften zu Padua starb, (**) behauptet, die Kunst der Pantomimen sey älter als Augustus; allein er beweiset seine Meinung schlecht. Er nimmet für die Kunst der Pantomimen, welche darinn bestand, daß sie ein Stück oder eine aneinander hangende Scene, ohne zu reden, vorstellen konnten, das, was Livius (***) *imitandorum*

(*) Athenæ. lib. pr.

(**) De ludis scenicis cap. 9 & 10.

(***) Livius lib 7.

76 III. Fortsetzung des du Bos

dorum carminum actum nennet, die Kunst irgend eine Leidenschaft nach Gutbefinden tanzend auszudrücken, welche freylich älter als Augustus war.

Wir wollen weiter unten eine Stelle des ältern Seneca anführen, welcher den Pylades und Bathyllus hat sehen können, und in der er uns sagt, daß Pylades es dem Bathyllus in tragischen Stücken weit zuvor gethan, daß aber auch Bathyllus den Pylades in komischen Stücken weit übertroffen. Athenäus macht uns von diesen zwey Pantomimen eben dieselbe Vorstellung, die wir auch in vielen andern alten Schriftstellern bekräftiget finden.

Um zu sagen, die Pantomimen spielten ein Stück, sagte man *fabulam saltabant*, und die Ursache hiervon haben wir bereits angeführt. Man brauchte zu diesen Vorstellungen Flöten von ganz besonderer Art, welche man *Tybias dactylicas* (*) nannte. Vielleicht ahmte der Klang dieser Flöten den Klang der menschlichen Stimme besser nach, als andre, wie etwa unsre Traversierflöten. Sie schickten sich vielleicht besser dazu, den Inhalt zu spielen, oder, nach meiner Muthmaßung, den in Noten gebrachten Gesang der Verse, welche bey den gewöhnlichen Vorstellungen recitirt wurden; denn man siehet aus einer Stelle des Casiodorus (**), welche oben angeführt worden, daß die daktylische Flöte noch von andern Instrumenten
unter-

(*) Cnom. Poll. lib. 4. c. 10.

(**) Casiod. Epist. 51. lib. 4.

unterstützt worden, die ihrem Gesange, allem Ansehen nach, statt des Generalbasses dienten.

Was am wunderbarsten hierbey scheinen wird, ist dieses, daß die Komödianten, welche ihre Stücke, ohne zu reden, spielten, sich der Bewegungen des Gesichts bey ihrer stummen Declamation nicht bedienen konnten. Sie mußten sich durch die Bewegungen der übrigen Glieder auszudrücken wissen; denn so viel ist ganz gewiß, daß sie eben sowohl, wie die übrigen Komödianten, unter der Maske spielten. Lucianus sagt, die Maske der Pantomimen habe keinen so weit ausstehenden Mund gehabt, wie die Masken der gewöhnlichen Komödianten, und sie hätten überhaupt weit annehmlicher ausgesehen. Macrobius erzehlt, Pylades habe sich einmals sehr erzürnt, als er den rasenden Herkules' gespielt, und die Zuschauer seine Gebärden, die nach ihrer Meinung allzu übertrieben gewesen, tadeln wollen. Er nahm also seine Maske ab, und rief ihnen zu: ihr Narren, ich stelle ja einen Menschen vor, der noch närrischer ist, als ihr. Macrobius erzehlt, am angeführten Orte, noch andre dergleichen Züge von diesem berühmten Erfinder der Pantomimen. (*)

Es ist glaublich, daß diese Komödianten Anfangs nur diejenigen Scenen aus Tragödien und Komödien werden vorgestellt haben, welche Cantica genennt wurden. Ich stütze mich mit dieser Muthmaßung auf zwey Gründe. Der erste ist
dieser,

(*) Macrobius Saturnal. lib. 2, cap. 7.

78 III. Fortsetzung des du Bos

dieser, weil die Schriftsteller des Alterthums, welche vor dem Apulejus gelebt haben, niemals, soviel ich mich erinnere, von dramatischen Stücken reden, welche von ganzen Banden pantomimischer Schauspieler aufgeführt worden. Sie reden nur bloß von Monologen und Canticis, die von stummen Komödianten getantz worden. Wir finden sogar in dem oft angeführten Werke des Lucians, daß ein Fremder, als er fünf Kleider gesehen, die für einen einzigen Pantomimen verfertiget worden, welcher fünf verschiedene Rollen hinter einander spielen sollen, gefragt habe, ob er alle fünf Kleider auf einmal anziehen werde. Allem Ansehn nach hätte er diese Frage wohl nicht thun können, wenn man damals schon ganze Banden pantomimischer Komödianten gehabt hätte. Der zweite Grund ist dieser, daß es natürlicher Weise fast nicht anders seyn können. Die ersten Pantomimen, wenn die Zuschauer einen Geschmack an ihnen haben finden sollen, werden es freylich so haben einrichten müssen, daß sie von ihnen haben können verstanden werden; und damit sie desto leichter verstanden werden könnten, werden sie, ohne Zweifel, Anfangs nur die schönsten Scenen der bekanntesten dramatischen Stücke, in ihrer stummen Declamation vorgestellt haben. Wenn zu Paris Pantomimen aufkommen wollten, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie ungefehr mit den schönsten Scenen des Eid, oder anderer bekannten Stücke anfangen, und besonders diejenigen wählen würden, wo die Handlung von dem Komödian-

mödianten verschiedne besondere Stellungen, verschiedne merkliche Gebärden erfordert, die man so gleich verstehen kann, ohne daß man die Rede dazu hört, die sie natürlicher Weise zu begleiten pflegen. Von Seiten der Lustspiele würden sie vielleicht mit der Scene zwischen dem Sosias und Mercur in dem ersten Austritte des Amphitryo den Anfang machen. Oder wenn diese Pantomimen Scenen aus unsern Opern aufführen woliten, so würden sie vielleicht zum Anfange die letzte Scene des vierten Aufzugs im Roland, wo dieser Held rasend wird, dazu wählen.

Vielleicht war es gar erst zu den Zeiten des Lucianus, als sich vollständige Banden und Pantomimen zusammen thaten, und aneinanderhängende Stücke zu spielen anfangen. Apulejus, welcher den Lucian noch kann gekannt haben, theilt uns eine genaue Beschreibung von dem Urtheile des Paris mit, welches von einer Bande Pantomimen aufgeföhret worden. (*) Man sieht darinnen, daß Juno, Pallas und Venus, eine nach der andern, mit dem Paris gesprochen, und ihm die Vorschläge gethan, die jederman weiß, indem sie sich mit Gebärden und Stellungen, die von Instrumenten accompagnirt worden, ausgedrückt. Apulejus merkt es mehr als einmal an, daß sie ihre Gedanken mit Gebärden zu verstehen gegeben; *nutibus* oder *gestibus*. Wenn er von der Juno spricht, sagt er: *Hæc puella varios modulos concinente tibia, præ cæteris quieta & inaffectata gesti-*

(*) *Macrobius Saturnal. lib. 2. cap. 7.*

gesticulatione, nutibus honestis pastori pollicetur, si sibi præmium decoris addixisset, & sese regnum totius Asiæ tributuram. Von der Minerva sagt er: Hæc inquieto capite & oculis in aspectum minacibus citato & intorto genere gesticulationis alacer, demonstrabat Paridi, si sibi formæ victoriam tradidisset, fortem trophæisque bellicis inclytum suis adminiculis futurum. Von der Venus heißt es: Sensim annuante capite cœpit incedere, mollique tibiærum sono delicatis respondere gestibus, & non nunquam saltare solis oculis. Hæc ut primum ante conspectum judicis facta est, nisu brachiorum polliceri videbatur &c. Eine jede Göttin hatte auch ihre besondere und aus verschiedenen Schauspielern bestehende Begleitung.

Weil die Pantomimen nichts reden durften, und nur Gebärden zu machen hatten, so begreift man leicht, daß alle ihre Bezeigungen viel lebhafter, und alle ihre Action viel feuriger müsse gewesen seyn, als die Action gewöhnlicher Komödianten zu seyn pflegte. Diese letztern konnten nur einen Theil ihrer Aufmerksamkeit und ihrer Kräfte auf die Gebärden wenden, weil sie in den Gesprächen selbst redten, und in den Monologen, die ein anderer für sie sagte, bedacht seyn mußten, ihr stummes Spiel mit der Recitation dieses andern, welcher für sie redte, den Takt halten zu lassen. Der Pantomime hingegen war von seiner Action völlig Meister, und seine einzige Sorge ging bloß dahin, das, was er ausdrücken wollte, verständlich

lich zu machen. Daher nennt Casiodorus die Pantomimen auch Leute, deren beredte Hände, so zu reden, an der der Spitze eines jeden Fingers eine Zunge hätten; Leute, welche redten, indem sie stille schwiegen, und eine ganze Erzählung machen könnten, ohne den Mund aufzuthun; kurz, Leute, welche die Polyhymnia, die Muse, welche der Musik vorstand, selbst gebildet habe, um zu zeigen, daß man eben nicht Worte articuliren müsse, um seine Gedanken zu verstehen zu geben. So drückt er sich nehmlich in dem Briefe aus, welchen er im Namen des Theodoricus, Königs der Ostrogoten, an den Symmachus, Präfectus von Rom, schreibt, um ihm zu befehlen, das Theater des Pompejus auf Unkosten dieses Monarchen wieder ausbessern zu lassen. Nachdem er nehmlich von den Tragödien und Komödien, die auf diesem Theater vorgestellt wurden, geredet, so fügt er hinzu: (*) *Orchestarum loquacissimæ manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polyhymnia reperisse narratur, ostendens homines posse sine oris afflatu velle suum declarare.*

Wenn man dem Martial und einigen andern Dichtern glauben will, so machten die Pantomimen recht erstaunliche Eindrücke auf die Zuschauer. Man weis die Verse des Juvenals

*Chironomum Lædam molli saltante Bathyllo
Tuccia &c.*

Allein

(*) Variar. Epist. lib. 4. epist. 51.

82 III. Fortsetzung des du Bos

Allein die meisten dieser Stellen sind so beschaffen, daß man sie auch nicht einmal lateinisch anführen kann. Uebrigens sind auch die Dichter wegen des Uebertreibens verdächtig. Wir müssen uns also mit der Anführung profaischer Schriftsteller begnügen.

Seneca der Vater, welcher in einem Stande lebte, der zu seiner Zeit einer von den angesehensten war, gesteht es selbst, daß sein Geschmack an den Vorstellungen der Pantomimen eine wahrhafte Leidenschaft geworden sey. Und damit ich mich, sagt er, auf meine Krankheit beruffe, so mußt du wissen, daß Pylades und Bathyllus gar nicht mehr eben dieselben Schauspieler waren, wenn jener in der Komödie und dieser in der Tragödie spielte. Seneca sagt dieses, wenn er von der Schwierigkeit redet, in mehr als einer Profession glücklich zu seyn. (*) Et ut ad morbum te meum vocem, Pylades in Comœdia, Bathyllus in Tragedia multum a se aberant. Lucian sagt, man habe bey den Vorstellungen der Pantomimen eben so wohl, als bey andern dramatischen Stücken geweint.

Unter den nordischen Völkern Europens würde die Kunst der Pantomimen einen solchen Fortgang bey weitem nicht haben, weil dieser ihre natürliche Action nicht sehr beredt und auch nicht so merklich ist, daß man sie gleich wieder erkennen könne, wenn man sie, ohne die Rede dabey zu hören, sieht, mit welcher sie gemeiniglich verbunden

(*) Seneca in Controv. 2

den ist. Die Nachbildung ist allezeit weniger lebhaft als das Original. In Italien aber, wie wir schon angemerkt haben, sind alle Unterredungen mit weit mehr Bezeigungen angefüllt, und reden den Augen, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, weit mehr, als in unsern Gegenden. Wenn ein Römer einmal den Ernst seines gezwungenen Betragens ablegen, und seiner natürlichen Lebhaftigkeit den Zügel lassen will, so ist er an Gebärden und Bezeigungen, die fast alle ganze Redensarten bedeuten, ungemein fruchtbar. Seine Action macht Dinge verständlich, die unsere Action nimmermehr würde errathen lassen, und seine Gebärden nehmen sich so sehr aus, daß man sie sogleich wieder kennt, wenn man sie sieht. Wenn daher ein Römer von einer wichtigen Sache mit einem Freunde in geheim reden will, so ist es ihm nicht genug, wenn er nur von andern nicht kann gehört werden, sondern er braucht die Vorsicht, daß ihn andre auch nicht einmal sehen können, weil er mit Recht befürchtet, seine Gebärden und die Bewegungen seines Gesichts möchten das, was er sagt, verrathen.

Man muß hierbey nur merken, daß eben dasselbe Feuer der Einbildungskraft, welches, vermöge einer natürlichen Bewegung, lebhaft, mannichfaltige und ausdrückende Bewegungen machen läßt, auch die Bedeutung derselben leicht begreifen hilft, wenn es darauf ankömmt, daß man die Gebärden eines andern verstehen soll; denn eine Sprache, die man selbst redt, kann man leicht

verstehen. Allein die Sprache der Stummen des Großsultans, welche ihre Landsleute ohne Mühe verstehen, und die ihnen eine deutlich articulirte Sprache zu seyn scheint, würde den nordischen Völkern Europens nur ein verwirrtes Gebrumme zu seyn scheinen. Wenn man mit diesen Betrachtungen noch eine sehr gewöhnliche Anmerkung verbindet, daß es nehmlich Völker giebt, deren Naturell viel empfindlicher ist, als das Naturell anderer Völker; so wird man ohne Mühe begreifen können, wie stumme Komödianten die Griechen und Römer, deren natürliche Action sie nachahmten, gleichwohl so ungemein haben rühren können.

Als einen etwanigen Beweis meines Vorgebens will ich das Buch eines italiänischen Schriftstellers, des Giovanni Bonifacio, anführen, welches den Titel *Arte de' Cenni*, oder die Kunst, sich durch Zeichen auszudrücken, führet. Es scheint nicht, wenn man dieses Werk liest, daß sein Verfasser gewußt habe, daß die Pantomimen der Alten ihre Gedanken, ohne zu reden, haben zu verstehen geben können; und gleichwohl scheint ihm die Sache sehr wohl möglich. Und dieses hat ihm Gelegenheit gegeben, einen Quartband von mehr als sechs hundert Seiten zusammen zu tragen, den er in zwey Abschnitte abtheilet. In dem ersten zeigt er die Art und Weise wie man durch Zeichen und Gebärden reden solle; und in dem zweyten erhärtet er die Möglichkeit dieser stummen Sprache. Dieses Buch ward zu Vincenz, im Jahre 1616 gedruckt.

Ich komme auf die alten Schriftsteller zurück, welche von dem glücklichen Fortgange der pantomimischen Vorstellungen reden.

Lucianus erklärt sich selbst für einen eifrigen Liebhaber der Kunst der Pantomimen, und man sieht es, daß es ihm ein Vergnügen muß gewesen seyn, alle kleine Geschichten zu erzählen, die dieser Kunst zur Ehre gereichen konnten. Er sagt unter andern, daß ein cynischer Weltweise die Kunst dieser stummen Komödianten ein kindisches Spielwerk und eine Sammlung von Gebärden genennt habe, welche durch die Musik und durch die äußerlichen Auszierungen erträglich gemacht würden. Allein ein Pantomime von dem Hofe des Nero, habe dem Philosophen bewiesen, daß er falsch urtheile, indem er die Liebe des Mars und der Venus in seiner stummen Declamation, ohne irgend ein Accompagnement, vor ihm aufgeführt. Der Cyniker mußte es zugestehen, daß die Kunst der Pantomimen eine wirkliche Kunst sey. Auch erzählt Lucianus, daß ein König aus der Gegend des Pontus Eurinus, welcher unter der Regierung des Nero zu Rom gewesen, bey diesem Monarchen sehr eifrig um einen Pantomimen gebeten habe, den er spielen gesehen, um seinen Dolmetscher in allerley Sprachen aus ihm zu machen. Diesen Menschen, sagte er, wird ein jeder verstehen können, anstatt daß ich jetzt, ich weiß nicht wie viel Dolmetscher bezahlen muß, um mit meinen Nachbarn Unterhandlungen treiben zu können, welche verschiedene Sprachen reden, die ich nicht verstehe.

Wir können eben so wenig von der Vortreflichkeit der Kunst der Pantomimen, als von der Vortreflichkeit der unter zwey Schauspieler vertheilten Declamation urtheilen. Wir haben weder das eine noch das andre gesehen. Wenigstens aber werden diejenigen, welche an der italiänischen Komödie Vergnügen gefunden, und besonders den alten Octavio, den alten Scarmouche und ihre Kameraden, den Harlequin und Trivelin, haben spielen sehen, sich leicht überreden können, daß man gar wohl verschiedne Scenen, ohne dabey zu sprechen, vorstellen könne. Wir können hier aber auch noch geschene Dinge anführen, welche es besser als alle Vernunftsteylen beweisen, daß diese Ausführung möglich sey. Es haben sich in England Vanden von Pantomimen hervor gethan, und einige von diesen Komödianten haben sogar in Paris, auf dem Theater der komischen Oper, stumme Scenen gespielt, welche jedermann verstehen konnte. Obgleich Roger den Mund nicht aufthat, so verstand man doch alles, was er wollte, ohne viele Mühe. Wie viel Fleiß aber hatte Roger auf diese Kunst, in Vergleichung mit den alten Pantomimen, verwendet? Wurde er auch nur, daß jemahls ein Pyllades und Bathyllus gewesen war?

Vor ungefähr zwanzig Jahren wollte eine Prinzessin, welche mit vielem natürlichen Wiße viele erlangte Erkenntniße verband, und einen grossen Geschmack an den Schauspielen hatte, eine Probe von der Kunst der alten Pantomimen sehen, woraus sie sich einen richtigern Begriff von ihren Vorstellungen

stellungen machen könnte, als sie durch Lesung der Schriftsteller bekommen hatte. Weil es aber an Schauspielern fehlte, die in dieser Kunst geübt geübt gewesen wären, so wählte sie einen Tänzer und eine Tänzerin dazu, welche beyde mehr Geist besaßen, als ihre Profession erforderte, und selbst erfinden konnten. Man ließ sie also auf dem Theater zu Sceaux die Scene des vierten Aufzuges aus den Horazern des Corneille durch Gebehrden vorstellen, in welcher der junge Horatius seine Schwester Camilla umbringt; und sie führten diese Scene auch wirklich unter dem Klange verschiedner Instrumente auf, welche einen auf die Worte dieser Scene componirten Gesang spielten, die ein geschickter Tonkünstler (*) in Musik gebracht hatte, als ob man sie wirklich hätte singen sollen. Unsre zwey angehenden Pantomimen nun setzten sich wechselsweise durch ihre Gebehrden und Bewegungen, bey welchen sie aber keinen merklichen Tanzschritt brauchten, so sehr in Bewegung, daß sie beyde bis zum Weinen gebracht wurden. Und ob auch die Zuschauer dabey gerührt wurden, wird man wohl nicht fragen. Auch die Chineser haben noch jetzt Komödianten, welche ohne zu reden, spielen, und man weiß, daß die Chineser diese Art von Komödianten ungemein lieben. Und die Tänze der Perfer, was sind sie anders, als pantomimische Scenen?

So viel ist gewiß, die Kunst der Pantomimen bezauberte die Römer gleich bey ihrem ersten An-

(*) Herr Mouret.

fange; sie durchdrang aus der Hauptstadt die allerentferntesten Provinzen des Reichs, und blühte so lange, als das Reich bestand. Die Geschichte der römischen Kaiser redet öfter von berühmten Pantomimen, als von berühmten Rednern. Die Römer waren für die Schauspiele sehr eingenommen, wie man aus dem Buche von der Musik sehen kann, welches sich unter den Werken des Plutarchus befindet. Alle die, welche sich mit der Musik beschäftigen, ergeben sich besonders der theatralischen, als der angenehmsten. Nun aber zogen die Römer die Vorstellungen der Pantomimen allen Vorstellungen anderer Komödianten vor.

Wir haben gesehen, daß diese Kunst unter dem Augustus ihren Anfang genommen. Sie gefiel diesem Monarchen ungemein sehr, und Bathyllus bezauberte den Mäcenus ganz. In den ersten Jahren der Regierung des Tiberius, mußte es der Senat ausdrücklich verbieten, daß die Senatores die Schulen der Pantomimen nicht besuchen, und die römischen Ritter keinen Pantomimen Ehren halber auf der Gasse begleiten sollten. *Ne Domos Pantomimorum Senator introiret, ne egredientes in publicum Equites Romani cingerent*, sagt Tacitus. (*)

Einige Jahre darauf mußte man die Pantomimen aus Rom verjagen. Der außerordentliche Geschmack, den das Volk an ihren Vorstellungen fand, gab Gelegenheit zu Cabalen, um dem ei-

nen

(*) Tacit. Ann. lib. pr.

nen mehr Beyfall als dem andern zu verschaffen, und diese Cabalen wurden zu Meutereyen. Wir sehen sogar aus einem Briefe des Casiodorus, (*) daß die Pantomimen, zur Nachahmung derjenigen, welche in den Rennspielen des Circus die Wagen führten, verschiedne Livreen gewählt hatten. Einige hießen die Blauen; und andre die Grünen. Das Volk theilte sich also seiner Seits gleichfalls, und alle die Zusammenrottungen des Circus, deren so oft in der römischen Geschichte gedacht wird, nahmen sich gewisser Banden von Pantomimen an. Diese Zusammenrottungen wurden nicht selten zu Partheyen, die auf einander so ergrimmt waren, als es vielleicht nur jemahls die Welfen und Gibelliner unter den deutschen Kaysern gewesen sind. Man mußte also zu einem Entschlusse schreiten, der zwar der Regierung, welche bloß das Volk bey gutem zu erhalten suchte, indem es ihm Brod austheilen und Schauspiele anstellen ließ, sehr verdrießlich fiel, gleichwohl aber durchaus nothwendig geworden war; nemlich alle Pantomimen aus Rom zu verjagen.

Wenn sich Seneca, der Lehrmeister des Nero, beklagt, daß verschiedne Schulen, welche den Namen des Weltweisen geführt, dessen Lehrgebäude man darinnen vortrug, untergegangen wären, und der Name ihrer Stifter verloschen sey, so fügt er hinzu: Das Andenken eines berühmten Pantomimen geht nicht unter. Die Schulen des Pylades und Bathyllus bestehen noch, und werden von ih-

ren

(*) Variar. Epist. libr. pr. ep. 22.

ren Schülern fortgesetzt, deren Folgen nie unterbrochen werden. Die Stadt Rom ist voll von Lehrern dieser Kunst, denen es niemahls an Schülern fehlt. Sie finden Bühnen in allen Häusern, und Männer und Weiber bemühen sich um die Wette, sie über sich zu lassen. (*) *At quanta cura laboratur, ne elicijus Pantomimi nomen intercidat. Stant per successores Pyladis & Bathylli domus. Harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Privatim urbe tota sonat pulpitem. Mares uxoresque contendunt, uter det laus illis.*

Die gesuchte Zwendeutigkeit, welche sich in den letzten Worten dieser Stelle findet, wird durch das erklärt, was Tertullianus von der ausgelassenen Liebe sagt, welche die Männer und Weiber damals gegen die Pantomimen hatten. (**) *Quibus viri animas, foeminae aut illi etiam corpora sua substernunt.* Hierzu kann man noch das fügen, was Galenus in seinen Prognosticis sagt; er sey nehmlich zu einer vornehmen Frau geruffen worden, welche an einer ausserordentlichen Krankheit darnieder gelegen, und habe aus den Veränderungen, welche sich an der Kranken geäußert, so oft man in ihrer Gegenwart von einem gewissen Pantomimen gesprochen, geschlossen, daß ihre ganze Krankheit aus der Liebe, die sie zu ihm trage, und aus dem Bestreben, diese Liebe zu verbergen, herühre.

Die

(*) Nat. Quæst. lib. 7. c. 32.

(**) Tert. de spect.

Die Pantomimen wurden auch unter dem Nero und unter einigen andern Kaysern aus Rom verjagt; allein wie wir schon gesagt haben, ihre Verbannung dauerte nicht lange, weil sie das Volk nicht mehr entbehren konnte, und weil sich Umstände äußerten, in welchen der Regent der Gunst des Volks nöthig zu haben glaubte, und ihm also zu gefallen zu leben suchte. Domitianus, zum Exempel, hatte sie verjagt, und sein Nachfolger Nerva rufte sie wieder zurück, ob er gleich einer von den weisesten Kaysern war. Wir lesen auch, daß das Volk selbst, weil es der Unruhen, zu welcher die Pantomimen Gelegenheit gaben, überdrüssig war, manchmal ihre Vertreibung eben so eifrig verlangt habe, als es zu andern Zeiten ihre Zurückberufung verlangte. *Neque a te minore concentu ut tollereres Pantomimos, quam a patre tuo ut restitueret exactum est*, sagt der jüngere Plinius, wenn er vom Trajanus redet.

Einige neue Schriftsteller haben geglaubt, Nero habe alle Komödianten aus Rom verjagt, weil Tacitus, wenn er diese Verbannung der Pantomimen erzählt, den allgemeinen Namen braucht, mit welchem man diejenigen, die auf dem Theater spielte, belegte. Er jagte alle Histrione aus Italien, sagt Tacitus, welches das einzige Mittel war, den Unruhen vorzubeugen, zu welchen in den Theatern Anlaß genommen wurde. (*) *Non aliud remedium repertum est, quam ut Histriones Italia pellerentur.* Allein man kann es beweisen,
daß

(*) Tacit. Annal. lib. 13.

daß bloß die Pantomimen damals verjagt worden, und daß Tacitus durch eine bey solchen Dingen ganz wohl zu entschuldigende Nachlässigkeit den Namen der Gattung für den Namen der Art, gesetzt hat. Und zwar erstlich deswegen, weil Tacitus unmittelbar nach den angeführten Worten einen Umstand hinzufügt, welcher es deutlich genug beweiset, daß Nero nicht die Theater habe verschließen lassen. Er befahl, sagt dieser Geschichtschreiber, daß man von nun an das Theater wieder mit Soldaten besetzen solle, wie man es vordem gethan. Nero hatte diese Soldatenwache seit einiger Zeit weggenommen, um sich desto populärer zu stellen. Milesque theatro rursum assideret. Zwentens deswegen, weil Tacitus, wenn er von der Zurückberufung der Histrione redet, sie ausdrücklich Pantomimen nennet. (*) Redditi quamquam scenæ Pantomimi certaminibus sacris prohibebantur.

Siebzehnter Abschnitt.

Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortreflichkeit ihrer Gesänge.

Die Kunst der Pantomimen, die Kunst der Komödianten, welche die getheilte Declamation ausführen konnten, die Kunst die Declamation zu componiren, mit einem Worte, verschiedne der Musik untergeordnete Künste, werden allem Ansehen nach, alsdenn untergegangen,

(*) Ibid. lib. 14.

gen seyn, als die kostbaren Vorstellungen, welche den meisten von diesen musikalischen Künsten das Wesen gegeben hatten, und diejenigen, die sie ausübten, unterhielten, auf dem Marcellischen und andern großen Theatern, wo die Zuschauer zu Tausenden Platz hatten, aufhörten. Zu welcher Zeit aber wurden diese prächtigen Theater, deren Größe Gelegenheit gegeben hatte, bey Vorstellung dramatischer Stücke alle die Künsteleyen, von welchen wir geredet haben, anzubringen, zu welcher Zeit wurden sie verlassen? Ich antworte:

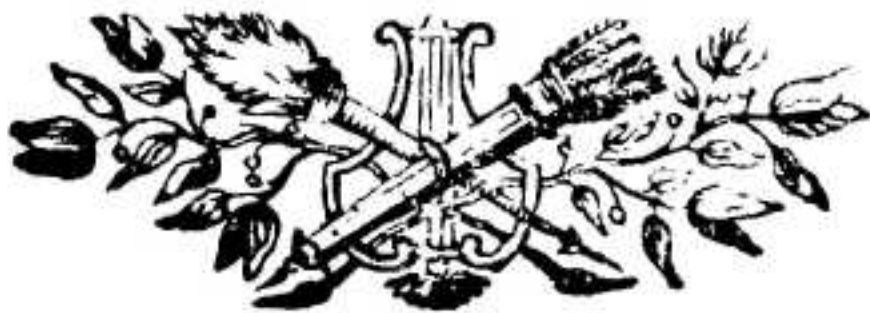
Aus den Werken des h. Augustinus, welcher im Jahr 430 nach Christi Geburth starb, sehen wir zwar, daß man zu seiner Zeit in den meisten Städten des römischen Reichs die Theater zu verschließen anfang. Die Ueberschwemmung der barbarischen Völker, welche sich durch das ganze Reich ergossen, benahm dem Volke der verwüsteten Länder die Mittel, die Unkosten der Schauspiele zu bestreiten. (*) Nisi forte hinc sint tempora mala, quia per omnes civitates cadunt theatra, sagt dieser Kirchenlehrer, wenn er von den gegenwärtigen Umständen des Staats redet. Andern Theils aber sehen wir auch aus verschiedenen Briefen des Cassiodorus, die wir bereits angeführt haben, und die um das Jahr 520 nach Christi Geburth geschrieben sind, daß die Theater noch ganzer hundert Jahr nach der Zeit, von welcher Augustinus redet, zu Rom offen gewesen. Die gro-
sen

(*) De Con. san. lib. prim. cap. 33.

sen Theater dieser Hauptstadt waren nicht verschlossen gewesen, oder wenigstens hatte man sie wieder aufgeschloßen. Allem Ansehen nach wurden sie nicht eher auf immer verschloßen, als Rom von dem Totila eingenommen und zerstört ward. (*) Diese Verwüstung, die nach allen ihren Umständen weit grausamer war, als die vorhergehenden, und durch welche die Weiber vornehmer Patricier dahin gebracht wurden, daß sie vor den Thüren ihrer eignen Häuser, von welchen sich die Barbaren Meister gemacht hatten, um Brod betteln mußten, ist die wahre Epoche der fast gänzlichen Vertilgung der Künste und Wissenschaften, die man wenigstens noch immer trieb, obgleich ohne vielen Nutzen. Die großen Künstler waren zwar schon seit langer Zeit verschwunden; die Künste selbst aber verschwanden erst zu dieser Zeit. Alle neue Unglücksfälle, welche auf die Einnahme der Stadt Rom durch den Totila folgte, ließen gleichsam die Pflanzen, welche sie ausgerißen hatten, verwelken.

(*) Im Jahr 546.

Der Beschluß folgt künftig.



Historisch = Kritische
Beyträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marburg.

V. Band.

Zweytes Stück.



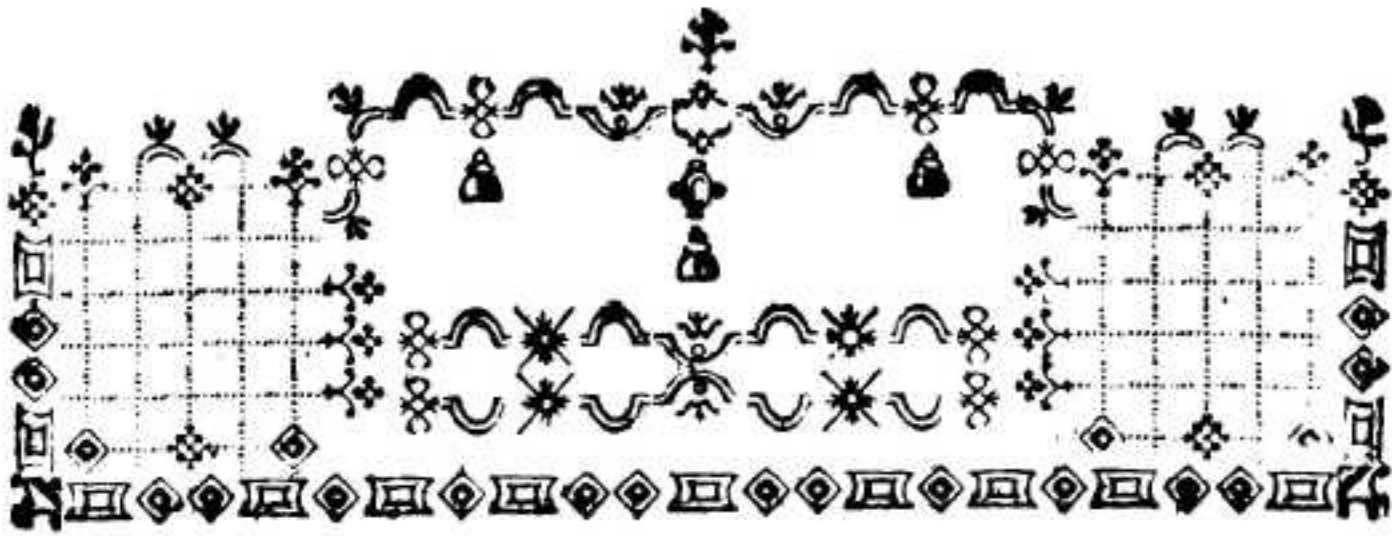
Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange.

1761.

Inhalt.

- I. Versuch, eine vollkommen gleichschwebende Temperatur durch die Construction zu finden.
- 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 Gottl. August Lange.
- 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.
- IV. Untersuchung der sorgischen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze.



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 **Meidhardt** 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 verschiedene Art eine gleichschwebende Temperatur zu berechnen bemüht gewesen, z. E. 1) vermittlest der Ausziehung der Wurzeln. 2) durch Vergleichung des Quinten- und Quartenzirkels. 3) durch die

96 I. Versuch einer gleichschwebenden

geometrische Zerfällung des ditonischen Commatis.
4) durch die arithmetische Theilung desselben.
5) durch die geometrische Zerfällung des syntonischen Commatis in elf 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 verschiedenen Arten der Solution, in den letztern Ziffern finden, ob man selbige gleich wegwirft. Der Herr Kirnberger, einer unsrer besten Tönkünstler 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 schreibt. Er nahm Gelegenheit, mit einem scharf-

scharfsinnigen Mathematiker hieselbst, dessen Namen zu nennen, ich nicht die Erlaubniß habe, hierüber zu sprechen, und denselben zu fragen: ob dasjenige, was der Herr Meidhardt nur so obenhin berührt hatte, sich nicht näher untersuchen, und vielleicht mit mehrer Genauigkeit, 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 Meidhardt 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 auszu drücken. 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 gleichschwebend

98 I. Versuch einer gleichschwebenden

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. Meidhardt, der sich um die Temperatur sehr verdient gemacht, spricht folgendergestalt davon: „Was die „geometrische Construction betrifft: 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 Meidhardt hinzu, weil die arithmetische Annäherung bey dem „canone harmonico viel, viel bequemer kann angewendet 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

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 rithmetische 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,

100 I. Versuch einer gleichschwebenden

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 proportio- nirt sind, und deren erste zur dreyzehnten wie 2 zu 1. Denn in diesem Falle geben alle Seyten, die gleich- weit von einander abstehen, den nehmlichen Ton, und die erste mit der dreyzehnten stimmt die Octave an.

Man nenne die erste C, die dreyzehnte c: so sucht man zwischen C und c, 11 Mittelproportional- Linien 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 sieben- ten, 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 sucht. Der Musikus nennt die erste C, die vierte Fis, die siebente fis, die zehnte A und die dreyzehnte c.

Die Construction dieser Linien geschieht vermit- telt der graden Linie und des Zirkels, bisher noch vollkommen geometrisch. Denn es sey A B die Länge der Seite 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 $AB : AD = AD : A c$. Traget A D
in

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 bekant ist. Daher ist AB, die Länge der Seite C; AE die Länge der Seite dis, AD oder AF, die Länge der Seite fis, AH die Länge der Seite A, und Ac oder cB, oder auch cD, die Länge der Seite 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

$$AB : AF = AF : Ac \text{ (weil } AF = AD \text{)}$$

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, nemlich zwischen C und c fürerst drey Mittelproportionallinien gefunden. Die Schwierigkeit ist nunmehr, in jede von

102 I. Versuch einer gleichschwebenden

diesen Intervallen wiederum zwei Mittelproportionallinien einzutheilen, und dadurch die gefundenen fünf stetig gleichverhaltende Linien, in dreizehn zu verwandeln. Denn wenn man zwischen alle Glieder einer stetigen Progression, eine gleiche Anzahl Mittelproportionalglieder setzt: so gehen auch diese in einem stetigen Verhältnisse fort, welches aus folgenden Gründen zu ersehen ist. Gesezt, $a:b = b:c$, 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 $b : c = b^{m+1} : f^{m+1}$

Dann $a : b = b : c$ 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 zwei Mittelproportionallinien eintheilen könnten: so hätten wir die verlangte dreizehn Linien, und folglich die gleichschwebende Temperatur gefunden.

Es kommt 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 beyn Eutocius, und im Deutschen in Sturms Ueber-

Uebersetzung der Archimedischen Werke nachlesen kann. Diese grossen Leute haben blos mechanische Wege gefunden; denn eine geometrische Construction zweier 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 Eutocius anführt, der leichteste seyn; doch werde ich noch eine Construction hinzuthun, die man bey Newton in seiner Arithmetica Universalis finden kann, und die mir zur Ausführung die bequemste scheint.

Nach Herons Vorschrift verfährt man auf folgende Weise. Gesezt, wir wollten zwischen C und dis zwei Mittelproportionallinien 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 Kugel 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 Seite cis,

104 I. Versuch einer gleichschwebenden

GA aber die Länge der Sante D. Den Beweis hiervon kann man bey dem 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 bekommt 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 universalis (*) einige andere gleichfalls mechanische Constructionen eben derselben Aufgabe, davon folgende zur Ausführung noch bequemer scheint, als Herons seine.

Er theilet die Linie AB, die erste von den beyden gegebenen Linien (in unserm Falle = C) in zweyen gleiche Theile in E. (Fig: 3.) Aus dem Mittelpunkte A beschreibet er mit dem Halbmesser AE den Kreis EC, in welchen er die zweite 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 $CF = eis$ und $AG = D$. Constructio nota est, sehet Newton hinzu.

Es sey mir erlaubt, dasjenige zu beweisen, was der Newton als bekannt voraus sehet. 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)

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

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

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

106 I. Versuch einer gleichschwebenden

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

Gleichergestalt $AB \dagger GA : CF \dagger CE = AB : CF = GA : CE$.

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

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

Dannun $FL = AG$, 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 bekommt man E und F , G und gis , und B und H . Doch kann dieses auf eine weit leichtere Manier geschehen. Denn sobald man die Senten 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 gefundenene

fundene Entfernung $C - cis$ (Fig. 6) auf die Seite 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 größten Seite, einfallen, welches jedem Anfänger in der Mathematik bekannt ist.

Ich glaube nunmehr 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 Seite AB beschreibt er, (Fig. 1.) aus der Mitte C den Halbkreis $ADEB$, richtet in C die Linie CD senkrecht auf, und zieht AD . Diese Linie AD trägt er aus A in F , richtet in F die Linie FD senkrecht auf, und zieht AE . Ueber AF beschreibt er aus der Mitte G den halben Zirkel AHF , richtet in C abermals die Linie CH senkrecht auf, und zieht AH . (Fig. 5.) Als denn trägt er AE , aus A in dis , AD aus A in dis , AH aus A in A , und Ac aus A in C .

Ferner

108 I. Versuch einer gleichschwebenden

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 Sente 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, Rathes erholen, wie solches zu bewerkstelligen ist. Er kann solcher-gestalt desto sicherer gehen, wenn er findet, daß die in beyden Constructionen gefundenen Linien GA und CF vollkommen überkommen; doch dürfte diese Weitläufigkeit 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 größten Sorgfalt gezeichnet werden müßte. Er ziehet nemlich die Linie CD (Fig. 6.) so groß als die Sente 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 sich 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 Wahrheit abgewichen, und muß die Arbeit von neuem wieder vornehmen.



II.

Herrn Georg Andreas Sorgens
Anleitung zum Generalbaß und zur Com-
position. Mit Anmerkungen von Frie-
drich 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 Punkte zwischen ihm und mir aufzutra-
gen, und mache auf heute den Anfang, einige Ur-
theile zu publiciren.

a) Urtheil des Herrn Legationsraths
von Mattheson.

Es hat der Herr Secretair, Friedrich Wil-
helm Marpurg in Berlin, unter mehr als
50 Tonkünstlern Deutschlands, in alphabetischer
Ordnung auch meiner Benigheit ein Buch überrei-
chen lassen, darinn er eine gewisse Anleitung zum
Generalbaß und zur Composition mit seinen An-
merkun-

II. Herrn Sorgens Generalbaß. III

merkungen versehen, sich auch darüber unser schriftlich unparthenisches 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 Heiligkeit 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 zweitens für wahr und überflüssig erwiesen, daß jener Rebell sein so genanntes System auf lauter Triebfand 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.

112 II. Herrn Sorgens Generalbaß.

gebundener und ungebundener Weise, über den Orgelbau so herrlich bereichert hat, das zwoyte Kapitel des leichtsinnigen Aufrührers in seine beste Knittelverse bringen, und seine Helfershelfer dabey ja nicht aus den Augen lasse; denn sechs 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 Duzend 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 saagen könnte, was der Heiden Apostel von seinem Schmid schreibt: Er habe

II. Herrn Sorgens Generalbaß. 113

be ihm viel Böses erwiesen, der Herr bezahle ihn nach seinen Werken (2 Tim. 4, 14.); und wenn hingegen der redliche Marzpurg mein ärafter 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 Herr 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 Lehr-empel in Noten vorgeschrieben werden, unsere Ohren wo für 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

114 II. Herrn Sorgens Generalbaß.

eine genauere Untersuchung desselben, nichts weniger als überflüssig. Die unvorbereitet anschlagenden und nicht aufgelöseten Quartan 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) Ur-

II. Herrn Sorgens Generalbaß. 115

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 Senten 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

116 II. Herrn Sorgens Generalbaß.

ist, wenn die Frage ist, von einer Dominante zu ihrer Finalente 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 a s 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

II. Herrn Sorgens Generalbaß. 117

Zum Vten Capitel.

Was in diesem Capitel von der Beschaffenheit der Klangstufen 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 Anfang einer Haupttonart und ihrer fünf Nebentonarten, enthaltenen 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 2c. 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 geschieht. Ihr Herr Gegner hat also auch hierinnen ohne Zweifel Unrecht.

Ich habe die Ehre zu seyn 2c.

Berlin, den 26. Januar.

1761.

Friedrich Wilhelm Kiedt.

S 4

d) Aus

118 II. Herrn Sorgens Generalbaß.

d) Auszug eines Schreibens vom Herrn Musikdirector Albrecht.

Was die Streitigkeit mit dem Herrn Sorge anbelangt, 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 Maß- und Barthelischen Schreibart, Entdeckung der dem scharfsinnigen Herrn Rameau heimlich abgeborgten Lehren, und die hin und wieder vorkommenden Widersprüche, ic. (der tröstlichen Sorgischen Tabacksliederchen nicht zu gedenken, anbelangt: so bezeuge ich unparthenisch 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 sammeln, sondern auch durch den Druck der unparthenischen Welt vorlegen: so habe dieses noch zur beliebigen Nach-

II. Herrn Sorgens Generalbaß. 119

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 drey-mahl an mich geschrieben hat, dazu ihn wohl sonst nichts als seine Schriften angetrieben; denn das war das erste, daß er mir solche in Commis-sion 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 Wahrhelt aller in den kritischen Briefen 2c. befindlichen Aussprüche auf ihn sattfam in ihrer völligen Kraft in die Augen leuchtete. Hierbey kann Ew. Hochedelgeb. auch benachrichtigen, daß Sorge schon eine Bertheidigung 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 Bertheidigung und Erklä- „rung des ersten Capitels meines Compendii wer- „den gelesen haben. Man verdammet ja niemant- „den, bis man ihn verhört.“

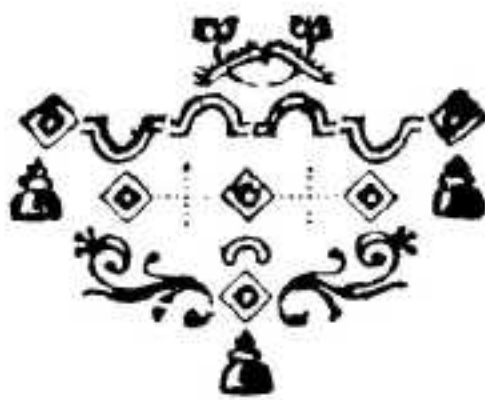
120 II. Herrn Sorgens Generalbaß.

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 werden überzeuget werden, daß das Kameauische Lehrgebäude vom Ursprunge des weichen Accords und der beyden Tonarten auf Sand, ja in die Luft gebäuet 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 Kollen, Wohlverdienten Directorem Musices in Magdeburg, bey dessen ehelicher Verbindung mit der HochEdlen und Jugendreichen Mademoiselle Kachel 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 verschafft, Ihnen einen öffentlichen Beweis meiner wahren Hochachtung gegen Sie vor Augen zu legen, und zugleich

122 III. Glückwünschungsschreiben

zugleich unserer beiderseitigen 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 ist thue, das bringt meine collegialische und freundschaftliche Pflicht mit sich. Ich freue mich von ganzer Seele, daß die gütige und weise Fürsorgung Gottes Sie, zur Belohnung Ihrer Verdienste, und besonders der an Ihrer so viele Jahre auf das Krankenbette angeheftet gewesen, 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 Gehülffinn 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

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 ergehen Sie sich an einander, dem lauschenden Neide zum Troß! 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. Umfassen 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 Benspiel den Wahn zernichten, als ob das Reizende, das Zärtliche, das Herzliche unter zwey verehlichten Personen nur in das Land der Severamben, oder in Nicolaus Klimms unterirdische 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 prophezenen?

Sie

Sie wissen, Hochgeschätzter Herr Brautigam, 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 zwei liebevolle Schwestern, und wir haben sie beide schon zum öftern einen für die Kenner und Liebhaber derselben gefälligen Reihen aufführen lassen. Erlauben Sie mir aber, daß ich diesmal die eingeführte Gewohnheit nicht mitmache, sondern vielmehr einen alten wohlverdienten, doch fast gänzlich unbekannt gewordenen, Kunstverwandten, als einen zwar uneingeladenen, aber hoffentlich nicht unwillkommenen Gast, bey Ihrer Brauttafel erscheinen lasse; dessen Andenken bey dieser bequemen Veranlassung zu erneuern, ich um so viel mehr mich berechtigt halte, da er viele Jahre hieselbst an unsrer Schule eine öffentliche Bedienung bekleidet hat, und Ihr allererster Vorgänger im Amte gewesen zu seyn scheint. 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 laudermwelsche 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 Brofard, ehemahligen Kapelmeisters an der Kathedralkirche zu Meaur, französisch geschriebenen 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 ihn zusammensuchen, 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-

126 III. Glückwünschungsschreiben

Gelehrten (*) seinen Rang nehmen; zumahl, wenn er seine Geschicklichkeit auch in Schriften erweist, wie unser Agricola, dessen Nahme mir auch darum schätzbar ist, weil er eben unserer 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 yezo Martin Agricola zu Magdeburg inn Sachsen der Musiken verportgenest Heimlichkeiten in bedeutlich Teutsch gefasset? Mir sind von diesen bedeutlich deutschen Schriften des Agricola drey bekant. Erstlich seine Musica Instrumentalis, deren erste Auflage 1529. die zwente aber 1545. zu Wittenberg bey Georg Rhaw erschien. Hiernächst seine, aus 12 Kapiteln bestehende, Deutsche Figural-

(*) Man ertheilet daher solchen Musicis auf gewissen Unversitäten den Doctortitel. Ein ansehnliches Verzeichniß derselben, wie auch verschiedener öffentlichen Professoren der Musik liefert Hr. D. Joh. Carl Conrad Velrichs, 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, imaleichen 1556. in 8. zu Zürich 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 istgedachter *Xham* 1532 in seiner Druckeren fertig ward. Die Titel seiner lateinischen Schriften sind a) Rudimenta Musicæ, welche $3\frac{1}{2}$ 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 vulgariiores in Musicam pro Magdeburgensis Scholæ pueris digestæ per Martinum Agricolum; 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 veranlaßt 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 vorgesezt hat, muthmaßen, daß die erste Ausgabe derselben in deutscher Sprache abgefaßt gewesen, wosern er nicht etwa auf eines von den drey ersten obgedachten deutschen Büchern unsers Virtuosen ziele. 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 zweenen 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 aufgesetzt, die $6\frac{1}{2}$ Bogen betragen, und ohne Anzeig 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 Besiz gelang-

gelangen, und dadurch in Verfertigung meiner magdeburgischen Schulhistorie gefördert werden könnte. Vielleicht wird mir, durch Ihre Vermittelung, Hochgeschätzter Herr Bräutigam, in Ansehung Ihrer gelehrten weitläufigen Bekanntschaft in der musicalisch gelehrten Welt, am ersten dazu verholten. Denn mich deucht, Sie fangen an, unsern *Agricola* nunmehr 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 Musicae practicae* auf der dritten Seite ertheilet. *Scriptit, 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! Gesade, 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 mehreren 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

130 III. Glückwünschungsreiben

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** durchzutrollern. 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** hieher schreiben, welches **Wolfgang Caspar Prinz**, der in der **Baterstadt** desselben als **Cantor** gestanden, in seiner **historischen Beschreibung** der **edlen Sing- und Klingkunst** auf der 124. Seite davon fällt, 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. Unz



IV.

Untersuchung (*) der sorgischen Lehre von der Entstehung der disoni- renden 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 wenigerstimmige, die wenigerstimmige auf ihre Intervalle, und die Intervalle auf ihre Grundtöne zurück geföhret werden. Das heißt, es muß gezeigt 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 Ge-

3 3

neral-

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

132 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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 leid, daß ich es sagen muß,) alle beyde sorgische Systemen sind von dieser Gattung. Das erste, das im *Vorgemache* zc. 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 Eigennuzes (*), 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 zc.

ders, als eine Verletzung des Respects ansehen, den man seinem Borgemache, wie er meine, 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 entfernt, 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 kommt auf den Einfall, andern Personen seine Schaam zugleich mitzutheilen. Er stampft ein bischen mit den Füßen,

134 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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

§. 3.

Aber wozu nuzet 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 nuzet zu nichts, als einen Tonkünstler verwirrt zu machen, und eine an sich schon quacksam schwere Kunst in noch mehrere Schwierigkeiten 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 sorgfältigen 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 vollkommener ist, als dieser letztere? Warum unsere harte Tonleiter eine reine Quarte, und keine übermäßige 2c. 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 e g is, 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 vollkommener ist, als die weiche? Ob es möglich ist, die Anzahl aller möglichen Intervalle und Accorde zu bestimmen? Nach welchem Grundsatz 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. „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

136 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

Gefallens lieber darum, wo man am besten ist 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 Vernünstlehen 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

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 Linien-system allein, ohne alle Einschränkung, zum Grunde legen. Man muß dabei 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. $g_{is} - a_{s}$ aus $g - g_{is}$, und $a_{s} - g$, 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 vollkommenen Prime, deren beyde Töne, weil sie sich wie $1:1$ verhalten, einerley Größe haben müssen. Die Töne $g_{is} : a_{s}$ 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.

138 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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 zweier 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 c̄. 4) die verminderte Octave cis c̄. Man beliebe hiernach meine, in den Anmerkungen über das sorgische Compendium, Seite 109. 110. bengebrachte 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, vermittelt 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 nützen soll, da man nicht den hundertsten Theil davon in die Praxis 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 unbekanntem Zusammensetzungen, und deren Fortschreitungen, dienen kann; und ich verlange so wenig, daß man damit componire, als ich selber jemahls damit componiren

140 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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 weitläufiges 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 Praxis; und es ist das allererste System seit der Erfindung der Harmonie. Sein Datum ist vom Jahre 1722. — Herr Rameau hatte bemerkt, 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 zwei 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 Uten Bande der Beyträge, 5. Stück.

Empathie der Töne, und deren Bestimmung durch die Zahlen war schon lange vor dem Herrn Rameau, ein Gegenstand der Aufmerksamkeit der größten Theoretiker und Practiker aus dem vorigen Jahrhundert gewesen. Man bewunderte dieses musikalische Phänomenon, und keiner hatte bemerkt, 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 eclecticischen des Herrn Rameau, ist ein **Mittelsystem** möglich, das, weil das rameauische eine bloße Verkürzung oder Einschränkung desselben ist, deswegen bemerkt 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 zwölfstönigen Scala enthaltenen 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 beisammen.

§. 10.

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

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, woben 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 anderer 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.

§. I.

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 a s 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 sorgfiche Compendium gezeigt (*), wie wir selbige, vermittelst einer Nachahmung der Natur, die uns die beyden Drenklänge 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 entstehen, so wie die Töne, auf- und absteigend, durch die verschiedene 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 vergleicht selbige zuvörderst mit c e g, g h d und f a c; und hernach unter sich. Man geht auf diese Weise die ganze Verwandtschaftstabelle der Durdrenklänge durch, und findet alle nur mögliche Intervallen. Wir brauchen aber zu unserm eclecticischen System nicht mehr als diejenigen Arten von Intervallen,

R 2

die

(*) 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 verschiedenen 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 $C : \underline{c} = 1 : 4$

die dreyfache große Terz $C : \underline{e} = 1 : 5$

die dreyfache Quinte $C : \underline{\underline{g}} = 1 : 6$

die dreyfache Octave $C : \underline{\underline{c}} = 1 : 8$

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 $G:\bar{c} = 3:8$.

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 Nationen werden kürzlich auf folgende sieben (*) zurückgeführt :

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 $g:e = 3:5$

℞ 3

§. 5.

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

148 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

S. 5.

Aus diesen in den Zahlen $1:2:3:4:5:6:8$ enthaltenen Nationen entspringen alle übrige Nationen auf verschiedene 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 darstellt. Die Inversion $9:16$ giebt die kleine Septime $D:c$.

Wenn man die Quinte und eine kleine Terz addirt: so kommt $5:9$ 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 $12 = \bar{g}$ 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 Nation $8:15$ 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 Nation der Quinte $2:3$ ab: so bleibt der kleinere halbe Ton $24:25$ zurück.

und so weiter.

Man sehe meine Anfangsgründe der theoretischen Musik.

S. 6.

§. 6.

Aus der Priorität der Nation eines Intervalls bekommt 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 bestimmt wird. Hier müssen wir untersuchen, wie vielmahl jedes Intervall in seiner Art, z. E. die übermäßige Secunde, oder die verminderte Terz ic. 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 zwei 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 verschiedenen Arten von Intervallen, eine Tabelle bengebracht 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 darstellt. Die Secunden und Nonen, Quartan und

150 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

Undecimen, 2c. 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 funfzehnmahl 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 kommt dreymal vor,
- 18) und die verminderte Quarte eben so vielmahl.
- 19) Die verminderte Septime kommt zwölfmal vor,
- 20) und die übermäßige Secunde eben so vielmahl.
- 21) Die verminderte Terz kommt elfmal vor,
- 22) und die übermäßige Sexte eben so vielmahl.
- 23) Die übermäßige Terz kommt zehnmal 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, gegründete Vorzug der Intervallen wahr ist. Daß die kleine Terz mehrmahl als die große vorkommt, ist dem in der Natur gegründeten 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

152 IV. Untersuch. der sorgfischen Lehre

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

Iter 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 verschiedenen Arten von möglichen Tönen und Intervallen in auf- und absteigender Linie entwickelt haben: so müssen wir, auf eine ähnliche Art, die verschiedenen Arten von möglichen Accorden erstlich in auf- und hernach in absteigender Linie entwickeln. Es geschieht dieses zu Folge der Nachahmung der Natur, die, da sie uns vermittelst einer einzigen Sente den Grund aller möglichen Töne, Intervallen und Accorden darlegte, uns solchen auf beyden Seiten entwickeln hieß. Ohne die erklingenden Senten 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
übr.

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 Drenklängen, 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 Klangsejten 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 mittelst der Erklingung und der Erzitterung der Saiten 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

154 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

In der harten Tonart C.

Man sehe fig. 1. und 2.

{ c e g, g h d, d f a, a c e, e g h, h d f.
{ f a c.

In der weichen Tonart C.

Man sehe fig. 3. und 4.

{ a c e, e g h, h d f.
{ d f a,
{ g h d, g i s h d,
{ c e g, c e g i s,
{ f a c, f i s a c,

Man siehet alhier, daß in der harten Tonart C dreyerley Arten von Dreyklängen vorhanden sind, zween consonirende, als 1) ein großer in c e g, g h d, und f a c; 2) ein weicher in a c e, e g h und d f a; und ein dissonirender, nemlich der weiche vermindert in h d f.

In der weichen Tonart A sind alle viererley Arten von Dreyklängen vorhanden, als zween consonirende, nemlich 1) der weiche, der alhier der vornehmste ist, in a c e, e g h, und d f a; 2) der große in c e g, f a c und g h d; und zween dissonirende, als 1) der weiche verminderte in h d f, f i s a c und g i s h d; und 2) ein großer übermäßiger in c e g i s.

§. 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

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 gegebenen 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 Bass gesetzt wird, giebt einen aus der Terz und Sext bestehenden und sogenannten Sextenaccord; und aus der zweyten Umkehrung, da die Quinte zur Bass gesetzt wird, entsteht ein aus der Quarte und Serte bestehender, und sogenannter Sertquartenaccord. 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 Sertquartensätze werden von ihnen; nicht aber die Dreyklänge von den Sexten- und Sertquartensätzen erzeugt.

§. 12.

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

Sätze

156 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

Säze verhält: so verhalten sich diese letztern, nach der Ordnung ihrer Entstehung, unter sich. Der Grundaccord ist vollkommner, als die von ihm abstammenden Säze; 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 Sertquartenaccord, sondern der Sertenaccord 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 aufferhalb den Umfang der Octave versetzt werden. Wenn nun $c\ a\ g$ in $e\ g\ c$ umgeformt wird: so bleiben die Töne in dem Bezirke der Octave des Stammtons. Wenn aber der Accord $c\ e\ g$ in $g\ c\ c$ verwandelt wird: so wird die Octave $c\ c$ 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 Ploß 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 zweite, 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 zweiten 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

158 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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 gesetzt werden; indem seine Ausdehnung dadurch andere Schranken bekommt, und solchergestalt eine andere Figur entsteht —. Wenn die vorhin gedachten Tonkünstler zugeben, daß mit keinem Sertquartenaccorde geschlossen werden kann, warum? weil er noch etwas nach sich erwarten läßt: so deucht mich, daß dieses Ursache genug ist, die Quarte im Sertquartenaccorde für dasjenige zu halten, wofür ich sie in meinen **Anmerkungen** &c. erkannt habe, nemlich 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 Drenklang den Vorzug vor allen übrigen möglichen Drenklängen; 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 erbaute harte Tonart vollkommener 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 bewirkt werden, wenn wir fürs erste mehrere Grundaccorde auffuchen, 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 eclecticisches 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 zweyen anführen. Hernach werde ich zur lehre von den vierstimmigen Grundaccorden, d. i. den Septimensätzen fortgehen.

Man wird bemerkt 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 zweier 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 vermischt sind, sind die Haupttonart A mol, und die Nebentonart E mol. Man wird in der Folge, S. 167. sehen, daß zweyen gewisse übermäßige Sextenaccorde, die in der Praxi sehr gebräuchlich sind, von diesen beyden Accorden herkommen. 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.

(*) 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 vermindert vermindert, oder zweyfach vermindert Dreyklang, ein vermindert 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 leider! nicht erwidern 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 deswegen aus der Liste der fantastischen Accorde ausstreichen: weil er nicht wie diese aus der Vermischung von zweyen oder mehreren Tonarten entsteht; sondern in seiner Scala allein gegründet ist. Ich theile also alle Dreyklänge, überhaupt gesprochen, in classische und fantastische ein.

a) 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 Praxi, 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-

162 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

sente eines Durtons, und auf der zweenen, ingleichen der durch ein Kreuz erhöhten sechsten und siebenten eines Moltons seinen Sitz hat; und 2) der harte übermäßige Dreyklang, z. E. c e gis, der auf der Medianten eines Moltons seinen Sitz hat.

β) Fantastische oder gemischte sind alle dissonirenden Triades, die aus der Vermischung zweier 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 Grundlänge der Accorde, entschieden werden. Da nun die Grundlänge h und e eher als die Grundlänge 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 zutrifft: 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 dabei zu erwägen, daß eine scharfe große Terz, die eine Grund- und Mittelstimme gegen einander machen, schon allezeit für sich das Ohr weit stärker angreiset, als wenn sich selbige in den Mittelstimmen befindet.

Illter 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 Quartan —. 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 zugefügte höchste Ton gegen den Baß formiret, und das ist eine Septime, den Nahmen eines Septimenaccords bekommt.

164 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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 gesundnen 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 vermindertes 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 Praxis Generalregeln ziehen kann.

- 1) Ich setze einen auf den harten Dreyklang erbauten großen Septimenaccord, z. B. 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; ausserordentlicher Weise 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 ausserordentlicher Weise 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 Medianten c von A mol.

§. 19.

Der Septimenaccord ist einer dreysfachen 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 SECUNDE ACCORD. 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 einmal, daß in den beyden im ersten Grade einander verwandten Tonarten von beyderley Geschlecht, z. E. in C dur und A mol, just siebenley 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 herzkreuzende Betrachtungen darüber an. Dahinter stecken gewiß

chiedenheit der Arten ihrer Intervalle. Doch muß ich zweien gewisse umgekehrte Sätze besonders anmerken weil ich ihre Septimenaccorde, von welchen sie herkommen, 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 Sertquintenaccord, z. E. f a c dis. Selbiger entspringt von dem fantastischen Septimenaccorde dis f a c. fig. 9.

Beide 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 zweyerlen 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

2 5 auf

gewiß große Heimnisse! Man sehe das Compend. harmon. Cap. VI. Seite 15; inaleichen das Vorge-mach, 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. süßigen Klängen, ja wohl auch 1:11, und 1:13 deutlich hören. Man höre nur recht zu.“ Was für verstimimte Ohren muß der Herr Sorge haben!

168 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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 3. E. auf F, der Accord f a h d ist.

§. 20.

Wenn wir keine dissonirende Dreyflänge 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 drestimmigen 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 ich bewiesen werden soll. Von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen findet man hinlängliche Nachricht in meinem **Handbuche** 2c.

IVter Absatz.

Vom Nonen= Undecimen= und Terzdecimenaccord.

§. 21.

Man wird bemerkt haben, daß sowohl der Dreyklang als der Septimenaccord durch das Uebersetzen der Intervalle entsteht; jener durch das Uebersetzen zweier 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 verschiedenen Zusammensetzung der Töne und Intervalle entspringenden, Accorde ebenfalls in dem Umfang einer Octave ihren Grund haben.

§. 22.

Hier offenbart sich nunmehr die Nothwendigkeit des Unternehmens. 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 Bewandniß, wie im Vten Absatz gezeigt werden wird.

§. 23.

170 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

§. 23.

Es ist bekannt, daß der Ambitus des Uebersehens, 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 Untersehens auf eine ähnliche Art auszudehnen; und also muß der letzte Ton, den wir unterwärts hinzufügen, mit dem gegebenen Centralton, von welchem sich die Linien auf beyden Seiten in gleicher Weite ausbreiten sollen, den Verhalt einer Septime machen.

§. 24.

Wir müssen die schon gefundenen Accorde in ihrem ganzen Umfange beybehalten, und da kommt vermittlest 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 Auster, noch Schneppen — . Es sind
musi.

musikalische 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 Klauherern kommt es zu, sich hierum zu bekümmern. Diese geben Acht auf das was in der Praxi geschieht. Sie suchen die Geseße der Harmonie nach vernünftigen Gründen zu erklären, und in einen Zusammenhang zu bringen; und dieses nennen sie, (mit Erlaubniß, meine Herren!) ein System —. Freulich 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 angestrengt werden müßten. Sie würden verbunden seyn, ganze Packete heterodorer Schriften vorhero durchzumühlen; 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 Gotte, 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 Unterseßen entstandnen Accorde unterschobne Accorde, und
will

172 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

will von jedem kürzlich besonders reden, ehe ich durch weitere Gründe zeige, daß sie wirklich 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 2c. 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 trifft 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 eclecticischen 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)	c(g)	f(a)
	c	f	g	a	h	c	d
fig. 13.	c	d	e	f	g	a	h

Nonensätze

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 erhöhte, 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 hinzugesüget 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 zweien ihrer Verbindung Entstehung und Handhabung nach verschiedne Accorde mit verschiedenen

174 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

schiednen Nahmen belegt, um sie von einander zu unterscheiden?

§. 28.

Der Undecimenaccord ist im Grunde sechsstimmig, wie man aus meinem Handbuch &c. mit mehrern erschen kann; und ich erinnere es allhier, um den Zusammenhang der Zeugung der Accorde desto deutlicher vor Augen zu legen. Man muß nemlich 3. 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, 3. 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 oende Intervallen weg, in welchem letztern Falle sich der sogenannte Quintquartenaccord zeigt, dessen Umkehrung einen aus der Secunde und Quinte bestehenden Accord giebt. Der dreystimmiqe 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 Sept-

quartenaccord &c. 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 weitläufig gezeigt habe, und man muß z. E. zwischen dem Basse A und den Oberstimmen gis h d f an noch zwei 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,

176 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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 scheint 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 bey dem 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

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 also 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 Untersezzen 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 Untersezzen eine ganz andere Bewandniß hat, als mit dem durchs Uebersetzen? Wer sieht aber nicht zugleich, daß die Lehre vom Uebersetzen sogleich wider das Grundgesetz der Harmonie, vermittelt 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 Untersezzen nichts in der Musik gemacht werden kann, wo ein Dreyklang oder ein Septimenaccord nicht entweder wirklich vorhanden ist, (es geschehe nun in Natura, oder durch ihre

178 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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.

S. 33.

Wir wollen iho 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 Tonensatze an, und da bestätigt es die allgemeine Praxis, daß derselbe für den in ihm enthaltenen 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	fig. 15.
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

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	d	c	c	c	h	h
fig. 16.	a	h	g	g	f	g	g
	d	g	c	a	d	g	g
		7	3		7	7	3

Sorgischer Grundbaß.

(B)	d	7	8	7	7	8	3
	e	e	c	f	d	g	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 geschieht, wenn man den Baß bey (B) als den Hauptgrundbaß von dem gegebenen Exempel, betrachtet. Ich gebe ein ander Exempel, nemlich:

180 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

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	c	a	d	e	a					
6	9	7	9	3	6	*						
		3	5*	5								

Ich sage, daß diese Harmonie auf folgende Haupt-
harmonie 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.

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

§. 34.

Ich gehe zum Undecimenaccord fort, und
sage, daß derselbe für den in ihm enthaltenen ober-
sten Septimenaccord des Baßtons, gesetzt wird,
als:

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

Der

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:

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

Sorgischer Grundbaß.

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

Ingleichen:

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

Sorgischer Grundbaß.

(F)		7		8
		5		
		3		
	c	f	c	c

Herr Sorge mag seinen Baß vierstimmig ausse-
hen, und die Relation der Accorde zeigen.

182 IV. Untersuch. der sorgischen Lehre

§. 35.

Hier folgt endlich ein Exempel vom **Terzdecimenaccord**, von welchem ich sage, daß er für den in ihm enthaltenen obersten **Septimenaccord**, nicht aber für den **Septimenaccord** der **Basnote** 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
<hr/>					
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
<hr/>			
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).

(G)

fig. 25.

d	e	d	d	cis	d
a	b	a	g	g	f
f	g	f	e	e	d
<hr/>					
d	cis	d	e	a	d

(G)

fig. 26.

c	b	b	a
fis	g	g	f
d	d	e	f
<hr/>			
d	g	cis	d

Nach

Nach Sogischer Art.

(H)	d	cis	d	d	cis	d
	a	a	a	g	g	f
	f	f	f	e	e	d
	d	d	d	e	a	d

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

§. 36.

Was folgt aus allem diesem? Dieses, daß die drey Accorde, wovon die Rede ist, der Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord, nicht von dem untersten Dreyklang, und dem darauf gebauten Septimensake, 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 Fortschreibung 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

184 IV. Unt. d. sorg. Leh. v. d. Dixon.

als der Sexten- und Sextquartenaccord vom harmonischen Drenflange herstammet. Hat es aber mit der Art der Abstammung einerley Verwandtschaft? Der Sexten- und Sextquartenaccord entspringet, wenn der Drenklang umgekehrt wird; der Septimenaccord hingegen, wenn dem Drenklang 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 verschiedene Art —.

(Die Fortsetzung in dem folgenden Stücke.)

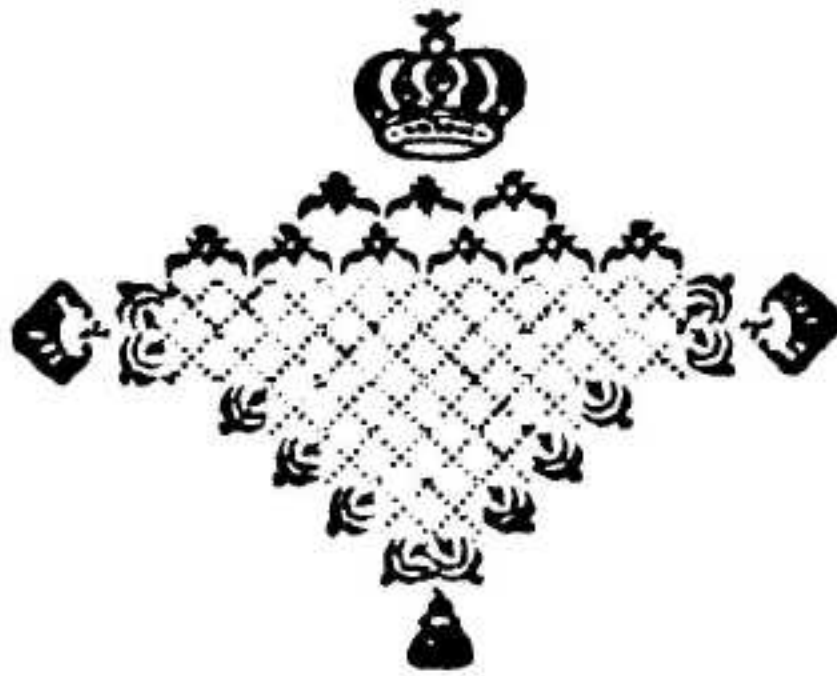
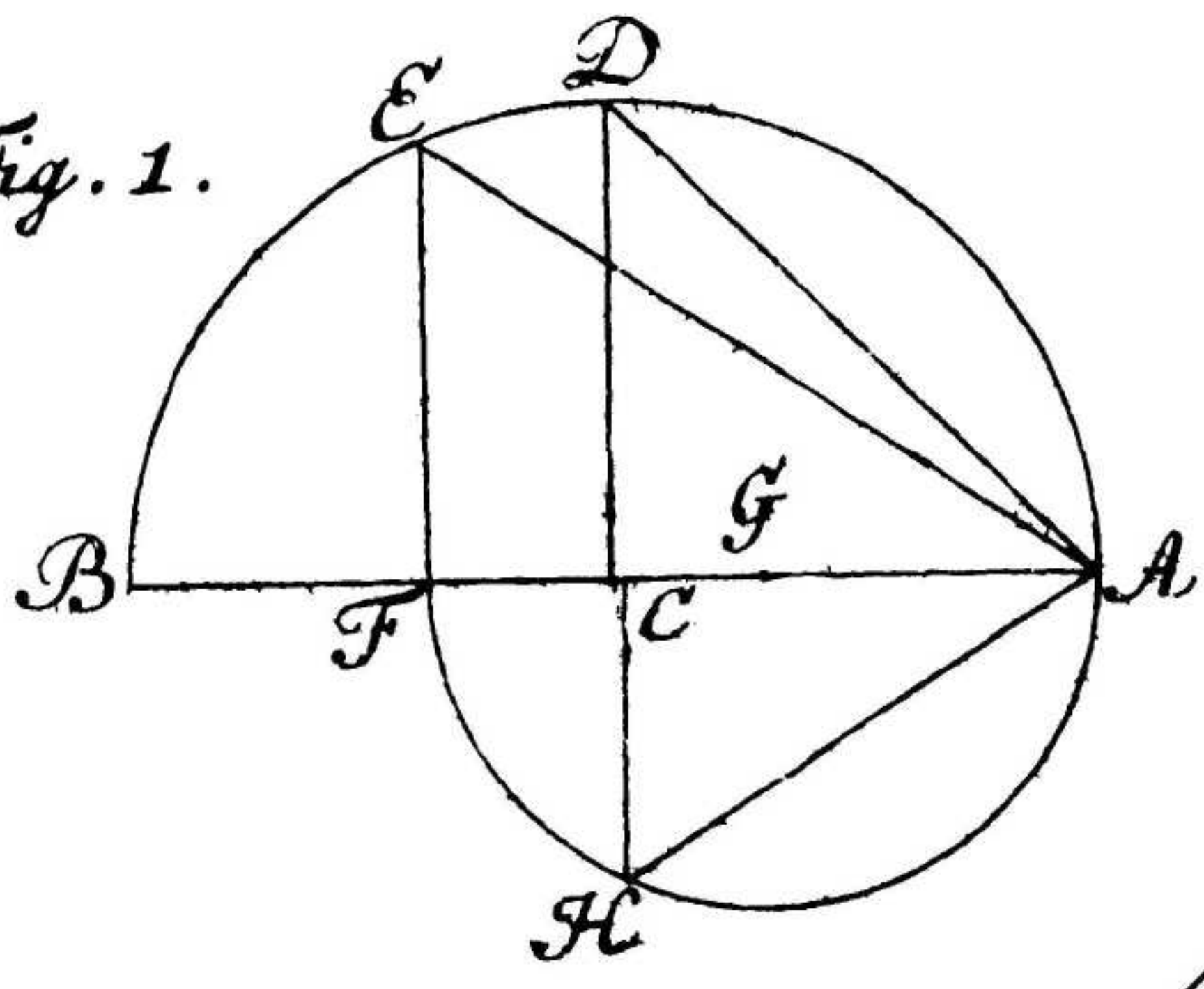


Fig. 6.

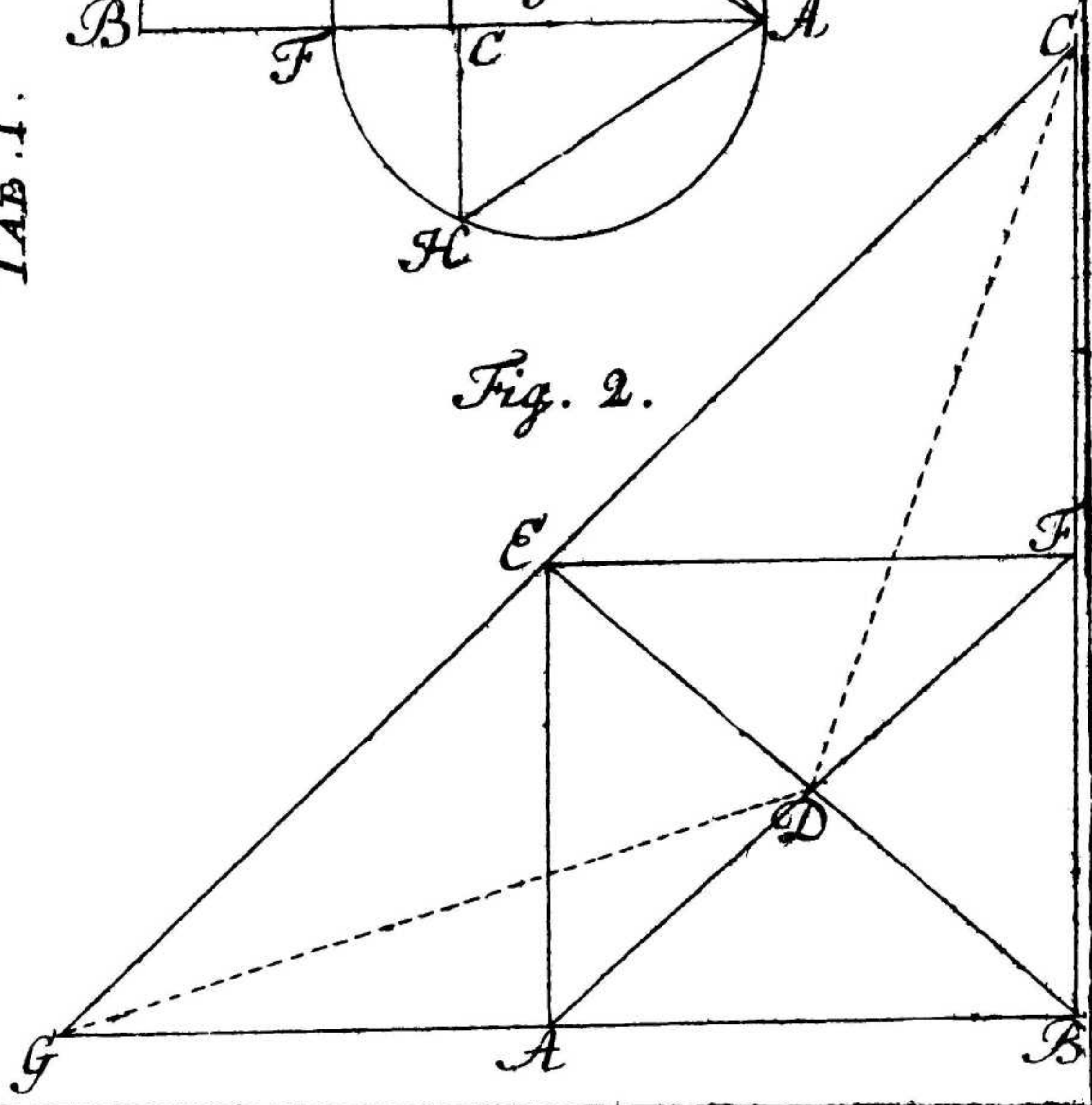


Fig. 1.



TAB. I.

Fig. 2.



Tab. III.

6 Sorage.

Musical notation for guitar tablature, measures 5-8. The notation is written on a six-line staff with numbers 1-6 representing frets. Measure 5 starts with a '5' above the staff. Measure 8 has an '8' above the staff. The piece is titled 'Sorage'.

male psöfine, male. male.

Musical notation for male voice, measures 5-8. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piece is titled 'Sorage'.

Musical notation for guitar tablature, measures 9-13. The notation is written on a six-line staff with numbers 1-6 representing frets. Measures 9, 10, 11, 12, and 13 are numbered above the staff. The piece is titled 'Sorage'.

Musical notation for male voice, measures 9-13. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piece is titled 'Sorage'.

Musical notation for guitar tablature, measures 14-15. The notation is written on a six-line staff with numbers 1-6 representing frets. Measures 14 and 15 are numbered above the staff. The piece is titled 'Sorage'.

Musical notation for male voice, measures 14-15. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piece is titled 'Sorage'.

Tab. IV.

16 17 18 19

20 21 22 23

24 25 26

Historisch = Kritische
Beyträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Drittes Stück.
Nebst vier Notentafeln.



Berlin,
Verlegt's Gottlieb August Lange,
1761.

Inhalt.


- I. Fortgesetzte Untersuchung der sorgischen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze.
- II. Vermischte Sachen.
- III. Beschluß des Glückwünschungs-Schreibens an den Herrn Rolle.
- IV. Neuigkeiten.
- V. Fortsetzung der Abhandlung des du Boë.



I.

Fortgesetzte Untersuchung der sorgfältigen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze.

§. 37.

 Jemand, dem es gleichgültig zu seyn scheint, ob die Accorde durchs Untertischen oder Uebersehen entstehen, und der entweder auf die eine oder andere Art allein, ohne beyde gehörig zu brauchen, die Accorde hervorbringen will, wird fragen: warum man nicht den Septimenaccord durch eine dem Dreyklang unterwärts hinzugefügte Terz entspringen lässet? Zur Beantwortung dieser Frage dienet, daß, wenn man auf diese Art den Septimensatz entspringen liesse, daraus folgen müßte, daß derselbe für den in ihm enthaltenen obersten Dreyklang stehen könnte. Dieses aber findet nicht Statt, und die Substitution hat, der allgemeinen Erfahrung nach, nirgends Platz, als zwischen dem Septimenaccord, und dem in ihm enthaltenen tiefen Dreyklang. Man sehe

186 I. Fortges. Untersuch. der sorgischen

fig. 27. (a) (b) (c). Ich sage, daß in der Harmonie bey (C) die Harmonie von dem Exempel bey (A) zum Grunde liegt; nicht aber die bey (D). Das Exempel bey (B) dient dazu, um die Relation zwischen dem bey (A) und (C) desto besser einzusehen.

§. 38.

Wie der Septimenaccord mit seinen Umkehrungen, und der Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccord einander substituirt werden können, wird aus den Exempeln bey fig. 28. (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) zu ersehen seyn. Der Hauptgegenstand der Substitution ist allhier der verminderte Septimenaccord gis h d f, bey (a), dessen Umkehrungen bey (b)(c)(d) nach der Ordnung erscheinen; und welcher bey (e) in einen Nonenaccord; bey (f) in einen Undecimen- und bey (g) in einen Terzdecimenaccord verwandelt wird.

§. 39.

Noch ein Exempel bey fig. 29. wo ich bey (a) die Grundharmonie in Dreyflängen und Septimenaccorden voranschicke. Bey (b) werden einige Dreyflänge in Septimensätze; und bey (c) einige Septimensätze in Nonenaccorde; bey (d) aber in Undecimen- und Terzdecimensätze verwandelt.

§. 40.

Man wird in allen diesen Exempeln beobachtet haben, daß alle drey Intervalle, die None, Undecime und Terzdecime, die Fortschreitung der Septime in allen Stücken nachahmen, so wie es
an

an ihrem Orte die Quinte, Terz und die tiefe Stimme der Secunde, in den dreysfachen Umkehrungen des Septimensages, thun. Sie lassen sich auf einerley Art vorbereiten und auflösen. Ist alles dieses nicht Beweis genug, daß der Nonen- und Terzdecimensatz von dem Septimenaccorde abstammen; und daß man, um den Ursprung der drey besagten Accorde zu finden, nicht über- sondern untersetzen muß? Gewiß, man muß so verstockt, oder so unwissend in dem seyn, was alle Tage in der Praxi geschieht, wie der Herr Sorge; und man muß so wenig richtige Begriffe, wie derselbe, von Grundsätzen haben, um nur einen Augenblick daran zu zweifeln.

§. 41.

Ich will die Lehre von der Ordnung und Entstehung der Accorde kürzlich wiederholen, und sage:

- 1) Daß alle nur mögliche Harmonien, überhaupt gesprochen, auf den Dreyklang, insbesondere aber alle dreystimmige Sätze auf den Dreyklang, alle vier- und mehrstimmige aber auf den Septimenaccord zurückgeführt werden.
- 2) Der Dreyklang wird vermittelst seiner zweysfachen Umkehrung entweder in einen Sexten- oder Sertquartenaccord umgeformet.
- 3) Der Septimenaccord entsteht, wenn dem Dreyklang eine Terz oberwärts hinzugefügt wird, und ist einer dreysfachen Umkehrung fähig. Die erste giebt einen Sext-

188 I. Fortgef. Untersuch. der sorgischen

quintenaccord; die andere einen Terzquarten und die dritte einen Secundensatz.

- 4) Der Nonenaccord entsteht, wenn dem Septimenaccord eine Terz unterwärts hinzugefügt wird.
- 5) Der Undecimenaccord entsteht, wenn dem Septimenaccord eine Quinte unterwärts hinzugefügt wird.
- 6) Der Terzdecimenaccord entsteht, wenn dem Septimenaccord eine Septime unterwärts hinzugefügt wird.
- 7) Die drey letzten Accorde sind untergeschobne Accorde, die, ob sie gleich den Bezirk der Octave überschreiten, dennoch innerhalb derselben ihren Grund haben, und auf die Septime zurückgeführt werden müssen.

Viter Absag,
worinnen die Einwendungen des Herrn
Sorge wider das Untersezen geprüft
werden.

§. 42.

Hier sehe ich nun den Herrn Sorge den Mund erstaunlich weit aufthun, und Mine machen, etwas wider mich vorbringen zu wollen. Der Streit über das Unter- und Uebersezen ist ein vortheilhafter Streit für denselben. Er würde, wenn ich in der Lehre von der Harmonie, durch ein unglückliches

ches

ches Geschicke, seiner Meinung wäre, die meinige ergreifen, um Gelegenheit zu haben, etwas drucken zu lassen. Nicht die Liebe zur Wahrheit, sondern die Begierde, einen kleinen Gewinn zu erschnappen, (ein Umstand, den man ihm aus Mitleid übersehen würde, wenn er nicht mit so vieler Unwissenheit und Schwärmeren als Unverschämtheit begleitet wäre, und nicht auf eine so schmutzige, und die Regeln der Besittheit beleidigende Art ausgeführt würde;) die Begierde des Gewinns, sage ich, ist die Quelle aller seiner Widersprüche, und die Triebfeder seiner Handlungen. Kann er bey solchen Gesinnungen umhin, mich wegen der Lehre vom Untersetzen zur Rede zu setzen? Da werde ich nun verwirrt und voller Schaam vor dem Tribunal unsers musikalischen Rechenmeisters zu Lobenstein stehen! — Gnade, mein lieber Herr Sorge! Beurtheilen Sie mich nicht in Ihrem Zorne. Man kann sich in der Hitze leicht verschnappen; und ist dieses geschehen, so — Ey nun! so wird es Ihnen gehen, wie es Ihnen schon einmahl gegangen ist. Sie werden Ihr drittes System schreiben müssen. Noch eins; wenn ich dürfte — gehorsamst bitten! so — schimpfen Sie doch nicht; so bringen Sie doch tüchtige, an einander hängende, Gründe vor — Doch wie? Sie stehen schon auf der Bühne, und erheben Ihre prasselnde Stimme? — Man muß hören, was Sie sagen.

§. 43.

Warum findet das Unterschieben der Terzen nicht Statt? Herr Sorge wendet das

190 I. Fortgef. Unterfuch. der forgifchen

XII. XIII. XIV. und XV. Cap. feines Compendii, von Seite 34. bis 92., die Borrede und das Xte Capitel ungerechnet, dazu an, um zu zeigen, warum es nicht Statt findet. Ich will feine Gründe auffuchen, und herfehen. Ich fage, daß ich fie auffuchen will; denn es ift bekannt, daß Herr Sorge alles wie Kraut und Rüben unter einander wirft, und nicht im Stande ift, im Zusammenhang zu denken. Vermuthlich ift diefes ein Kunftgriff, einen Lefer bey Aufmerkſamkeit zu erhalten. Wie liſtig!

Erſte und zweite Einwendung des Herrn Sorge.

§. 44.

Im zehnten Capitel des Compendii zc. wo von gewiffen Nonenſätzen gehandelt wird, die, bey liegendem Baſſe, ohne Vorbereitung angeſchlagen werden können, wird auf die Frage, woher dieſe Nonen entſtehen? folgendergeſtalt geantwortet:

„Etwann, wenn noch eine Terz unter den Saß
„der Septime kriecht (*), wie Rameau und
„Marpurg gelehrt haben? Ach nein! Das
„wäre ein ſchlechtes Fundament der
„Tone, ſowohl der freyen, als der gebund-
„nen; ſondern dieſe freye ungebundne Nonne
„ſteigt über den Septimensaß der Quinte bey-
„derley

(*) Man verzeihe dem Herrn Sorge dieſen pöbelhaften Ausdruck aus Chriſtlicher Liebe!

„derley Tonarten hinauf, und ziert, gleichwie
 „ein schöner vergoldeter Knopf, das harmoni-
 „sche Gebäude derselben. Ihr Grund ist der
 „Grund des Septimensatzes, ein sicherer
 „Grund. Sie braucht keines Unterschiebens,
 „oder Zusammenschiebens; sonst wäre es eben,
 „als erst das Haus in die Luft bauen, und so-
 „dann erst den Grund legen wollen. Just so
 „macht es Rameau und Marpurg—. Zum
 „Beweise des Gegentheils sehe man das Exem-
 „pel bey fig. 30. Dieser Nonensatz ist der wahre
 „Grund sowohl vom Satze der verminderten
 „Septime gis h d f, als der kleinen Septime
 „h d f a und fis a c e, und aller durch die Um-
 „kehrung davon abstammenden Sätze; und da-
 „her kömmt es auch, daß sich diese Art von Sep-
 „timen, nebst ihren Abstammlingen, frey und
 „ungebunden aufführen. Nur ist dabey zu
 „merken, daß sich das wahre Funda-
 „ment derselben oftmals der Herrschaft
 „begiebt, und solche ihrer Terz übers-
 „läßt. Mich besser zu verstehen, dient fol-
 „gendes Exempel:

f	d	f	f	d	a	a	a	a	f
d	h	d	h	h	f	f	f	d	d
h	f	gis	gis	gis	d	d	h	h	h
gis	gis	h	d	f	h	h	d	f	a
c					g				

So weit der Herr Sorge.

§. 45.

Ich habe gesagt, daß das Fundament des Nonensages, i. E. e in e gis h d f, oder e gis h d fis, ein supponirtes oder unterschobnes Fundament ist. Herr Sorge lehrt das Gegentheil, und sieht den tiefsten Ton, allhier e, für das eigentliche Fundament, und für kein supponirtes an. Ehe ich mich hierüber weiter erkläre, will ich bemerken, daß dieses Fundament, eigentliches oder uneigentliches, nur gut oder schlecht seyn kann, *Sensu exclusivo*, nicht aber beydes zugleich. Denn der Accord e gis h d f thut allezeit einerley Wirkung, und leidet einerley melodische Bearbeitung, es mag der Grundklang e herkommen, wo er will, und es mag der Ton f über e gis h d; oder der Ton e unter gis h d f gesetzt worden seyn. Dieser Meinung ist der Herr Sorge nicht. Denn wenn der Grundton e ein supponirter Grundton ist, so heißt es bey ihm: „Ach nein! das ist ein schlechtes Fundament;“ und wenn der Grundton e ein eigentlicher Grundton ist, so heißt es: „das ist ein sicherer Grund. Schade, daß dieses nicht mit einem Ach ja! bekräftigt wird. Ich habe nicht ermangeln wollen, diesen Umstand deswegen anzumerken, damit man das System des Herrn Sorge auf allen Seiten möge kennen lernen.

§. 46.

Nun komme ich zur Hauptsache. Warum ist der Grundton des Nonenaccords kein supponirter Ton? Antwort; deswegen, weil
weil

weil er keiner ist. Gibt der Herr Sorge keine andere Ursache an? Ich finde keine andere, und kann auf die Frage, warum der Grundton des Nonenaccords kein eigentlicher Grundton ist, auf ähnliche Art repliciren: deswegen weil er keiner ist. Da sind wir bald mit unserm Streite fertig. Doch halt! Hier kömmt ein Gleichniß. Herr Sorge nimmt den Wis zu Hülfe, und sagt: „Daß es mit dem „Unterschieden eben die Bewandniß hat, „als wenn man das Haus in die Luft bauet, „und sodann erst das Fundament legen „will.“

§. 47.

Mein lieber Herr Sorge, was hat es denn damit für eine Bewandniß, wenn Sie Ihrem wahren Fundament des Nonenaccords oftmahls die Herrschaft entziehen, und solches der Terz überlassen? Gemahnt es Sie nicht damit, als wenn man das Fundament unter einem Hause wegbricht, und das Haus in der Luft schweben läßt? Stürzt dasselbe nicht ein? Allein es ist Ihre Sache, Ihr bodenloses Gebäude aufrecht zu erhalten. Ich aber muß die Ehre haben, Ihnen zu sagen, daß die musikalischen Accorde keine Häuser sind, und daß Ihr Gleichniß nichts beweiset. Einen Accord kann man auf den Kopf stellen. Der Grundton wird zum höchsten Klange, und der höchste Klang verwandelt sich in einen Grundton. Versuchen Sie dieses einmahl mit Ihrem Hause, und bringen Sie das Fundament

oben, und den Giebel unten. Aus einem Accorde kann man, wenn es nöthig ist, ein Intervall weglassen, z. E. die Quinte aus dem Septimenaccorde, die Septime aus dem Nonenaccorde, die Septime und Quinte zusammen aus dem letztern, u. s. w. Nehmen Sie einmahl auf eine ähnliche Art eine Etage aus Ihrem Hause auf einen Augenblick weg, und schieben Sie hernach solche wieder ein zc. Doch genug hievon —. Machen Sie sich nicht die unnöthige Mühe, sich mit dem Ausdruck: über oder untereinander gebauten Töne zc. dessen man sich statt: über oder untereinander verbunden zc. zu bedienen pflegt, zu rechtfertigen. Der Terminus bauen, ist in gewissem Verstande ganz wohl in der musikalischen Terminologie zu gebrauchen; aber nicht in allem. Eines entlehnten Wortes wegen muß man eine andere Kunst nicht durchaus auf den Fuß tractiren wollen, als diejenige, woraus man dieses Wort entlehnet hat. Das würde absurd seyn.

S. 48.

Nun bleibt mir noch das sorgische Exempel bey fig. 30. zu besichtigen übrig, welches in der Streitfache zwischen Ihm und mir den Ausschlag geben soll, und von welchem der Herr Verfasser folgende Frage aufwirft: „Wie blizet denn unser schöner „Nonenknopf auf dem Gebäude der Quinthearmonie beyderley Tonarten? Kriecht da der Bass „unter den Septimenaccord, oder steigt die None „über den Septimenaccord hinauf?„ Ich merke eben nicht, daß die None in diesem Exempel einen großen

großen Bliß von sich wirft; wohl aber die saubere Octave zwischen dem Baß und der Mittelstimme, im zweiten Tact des Trios; des schmackhaften Förmelchens in der Oberstimme, e d e c, c h c a, nicht zu gedenken. Das sind harmonische und melodische Bliße im sorgischen Geschmack. In Ansehung des Nonensatzes muß ich vorläufig bemerken, daß der gebundne oder freye Anschlag eines Satzes nichts zu seinem Ursprunge thut, und ich führe z. E. den Septimenaccord c e g b a n, der im galanten Styl unvorbereitet erscheinen kann; in der strengen Schreibart aber nicht. Eben so verhält es sich mit dem Nonenaccord, er sey von was für einer Art er wolle, und er mag vorbereitet oder unvorbereitet, gebunden oder ungebunden gebraucht werden. Wenn nun oben, in dem vorhergehenden fünften Absatze, bewiesen worden, daß jeder Nonenaccord auf einem supponirten Grundtone ruhet, und daß der Nonensatz entstanden ist, da man dem obersten Septimenaccord den Grundklang des untersten hinzugefügt hat: so sage ich, daß es sich mit dem vom Herrn Sorge sogenannten ungebundenen Nonensatze eben so verhält; und daß, z. E. e g i s h d f entstanden ist, da man das e aus e g i s h d unter die Töne g i s h d f gesetzt hat; nicht aber umgekehrt, daß man das f aus g i s h d f über e g i s h d gesetzt hat. Man falle hier nicht etwan auf die Gedanken, als ob das supponirte Fundament einem Accorde nicht eben diejenigen Dienste thun könne, die ein eigentliches thun würde. Ac-
corde

196 I. Fortges. Untersuch. der sorgfältigen

corde sind keine Häuser. Es klingt immer einerley, wo das e in e gis d h f herkömmt.

§. 49.

Der Umstand, daß man im galanten Styl aus dem Septimenaccorde der Dominante in die None hinaufsteigen könne, wird so wenig geleugnet, als daß man aus jedem Septimenaccorde in die None herunter steigen kann, wie z. E. bey (a) in dem Exempel bey fig. 31. Ja man kann aus der None in die Undecime herunter springen, wie bey (b). So absurd es aber seyn würde, aus dem abwärts zu einem Nonenaccord werdenden Septimensatz den Ursprung des Nonensatzes herzuholen: so absurd ist es, aus dem Hinaufsteigen der None über die Septime denselben herzuleiten. Der Künstler fand Gelegenheit, mittelst der Verwechslung der Stimmen, die man sich aus der Vorstellung bey (a) und (b) fig. 32. deutlich machen kann, einen Septimensatz in einen Nonensatz zu verwandeln. Aber was hat diese Verwechslung mit dem Ursprunge des Nonensatzes an sich zu thun? Es ist hier nicht die Frage, wie die Accorde auf einander folgen können. Man will wissen, wie jeder Accord, ohne in Absicht auf seine Folge, entsteht. Man fragt, wie d fis a c es an sich gezeugt wird, ehe noch einmahl daran gedacht wird, ob man fis a c es, und d fis a c es, oder d fis a c und d fis a c es hinter einander setzen kann. Es mag also die Harmonie fis a c es oder d fis a c, vor dem Nonensatz d fis a c es vorhergehen, so bleibt, nach dem theoretisch und practisch

oben gezeigten Ursprung der Accorde, der Grundton d ein uneigentlicher Grundton, der, wenn er lange liegen bleibt, und eine Menge von andern mit untergeschobnen Accorden vermischten Sätzen hinter sich her hat, *Tasto solo* accompagnirt wird; aber ausser diesem Falle ordentlich, wie ein eigentlicher Grundton, accompagnirt werden muß. Ich fordre alle Tonkünstler auf, und frage, ob in dem kurzen Orgelpunct bey fig. 33. der anhaltende Bass-ton d, nur in Absicht auf es fis c betrachtet, nicht ein untergeschobner Ton ist. Was ist aber dieses d d fis c und d es fis c anders, als was d fis a c und d fis c es ist? Daß man bey dem Hinaufspringen aus dem Septimensatz in den Nonensatz, den vorherliegenden Accord der Septime, bey Abspielung des Generalbasses, unverändert beybehalten kann, davon ist die Ursache diese, weil, ungeachtet der Verwandlung des Satzes, die Septime ihre Fortschreitung nach wie vor behält, so wie solches geschieht, wenn der Septimenaccord abwärts in den Nonenaccord verwandelt wird. Es ist nicht meine Schuld, daß der Herr Sorge nicht genug von der Praxi versteht, und einen zu crassen Verstand hat, um dieses begreifen zu können. Ein jeder anderer Tonkünstler aber, der nur der geringsten Ueberlegung fähig ist, wird dieses sogleich einsehen; ein jeder anderer Tonkünstler, sage ich, der die Zeugung des Nonenaccords nicht aus einer gewissen harmonischen Modulation, oder aus der Willkühr des Künstlers erklärt, sondern solche aus der ewigen, unveränderlichen Natur der Entstehung
 der

198 I. Fortges. Untersuch. der sorgischen

der Accorde selbst zu erklären im Stande ist, und einsieht, daß von den beyden Septimenaccorden, woraus der Nonenaccord zusammengesetzt ist, nothwendig derjenige der Hauptgrundaccord seyn muß, der die beyden Hauptöne des vollständigen Nonenaccords, das ist, die höchsten Töne der None und Septime, zugleich enthält; nicht aber derjenige, der nur einen dieser Hauptöne, und zwar welchen? nicht einmahl den charakteristischen oder den höchsten Ton der None, sondern nur allein den höchsten Ton der Septime enthält. Gewiß, wer sich das Gegentheil dieser Lehre einfallen läßt, kann nicht bey nüchternem Muthes seyn. Man erspare sich die Mühe, mir allhier mit dem Septimenaccord, der aus dem Zusatz einer Terz über den Dreyklang entsteht, und dessen charakteristisches Ende nicht vorher im Dreyklang vorhanden gewesen ist, eine Instanz zu machen. Der Septimenaccord entsteht innerhalb den Gränzen der Octave; der Nonenaccord 2c. aber nicht. Der erstere hat aus dieser Ursache sein eignes Fundament, und der charakteristische Ton des Accords braucht nicht vorher vorhanden gewesen zu seyn. Der letztere hingegen hat aus voriger Ursache kein eignes, sondern nur ein entlehntes Fundament; und dieses zu finden, muß man denjenigen Septimenaccord aufsuchen, in welchem der charakteristische Ton der None enthalten ist; das ist, man muß das durch die Substitution unter den Accorden entstehende Verhältniß zu Rathe ziehen.

§. 50.

Ich bin noch nicht mit dem sorgfältigen Exempel fertig. Es steht selbiges so zu Papier, wie bey fig. 30. Im Texte wird gefragt: ob — hier nicht die None über den Septimenaccord hinaufsteigt? Weil aber vor dem Nonenaccord der Sextquartensatz *g e e* unmittelbar vorhergeheth, und also aus dem Sextquartenaccord in den Nonensatz hinaufgesprungen wird: so schickt sich dieses Exempel gar nicht zum Text; sondern es hätte heißen müssen, wie bey fig. 34. Ein Schnitzer. Ferner ist, der auf dem zweyten Achttheil des ersten *g* übergangnen Signatur 7 nicht zu gedenken, auf dem zweyten Achttheile des zweyten *g*, wo der Nonenaccord zu allererst anschlägt, die Signatur desselben aus der Acht gelassen worden. Ein grober Schnitzer. Endlich ist die Signatur der Resolution des Nonenaccords, welcher auf dem Achttheile *a*, in den Septimenaccord *a e g* catachrestisch heruntergeheth, nicht bemerkt worden. Ein abscheulicher Schnitzer. Wenn nun bey der Versezung dieses Exempels ins *A mol*, alle diese Schnitzer wiederholt werden, und man die oben angezeigte liebliche Octave zwischen der Mittelstimme und dem Basse, zu diesen Schnitzern gesellet: was hat der Herr Sorge da nicht, in den Raum von vier Tacten, für treffliche Proben seiner harmonischen Einsichten, und seines Berufs einen Lehrer Deutschlands abzugeben, eingeschlossen?

*Frange, puer, calamos, & inanes desere Musas:
Et potius glandes, rubicundaque collige corna.*

Duc

200 I. Fortges. Untersuch. der sorgischen

Duc ad multa greges, & lac venale per orbem
Non tacitus porta. Quid enim tibi fistula
reddet,

Quo tutere famem?

Calpurnius.

§. 51.

Man könnte es noch so ziemlich gleichgültig ansehen, daß der Herr Sorge in seinen eignen Exempeln schlägelt. Aber das ist unverzeihlich, daß er von berühmten Tonkünstlern Exempel borget, und selbige auf die schändlichste Art verballhornisiret. Dieses ist dem bey fig. 3. Tab. VI. Compendii befindlichen **graunischen** Exempel wiederfahren. Ich will die Passage hersehen, so wie sie vom Herrn Sorge verpfuschert ist, bey fig. 35. und so wie sie seyn soll bey fig. 36. Fürs erste fehlt bey der Signatur der None das Erniedrigungszeichen b. Doch dieses rechne ich dem Herrn Sorge nur als einen aus Unachtsamkeit entstandnen Fehler an. Aber wo ist die Signatur der Octave, in welche sich die None, auf der Bassnote d, auflöset? Sieht derselbe das Verhältniß der Melodie und Harmonie nicht besser ein? Sobald der Vorschlag mit es als eine wesentliche Note in der Harmonie betrachtet, und mit 9 in der Bezifferung des Generalbasses angezeigt wird, so bald muß diesem Tone sein Recht geschehen, und in dem Augenblick, da er auf d herabgeht, die Signatur 8 nachfolgen. Daß Herr Sorge hier nicht aus bloßem Leichtsinne gesündigt hat, ist aus der Versehung der Passage bey fig. 3. Tab. VI. Compendii zu ersehen. Muß man hier mehr über die Un-

Unwissenheit oder Verwegenheit desselben erstaunen, eine ächte Bezifferung, die entweder in der fortgesetzten Signatur der Septime, oder so wie bey fig. 36. in $7^b \frac{2}{3}$ bestehen muß, auf eine so ungeschickte Art umzuformen?

Dritte Einwendung des Herrn Sorge.

§. 52.

Die dritte Einwendung wider das Untersetzen liest man im XIten Capitel des Compendii. Nachdem der Herr Verfasser dieses Capitel mit einer sehr bescheidenen Berrufung seiner ehemahligen, im Vorgemache 2c. vorgetragenen Lehre vom Ursprung der gebundnen Quarte, (Undecime), und gebundnen None, angehoben, so schreibt er weiter:

„Rameau und Marpurg leiten die None, Undecime, und der letztere besonders noch eine Terzdecime, auf eine verkehrte und unnatürliche Art, nicht durch die Versetzung eines oder des andern Septimensages, wie ich gethan habe (*), sondern durch das Unterschieben einer, zweier, ja dreier Terzen, unter einem Septimenaccorde her. Da soll der Vater oder die Basis des Nonenaccords entspringen, (man merke sich das Entspringen,) von dem Vater des Septimenaccords; und
„der

(*) Das heißt so viel: „Wenn ich Sorge auch gleich geirret habe, so habe ich doch nicht so sehr geirret, als Rameau und Marpurg.“ Mein Gott! was kostet es doch dem Manne für Mühe, über sich und seine Irrthümer zu siegen!

„der Vater des Undecimenaccords soll entspringen von dem Vater des Nonenaccords; und der Vater des Terzdecimenaccords soll entspringen von dem Vater des Undecimenaccords, nicht in aufsteigender, sondern in absteigender Linie, wider die Natur und Vernunft. Ist das nicht eben so, als wenn man sagte: Cainan zeugte Enos, Enos zeugte Seth, Seth zeugte Adam?“

Ben leibe nicht, Herr Sorge! Es ist nicht eben so; denn weder Cainan noch Enos &c. waren musikalische Accorde, sondern Menschen. Da auffer diesem aus der Genealogie der ersten Menschen geborgten Gleichnisse hier nichts vorkömmt, was nicht schon vorlängst zum voraus beantwortet wäre: so brauchen wir uns nicht länger dabey aufzuhalten. Doch will ich kürzlich zeigen, daß Herr Sorge derjenige Mann ist, der die Accorde auf eine verkehrte und unnatürliche Art entspringen läßt.

Beweis.

Herr Sorge paart die Septimensätze e gis h d, und gis h d f zusammen, und erzielt aus dieser Vermischung die Sätze gis h d f, h d f gis, d f gis h und f gis h d. Man sehe sein Compendium, X. Cap. S. 4. pag. 25, ingleichen desselben **Vorzugemach**, 3ter Theil, pag. 379. Hier ist fürs erste zu merken, daß Herr Sorge den Accord gis h d f, in Absicht auf sich selbst, Mutter und Tochter seyn läßt; **Mutter**, wenn der Satz mit e gis h d verbunden wird; **Tochter**, wenn aus dem Nonensatz e gis h d f der Septimensatz gis h d f gezeugt

gezeugt wird. Ist das nicht allerliebſt, gis h d f entſteht aus gis h d f? Warum wird dieſer Accord nicht von dem Herrn Sorge, da er doch die Säge bald zu Menſchen, Bäumen, Häufern, Habichten und Wölfen ꝛc. macht, für einen ſich ſelbſt reproducirenden Phönix (*) erklärt?

Wenn fürs zweyte der Saß gis h d f ein Kind von e gis h d f ſeyn ſoll, und gleichwohl dieſer Saß lange in der Welt war, ehe e gis h d f zum Vorschein kam: ſo frage ich, ob dieſes nicht heißt, den Adam vom Seth, den Seth vom Enos, oder den Enos vom Cainan entſpringen laſſen?

Eine gewiſſe Zeugepoſitur des Herrn Sorge, vermittelt welcher er das Frauenzimmer bey dem Concubitu auf den Kopf ſtellt, kann ich bey dieſer Gelegenheit nicht unberührt vorbegehen laſſen. Es iſt was beſonders, daß, da der groſſe Geiſt Arctinus ſo viele Stellungen für ein Paar Verliebte entwickelt hat, ihm doch dieſe Figur entwiſchet iſt. Vermuthlich war die Ehre der Erfindung dem Herrn Sorge aufbehalten; und was das ſeltſamſte iſt, ſo verhindert dieſe Poſitur, ſo unbequem ſie auch ſeyn mag, im geringſten nicht, daß eine ſehr fruchtbare Wirkune darauf erfolge. Denn, ſagt der Herr Sorge pag. 71. Cap. XIII. §. 6. Compendii,

(*) An einigen Oertern des Compendii werden die Accorde Beſtien genennet, z. E. pag. 84. „Und nur muß ſich dieſe Beſtie bändig laſſen.“ Ferner pag. 86. „Die Beſtie hat ſich auf den Kopf geſtellt;“ und ſo weiter. Pfuy!

pendii, „was die Versetzung des auf seinen Kopf gestellten Nonensages, oder der Sag „der am untern Ende gebundenen Septime hervorbringe, ist deutlich aus dem „dritten Theile meines Vorgemachs, Cap. „XX. zu ersehen.“

(Man merke allhier, daß der Herr Sorge einen umgekehrten Accord zu einem Grundaccord, und einen Grundaccord zu einem umgekehrten Accorde macht. Ich erröthe an diesem Orte für ihn und für mich; für ihn, daß er so gar verwirrtes, verkehrtes, und widersprechendes Zeug geschrieben: und für mich, daß ich mir die Mühe gebe, solch Zeug zu widerlegen. Denn ist es wahr, daß ein Grundaccord vollkommner ist, als die von ihm vermittelst der Umkehrung entspringenden Sätze: so ist es falsch, daß der Nonensatz von einer mit der Secunde und Quarte begleiteten Septime abstammt; und ist diese Abstammung wahr, so ist es falsch, daß der Grundaccord vollkommner ist, als seine Umkehrungen. Ich übergehe, wie der aus der Secunde, Quarte und Septime bestehende Accord, auf die Art, wie ihn der Herr Sorge gebraucht, ein aller guten Praxi entgegen und falscher Accord ist. Hier kann man die Phrasen verkehrte und unnatürliche Ableitungen, Streiche aus der verkehrten Welt, u. s. w. anbringen.)

Vierte Einwendung des Herrn Sorge.

§. 53.

Nachdem derselbe im XII. Cap. pag. 37. Compendii gesagt, daß es wider alle Natur und Vernunft ist, den Nonenaccord zc. vom Septimenaccord entspringen zu lassen: so beweiset er dieses mit folgendem Gleichniß:

„Dieser Baum wächst nicht über sich in die Höhe, sondern unter sich.“

Ecce iterum Crispinus! Nun wird es doch wohl wahr seyn, daß keine Accorde in absteigender Linie entstehen können? Aber ist das denn auch wahr, daß der Wipfel des Baumes statt seiner Wurzel, diese oben, jener unten gestellet werden kann, so wie etwann der Septimensatz zc. auf den Kopf gestellet werden kann? Sollte der Stamm eines auf beyden Seiten sich in verschiedene Aeste ausbreitenden Baums nicht vielmehr ein wahres Bild von dem, seine zwei Linien formirenden, harmonischen Zeugeton abgeben können, wenn man Gleichnißweise streiten könnte?

Beschluß der sorgischen Einwendungen.

§. 54.

„Ich erkenne (aus allen vorhergehenden Gründen,) weder den sogenannten Undecimen noch den Terzdecimenaccord für Grundaccorde, sondern für eine Vermischung zweier Accorde; und was den Terzdecimenac-

206 I. Fortges. Untersuch. der sorgischen

„cord betrifft, für eine Vermischung eines No-
nenssatzes mit einem andern Accorde.“

Willkommen Herr Sorge! Wo haben Sie die Lehre von der Vermischung der Accorde her? Thun Sie doch nicht so blöde, und sagen es frey heraus. Warum haben Sie denn den bessern Wörtern Zusammenschiebung, Zusammensetzung, oder Verbindung, deren ich mich bedienet habe, das an diesem Orte nicht schickliche Wort Vermischung substituirt? Da Sie meinen Lehrsatz annahmen (*), warum behielten Sie nicht auch meine Terminos bey? Weil ich mich nicht gerne selber weitläufig anzuführen pflege: so verweise ich den Leser, wegen meiner Lehre von der Zusammensetzung der Accorde, auf den ersten Theil meines Handbuchs, Seite 23. 24. 25. und 26.

§. 55. laßt

(*) Noch eine andere Probe, daß der Herr Sorge anfängt, gelehrig zu werden. Er wußte zur Zeit, als er sein Vorgemach schrieb, im geringsten nicht, was ein Grundaccord war. Er machte Grundaccorde zu umgekehrten, und umgekehrte Accorde zu Grundaccorden. Die erste Idee von den Merkmalen eines Grundaccords bekam er, als ich den ersten Theil meines Handbuchs herausgab; und das vierte Stück der kritischen Briefe, Seite 27 28. gab rollende Gelegenheit, daß ihm in diesem Stücke die Schuppen von den Augen fielen. Ich muß es ihm dem Herrn Sorge zum Ruhme nachsagen, daß er den, in seinem Vorgemache hierinnen geschößnen Beck aufrechtigt verabichtet. Möchte er doch auch in andern Puncten der Wahrheit Gehör geben!

§. 55.

Laßt uns sehen, wie der Herr Sorge (Cap. XII. Compendii §. 6. Seite 38.) die Erzeugung des Undecimenaccords erklärt.

„*Recipe* die Quintharmonie mit ihrer freyen oder „gebundenen Septime, oder den sogenannten „Septimenaccord der Dominante. *Misceatur* „mit der Grundharmonie. *Fiat* nicht nur eine „gebundene Quarte und None, gleichsam als Zwillinge; sondern auch eine gebundene „große Septime, welche über sich aufgelöst zu werden verlanget. *Signetur* ein „vermischter Accord; z. E. mit weggelassener Terz aus der Grundharmonie:

f		f	e
d		d	c
h		h	c
g		g	g
g		c	—

§. 56.

So künstlich ist nun zwar mein Vortrag nicht. Indessen kommen wir doch in der Sache überein, nemlich daß der hier vorkommende Accord $cghd$ ein zusammengesetzter Accord ist. Warum streiten wir uns denn? Warum ist das XII. Cap. des Compendii so lang, als unordentlich, gerathen? Was sollen die übrigen folgenden Capitel? Die Lehre von der Zusammensetzung der Accorde gehört ja mir zu.

Herr Sorge nimmt sie an. Wider wen sicht er also, und noch dazu mit einem so ernsthaften Amtsgesicht? — Es ist wahr, daß Herr Sorge meine Hypothesin von der Zusammensetzung begünstigt. Aber auf was für einen einfachen Accord *) bezieht sich dieser oder jener zusammengesetzte Accord? Hier sind wir unterschiedner Meinung; und ist es da nicht erlaubt, sich ein wenig herum zu tanzen? Herr Sorge sieht, z. B. den Ton c in c g h d f als den Hauptgrundton, oder den eigentlichen Fundamentaltton dieses Sazes an. Ich aber sage, daß der Ton g der eigentliche Hauptgrundton, und daß der Ton c nur ein supponirtes Fundament ist. Ich beziehe mich dieserwegen auf alles, was ich oben an seinem Orte hievon gelehrt habe. Das ist mir gar wohl bekannt, daß der Ton c die Grundnote von dem Dreyklang c e g ist, der mit g h d f verbunden wird. Allein, kann denn jemahls der Accord c g h d f für den Dreyklang c e g; oder umgekehrt,

c g e

(*) Einfache Accorde nenne ich alle diejenigen, die innerhalb dem Umfang der Octave erzeugt werden, und auf welche alle nur mögliche übrige harmonische Verbindungen zurückzuführen werden müssen. Deren sind nicht mehr als zweyen, 1) der harmonische Dreyklang, und 2) der mit der Terz, Quinte und Septime bestehende Septimenaccord. Zusammengesetzte Accorde nenne ich diejenigen Accorde, die ausser dem Bezirk der Octave entstehen, ob sie gleich innerhalb demselben ihren Grund haben. Deren giebt es drey; und selbige sind: 1) der Nonenaccord; 2) der Undecimenaccord, und 3) der Terzdecimenaccord. Man sehe mein Handbuch, 1ster Theil, pag. 30.

e e g für c g h d f gebraucht werden? Hingegen kann der Accord c g h d f für den Hauptgrundseptimensatz g h d f, und umgekehrt dieser für jenen gebraucht werden, wie ich oben gezeigt habe.

§. 57.

Mit was für Gründen hat der Herr Sorge nun meine Hypothese vom Untersetzen bestritten?

Erstlich damit, daß man nicht untersetzen darf.

Zweytens, daß Adam ein Vater vom Seth, Seth ein Vater vom Enos, u. s. w. gewesen.

Drittens, weil ein jedes Haus ein Fundament haben muß.

Viertens, weil die Bäume nicht unter sich, sondern über sich wachsen.

Dieser Stof wird nun, mit der Grimasse eines Sancho Pancha, der auch entweder mit Sprichwörtern oder mit Gleichnissen stritte, auf verschiedene Weise von Capitel zu Capitel umgearbeitet, z. E.

Seite 41 Comp. „Das vorgegebne Unterschieben, Zusammenschieben, Zusammensetzen (*), (man weiß selbst noch nicht, wie

Q 5

„man

(*) Halt, mein lieber Herr Sorge! Sie haben ja das Vermischen der Harmonien für natürlich erkannt. Ist denn Zusammensetzen und Vermischen im Punct der Harmonie zweyerley? Wollen Sie etwann vermittelst des letztern Worts, den von mir angenommenen Lehrsatz verstecken? Das Wort Vermischung erinnert mich an eine gewisse Essenz, die
unser

210 I. Fortges. Untersuch. der sorgischen

„man es eigentlich nennen soll;) ist eben so
„unnatürlich, als wenn man ein oder meh-
„rere Stockwerke unter den Grund eines schon
„erbauten Hauses schieben wollte; oder wenn
„man das Haus zum Theil in die Luft auf-
„wärts, und sodann vollends abwärts nach
„der Erde zu bauen wollte; oder wenn einer
„sagte: Eine Familie wird vermehrt, wenn
„sie einen Vater, Großvater und Urgroßva-
„ter bekommt.“

Seite 59. „Könnte wohl eine artigere harmoni-
„sche Keßerey erdacht werden? Auf diese Art
„kann Abraham zum Vater Adams gemacht
„werden. Abraham ist der Vater aller Gläu-
„bigen. Adam hat der Verheißung gegläu-
„bet. Ergo ist Abraham der Vater Adams.“

Seite 70. „Ist es nicht eben so, als wenn man
„sagte: Eine Familie entspringt, wenn Brü-
„der und Schwestern eine Mutter bekommen.
„Wiederum ein Streich aus der verkehrten
„Welt!“

Vorrede zum Compendio. „Ist es nicht eben
„so, als wenn man sagte: Von Adam stam-
„men alle Menschen her; aber vor ihm sind
„auch

unser Herr Doctor aus den Klauen des *Minotaurus* zubereitet, und wovon er in seiner Streit-
schrift wider den Herrn Frizen in Braunschweig dem
Publico Nachricht giebt —. Ueberlassen Sie doch
alle diese Essenzen, und Mischereyen den alten Wei-
bern und Destillateurs, mein lieber Herr Sorge;
und zeigen Sie nicht auf allen Blättern Ihrer
Schriften, daß Sie — — mit Theriack handeln.

„auch Menschen gewesen, die von ihm her-
„stammen.“

Ebendasselbst. „Der Habicht heckt keine Tau-
„be, der Wolf kein Schaaf &c.“ und Sor-
ge kein vernünftiges Buch. u. s. w.

Welcher vernünftige Mensch kann sich im Ernst die
Mühe geben, sich hiebey aufzuhalten?

§. 58.

Es ist schon oben von der Substitution der Ac-
corde geredet, und solche bewiesen worden. Diese
dem geringsten Practiker bekannte Sache, unter-
steht sich der Herr Sorge, ich weiß nicht aus Un-
wissenheit oder Leichtsinne, in Ansehung des Nonen-
und Undecimenaccords anzufechten. Er will sie
nur bey dem Septimensatz und seinen Umkehrun-
gen Statt finden lassen. Warum?

Cap. XV. Compendii. „Weil der Nonen- und
„Undecimensatz aus einer Vermischung von
„zweyerley Harmonien entstehen.“

§. 59.

Diese Zusammensetzung oder Vermischung,
wie Sie es nennen wollen, ist uns, mein lieber
Herr Sorge, bekannt. Ich bin weit entfernt,
meine Lehre davon zu widerrufen; und ich will
Ihnen rathen, sie selber getreulich beizubehalten.
Aber folget denn daraus, daß die gedachten Accor-
de nicht einander substituirt werden könne? Welche
Harmonie ist in dem Nonenaccorde $h\ d\ fis\ a\ c$, oder
in

212 I. Fortges. Untersuch. der sorgischen

in dem Accorde der Undecime g d fis a c die herrschende? Herr Sorge sagt:

Seite 90. Compendii. „In dem Nonensatz
 „steht der Sextenaccord h d g zum Grunde;
 „und in dem Undecimenaccorde der Prim-
 „oder Hauptsatz g h d; wie die Auflösung
 „bender Accorde deutlich zeigt. Denn der
 „erste wird in den Sextenaccord und der an-
 „dere in den Hauptaccord der Grundharmo-
 „nie aufgelöst. Beide stehen also:

c	c	h	c	c	h	fig. 37.
a	a	g	a	a	g	
fis	fis	g	fis	fis	g	
d	d	d	d	d	d	
a	h	h	d	g	g	

§. 60.

Herr Sorge vermengt allhier die Aufhaltung einer consonirenden Harmonie durch einen dissonirenden Satz mit dem, was Substitution heißt und bedeutet. Wenn nun z. E. in folgendem Exempel

d	d	c	fig. 38.
a	g	g	
f	e	e	
d	e	e	

der Sextenaccord e g c von der Septime d aufgehoben wird: so ist der Septimensatz e g d nach
 Herr

Herr Sorgen ein dem Sextenaccord e g c substituirtter Saß; und da muß es nach ihm heißen, so abgeschmact es auch ist:

„In dem Septimensaße e g d steht der Sextenaccord e g c zum Grunde, wie die Auflösung deutlich zeigt.“

Daß diese Idee von der Substitution mit derjenigen, die er Seite 89. Comp. §. 2. davon äussert, und nach welcher er die Substitution unter dem Septimenaccorde und seinen dreysfachen Umkehrungen erkennet, und gut heisset, einen Widerspruch macht, ist leicht einzusehen. Wenn er aber an diesem angeführten letzten Orte das Wort **Substitution** in seiner rechten Bedeutung nimmt, an einem andern Orte hingegen für **Aufhaltung** braucht, und darauf getrost losdisputirt: sind das nicht Merkmale der ärgsten sophistischen Klopffechteren?

§. 61.

Es ist hier gar nicht die Rede, welcher Accord aufgehalten wird oder nicht. Die Frage ist, von was für einer Art derjenige dissonirende Saß ist, durch welchen die Aufhaltung geschieht, und wenn es ein den Ambitum der Octave überschreitender, d. i. ein zusammengesetzter Accord ist, für welchen einfachen Accord derselbe da steht? Ich nehme das vom Herrn Sorge vorgebrachte Exempel mit dem Nonensätze h d fis a c vor, der auf den Sextenaccord h g g d h herabgeht. Hier wird der Anschlag des Sextensäßes durch den Nonenaccord retardirt; aber darum steht in dem Nonensätze nicht
der

der Sextenaccord zum Grunde; denn daraus würde folgen, daß der Sextenaccord $h d g$ und der Nonensatz $h d fis a c$, einer dem andern, substituirt werden könnte, welches abgeschmackt ist. Der Herr Sorge versuche doch, ob er in dem Exempel ben fig. 39. den Nonenaccord anstatt des Sextensatzes, auf h anbringen könne. Wenn nun diese Substitution nicht Platz hat, und also in dem sorgischen Exempel weder $h d fis a c$ für $h d g$, noch dieser letztere Accord für den erstern substitutiv stehen kann, (von der Retardation des $h d g$ durch den Nonenaccord ist gar die Rede nicht:) so fragt es sich, für was einen innerhalb der Octave enthaltenen einfachen Satz der zusammengesetzte Accord da steht? Hier, sage ich, muß man die herrschende Harmonie des zusammengesetzten Accords betrachten, und welche ist diese in dem Nonensatz $h d fis a c$? Ohne Zweifel keine andere als $d fis a c$, welches man aus der Vorbereitung und Auflösung des Satzes sehen kann. (An $h d g$, welches in $h d fis a c$ nach dem Herrn Sorge zum Grunde liegen soll, wollen wir gar nicht gedenken, um das Lachen zurückzuhalten.) Wenn nun $d fis a c$ die herrschende Harmonie, und ein einfacher Satz ist: was folgt daraus anders, als daß der die Octave überschreitende Nonensatz $h d fis a c$ für den Septimenaccord $d fis a c$ da steht? Da alles, was vom Nonenaccorde allhier gesagt wird, auf den Undecimenaccord $g d fis a c$ appliciret werden kann: so halte ich mich hierbey zur Ersparung des Raums nicht länger auf; sondern ich will nur die schon oben

ben-

bengebrachte Lehre von der Substitution, in den Exempeln bey fig. 40. (a) (b) (c) (d) (e) (f) kürzlich recapituliren. Man bemerkt allhier, wie der Septimensatz d fis a c von (a) verwandelt wird bey (b) in einen Sextquintenaccord; bey (c) in einen Terzquartenaccord; bey (d) in einen Secundenaccord; bey (e) in einen Nonenaccord, indem ihm ein Ton außer dem Ambitu der Octave, in der Distanz einer Terz, untergeschoben wird; und bey (f) in einen Undecimenaccord, indem ihm eine Quinte untergeschoben wird. Alle diese Sätze können da, wo es die Umstände erlauben, einander substituirt werden.

§. 62.

Ich muß noch eine gewisse sehr barmherzige Vernünftley in der vorhin angeführten sorgischen Passage bemerken. Es heißt daselbst:

„In dem Nonensatz (h d fis a c) steht der „Sextenaccord h d g zum Grunde, wie die „Auflösung des Accords deutlich zeigt.“

Wie wenn ich nun die None auf die Art wie bey fig. 41. in die Quinte resolvire. Steht hier noch h d g in dem Nonensatz h d fis c zum Grunde? Der Hauptgrundbaß von diesem Exempel steht bey fig. 42. Suchen Sie doch, mein lieber Herr Sorge, Ihren Hauptgrundbaß zu diesem Nonenaccorde. Vermengen Sie aber nicht wieder die Substitution und Aufhaltung.

S. 63.

Bald bin ich es müde, die lächerlichen Einwendungen des Herrn Sorge einer weitem Untersuchung zu würdigen. Doch der Unerfahrenern wegen muß ich mir einen Zwang anthun. Herr Sorge sagt:

Seite 91. Compendii. „Wenn die Substitution Statt hätte, so müßte es ja willkürlich seyn, ob man bey dem Septimenaccord d e d fis a c dem Basse die Töne d, c, h, a, g oder fis geben wollte. Die Klänge der Harmonie d fis a c kann er bekommen; keinesweges aber h oder g. Denn sobald der Septimenaccord einen von beyden bekommt, so bald ist diese Harmonie mit der Harmonie der Finalsepte g vermischt, und folglich ist es nicht ein Accord mehr, sondern es sind zween Accorde, obschon nicht alle Dreyklänge des Finalaccords g h d damit vermischt sind.“

Das ist ein ewiges Gewäsch von der Vermischung; und weiter hört man nichts als Vermischung; und ich sage, daß diese Vermischung so wenig die Substitution umstößt, daß sie vielmehr just zum Erweise derselben dienet. Ich will es sogleich darthun, wenn ich werde bemerket haben, daß nicht allein zween Accorde, sondern mehrere, in einem zusammengesetzten Satze enthalten sind. Zum Exempel, in dem Nonenaccord h d fis a c stecken die drey simplen Dreyklänge h d fis, d fis a, und

und $fis\ a\ c$. Wenn aber dieser Nonensatz nicht für alle drey Dreyklänge zugleich gebraucht werden kann, so wenig als der Septimensatz $d\ fis\ a\ c$ zugleich für $d\ fis\ a$ und $fis\ a\ c$, sondern nur für einen von diesen beyden Dreyklängen, nemlich für $d\ fis\ a$ gebraucht wird: so entsteht die Frage, ob die in einem einzigen Satz vereinten drey Dreyklänge für $h\ d\ fis$, oder $d\ fis\ a$, oder $fis\ a\ c$ stehen. Da nun $d\ fis\ a\ c$ für den simplen Dreyklang $d\ fis\ a$ steht, und in dem Nonensatz $h\ d\ fis\ a\ c$ die Harmonie $d\ fis\ a\ c$ die herrschende ist, wie man aus der Vorbereitung und Auflösung des Nonenaccords sehen kann: so muß ja nothwendig $h\ d\ fis\ a\ c$ für $d\ fis\ a\ c$ stehen, weil der ausser dem Bezirk der Octave erzeugte Accord nicht für sich selbst stehen kann; und da ist ja die Substitution da. Man sehe die Vorstellung bey fig. 43. Auf die Frage: ob es willkühlich ist, bey der Harmonie $d\ fis\ a\ c$, dem Basse $d\ c\ h\ a\ g$ oder fis zu geben? dient zur Antwort: Allerdings, wenn es die vorhergehende Harmonie erlaubt. Aber bey der Harmonie $g\ h\ d$ ist dieses im geringsten nicht möglich. Ihren Platz kann weder $d\ fis\ a\ c$, noch $h\ d\ fis\ a\ c$, noch $g\ d\ fis\ a\ c$ einnehmen, substitutiue nemlich, obwohl *retardando*; davon aber ist die Rede nicht.

§. 64.

Herr Sorge perorirt weiter:

Seite 51. „Die vorgegebne Substitution gilt
 „also nur bey den Klängen der Quintharmo-
 „nie, wenn sie auch gleich nebst der Septi-

V. Band, 3. St.

P

„me

218 I. Fortges. Untersuch. der sorgischen

„me die über dieselbe hinaufgestiegne No-
„ne bey sich hat; nicht aber wenn eine Terz
„unter die 1. der Quintharmonie geschoben
„wird, welche sodann die 7 zur 9 macht.
„Zum Exempel sehe man fig. 44.“

§. 65.

Man merke, daß der Herr Sorge das Wort **Substitution** allhier wieder in einer neuen Bedeutung nimmt, nemlich für **Umkehrung**. Denn die gegebenen Exempel enthalten nichts als eine Umkehrung 1) des Dreyklanges $d\ fis\ a$, der zu $fis\ a\ d$, und $a\ d\ fis$ wird. 2) Des Septimenaccords $d\ fis\ a\ c$, der zu $fis\ a\ c\ d$, $a\ c\ d\ fis$ und $c\ d\ fis\ a$ wird; und 3) des Nonenaccords $d\ fis\ a\ c\ e$, der zu $fis\ a\ d\ c\ e$, $a\ d\ fis\ c\ e$, $c\ d\ fis\ a\ e$, und $e\ fis\ a\ c\ d$, ein allerliebster sorgischer Accord, wird. Muß es sich mit einem Manne nicht gut disputiren lassen, der keinen festen und bestimmten Begriff mit eben demselben Worte verbindet!

§. 66.

Das Wort **Substitution** bedeutet, daß nicht allein alle Accorde, die vermittelst der Umkehrung von einander abstammen, sondern alle diejenigen, die einerley Grund der Harmonie haben, einer für den andern stehen können, da wo es keine andere Regel verhindert. (Ich füge ausdrücklich hinzu, da wo es keine andere Regel verhindert. Denn z. B. der Sextquartenaccord, der aus der Umkehrung des Dreyklangs entsteht,
kann

kann nicht allenthalben seinem Zeugeaccord substituirt werden, z. E. da wo die Quarte nicht ihr gehöriges Tractament bekommt, wie bey Nummer 5. in den vorhergehenden soraischen Exempeln bey fig. 44. wo der Herr Hoforganist, seiner kräßigen Lehre vom Sertquartenaccord nach, gedudelt hat.) Diesemach hätte fürs erste, der soraischen Lehre vom Uebersetzen zu Folge, die im §. 62. angeführte Passage folgendergestalt abgefaßt werden müssen:

„Die vorgegebene Substitution findet also
 „nur zwischen dem Septimenaccord, und
 „dem durch die Uebersetzung einer Terz da-
 „von entspringenden Nonenaccord, nebst den
 „Umkehrungen beyder Sätze, Statt.“

Und fürs zweyte hätten die Exempel auf folgende Art geordnet werden müssen, erstlich der Septimenaccord d fis a c, mit seinen Umkehrungen, und zweytens der Nonenaccord d fis a c e. Hier würde ich aber zuörderst eingewendet haben, daß der Nonenaccord d fis a c e gar nicht von d fis a c entspringet, und Herr Sorgen auf den §. 63. zurück gewiesen haben, um ihm zu zeigen, was für ein Nonenaccord dem Septimentalß d fis a c substituirt werden kann. Ist es nicht lächerlich, daß ein Accord in seinen Stammaccord resolviren soll? Kann denn eine Dissonanz in sich selbst aufgelöset werden? Fürs andre würde ich den Ursprung des Nonenaccorde d fis a c e durch folgende Exempel und damit zugleich diejenigen Accorde, die für

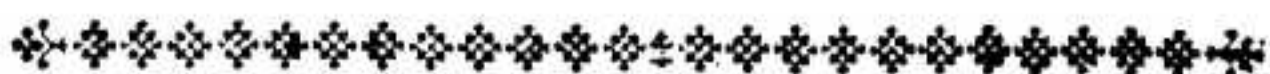
d fis a c e gesetzt werden können, dargeleget haben. Man sehe fig. 45. Wer den Terzdecimenaccord annoch dazu haben will, der verwandle den Hauptsatz wie bey fig. 46. Der Terzdecimenaccord folget bey fig. 47. nach. Die Anmerkung des Herrn Sorge: daß bey dem Unterschieben der Terz unter einen Septimenaccord, die Septime zu einer Nonne wird, ist so etwas sorgisch. Allerdings soll sie dazu werden; und kann sie etwann zu einem andern Intervalle werden?

So viel von der nicht recht verstandnen Substitution.

§. 67.

Es bleibt mir iho nichts mehr übrig, nachdem ich das sorgische vermeinte System überhaupt untersucht habe, als selbiges von Capitel zu Capitel besonders zu prüfen. Mit den ersten acht Capiteln des Compendii harmonici ist solches bereits geschehen. Es fehlen also nur noch die übrigen Capitel desselben, nebst dem Vorgemach, und den vortreflichen Exempeln in benden Büchern. Dieses soll eine Arbeit für die folgenden Stücke der Beyträge zc. seyn, woferne ich nicht unter dieser Zeit erfahre, daß Herr Sorge seine Denkungsart verändert, und seine Irthümer und rauhe Sitten abgelegt hat. Aber was ist von einem so alten Sünder für eine Besserung zu hoffen?





II.

Vermischte Sachen.

Berlin. Die aus der Birnstielischen Officin hieselbst herauskommenden **kritischen Briefe** über die **Tonkunst**, wovon wir, in einem der vorhergehenden Stücke dieser Beiträge, die sechzehn erstern Stücke angekündigt haben, werden mit Beifall fortgesetzt, und sind bereits auf vier und sechzig Briefe angewachsen. Hier ist der Inhalt derselben.

Der siebzehnte an die Gesellschaft eingeschickte Brief enthält verschiedene Beobachtungen über den prosaischen und rhetorischen Accent im Singen, und man sucht zu beweisen, daß zur musikalischen Composition bestimmte Gedichte in einem freyen Sylbenmaasse, in einer gewissen Art von Prose &c. abgefaßt seyn können. Im achtzehnten Briefe, der an den Königl. Kammermusicus, Herrn **Friedr. Wilhelm Riedt** gerichtet ist, wird dem Publico von der Veranlassung zu dem gegenwärtigen Streite zwischen dem Herrn **Sorge**, und dem Herausgeber dieser Beiträge, Nachricht gegeben. Im neunzehnten, an die älteste Fräulein von **Perard**, adressirten Briefe wird gezeigt, wie eine gewisse poetisch-prosaische Erdichtung eines sinnreichen Dichters, in Musik gesetzt werden könne. Der zwanzigste Brief, welcher

an den Herrn Johann Friedrich Löwe zu Schwerin ist, theilet den musikalischen Dichtern einen Entwurf zu einer Passionscantate mit. Es ist selbiger mit einem Schreiben über die sorgische-marpurgische Streitigkeiten begleitet.

Im ein und zwanzigsten Briefe an den Königl. Hof- und Kammergerichtsrath Herrn Johann Otto Uhde, wird zu einem Verzeichnisse der seit dem Jahre 1737 in Deutschland herausgekommenen Oden Sammlungen der Anfang gemacht. Jede Sammlung wird kürzlich beurtheilet. Der zwey und zwanzigste Brief ist von dem Herrn Advocaten Krause. Er enthält einige Anmerkungen über den an ihn gerichteten dritten Brief in Ansehung der Odencomposition. Zugleich erscheint die erste Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher, in Musik gebrachten Oden Sammlungen! Im drey- vier- fünf- sechs- sieben und acht und zwanzigsten Briefe wird die im sechsten Briefe eingerückte Kritik einer gewissen Kirnbergischen Suite gerechtfertigt. Der neun und zwanzigste Brief ist von dem Herrn Profess. Jacob Adlung aus Erfurt, an die Verfasser des fünften kritischen Briefes ꝛc. Ein Paar Anekdoten machen den Beschluß des Stückes.

Der dreyßigste Brief ist an den Herrn Johann Philipp Kirnberger; der ein und dreyßigste an den Herrn Wilhelm Friedemann Bach, Musikdirector in Halle; und der zwey und dreyßigste an den Herrn Johann Friedrich Agricola. In den beyden letztern
Stücken

Stücken findet man die zweite und dritte Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Oden-sammlungen mit Melodien. Mit diesem zwey und dreyßigsten Briefe endigt sich der zweite Theil der kritischen Briefe.

Der dritte Theil hebt mit dem drey- und dreyßigsten an den Herrn Legationsrath von Mattheson gerichteten Briefe an. Der Gesellschaft ward eine Kritik über eine gewisse, in der marpurqischen Sammlung enthaltne, und den Herrn Kirnberger zum Verfasser habende Fuge, zur Einrückung und Beurtheilung eingeschickt. Sie that das erstere, und lehnte aus gewissen Ursachen das letzte von sich ab; trug aber dafür dem Herrn Legationsrath, diesem verehrungswürdigen Greise, den Ausspruch darüber auf —. Diese gedachte Kritik wird in dem vier und dreyßigsten Briefe fortgesetzt, und in dem fünf und dreyßigsten geendigt.

Der sechs und dreyßigste Brief ist an den Herrn Johann Thilemann Cramer, Hochfürstl. Sachsen-Gothaischen Kammermusicus, der vermuthlich aus Versehen, allhier Tobias, anstatt Thielemann genennet wird. Der sieben und dreyßigste Brief ist an den Herrn Friedrich Wilhelm Sonnenkalb ehemahligen Organisten in Herzberg; 180 Cantor und Musikdirector in Dahme; der acht und dreyßigste an den Herrn Johann Gottlieb Janitsch, Königl. Kammermusicus; der neun und dreyßigste an den Herrn Christoph Schafrath,

Kammermusicus bey der Prinzessin Amalia Königl. Hoheit. In diesen vier vorhergehenden und den beyden nachfolgenden Briefen, nemlich dem vierzigsten und ein und vierzigsten wird des Herrn Sorgens sogenannte gründliche Untersuchung der schröterischen Claviertemperaturen 2c. aufs genaueste geprüft, und befunden, daß Herr Schröter Recht, und Herr Sorge Unrecht hat. Man sieht aus allem, daß der Herr Sorge ein zanksüchtiger, unruhiger und mit vielem Dünkel angefüllter Mann seyn muß.

Im zwey-, drey- und vier und vierzigsten Briefe werden, in einem Traume, verschiedene Eigenschaften einer schönen Kirchen theatralischen und Kammermusik erzählt. Der fünf und vierzigste Brief theilt dem Publico die Antwort des Herrn Legationsraths von Mattheson, auf den im Drey und dreyßigsten an ihn gethanen Antrag, mit. Der Inhalt derselben läuft darauf hinaus, daß zwar die Kritik der Kirnbergischen Fuge an sich vortreflich; nur aber in Absicht auf die kritisirte Fuge nicht durchaus gegründet ist. Den Schluß des Stückes macht die fünfte Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Oden-sammlungen mit Melodien.

Auf dieses Urtheil des Herrn Legationsraths theilet uns der sechs-, sieben-, acht- und neun und vierzigste Brief eine Antwort des Verfassers der Kritik mit —. Im fünfzigsten Briefe wird die herbingische Composition auf die gellertschen Sabeln beurtheilt. Der an
den

den Herrn Johann Philipp Sack gerichtete ein und funfzigste Brief, enthält die dritte Fortsetzung von der raguenettischen Vergleichung der italiänischen und französischen Musik. Im zwey- drey- und vier und funfzigsten liest man ein Schreiben des Herrn Bieuville an den Herrn Bonnet, worinnen die französische Musik vertheidigt, und die italiänische kritisirt wird. In dem drey und funfzigsten Briefe wird zugleich der Inhalt des nunmehr in der verwichnen Leipziger Ostermesse herausgekommenen sorgischen Compendii harmonici, vermuthlich aus Schalkheit, im sorgischen Styl angekünndigt. Dem vier und funfzigsten Briefe aber ist eine Historie vom Klange dichter Cylinder hinzugefügt worden.

In dem fünf und funfzigsten an den Herrn Johann Joachim Quantz gerichteten Briefe und dem folgenden sechs u. funfzigsten wird die musikalische Rationalrechnung kurz und deutlich vorge- tragen. Der sieben und acht und funfzigste Brief sind nichts als Folgen der in den beyden vorhergehenden angefangnen Materie. Im neun und funfzigsten Brief, der an den Herrn M. Gotthold Ephraim Lessing, gerichtet ist, wird zu einem Unterricht vom Vocalsatz der Anfang gemacht, und zu dem Ende die Lehre von den Klangfüßen erklärt. Derselben folget in dem sechzigsten Briefe eine Erklärung der verschiedenen Versarten, und eine Anweisung, wie man eine profaische Rede in poetische Klangfüße auflösen müsse. Aller musikalischer Ausdruck der poe-

tischen Klangfüße, und der daher entstehenden Versarten ist entweder syllabisch, oder melismatisch; syllabisch, wenn die Anzahl der Noten der Anzahl der Sylben gleich gemacht wird; melismatisch, wenn über eine Sylbe mehr als eine Note gesetzt wird. Der syllabische Ausdruck wird wiederum in den natürlichen und künstlichen; der künstliche syllabische Ausdruck aber in den gleichförmigen, und ungleichförmigen oder verzogenen unterschieden. Alle diese Arten verschiedner Ausdrücke werden in dem ein- und zwey und sechzigsten Briefe praktisch in Noten gezeigt. Im drey- und vier und sechzigsten Brief wird die Vergleichung untersucht, und hin und wieder sehr falsch befunden, die gewisse Tongelehrte zwischen den aus der verschiedenen Abwechslung der langen und längern, kurzen und kürzern Noten, entstehenden verschiedenen musikalischen Metris, mit den Klangfüßen der lateinischen und griechischen Prosodie anzustellen, versucht haben. Mit dem vier und sechzigsten Briefe wird der vierte Theil dieser kritischen Briefe über die Tonkunst geendigt.

II.

Berlin. Unter dem Titel: *Sonata I. II. u. III. da camera à 4. stromenti &c.* sind im Winterschen Verlage drey sehr fleißig und mit Geschmack gearbeitete *Quatuors* von dem Königl. Kammermusicus Herrn Janitsch seit kurzem bekannt geworden. Der mit vielen Einsichten begabte geschickte Herr

Herr Verfasser ist entschlossen, diese Arbeit, die nicht anders als vielen Beyfall erhalten kann, fortzusetzen, und wir sehen der Fortsetzung mit Verlangen entgegen.

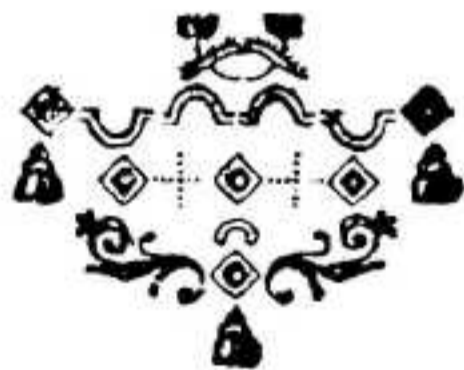
In eben diesem Verlage sind auch vor einigen Wochen fertig geworden: Neue Kirchenmelodien zu denen geistlichen Liedern des Herrn Profess. Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchenmelodien können gesungen werden. Der Herr Verfasser unterschreibt sich in der Vorrede mit den Buchstaben I. I. Q., und die in der Sammlung enthaltenen zwey und zwanzig Stücke sind so viele Muster, wie ein geistlichs Lied der Poesie und Musik nach beschaffen seyn soll, um Empfindungen ins Herz zu gießen.

III.

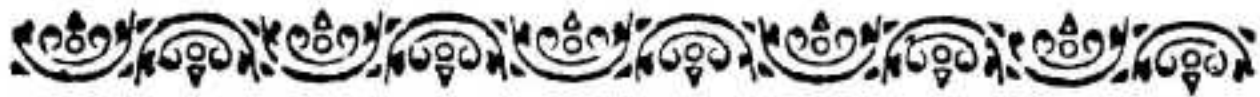
Berlin. In Verlag Gottlieb August Langens hat die Presse verlassen Anhang zum Handbuche bey dem Generalbass und der Composition, worinnen zur Uebung der gewöhnlichern harmonischen Dreyklänge und Septimenaccorde, Probeexempel vorgelegt werden, und hiernächst dasjenige, was ein jeder Componist von dem doppelten Contrapunct und der Verfertigung einer Fuge wissen muß, gezeigt wird von Friedrich Wilhelm Marpurg. Nebst acht Kupfertafeln in 4to neun Bogen Text, und zween Bogen Kupfer. Ich werde den Inhalt

228 II. Vermischte Sachen.

halt daraus herschen. **Istes Cap.** welches allerhand Probeexempel zur Uebung der gewöhnlichern harmonischen Drenklänge, im vierstimmigen Satze, enthält. **Istes Cap.** welches allerhand Probeexempel zur Uebung der gewöhnlichern Septimenaccorde enthält. **IIstes Cap.** worinnen vom doppelten Contrapunct in der Octave, Decime und Duodecime, gehandelt wird. **IVtes Cap.** vom doppelten Contrapunct in der Gegenbewegung. **Vtes Cap.** von der canonischen Nachahmung. Hierinnen wird die Methode gezeigt, zwey, drey und vierstimmige Canons von verschiedner Art zu machen. **VItes Cap.** von der Verfertigung einer Fuge; erstlich, von der Beschaffenheit eines Fugensatzes, oder vom Führer; zweytens von der Einrichtung des Gefährten; drittens vom Wiederschlage und dem Verfolge eines Fugensatzes; viertens von der Gegenharmonie; und fünftens von der Zwischenharmonie.



III. Bes



III.

Beschluß des Glückwünschungs- Schreibens an den Herrn Rolle.

Man kann sich leicht vorstellen, wie sauer die Erlangung solcher Wissenschaft dem Agricola müsse geworden seyn, wenn man bedenkt, daß die Musik zu seiner Zeit noch sehr dunkle und verworrene Grundsätze hatte, und daß er die ganze Kunst durch eigenen Fleiß, und ohne Anweisung eines Lehrmeisters erlernen müssen. Einigermaßen wird man sich einen Begriff davon aus dem Buche machen können, dessen Inhalt ich jetzt näher anzeigen, und dessen völlige Aufschrift ich, mit Behaltung der Orthographie des Originals, das ich ehemals in Händen gehabt, voranschicken will.

„Musica Instrumentalis deudsch, darin
 „das fundament vnd application der finger vnd
 „zungen, auf mancherley Pfeiffen, als Flöten,
 „Kromphörner, Zincken, Bomhard, Schalmeyen,
 „Sackpfeiffen ꝛc. Dazu von dreyerley Geigen,
 „als Welschen, Polisschen, vnd kleinen Hand-
 „geiglein, vnd wie die griffe drauff, auch auff
 „lauten künstlich abgemeßen, Item vom Mono-
 „chordo, auch von künstlicher Stimmung der Or-
 „gelpfeiffen, vnd Zimbeln ꝛc. kürzlich begriffen,
 „vnd für vnser Schulkinder vnd andere gemeine
 „Senger

„Senger, auffß verstandlichst vnd einfeltigst, isund
 „newlich zugerichtet durch Martinum Agrico-
 „lam. Anno Domini 1545.“ Auf der letzten
 Seite steht: „gedruckt zu Wittenberg durch Geor-
 „gen Rhaw, Anno M. D. XLV.“

Auf der Rückseite des Titelblats sieht man das,
 im Holzschnitt vorgestellte, Bildniß der Frau
 Musica. Dann folget die Zuschrift an den
 ehrsamten vnd weysen Herrn, Georg
 Rhaw (*), Vorweser vnd Fürdeter der
 edlen Frau Musices, wie er hier betitelt wird;
 worinn der Verfasser die Ursachen der Herausgabe
 dieses Werkleins angiebt. Die erste druckt er also
 aus: „Dieweil ich bey euch zu Wittenberg, auch
 „ynn vnser löblichen Schul viel feiner jun-
 „gen Knaben vnd Gesellen spüre, die sich,
 „welches mit hertzlich wol gefelt, ynn den
 „andern Musicis activis, als in Plana vnd Men-
 „surata weidlich tummeln vnd geschickt werden,
 „von

(*) Dieser Rhaw war ein, zu seiner Zeit sehr angese-
 hener, Musicus und gelehrter Buchdrucker, auch,
 wo ich nicht irre, Rathsherr zu Wittenberg. Agricola sagt in der Zuschrift: Er schicke ihm dis Buch
 zu, als einem, der nicht ein geringer Mithelfer sey
 in dem, daß die edle Frau Musica mit aller Zuge-
 hörung ganz klar, verstandlich und fein geschmückt
 an den Tag kömpt. Joh. Gallicius, dessen in
 obenangezoanem musikalischen Lexico so wenig,
 als des Rhaw und des Wenceslai Philomachus
 gedacht wird, hat ihm sein Buch de compositione
 cantus, das auch bey ihm 1546. in 8. gedruckt ist,
 gleichfalls zugeeignet, und nennt ihn artium huma-
 nitatis atque Musicae peritum.

„von welcher vnser Schule wegen, dieweil
 „alle andere Schulen fast im ganz Sachss
 „nerlande = = igund mit Schulmeistern,
 „Cantoribus, Baccalaurien, auch Sted-
 „te vnd Dörffer mit Predicanten oftmals
 „daraus gespeist vnd versorget werden,
 „ein Erbat Radt von Magdeburg nicht
 „ein geringe Lob vnd gut Geschrey jnn
 „allen Landen vberkommen hat. Zuman-
 „dern, fährt er fort, laß ich mich bedünken, daß
 „die Instrumentalis, welche ich für 16 Jahren
 „hab lassen ausgehen, den Knaben an etlichen Ver-
 „stern zu tunkel vnd schwer zu verstehen ist. Auff
 „das ich jhn nun jnn solcher edlen Kunst, nach
 „meinem wenigen Vermögen, weiter dienen möch-
 „te, . . habe ichs nicht allein nützlich, sondern
 „auch nützlich geacht, eine andere Instrumenta-
 „lem fein deudlich auffs einfeltigst vnd
 „verstendlichst, für vnser Schulkinder
 „vnd andere, die es bechren, zuzurichten vnd jnn
 „Druck zu geben.“ Nach einiqen eingestreueten
 Klagen über die Verächter dieser seiner Bemühun-
 gen, schreibt er weiter: „Welche Musicam In-
 „strumentalem ich euch allhier zuschicke . . auff
 „freundlichst bittend, jhr wolt sie erstlich jnn ewrer
 „Drückerey auffs vleissigst drücken, vnd darnach,
 „wie die voriqen bende, euch auch zugeschrieben,
 „vnd jnn ewren Schuß befohlen seyn lassen. Dar-
 „mit seit Gott mit sampt den ewren vnd den sei-
 „nen, vnter welchen ich auch bin, befoh-
 „len. Datum zu Magdeburg, jnn des Erla-
 „men

232 III. Beschl. des Glückwünschungs-

„men vnd weysen Herrn, Heintich Ahlmanns,
 „Hause, bey welchem ich eine lange Zeit haus-
 „gehalten, vnd mir viel Guts von ihm
 „widderfarn ist ꝛc. 1545. am 14 Tage Apri-
 „lis.“ Er unterschreibt sich: *Mart. Agricola*
la E. W. A. Die Bedeutung dieser letzten drey
 Buchstaben muß ich andere errathen lassen. Im
 Anfange der Zuschrift nennt er sich *Martinus*
Sohr (*) odder *Agricola*, welcher erstere
 Name auch, wiewohl mit einer kleinen Verände-
 rung, in dis, gleich nach der Zuschrift folgende,
 pritschmeisterische *Onomastichon* hinein gezwun-
 gen ist:

Mich deuchts warlich zu dieser Frist,
 Alles was alhie gedruckt ist,
 Reichlich mit figur, wie sie genant,
 Thet keiner schreiben mit der Hand,
 Ja wenn man zwen Taler geb dar,
 Nem ers doch nicht, weis ich fürwar,
 Viel weniger ein maler gut
 Solche figuren drumb malen thut.

Sintemal dis Büchlein wenig steht
 On alle dein Mühe zubereit,
 Recht hübsch vnd deudlich dargestellt,
 Ey, so kauffs vmb solch wenig Gelt.

In solchen elenden, holprichten und geflickten
 Knittelversen ist der größte Theil des Buchs abge-
 faßt. *Agricola* hat es in 5 Kapitel abgetheilet,
 übrigens aber keine sonderliche Ordnung darinn
 beobachtet.

(*) Das soll vermuthlich so viel heißen als der Sorauer,
 weil er aus Sora oder Sorau in Schlesien ge-
 bürtig war.

beobachtet. Zwischen der Ueberschrift des ersten Kapitels, von mancherley Pfeiffen vnd der Zungen Application, und dem Kapitel selbst, ist noch eine lange, gleichfals reimweis gesetzte, Vorrede von 9 Blättern eingeschaltet, die ein übertriebenes lob der Musik (*) und eine bedrohliche Ermahnung, sich auf dieselbe fleissig zu legen, in sich fasset, aber auch mit vielen Ausschweifungen und nicht zur Sache gehörigen Gedanken oder Grillen angefüllet ist. Die Schreibart ist, nach der Mode der damaligen Zeit, hin und wieder sehr plump und heftig, und bey aller Gelegenheit werden die Papisten angezapft, als gegen welche der Verfasser eifrig erbittert gewesen zu seyn scheint. Im andern Kapitel wird von dreyerley, als welschen, polischen und kleinen dreyseitigen Geigen, gehandelt. Das dritte Kap. ist eine kurze vnd verstendliche Anweisung von künstlicher Abmessung der Bunde auf Lauten vnd des Monochordi, allen Lautenisten ganz nützlich zu wissen. In dem vierten Kap. entdeckt Agricola seinen Glauben von den vier pythagorischen Hämmern, zusamt ihren Proportionen. Die, aus dem Macrobio, Boethio, und andern genommene, Erzählung

(*) Wie stark er in seine edle Fraw Musicam verliebt gewesen sey, sieht man auch daraus, wenn er solche Bl. 11. allen andern frenen Künsten vorzieht, ja in der Vorrede zu seinen Quæstionibus vulgationibus so gar behauptet, sine ea nec vllam artium aliarum absolutam esse posse.

234 III. Beschl. des Glückwünschungs-

zählung dieser Erfindung, welche den Inhalt der Vorrede dieses Kapitels ausmacht, will ich, wegen der lustigen Einfälle, als eine Probe der Versmacherskunst unsers Verfassers zum Theil abschreiben.

Der meister Pythagoras genannt,
 Inn der Rechenkunst wol bekant,
 Inn der Musica desgleichen,
 Wie melden volgende Zeichen,
 Von der Music zu seiner Zeit
 Hatten sie ganz dunckeln bescheit,
 Denn sie war bey ihn nicht so klar
 Wie icht bey uns, glaub mir fürwar,
 Drum speculirt er manche stund,
 Das er erfür den rechten grund
 Dieser Music edel vnd zart
 Nach speculativischer art,
 Wie es zugienge mit den sonis
 Vnd er der sach würd gewis,
 Nemlich, was für proportion
 Gibt der hoch vnd niddrige ton
 Wenn sie werden zu hauff geschagt,
 Wie theorica davon schwagt.

Wolan, Gott thet ihn vielleicht rürrn,
 Das er auff ein zeit gieng spacirn,
 Vnd für eines Schmides thür kam,
 Alda selkam meldey vernam
 Von den Hemmern geschlagen schlecht
 Aufs eisen durch die Schmideknecht,
 Die fluchs auff den Ampos schlugen,
 Das die Funcken umbher flugen.
 Er stund mit auffgerackten ohrn,
 Dacht, es wird ha nicht sein verlohrrn,
 Sondern noch alles werden gut,
 Vnd bewugs fast in seinem mut,
 Da die Hemmer flungen gemein
 Einer grob vnd der andre klein,
 Wie mag doch haben ein aestalt,
 Das sie resonyrn so manchsalt:

Ein Tonum, Diatessaron,
 Diapent, vnd Diapason
 Hört er dar klingen eigentlich
 Vnd dacht, es wundert warlich mich,
 Vielleicht leit es an der stercke
 Der Schmidknecht in diesem Werke,
 Vnd lies bald die Hemmer mutirn
 Einen jedern ein andern fürn,
 Denn er vorhin hatte gethan,
 Vnd hies sie freidich drauff schlan, —

Als er nu lange zugehört
 Vnd nicht andre sonos spört,
 Dann wie es vorhin was geschehn,
 Gedacht, wie mag es doch zugehn?
 Weil es nicht an den armen leit,
 Wirds haben ein andern bescheid,
 Vielleicht solches die gewicht bringen,
 Das die Hemmer also klingen,
 Vnd versucht ein andern Poffen,
 Pies der Hemmer stiel austossen
 Vnd die vier eisen schlechts wegen,
 Wartet, was ihm möcht begeuen.
 Da fand er erst die rechte List,
 Welche Theorica genannt ist,
 Nemlich, durch der Hemmer gewicht
 Mit Proportion zugericht, —

Vom ersten vnd vierten in Dupla
 Ward gehört die Octava.
 Erst vnd dritt Sesquialtera gneus
 Klungen klerlich die Diapent.
 Der erst, ander die Sesquiterk
 Gaben Quartam, on allen scherz.
 Sesquoctaff der ander vnd dritt
 Ein ganzen Tonum brachten mit 2c. 2c.

Weil nun aus den Proportionen und mu-
 sikalischen Sonis der pythagorischen Häm-
 mer, nach der Meynung des Agricola, viele
 andere nützliche Künste entspringen; und man un-

ter andern daraus lernen kann, wie man die Orgelpfeifen recht stimmen soll: so hat er der Beschreibung der Proportionen eine künstliche Speculation angehängt, wie die Orgelpfeifen durch die Proportiones theoreticas, der Intervallorum musicalium für der Zuhauflöttung ihrer Blech, recht gründlich vnd künstlich gestimmt werden, allen Orgelmachern vnd andern visirlichen, spizigen vnd speculirlichen Köpfen nützlich zu wissen. Hierauf folgt eine andere schöne Speculation vnd recht Muster, wie Glöcklein odder Zimbeln, auch ander klingende Metall nach speculativischer Art gestimmt werden. Endlich unterrichtet der B. im 5 Kapitel seine Lehrlinge von der Tabulatur, auf die Harfen, aufs Psalterium, auf die Stockfiedel vnd aufs Hackebrett geapplicirt. Der ganze Unterricht besteht aber nur in einer Abzeichnung ist genannter vier Instrumente, mit einer Einleitung von 14 eben so tröstlichen Knittelversen. Diese Figuren sind, wie die übrigen insgesamt, noch so ziemlich saubere Holzschnitte. Man findet, ausser obigen vieren, nebst verschiedenen Scalis und Schematibus, noch folgende musikalische Instrumente in diesem Buche abgebildet: Vier Flöten, nach den 4 Stimmen; eine Schalmey; eine Bomhard (Bommard); einen Schwengel; einen Zinken (Cornetto); ein Flötlein mit 4 Löchern; vier Kromphörner oder Pfeifen; ein Platerspiel und noch ein
anderes

anderes Krumpfhorn; vier Schweizerpfeifen; eine Busaun (Posaune); eine Feldtrummel; eine Claretta und ein Türmerhorn. Von diesen 4 letztern schreibt Agricola:

Etlich aber haben der Löhler Feins,
 Nur allein oben und vnden eins,
 Auff diesen wird die meloden, allein
 Durchs blasen und ziehen gefüret rein:
 Als sein Busaun, Trummelen und Claret
 Wie es hie folgende gemalet steht,
 Davon sag ich nicht viel zu dieser stund,
 Denn ich hab auch noch nicht den rechten
 grund,
 Wenn ich denselben werd erlangen,
 So soltu ihn recht von mir empfangen,
 Ydoch soll es also schlecht nicht hingan,
 Ich will sie dir gemalet zeigen an.

Ferner sieht man hier solchergestalt abgezeichnet, eine Sackpfeife; das Diridiridida; das Tellettellettellettel, le; vier große Geigen; eben so viel kleine ohne Bünde und mit drey Saiten, nebst einem Trumscheit; eine Laute und Qvintern; einen Ampos mit Hemmern; das Monochordum; wie Pythagoras die 4 Hämmer weget; die Proportiones, Gewicht und Resonanz der 4 Hämmer; und endlich einige Zimbeln und Glocken. So sinnlich aber dieses alles auch vorgestellt ist: so ist doch die Vorstellung an sich so unzulänglich und der Unterricht so kurz, so mager und so undeutlich, daß ich mir schwerlich getraue zu versichern, daß jemand, vermittelst des Gebrauchs dieses Buches, ein großer Virtuose werden

238 III. Beschl. des Glückwünschungs-

den dürfte. Der gute Wille und mühsame Eifer des geschäftigen Agricola wäre noch wohl zu loben: wenn es sich der chrliche Mann nur nicht hätte einfallen lassen, in Versen zu schreiben. Die Grundregeln der Musik, die Beschreibung musikalischer Instrumente, und eine Anweisung, wie man dieselben nach der Kunst theils verfertigen und stimmen, theils greifen oder schlagen und blasen solle, sind, meines Erachtens, lauter solche Materien, die über den ästhetischen Horizont steigen, und nicht auf eine sinnlich schöne Art lebhaft gedacht und vorgetragen werden können; zumal von einem Manne, dessen Wis so arm und grob ist, als des Agricola seiner war, der beständig im Schulstaube arbeiten, und bey dem die Kunst, wie man sagt, nach Brote gehen mußte.

Den ersten dieser Sätze zu beweisen, brauche ich, ausser den obstehenden Proben seiner geringen poetischen Fähigkeit, nur noch diese possirlichen Verse anzuführen, die Bl. 45. stehen:

Auch spür ich gemeiniglich, daß
Feder will ist darmit umbgehn,
Vnd wenig den Krachen verstehn,
Auf welchem das rechte fundament
Ist verborgen vnd ganz behend
Der griffe des Gesangs schlüssel:
Nicht yemands, wie mit einer schüssel,
Da ein verdackht gericht jan leyt
Vnd niemand kan geben bescheit,
Ob es sey ein köstliche speis,
Oder gemein, als nemlich Reis,

Pottermilch, odder dick mulcken,
 Das die Paurn gerne kulcken.
 Du mußt mirs nicht für vbel han,
 Das ich red wie ein ackermann,
 Dann merke das sprichwort alhie:
 Tractant fabrilia fabri.

Was ich hiernächst von seinem lästigen Schulamte und von seiner Dürftigkeit gesagt habe, empfängt seine Bestätigung aus dem Beschlusse des ikt beschriebenen Werkes, woraus ich noch einige Stellen auszeichnen muß, weil dieselben zur nähern Erkentniß der Lebensumstände und der Gemüthsbeschaffenheit des Agricola dienen können.

„Also wil ich, schreibt er, mein Büchlein auff
 „dismal beschlossen, vnd darneben nicht allein euch
 „Schulkinder, meine Discipulos, sondern
 „einen izligen dieses Büchleins Leser gebeten ha-
 „ben, wolt es ihm, dieweil ichs gut meine,
 „gefallen laßen, vnd nicht das Lestermaul so
 „weit, das man ihm, mit Vrlaub, einen
 „Küwfladen hineinwerfen möchte, vber
 „mich aufsperrn, sondern gedencken, ob es viel-
 „leicht nicht auffß künstlichst erörtert vnd zuge-
 „richt befunden wird, das ich, welches wol ehr-
 „mals von mir gehört (*), alle mein Tage jnn sol-
 „cher

Q 4

(*) Daß er in der Tonkunst ein *autodidaktos* oder ein selbstgewachsener Musicus gewesen sey, gesteht er auch in der Vorrede der deutschen Siguralmusik, und am Ende der 15. Historie in derselben. Insonderheit erkläret er sich über diesen Punct gar artig in der Vorrede zu seinen Scholiis in Musicam planam

„cher Kunst, weder in *Practica*, als *Plana*,
 „*Figurali*, *Instrumentali*, odder *Theo-*
 „*rica*, keinen *actuum Præceptorem* von
 „Menschen gehabt, sondern dasjenige, was ich
 „darinne verstehe, erstlich von Gott, welcher
 „seine Gaben mittheilt, wem er will, vnd darnach
 „durch trefflichen großen Vleis und studis-
 „ren, jedoch bey mir allein mit der Gottes Hülffe,
 „vberkommen hab; drumb möcht ich wol ein selb-
 „wachsen *Musicus* genant werden, vnd wer
 „kein wunder, das ich vnderweiln den trefflichen
 „Künstlern nicht gleich handelte. Aber das sag
 „ich warlich, das mich die vberschwencckliche
 „Lust vnd Liebe, die ich zu dieser edlen
 „*Scraw Musica* gehabt, zu solchem sönderlis-
 „chen, einsamen vnd heimlichen Studirn
 „bewogn, vnd gleichsam mit einer getten
 „dazu gezwungen hat. — Derhalben ob mirs ir-
 „gend an trefflicher Kunst alhie gefeilet, so ge-
 „dencke, das ichs alles bisher mit meinem schreiben
 „gut

planam W. Ph. de Noua Domo, Seine Worte sind:
Præterea, Lector optime, cogitabis, me nequaquam
potuisse singula artificiosissime tradere, quemadmodum
alii excellentes Musici, quum ego nunquam certo ali-
quo præceptore in hac arte vsus sim, sed tamquam Mu-
sicus εὐροφύης, occulta quadam naturæ vi, quæ me
huc pertraxit, dum arduo labore atque domestico stu-
dio, id quod euilibet perito facile est æstimare, Deo
denique auspice, exiguum illud, quod intelligo, sim
assecutus, vt non omnino absolute, verum tamquam
aliquis vulgariter doctus, tamquam simplicissime, adeo-
que rudibus hujus artis pueris principia perscribere at-
que vtcumque inculcare queam, &c.

Schreibens an den Herrn Rolle. 241

„gut gemeint — gefelt dir aber nicht, vnd
„du kansts odder wilts nicht besser machen, so ge-
„denk vnd stopff den schendlichen Lesterra-
„chen mit einem Kuchen von mancherley
„Kreutern und Blumen zugericht, odder
„wird dir vbel anstehn vnd gelingen. Wolan meis-
„ne lieben vnd wolmeinenden Discipuli,
„und alle andere, ich bitt, helfft mich, so viel
„euch möglich, beschützen. Vnd dieweil ich
„euch vnd ewren vorsarn alhie zu Magdeburg
„fast bey fünff odder sechs vnd zwanzig
„jarn, jnn Schulen vleissig bisher gediende
„vnd mich mit Betteley stets beholffen hab,
„auff daß ich euch dester füglicher weiter jnn solcher
„Kunst der Music dienen möcht, jhr wöllet bey
„ewren Eltern, vnd andern, die es zu thun
„haben, anhalten, das mir mein Stipens-
„dium (Salarium) etzlicher massen gebessert
„möcht werden. Denn es steht ja geschrieben,
„Ein tagelöner ist seines Lohns werd. —
„Wolan ich hoffe, wie ichs verdient hab, odder
„noch verdienen kan, jhr vnd die andern werdet
„euch der gebür nach wol wissen zu halten. Vnd
„nemas jhund dis geringe gäblein zum newen
„Jahr also für gut. Will nu jemand vnter euch
„ein zeddel oder zwen für die arbeit vnd
„vnkost, die ich dran gewant, für mich jnn
„glückstopf legen, jdoch also, wenn das glück
„etwas brechte, das ichs auch vberkommen möch-
„te, odder sunst mir etwas zu steure kommen,
„das kan ich wol leiden, auch wil ichs fürder

242 III. Beschl. des Glückwünschungs=

„gerne widerumb verdienen. Und Gott füddre
„euch, vnd mich in vnserm Studirn vnd allen
„göttlichen wercken, vnd geb vns allen —
„das freudenreiche leben, nemlich an dem Ort,
„da von den Engeln die edel Fraw Musica
„gebraucht (*) vnd on auffhörtn gesungen wird,
„Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus
„Deus Zebaoth, Amen.“

Mitten in diesen andächtigen Gedanken be-
kömmt der gute Agricola plößlich noch einen An-
fall von der Neimsucht, und unter diesen Bewe-
gungen, läßt er noch folgendes aus der Feder
fließen:

Also hastu, lieber Leser mein,
Die Kunst auf Instrumenta fein,
Nemlich wie du ihm solt nachgan
Und drauff zu lernen fanchen an.
Wenn du die Kunst verstehst nu,
So gehört noch etwas mehr dazu,
Als gute Instrumentisch stuck,
Die man selten findet im Druck.
Derhalben, wie gesagt zuvörn,
Wo ich werd gelegenheit spörn,

Und

(*) Daß im Himmel und in der seligen Ewigkeit die
Uebung der Vocal- und Instrumentalmusik fort dau-
ren, und das eigentliche Geschäfte der Engel und Hei-
ligen seyn werde, ist ein Lehrsatz, den verschiedene
Theologi und Musici behaupten. Ich berufe
mich iko nur auf Herrn Matthesons Werk von
der Musik im Himmel, auf dessen erläutertes
Selah, Hamburg 1745. 8. und auf eben desselben
neuangelegte Freudenakademie zum lehrreichen
Vorschmack unbeschreiblicher Herrlichkeit in
der Veste göttlicher Macht; Hamburg 1751. 8.

Und so mans wird begehren von mir,
 Wil ich Gesenge zu nuzē dir,
 Welche sich füglich drauff schicken,
 Mit der zeit auch laßen drücken,
 Darinn du wirst finden viel Guts,
 Das du kanst brauchen, dir zu nuz.
 Drum bitte Gott vleissig vmb Gnad,
 Der Himmel vnd Erd geschaffen hat,
 Wolt mir gesund fristen mein leben,
 Denn ich hab dir noch viel zu geben.
 Dis hab ich nicht wölln verschweigen,
 Sondern dir am End anzeigen,
 Mit so viel tausend guter nacht,
 So manch roter Mund im jar lacht.

Ob er die, hier und an mehreren Orten versprochene, Gesänge hernach noch drucken lassen, ist mir unbekannt. In demjenigen Verzeichnisse seiner Schriften, welches in Georg Draudii nicht gar zuverlässigen Bibliotheca classica pag. 1650. und etwas vermehrter in Joh. Gottfr. Walthers musikalischen Lexico angetroffen wird, sind dieselben nicht befindlich, wenn nicht etwa die vorhin angeführten Melodiae scholasticae darunter verstanden werden müssen. Inzwischen muß doch das Gebet seiner Discipel für seine Gesundheit nicht ganz unkräftig gewesen seyn; denn bis zum 10 Jun. 1556 hat, wie ich aus gewissen Anzeigen abnehme, ihm Gott sein Leben noch gefristet. Sein Alter aber kann ich nicht genau bestimmen. Wenn er damals, als er die *Musica Instrumentalem* geschrieben, welches, wie aus seinen eigenen Ausdrücken erweislich ist, ohngefähr gegen das Ende des 1544ten Jahres geschehen seyn mag, schon fünf bis sechs und

zwanz

zwanzig Jahr in der magdeburgischen Schule gearbeitet hat: so muß er sein Leben beynah auf 70 Jahr gebracht haben. Denn gar zu jung kann er doch zu seinem Cantor, und Schuldienste nicht seyn berufen worden. So viel ist gewiß, daß er einer mit von den ersten Lehrern der 1524 allhier angerichteten Schule, und der erste Director Musicæ nach der Reformation hieselbst gewesen.

Ich merke noch an, daß in dem igt beurtheilten Buche auch so gar in den, größtentheils lateinisch abgefaßten, oft sehr seltsamen und visitlichen Randglossen oder Marginalien desselben alles mit Deutschen Lettern gedruckt ist. Ueberhaupt beträgt das Werk elf Bogen, da die erste Auflage desselben, wosern etwa dieses nicht ein ganz anderes Buch ist, nur aus 8 Bogen besteht. Die Deutschen Wörterbücher könnten aus demselben mit vielen ungewöhnlichen, veralteten oder unbekanntem Wörtern und seltenen Redensarten bereichert werden, dergleichen sind, ausser einigen schon vorhin mit besondern Lettern bemerkten, anoch folgende: ein Bassant; luschen; sich draht (geschwind, recht) bedenken; den Grund draht fassen; an der Pegsche trocken; wilt du nicht ita, so magst du husta; Uckertrölln: die Nachtigal, welche die Kum erbeißt, d. i. ein Rabe; orglisch; instrumentische Gesänge; ein Peuler; gökkeln; eine Gockelbude; rapunten laufen; böswichtisches Wesen; das merke dir quantsweis; das schleuß in deinen Muth; die Messung; das Polerland;

lerland; die Theilung ist verant; Widder-
schlag der Saiten; Unterricht thun; zu die-
ser Fahrt, an statt, für dismal; und viele an-
dere mehr, welche ich für weniger beträchtlich und
eben daher nicht der Mühe werth halte, sie beson-
ders anzuzeigen.

Nunmehr werde ich Ihr Vergnügen, Wer-
thester Herr College, und Ihre süßen Unterhal-
tungen mit Ihrer geliebten Kachel an diesem Ihren
Ehrentage nicht weiter stören. Mein alter
Agricola mag abtreten. Ich sehe nichts mehr
hinzu, als den Wunsch, daß Sie sich, wie bisher,
so auch ferner, jederzeit eines bessern Schicksals als
dieser, zu erfreuen haben mögen; und die Bitte,
daß Sie sich, unter dem Genusse Ihrer reinen
Vergnügungen zuweilen eines Freundes erinnern,
der in seinem ganzen Leben mit wahrer Hochach-
tung, redlicher Geselligkeit und freundschaftlicher
Zuneigung seyn wird

Ewr. Hochedelgebornen

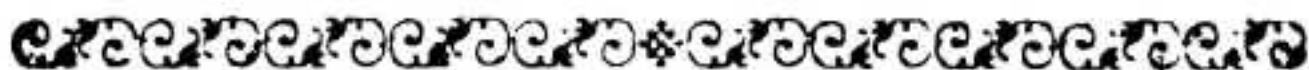
Magdeburg,
den 18. May 1758.

treuergedenster Diener.

Elias Caspar Reichard.



IV. Neuig-



IV.

Neuigkeiten.

I.

Sammlung einiger musikalischen Versuche von Friedrich Wilhelm Zacharia. Ister Theil. 1760. Der Herr Zacharia hatte einige freye Stunden. Die Poesie, die sein würdiges Haupt mit so vielen Kränzen gezieret, erlaubte ihm, sich einige Zeit zu erholen. Er machte sich selbige zu Nuze, um mit ihrer Schwester der Tonkunst, einen desto vertrautern Umgang zu pflegen. Er nahm sich vor, der Welt von seinen Nebenarbeiten Rechenschaft zu geben, und schrieb die gegenwärtigen Versuche, die für die Singstimme und das Clavier eingerichtet sind, und neun italiänische Arien, und drey italiänische Duette, nebst drey Synfonien enthalten. Es kann den Tonkünstlern von Profession nicht anders, als angenehm seyn und zur Ermunterung dienen, daß ein so berühmter Gelehrter, als der Herr Zacharia, ein Dichter vom ersten Range, ein Paar Gänge auf ihrer Laufbahn waget, und mit ihnen nach dem Preise der Musen ziele. Die Liebhaber sind selten, bey welchen man so viel Genie und Geschmack vereinet findet; und die Vorzüge des Herrn Zacharia verdienen alle Achtung der Kenner. Druck und Papier sind schön, wie es in der Breitkopfischen Officin gewöhnlich ist.

II. Der

II.

Der Tod Jesu, eine Cantata, in die Musik gesetzt vom Herrn Carl Heinrich Graun, Königl. Preuß. Capellmeister. Leipzig, gedruckt und verlegt von Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf. 1760. Was ein Kammeler gedichtet, und ein Graun componirt hat, braucht keiner weitem Empfehlung. Prachtige Chöre, rührende Arien, die den nachdrücklichsten Worten angemessen sind; wohl ausgearbeitete Fugen; Duetten, wo Kunst und Geschmack um den Vorzug streiten; Affect und Feuer in der Composition; das Herz angreifende Recitative, ein feiner und edler Gesang, eine volle majestätische Harmonie — — sind die wesentlichen Stücke einer schönen Kirchencomposition, und die Kennzeichen der graunischen Muse.

III.

Sammlung von Symfonien. Leipzig, bey Johann Gottlieb Emanuel Breitkopf. Die vier erstern Stücke dieser periodischen Sammlung enthalten eine Symfonie von Sr. Königlich Majestät in Preussen; von Ihro Königl. Hoheit, der Churprinzessin in Sachsen; vom Hrn. Capellmeister Haffe; und vom Herrn Capellmeister Graun. Stücke von so erhabnen, und so berühmten Verfassern werden nicht anders als mit Begierde gesucht werden.

IV.

D. N. Steffani, Abts von Lepsing, und des heil. apostolischen Stuhls Protonotari

tonotarii Handschreiben, darinnen enthalten, wie große Gewißheit die Musik, aus ihren Principiis und Grundsätzen habe; und in welchem Wehrt und Wirkung sie bey den Alten gewesen. Um seiner Vortreflichkeit und Tugens willen ehemahls aus dem Italiänischen ins Hochdeutsche übersetzt, und mit einigen Anmerkungen erläutert von Andreas Werkmeister. Ist aber aufs neue überschen, an vielen Orten verbessert, von den vorigen Fehlern gereinigt, mit einer Vorrede und etlichen Zusätzen vermehret, und zum Druck befördert von Johann Lorenz Albrecht. *Gymnasii Müllhusini Collega IVtae Classis, & ad B. M. V. Cantore & Directore Musicæ.* Mühlhausen, druckts Joh. Christoph Brückner, E. Hochedl. Raths Buchdrucker, 1760. Dieses Werkchen verdiente durch eine neue Auflage der Welt bekannt gemacht zu werden, und Tonkünstler, die ihre Einsichten etwas weiter als bis zur Ränntniß der drey musikalischen Schlüssel ausdehnen wollen, werden es dem fleissigen und geschickten Herrn Musikdirector Albrecht Dank wissen, daß er selbige veranstaltet hat. Wie man aus verschiednen Anmerkungen des Herausgebers sieht, so muß es in der dortigen Gegend gewisse Geschopfe geben, die entweder von der Natur übel begabt, oder in der Erziehung ver-säumt, den Wehrt der Tonkunst, der lieblichsten der freyen Künste, so wenig zu schätzen wissen, daß sie

ſie vielmehr die Jugend auf alle mögliche Art davon abzuhalten ſuchen, und den Eifer der Berehrer und Ausüßer derſelben auf keine Weiſe, durch hinlängliche Belohnungen, zu unterhalten, bedacht ſind. Man ſollte kaum glauben, daß es zu den ſichigen aufgeklärten Zeiten ſolche Leute geben könnte. Aber geſetzt, daß dieſer oder jener den Einfluß der Muſen zu fühlen nicht im Stande wäre: erforderete es nicht die Staatsklugheit eines jeden, ſeine Bloße in dieſem Stücke, ſo wie Midas ſeine Ohren, vor den Augen der Welt zu verbergen?

V.

Muſikaliſche Aufmunterung für die Anfänger des Claviers, beſtehend in VII. Menuetten, und eben ſo viel Polonoifen durch die Durtöne C D E F G A B, von Johann Lorenz Albrecht. Iſter Theil. Augsburg, gedruckt und verlegt von Johann Jacob Lotters ſecl. Erben. 1760. Die Stücke ſind ganz artig, und von angehenden Clavieriſten, für welche der Herr Verfaffer ſie gemacht hat, mit Nutzen zu gebrauchen. Ich kann nicht umhin, die wohlgeſchriebne Vorrede zu excerpiren. „Ich habe, ſagt derſelbe, dieſes Werk, mit gutem Vorbedacht, mit der Aufſchrift einer muſikaliſchen Aufmunterung belegt, weil es unſers Orts beſonders nöthig zu ſeyn ſcheinet, dir, lehrbegierige Jugend, mit mehr als einer Aufmunterung zu Hülfe zu kommen, um dich zu dieſer edlen Kunſt anzufriſchen und beherzt zu machen;

„zumahl da sich igt bey uns eine Art Leute hervor-
 „thut, welche nicht nur selbst die Musik sehr gerin-
 „ge schäzet, sondern auch jungen Gemüthern die-
 „selbe als die größte Todsünde abräth, und mit
 „allerhand läppischen Mienen, unnützen Worten, und
 „finstern Gesicht auf die Liebhaber der Musik los-
 „stürmet, und, wo möglich, alle Verehrer dersel-
 „ben in den Bann will gethan wissen. Damit du
 „nun theils durch das Ansehen solcher Personen,
 „theils durch ihre auf die Verachtung der Musik
 „gerichtete Vorstellungen, nicht auf das irrige Vor-
 „urtheil geführet werdest, als wäre nemlich die
 „Musik etwas, das zu nichts nütze, mithin also
 „einem Menschen zu lernen höchstschädlich wäre:
 „so habe ich dich hier, bey Herausgabe dieses ersten
 „Theils meiner musikalischen Aufmunterung, ge-
 „treulich ermahnen wollen, dich an keine verächt-
 „liche Vorstellungen eigensinniger Musiktyrannen
 „zu kehren, sondern vielmehr allen Fleiß anzuwen-
 „den, dich von Tage zu Tage in dieser vortrefli-
 „chen Kunst vollkommner zu machen. Ge-
 „setzt, du müßtest auch manchen feindlichen An-
 „griff deswegen erdulden: eh! wer wolte darum
 „den Muth gleich sinken lassen? Vielmehr bemühe
 „dich, den Feinden zum Troß, immer mehr und
 „mehr, in dieser Kunst zuzunehmen; denn dadurch
 „wirst du alle elende Stümper verein, i mit Ruhm
 „beschämen, und alle Feinde besiegen.“

VI.

*Collection recreative, contenant VI. Sonates pour
 le clavecin, composées par Mess. Bach, Fasch, le
 Fèvre,*

Fèvre, Marpourg, Rackemann & Roth, Compositeurs &c. Oeuvre I. Aux depens de Jean Ulric Hafner, Maitre de Lut à Nuremberg. Herr Hafner, der schon seit langer Zeit den Musen seinen Griffel widmet, hat nichts ermangeln lassen, was diesem Werke zur äussern Zierde dienen kann. Schön Papier, ein saubrer Stich, ein guter Abdruck. Wo das Aeussere mit dem Innern in genauer Verbindung steht, da kann man nicht anders als Beyfall für seine Bemühungen erwarten. Wie wir hören, so ist der zweyte Theil dieser Sammlung von Claviersonaten unter der Presse, der vermuthlich dem ersten nichts nachgeben wird.

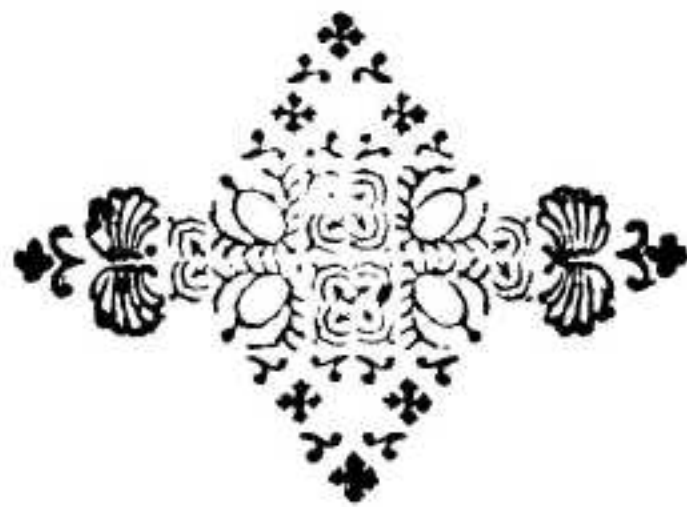
VII.

Musikalisches Allerley, 1761. Unter diesem Titel kommt hieselbst in Berlin, bey Birnstielen, alle Woche ein Bogen in Folio heraus, worinnen allerhand neue, grössere und kleinere, Clavier. Orgel. Violin. und Flötenstücke, Sonaten, Fugen, characterisirte Stücke, Duetten, Oden, Märsche, Polonoisen, Menuetten &c. von verschiednen hiesigen und fremden Tonmeistern, zum Vorschein gebracht werden. Acht Bogen machen eine Sammlung aus, und drey Sammlungen sind bereits fertig. Die Verfasser der bisherigen Stücke sind, nach alphabetischer Ordnung, die Herren Agricola, Bach, Cramer, Fasch, Graun, Herzing, Janitsch, Kirnberger, Marpurg, Nichelmann, Quanz, Riedt, Sack, Schale, Seyfarth und Stölzel. Die Abwechslung und

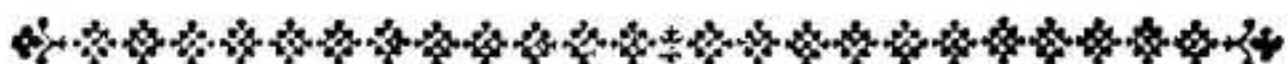
Güte der Stücke hat diesem Wochenblatte einen solchen Schwung gegeben, daß verschiedene Blätter bereits aufs neue haben gedruckt werden müssen.

VIII.

Sieben Partien für zwei Violinen und den Baß, von Carl Zöch, Hochfürstl. Anhalt-Zerbstischen Concertmeister. Berlin, 1761, gedruckt bey Georg Ludewig Winter, in Fol. Wer den vortreflichen Herrn Zöch aus sehr vielen im Manuscript herumachenden Concerten und Solos, von seiner geschickten Feder, kenne, wird ohne Zweifel sofort diese sieben Partien zu hören wünschen, worinnen man nicht weniger Fleiß, und gute neue Gedanken, als Geschmack wahrnehmen wird. Der Liebhaber und Musicus werden gleiches Vergnügen daran haben.



V. Fortz



V.

Fortsetzung der Abhandlung des du Bos.

Und dieses war das Schicksal des alten Theaters in dem occidentalischen Reiche. Diese von Natur mehr zur Betreibsamkeit als zur Arbeit aufgelegten Leute, die nur immer von einer Arbeit leben wollen, die nicht allzusauer ist, konnten sich von den Einkünften des Theaters, welches sie bisher ernährt hatte, nicht länger erhalten, und mußten also entweder verhungern, oder eine andere Profession ergreifen; und die Personen von gleichem Charakter, welche nach ihnen kamen, mußten ihre Gaben zu andern Verrichtungen anwenden.

Ich will hier den Faden meiner Rede durch wenige Zeilen unterbrechen, um zu erklären, in welchem Verstande ich gesagt habe, daß allem Ansehen nach die Theater zu Rom verschlossen worden, als Totila diese Stadt geplündert. Ich habe damit bloß sagen wollen, daß das Theater des Marcellus und andere prächtige Theater damals entweder zerstört, oder wenigstens durch den Schaden, welchen sie erlitten hatten, unbrauchbar gemacht worden, und also die prächtigen Vorstellungen, zu welchen sie bestimmt waren, ihr Ende erreichten. Ich habe aber damit nicht sagen wollen, daß alle Vorstellungen von Komödien damals aufgehört; sondern ich

254 V. Fortsetzung der Abhandlung

glaube vielmehr, daß man in Rom und in den übrigen grossen Städten, welche mit der Hauptstadt gleiches Unglück erfahren hatten, sobald die Zeiten wieder ein wenig ruhiger geworden waren, wieder angefangen habe, theatralische Stücke zu spielen, nur mit der alten Zubereitung nicht. Durch eine in der Welt ganz gewöhnliche Abwechslung wird die in dem zwölften Jahrhunderte nach Erbauung der Stadt Rom so prächtige Scene, in dem darauf folgenden dreyzehnten so simpel wieder geworden seyn, als sie kaum bey Anfang des fünften Jahrhunderts gewesen war. Sie wird in den Zustand zurück gefallen seyn, in welchem sie Livius Andronicus gefunden hatte.

Wir haben einen deutlichen Beweis in den Capitularien unserer Könige vom zwerten Stamme, um zu zeigen, daß es zu ihren Zeiten Komödianten von Profession gegeben, welche theatralische Stücke gespielt. Sie haben nemlich darinn das Gesetz des Theodosianischen Codicis erneuert, welche alle Arten von Entheiligung auf der Scene verbot. Wir verurtheilen, sagen die Capitularia, zu Leibesstrafe und zu Verbannung alle diejenigen Komödianten, welche sich unterstehen sollten, auf dem Theater in der Kleidung zu erscheinen, welche Priester, Ordensleute, und alle Personen geistlichen Standes tragen. (*) *Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticam, vel mulieris religiosæ, vel qualicumque ecclesiastico statui similem*

(*) Baluz. Capitul. tom. prim. p. 906.

lem indutus fuerit, corporali pœna subsistat & exilio tradatur.

Die Komödianten hätten sich dieser Enttheiligung zu allen Zeiten enthalten sollen. Gleichwohl ward unser König Carl IX. nochmals genöthiget, sie in dem Edicte zu verbieten, welches er im Jahr 1561, auf die Vorstellungen der zu Orleans versammelten Landstände, bekannt machen lassen. Der Inhalt des vier und zwanzigsten Artikels in diesem Edicte ist folgender: Auch verbieten wir allen Possenspielern, Gaucklern und andern solchen Leuten, an gedachten Sonntagen und Festen, zur Zeit des Gottesdienstes, zu spielen, geistliche Kleider anzuziehen, und anstößige und ein böses Exempel gebende Dinge vorzustellen, bey Strafe des Gefängnisses und leiblicher Züchtigung. Zum Beweise, daß dieses Gesetz nicht genau beobachtet worden, dicnet die Erneuerung desselben in dem Edicte, welches Heinrich der III. auf die Vorstellungen der zu Blois im Jahr 1576. versammelten Landstände bekannt machte. Und doch, welches man sich jetzt kaum vorstellen kann, wurden diese so weise Gesetze noch nicht beobachtet. Folgendes findet man in einem Buche, welches den Titel führet: Unterthänige Vorstellung an den König von Frankreich und Pohlen Heinrich der III. dieses Namens, und das im Jahr 1588. gedruckt wurde, bey Gelegenheit der von diesem Regenten zusammen berufenen Landstände, welches

256 V. Fortsetzung der Abhandlung

man gemeiniglich die zweyte Versammlung der Stände zu Blois nennet, weil sie gleichfalls in dieser Stadt gehalten wurde.

„Es ist noch ein grosses Uebel übrig, welches
„besonders in eurer Stadt Paris an den Sonn-
„und Festtagen begangen und geduldet wird, und
„das der Ehre Gottes und der Entheiligung seiner
„Feste weit nachtheiliger ist, als irgend ein anders;
„es ist auch mit so vielen Mißbräuchen verbunden,
„daß ich es mit den weisesten Männern für hin-
„länglich halte, den Fluch Gottes über euch und
„euer Königreich, und besonders über besagte Stadt
„Paris zu ziehen, in welcher diese Bosheit weit
„mehr verstattet wird, als an irgend einem Orte
„unser Königreichs. Ich meyne nehmlich die
„öffentlichen Schauspiele, welche an benannten
„Sonn- und Festtagen so wohl von fremden Italiä-
„nern als von Franzosen aufgeführt werden; vor
„allen andern aber diejenigen, welche in dem Kloa-
„ke und der Wohnung des Satans, genannt das
„Hotel von Bourgogne, von denen vorgestellt wer-
„den, die sich Mißbrauchsweise Brüder des Leidens
„Jesu Christi nennen. In diesem Orte gehen
„tausend sündliche Ausschweifungen zum Nachtheile
„der Ehrbarkeit und Keuschheit der Weiber, und
„zum Ruine ganzer Familien armer Handwerks-
„leute vor, mit welchen der ganze Saal angefüllt
„ist, und welche mehr als zwey Stunden vor dem
„Spiele mit unzüchtigem Geschwäze, mit Fressen
„und Sauffen hinbringen, woraus viele Zänfe-
renen

„reynen und Schlägerereyen entstehen. Auf der
 „Bühne bauet man Altäre, die mit Kreuzen und
 „geistlichen Zierrathen beladen sind; man stellet
 „Priester in ihrem Meßgewande darauf vor, und
 „führet sie in den unzünftigsten Possenspielen ein,
 „um sie lächerliche Heyrathen schliessen zu lassen.
 „Man verliest die Evangelia nach dem Kirchen-
 „gesange, um gelegentlich ein Wort darinn anzus-
 „treffen, welches zur Spöttey dienen könne, und
 „über dieses sind alle und jede von diesen Spielen
 „mit solchen Zoten und Niederträchtigkeiten ange-
 „füllt, daß sie die Jugend unmöglich ohne grosse
 „Aergerniß mit ansehen kann. — Doch wir ent-
 fernen uns zu weit von unserer Materie, und wol-
 len also lieber auf die Theater zurück kommen, wie
 sie zu Rom, ehe es von den Barbaren zerstöret
 wurde, beschaffen waren.

Aus einer Stelle des Ammianus Marcellinus
 siehet man, daß die Anzahl derjenigen Personen
 die sich zu seiner Zeit in Rom von den theatra-
 lischen Künsten ernährt, erstaunlich groß gewesen
 sey. Dieser Geschichtschreiber erzehlet nicht ohne
 Verdruß, daß als Rom von einer Hungersnoth
 bedrohet worden, man die Vorsicht gebraucht
 habe, alle Fremde und sogar auch alle der freyen
 Künste Beflissene aus der Stadt fortzuschaffen.
 Indem man aber, fügt er hinzu, die Gelehrten
 als unnütze Mäuler verjaagte, und ihnen zu ihrer
 Abreise einen sehr kurzen Termin setzte, sagte man
 den Schauspielern und allen denjenigen, welche
 sich

sich unterdessen mit diesem schönen Titel schützen wollten, kein Wort. Man ließ drey tausend Tänzerrinnen ruhig in Rom, und eben so viel Personen, welche in den Chören spielten, oder Lehrer der musikalischen Künste. Hieraus nun schliesse man wie erstaunlich groß die Anzahl der Schauspieler in Rom zu den Zeiten des Diocletianus und des grossen Constantinus müsse gewesen seyn. (*) Postremo ad id indignitatis est ventum, ut cum peregrini ad formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe præcipites; lectatoribus disciplinarum liberalium impendio, paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur Mimorum asseclæ veri, quique id simularunt ad tempus, ut tria millia saltatricum ne interpellata quidem, cum totidemque remanerent Magistris. Da es nun eine so entseßliche Anzahl Personen gab, welche von den musikalischen Künsten lebten, kann man sich noch wohl wundern, daß die Alten so viel Methoden und so viel Kunstgriffe, die Wissenschaft der Musik betreffend, gehabt haben, die wir jetzt nicht mehr haben? Nur durch die Menge der Künstler wird die Kunst, von welcher sie Profession machen, erweitert, und in verschiedene andere besondere Künste zertheilt.

Die Wissenschaft der Musik blieb zwar noch auch nach Verschliessung der Theater; allein der größte Theil der musikalischen Künste ging auf immer unter. Ich wüßte nicht, daß auch nur ein ein-

(*) Amm. Marcell. lib. 14.

einziges Denkmahl von der Rhythmischen, Organischen, Hypokritischen und Metrischen Musik übrig geblieben wäre. Nur die Regeln der poetischen Musik finden wir in den Versen der Alten wieder, und vielleicht hat uns die Kirche einge von den alten Melopäien in ihren gottesdienstlichen Gesängen aufbehalten.

Unter den Antworten auf die Fragen der Christen, ein Werk, welches dem h. Justinus dem Märtyrer, der in dem zweyten Jahrhunderte lebte, bengelegt wird, findet sich eine, in welcher entschieden wird, daß die Gläubigen gar wohl Melodien, welche von Heiden zu einem unheiligen Gebrauche componiret worden, zu göttlichen Lobgesängen anwenden könnten; nur müßten sie mit Bescheidenheit und Anständigkeit ausgeführt werden. Diese Stelle kann durch das erklärt werden, was der h. Augustinus in einer Rede sagt, die er an dem jährlichen Gedächtnistage des Märtyrertodes des h. Cyprianus gehalten hat. (*) Aliquando ante annos non valde multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctum locum, ubi jacet tam sancti martyris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria & canentibus saltabatur. Die Umstände der Zeit und des Orts zeigen, daß diese Stelle von den Christen zu verstehen sey. Es war übrigens der Bischof, welcher dieser Unordnung steuerte. „Noch nicht vor langer Zeit, wollen die lateinischen
„schen

(*) August. serm. 311. in Natalem Divi Cypriani.

„schen Worte sagen, unterstanden sich die Tänzer,
 „an diesem verehrungswürdigen Orte, neben der
 „Grabstädte unfers heiligen Märtyrers, ihre lü-
 „derliche Kunst zu üben. Man sang die ganze
 „Nacht hindurch unheitige Gesänge, zu welchen
 „die Gebehrdemacher declamirten. Allem Anse-
 hen nach mochte etwan ein Christ das Leiden des h.
 Cyprians in Verse gebracht haben, welches Gedicht
 man hernach auf seinem Grabe eben so aufführte,
 wie die weltlichen Stücke auf dem Theater aufge-
 führt wurden. Die Meinung des Justinus ist
 also diese, daß man von den Heiden componirte
 Melodien in den Kirchen zwar singen könne, aber
 nicht declamiren solle, das ist, daß man sie singen
 solle, ohne Gebehrdemacher dabey zu machen.

Dem sey nun aber wie ihm wolle, so ist doch
 so viel gewiß, daß sich unter den gottesdienstlichen
 Hymnen verschiedene finden, welche, vor der Zer-
 störung der Stadt Rom durch den Totila, compo-
 nirt worden. Ein jeder Hymnus wurde gesungen.
 Si non cantatur non est Hymnus, sagt Isidorus.
 Da aber die Gesangsweisen dieser Hymnen in allen
 Kirchen einerley sind, so kann man mit Grund
 glauben, daß man sie zu den Zeiten componirt
 habe, als die Hymnen selbst verfertiget worden.
 Wir wollen diese Materie noch weiter fortsetzen.

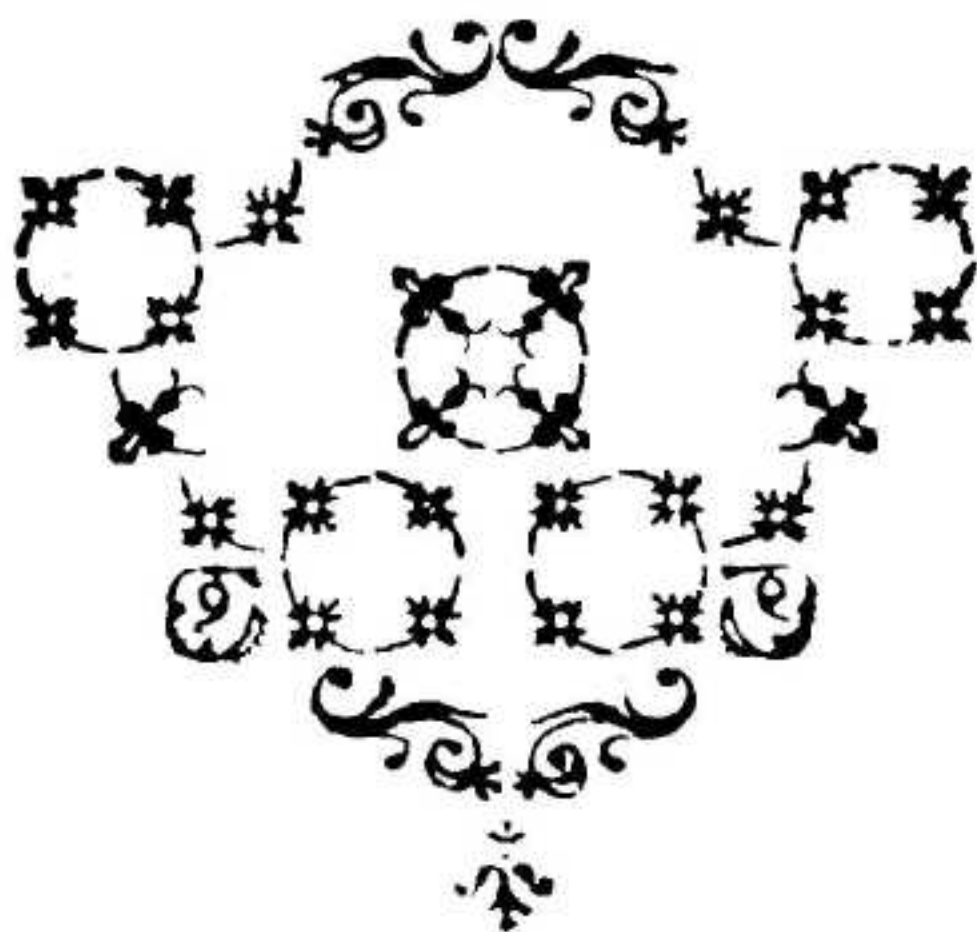
Der Ambrosianische Gesang, welcher noch jetzt
 in verschiedenen Kirchen gesungen wird, ist von
 diesem

diesem Heiligen, welcher hundert und funfzig Jahr vor der Zerstörung Roms durch den Totila, starb, componirt oder wenigsten eingerichtet worden. Als diese Begebenheit sich zutrug, war der h. Gregorius der grosse, eben der, welcher den Gregorianischen Gesang, der noch jetzt in sehr vielen katholischen Kirchen gebräuchlich ist, componirte oder wenigstens einrichtete, bereits geböhren. Diese heiligen Männer nun erfanden keine neue Musik, um ihre gottesdienstlichen Gesänge zu componiren; denn aus der Art, wie sich die zeitverwandten Schriftsteller davon ausdrücken, erhellet, daß sie bloß verschiedne schon gebräuchliche Gesänge in die Kirche aufnahmen. Alle diese Gesänge aber, sie mögen nun vor der Zeit des h. Gregorius oder nach seiner Zeit seyn componiret worden, können uns einen Begriff von der Vortreflichkeit der alten Musik zu machen, dienen. Wenn über tausend Jahr die weltlichen Gesänge, die man seit achtzig Jahren componirt hat, sollten verlohren gegangen seyn, die um diese Zeit componirten Kirchengesänge aber hätten sich erhalten, könnte man sich nicht aus der Schönheit der letztern einen Begriff von der Vortreflichkeit der erstern machen? Denn so verschieden auch der Charakter dieser Gesangsweisen ist, erkennet man nicht den Verfasser der Armide in dem Dies iræ des Lulli? So viel ist gewiß, alle Kenner bewundern die Schönheit des Anfangs und verschiedener anderer Stücke in dem Gregorianischen Gesänge, ob er gleich, wie wir bereits in einem
einem

einem von den erstern Abschnitten erinnert haben, von der natürlichen Declamation weit weniger abweicht, als unsre musikalischen Gesänge.

Ich komme auf den Gegenstand selbst, dessentwegen ich alle diese Untersuchungen angestellt, wieder zurück, nemlich auf den alten Gebrauch die Declamation zu componiren, und in Noten zu schreiben.

(Der Beschluß mit nächstem.)



TAB. I.

Fig. 27.

preparat
preparand.

Sorgisch

(a) (b) (c) (d) (a)

(b) (c) (d) (e)

(f) (g) (a) (b)

TAB. II.

Fig. 30.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains measures 29 and 30. Measure 29 is marked with a circled 'c' and measure 30 with a circled 'd'. The lower staff is in bass clef and contains measures 29 and 30. Measure 29 is marked with a circled 'c' and measure 30 with a circled 'd'. The word 'Sorge' is written above the bass staff between measures 29 and 30. The time signature is 6/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and fingerings.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains measures 31 and 32. Measure 31 is marked with a circled 'a' and measure 32 with a circled 'a'. The lower staff is in bass clef and contains measures 31 and 32. Measure 31 is marked with a circled 'a' and measure 32 with a circled 'a'. The time signature is 6/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and fingerings.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains measure 33. The lower staff is in bass clef and contains measure 33. Measure 33 is marked with a circled 'b'. The time signature is 6/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and fingerings.

TAB.: III.

Fig. 34

Fig. 34 shows measures 33, 34, and 35. The guitar part features a complex rhythmic pattern with various fret numbers (e.g., 7, 8, 9, 10, 11) and accidentals. The vocal line includes the lyrics "Sorge" and "male".

figurata

Measures 36, 37, and 38. The guitar part is marked "figurata" and includes tablature with notes like "ob 8" and "7". The vocal line has the lyrics "Sorge".

Simplificata

Measures 39, 40, and 41. The guitar part is marked "Simplificata" and includes tablature with notes like "6 4 3 3" and "6 7 8". The vocal line has the lyrics "Sorge".

Measures 42, 43, and 44. The guitar part includes tablature with notes like "6 4 3 3" and "6 7 8". The vocal line has the lyrics "Sorge".

TAB: IV.

Fig 42. 4:3 4:4 Sorge

1 2 3

male, posime 4:5

4 (a) (b) (c)

46 47 (d) (e) Finis.

Historisch = Kritische
Beiträge

zur
Aufnahme der Musik

von
Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

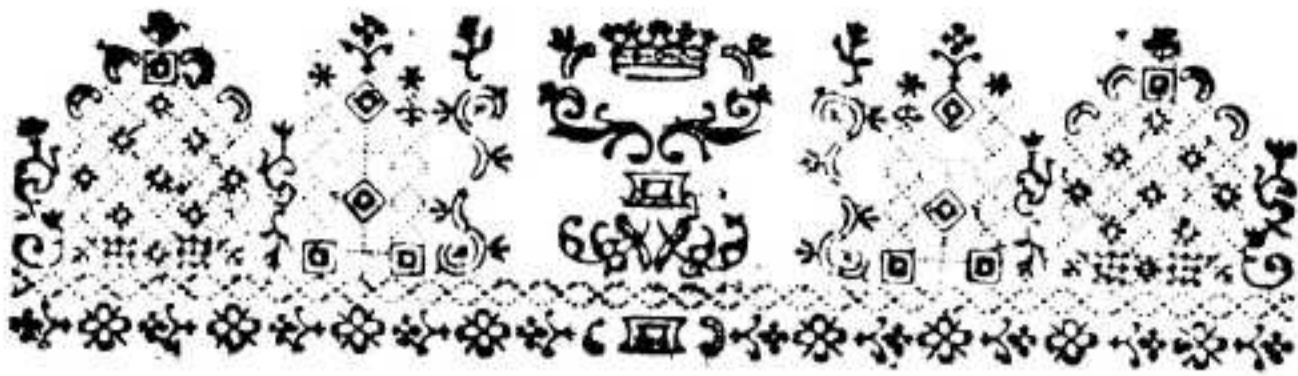
Viertes Stück.



Berlin,
Verlegts Gottlieb August Lange,
1762.

Inhalt.

	Seite
I. Erste Fortsetzung der Urtheile über Herrn Sorgens Irrthümer in der Lehre von der Harmonie.	263.
II. Vermischte Gedanken. =	285.
III. Dritte Fortsetzung des Verzeich- nisses deutscher Opern. =	310.
IV. Beschluß der Abhandlung des du Bois, von den theatralischen Vorstellungen der Alten.	327.



I.

Erste Fortsetzung der Urtheile über Herrn Sorgens Irthümer in der Lehre von der Harmonie.

(Man sehe das 2te Stück, V. Band der Beyträge.)

(e) Urtheil des Herrn Carl Philipp Emanuel Bach.

Wie ich den Herrn C. P. E. Bach, von welchem man in der Musik sagen kann, was jemand ungefähr auf folgende Art in der Dichtkunst von Voltairen sagt:

Was ihm gefällt, gefällt,
Und sein Geschmack ist der Geschmack der Welt;

als ich diesen berühmten Meister der Töne um sein Urtheil über meinen Streit mit dem Herrn Sorgen ersuchte: so antwortete er mir, daß ich solches in dem zweyten Theil seines Versuchs 2c. finden würde. Dieser zwente Theil, worinn die Lehre vom Accompagnement abgehandelt wird, ist nunmehr erschienen. Ich habe ihn mit derjenigen Aufmerksamkeit durchgelesen, die man den Werken eines grossen Meisters schuldig ist; und

264 I. Erste Fortsetz. der Urtheile über

Ich bemerke, daß Herr Bach meine Sache mit dem Herrn Sorge, nicht allein in Absicht auf den Hauptpunct des Streites, sondern sogar in Absicht auf verschiedene Nebendinge, wirklich und zwar zu meiner völligen Gnugthuung, entschieden hat. Ich statue diesem Coryphäus der guten Musik 18-jähriger Zeit für das Zeugniß, das er zur Rettung der Wahrheit abgelegt hat, hiemit öffentlich meinen Dank ab, und will, mit seiner verhoffentlichen Genehmigung, jedoch nur diejenige Stelle aus seinem Buche, die unsern Hauptstreit entscheidet, hiehersehen.

Selbiger betrifft die Frage, was es, in Ansehung der Bassnote, mit denenjenigen Accorden, die ausserhalb dem Ambitu der Octave erzeugt werden, für eine Beschaffenheit hat? (Man sehe das 2te Stück V. Band der Beiträge, Seite 169. 170 sqq. und hernach das 3te Stück, Seite 188. 208 ic.) Herr Sorge sieht in diesen Accorden den Basson für den Hauptgrundton, oder den eigentlichen Fundamentaltton an. Ich aber behaupte mit dem Herrn Rameau, daß der Basson in solchen Sätzen nur ein hinzugesetztes supponirtes oder uneigentliches Fundament ist, welches weggethan werden muß, um den eigentlichen Hauptgrundton zu finden. Ich thue hinzu, daß dieser Hauptgrundton, nach Beschaffenheit der Sätze, und nach Grundaccorden betrachtet, entweder eine Terz, Quinte, oder Septime höher gesucht werden muß; und auf die Septimenharmonie des gefundenen Haupt-

Hauptgrundtons führe ich den den Ambitum der Octave überschreitenden Accord zurück.

Was saget Herr Bach hiezu? Laßt uns hören. Im XXIV. Capitel vom Orgelpunct, S. 3. Seite 182. liest man folgende hieher gehörige Passage:

„Wenn man die bey den Orgelpuncten vorkom-
 „mende Veränderungen der Harmonie, und
 „besondere Zusammensetzungen der In-
 „tervallen, recht deutlich übersehen und
 „erklären will, so läßt man den Baß weg.
 „Die ungewöhnlichsten Signaturen werden
 „alsdenn zu den gewöhnlichsten Aufgaben
 „des Generalbasses.“

Hierauf giebt Herr Bach fünf verschiedne. Exem-
 pel, die ich aber, ohne Noten dabey zu gebrau-
 chen, der Länge nach nicht bequem genug anführen
 kann. Ich verweise also den Leser auf das Buch
 selbst, und will nur einige Sätze, die instar omnium
 seyn können, daraus anführen. In dem ersten
 Orgelpuncte bemerket man folgende Sätze:

<u>No. 1.</u>		<u>No. 2.</u>
h h	ungleichen	c h
a g		d d
G G		G G

Wir lassen, nach der Anweisung des Herrn Bach,
 sowohl von dem Nonen- als dem Quintquarten-
 sätze die Baßnote G weg; und da bleibt uns der

266 I. Erste Fortsch. der Urtheile über

Secundenaccord von a, und der Septimenaccord von d übrig, nemlich: für No. 1. und für No. 2..

$$\begin{array}{c} \overline{2} \\ a \quad g \end{array} \qquad \begin{array}{c} \overline{7} \quad \overline{6} \\ d \quad d \end{array}$$

Wenn nun aber der Secundensatz a von dem Septimensatz ⁷H abstammet, wie überall bekannt ist, und Herr Sorge selbst lehret; die Basis dieses Septimensatzes aber, nemlich der Ton H, die Terz von jenem weggelassenen Tone G ist: was bleibt uns da für ein anderer Accord, als der Septimensatz von H übrig, um auf selbigen den Nonenaccord, wovon die Rede ist, zurücke zu führen, wenn wir den Zusammenhang der Harmonie deutlich einsehen und erklären wollen? Qui vult finem, velit etiam media, heißt es ja sonsten — Wer sich in die hler gedachte Abstammung des Secundenaccordes von dem Septimenaccorde nicht zu finden weiß, darf nur die beyden obersten Stimmen des Nonensatzes untereinander verwechseln, das ist, die Terz in die Mitte, und die None oben bringen, und hernach die Lehre des Herrn Bach dabey appliciren, als:

$$\begin{array}{cc} \overline{a} & \overline{g} \\ h & h \\ G & G \end{array} \parallel \begin{array}{cc} 7 & 6 \\ H & H \end{array}$$

Haben wir nun die eigentliche Grundharmonie gefunden, auf welche der Nonensatz, wovon die Rede ist, sein Absehen hat? Ohne Zweifel; und welche ist denn diese? Die Septimenharmonie von
der

der Terz dieses Nonenaccords. Man schlage alles nach, was ich jemahls von der Erzeugung des Nonenaccords geschrieben habe, und sehe, ob meine Theorie mit der practischen Lehre des Herrn Bachs übereinstimmt. Wer sind denn die Musiker, mein lieber Herr Sorge, die ihre Theorie begünstigen? Nennen sie mir doch ein Paar von diesen allerliebsten Herren. Sie verdienen, daß sie alle Welt kennen lernet.

Das Exempel unter der Nummer 2. brauchet für denjenigen, der das vorhergehende gnugsam eingesehen, wenig Erklärung. Meine auf die Grundsätze des Herrn Rameau erbaute Theorie ist, daß der Quintquartenaccord entsteht, wenn dem Septimenaccorde eine Quinte unterwärts hinzugesüget wird. Man untersuche, ob die Töne G d das Intervall einer Quinte machen, und beurtheile darnach Nummer 2.

Um alles fernern weitläufigen Discurirens überhoben zu seyn, will ich nichts weiter thun, als aus den Orgelpuncten des Herrn Bachs annoch zwey Exempel, mit unter eben derselben Nummer zugleich beygefügeten Erklärung, anführen, und übrigens mich auf alles, was ich in dem zweyten und dritten Stücke des fünften Bandes der Beyträge, von der Erzeugung der den Umfang der Octave überschreitenden Accorde ausführlich gelehret habe, beziehen. Man sehe also

268 I. Erste Fortsetz. der Urtheile über

<u>No. 2.</u>				<u>No. 3. erklärt.</u>		
a	g g	f	f e	6	6 4	6
f	f e	oder	c h b	4	5 2	oder
c	h b	a	g g	C	H B	A
C	C C	C	C C			G G

<u>No. 4.</u>		<u>No. 4. erklärt.</u>	
e	e d d e	6	7 4
c	c h h a	4	5 b 7 2*
g	a as g fis	G	Fis F E Es
g	fis f e es		
G	G G G G		

Die Hauptsache zwischen dem Herrn Sorge und mir wird vermuthlich abgethan seyn, es müßte sich derselbe denn einfallen lassen, nach Art jener zänkischen Frauen, die dem Manne noch aus dem Brunnen Kniffchen schlug, da sie nicht mehr sprechen konnte, um sich zu fechten. Dieses Vergnügen will ich ihm von Herzen gerne gönnen. Zu den Nebenpuncten unsers Streits, gehört unter andern die Frage über die Beschaffenheit und das Tractament der Quarte; ingleichen über die Beschaffenheit eines gewissen aus der Secunde, Quarte und Septime bestehenden Sages. Ich lasse aber Kürze wegen das was der Herr Bach hievon sagt weg, weil seine Gedanken hierüber offenbar zu Tage liegen; die über den Hauptstreit aber etwas mehr verstecket waren und nicht so leicht von jedermann würden seyn gefunden worden. Ich kann es keinem Tonkünstler übel nehmen, wenn er sich ein

ein Bedenken macht, sich über meinen Streit mit dem Herrn Sorgen so gerade zu herauszulassen. Wer kann Lust haben, sich mit einem solchen unartigen und schwärmenden Gegner, als der Herr Sorge ist, herum zu balgen? Ich würde meines Orts diese unangenehme Beschäftigung gerne etnem andern überlassen haben, wenn ich nicht mit Gewalt dazu genöthiget worden wäre, wie aller Welt bekannt ist. Vielleicht hat der Herr Sorge ein Paar Höflichkeiten, die ich ihm unwürdigen ehedessen gesaget habe, für eine Ironie, und daher für eine Beleidigung aufgenommen. In diesem Falle kann ich von ihm für den Aggressor gehalten werden —. Das Publicum mag es entscheiden.

(f) Urtheil des Herrn Magist. Albrecht,
Musikdirect. und Cantors in Mühl-
hausen. (*)

Mein Herr,

Ich habe mich in einem Schreiben vom 18ten Januar. dieses Jahrs gegen sie verbindlich gemacht, eine weitläufigere Ausführung meiner Gedanken wegen der sorgischen Streitsache, deren Hauptinhalt ich ihnen in wenig Worten damals

§ 4

zu

(*) Ich habe nicht allein von dem Herrn Magist. Albrecht, sondern auch von verschiednen andern Tonkünstlern, z. E. von unserm Herrn Agricola hieselbst, erfahren, daß Herr Sorge schon vor langer Zeit an einige von mir erbetne Schiedsmänner ein Circularschreiben herumgehen lassen,
worin

zu erkennen gab, aufzusetzen, und zu fernerer Bekannmachung schuldigster Massen einzusenden. Ich erfülle nun hiermit mein Versprechen, und übergebe ihnen dasjenige, was ich dieserhalb zu Papier gebracht, und wünsche, daß dieses wenige, welches ich unter vielfältiger Amtsarbeit aufgesetzt, ihnen und andern wahren Vertheidigern musikalischer Wahrheiten nicht misfällig seyn möge. Wegen des Verzuges werden sie mich, mein Herr, bestens entschuldigen, wenn ich ihnen sage, daß ich nicht eher an die musikalischen Sachen kommen kann, bis ich mich erst den Tag über in der Schule, wovon mich die göttliche Vorsehung zugleich mit berufen, müde gearbeitet habe. Jedoch, eine gute Sache, welche zu Befestigung

worinnen er selbige ersucht, mit ihrem Urtheil so lange zurück zu halten, bis er seine Vertheidigung gegen mich würde zu Stande gebracht haben —. Vermuthlich fehlt es dem Herrn Sorge an einem Verleger zu dieser Schrift. Ich nehme mir die Freiheit, ihm einen Vorschlag zu thun. Er braucht mir seine Vertheidigung nur zuzuschicken. Ich will sie in die Beyträge, und zwar mit meinen hinzugefügten Anmerkungen einrücken. Denn es ist billig, daß, wenn Herr Sorge zum andernmale spricht, ich ebenfalls zum andernmale spreche, um uns unsern Richtern desto verständlicher zu machen. Alles dieses aber kann zu gleicher Zeit geschehen, um die Sache nicht länger aufzuhalten, oder sie gar ins Vergessen kommen zu lassen —. Das vorhin gedachte Circularschreiben des Herrn Sorge erinnert mich an ein anderes, welches derselbe vor

stigung der Wahrheit, und zu Besiegung der Irthümer dienet, kommt niemahls zu spät. Ich will demnach der Ordnung des sorgischen Compendii nachgehen, und ohne alle Weitläufigkeit zur Sache selbst schreiten.

Wider den Titel wäre zu erinnern:

I.) Es heißt: ein Kurzer Begriff der Lehre von der Harmonie. Hierwider würde niemand was einwenden, wenn in diesem Kurzen Begriffe die Lehre von der Harmonie, welche wahrhaftig so geringe nicht darf angesehen werden, als es Herr Sorge zu thun scheint, ihre untrügliche Richtigkeit hätte. Es ist wahr, man kann auch in einem kleinen Buche von einer

S 5

Sache

vor etwann sieben oder acht Jahren an die Mitglieder der vom Herrn Hofrath Mizler gestifteten musikalischen Gesellschaft in Deutschland ergehen lassen, und worinnen er ausdrücklich und drohend das Secretariat und Directortum bey der Societät verlanget hat. Wenn das, in meinen Sachen mit ihm, herumflatternde Circularschreiben von ihm in eben solchen drohenden Terminis abgefaßt ist: so wundert es mich gar nicht, warum gewisse Herren Tonkünstler, die gleichwohl sonst schon lange den Herrn Sorge samt seinem System auf ein Paar Jahr ad Anticyras hingewünscht haben, ihr Urtheil über unsern Streit so lange in Petto behalten. Indessen mögte bey verschiednen andern Tonkünstlern das Drohen des Herrn Sorge von so weniger Wirkung seyn, als es bey der musk. übenden Gesellschaft in Deutschland gewesen ist, wie der Erfolg gelehret hat —

272 I. Erste Fortsez. der Urtheile über

Sache viel gutes sagen. In wie ferne aber die wichtige Lehre von der Harmonie in des Herrn Sorgens kurzem Begriffe richtig oder unrichtig gelehret sey, zeigen die mit vieler Einsicht abgefaßten Anmerkungen, welche sie, mein Herr, allen unparthenischen Verehrern der Tonkunst vor Augen zu legen beliebt, welchen, nebst meiner Wenigkeit, niemand den Beyfall versagen wird.

II.) Ferner heißt es: für diejenigen, welche den Generalbaß und die Composition studiren. Es wäre zu wünschen, daß das Compendium harmonicum diesen vorgesezten Zweck zu befördern geschickt wäre. Nehmlich, daß ein Studiosus Musices die Grundwarheiten des Generalbasses, und der musikalischen Composition in einer natürlichen Ordnung und Zusammenhange daraus lernen könnte. Allein dieß wird niemand behaupten. Wer demnach nach solcher unvollständigen, und größtentheils unnatürlichen Anweisung, den Generalbaß gründlich erlernen wollte, der würde gewiß nichts anders als Streiche aus der verkehrten Welt, an den Tag bringen; und ein nach diesen Lehren angeführter Componist, würde sich in nichts anders als in Quartboutsaden in sorglichem Geschmack vertiefen.

III.) Endlich stehen noch wichtige Worte auf dem Titel. Nehmlich, es zeigt Herr Sorge an, sein Compendium sey abgefaßt: in der Ordnung, welche die Natur des Klanges an die Hand giebt. Ach! wenn doch hier Herr
Sorge

Sorge wahr geredet hätte! Allein, wer siehet nicht gleich bey dem ersten Anblicke ein, daß Herr Sorge die Ordnung der Natur umkehret, und daß sein ganz Compendium durch und durch unordentlich und verwirrt sey? Zweifelt jemand daran, so berufe ich mich getrost auf ihre Anmerkungen, indem ich gewiß versichert bin, daß ein jeder, der dieselben gegen die sorgische Methode hält, das Unnatürliche, Unmethodische und Unordentliche dieser Methode gar leicht wird bemerken können.

Zum ersten Kapitel des Compendii.

Das erste Kapitel, mit welchem Herr Sorge dem musikalischen Leser seine Schatzkammer eröffnet, ist, wie die übrigen, so beschaffen, daß man daraus sicher schliessen kann, er habe sich weder an eine ordentliche und richtige Denkungsart gewöhnet, noch sich auch in der neuern Physik viel umgesehen. Ich wüßte mich wenigstens nicht zu besinnen, daß ich in einem Collegio physico dergleichen Lehren vom Klange, weder gehört, noch auch irgendwo bey einem neuern Naturlehrer gelesen hätte, als hier Herr Sorge vorträgt. Gleich im Anfange, S. 1. schreibt er also:

„Der Klang ist kein einfaches, sondern
„ein vielfaches und vermischtes Wesen.“

Dieser Satz ist grundfalsch, und ich glaube nicht, daß ihr Herr Gegner mit demselben sein Compendium harmonicum würde angefangen haben, wenn sich derselbe in des vortreflichen Herrn von
Mat:

Mattheson systematischen Klanglehre ein wenig umgesehen hätte. In diesem Buche trifft man die schönsten und richtigsten Lehren vom Klange an. Besonders dienen die Worte im ersten Hauptstücke §. 9. S. 39. zu unserm jetzigen Zweck, welche wir dem obigen sorgischen Satz entgegenstellen. Sie heißen also: „Der Klang ist eine „hörbare Substanz, die keinen Körper „hat.“ Imgleichen S. 147. §. 144. finden wir noch folgende hierher gehörende Worte: Nämlich: „Es ist und bleibt demnach der Klang, „der Tonklang allein, wie im ersten Hauptstück erwiesen, *simplex du taxat 3 unum*, als „was untheilbares, unsichtbares und un- „körperliches, die rechte wahre Seele der „Musik, welche in der Tonart, als in „ihrem Leibe gleichsam wohnet. Darinn „besteht hauptsächlich das ganze Wesen.“ Diese zweien matthesonischen Grundsätze vom Klange, sind unstreitig richtiger, als die sorgischen. Was für lächerliche Folgen könnten nicht daraus gezogen werden, wenn man mit ihrem Herrn Gegner annähme, der Klang sey kein einfaches, sondern ein vielfaches und vermischtes Wesen? Würde man nicht durch richtige Schlüsse endlich herausbringen, daß man den Klang in seiner wahren Gestalt, so wie den kleinen Görgel in lebensgröße, müßte mit Augen sehen können? —

Was ferner den Ursprung der harten und weichen Tonaet betrifft, so haben sie, mein Herr,
den.

denselben auf eine in der Natur selbst gegründete, und durch Erfahrungen bestätigte Art dargethan, welche nicht nur sehr vernünftig, sondern auch unwidersprechlich ist. Sie haben gründlich gewiesen, daß die Natur vermittelst der Vibration der Sente die Tonart F mol, als die erste weiche Tonart hervor bringe. Und was ist wohl natürlicher, als daß man auf die Art, wie sie es in Dero Anmerkungen über das sorgische Compendium gethan, nach der zum Grunde gelegten Sente C, bey welcher die Töne g e, wie die Erfahrung bezeuget, mit erklingen, den Ursprung des harten Dreyklanges c e g erkläret? Ferner: Welcher verständiger Musikgelehrter wird wohl läugnen, daß der Accord c e g nicht als der Accord des herrschenden Klanges von der Tonart F natürlicher Weise anzunehmen sey? Da sich nun, laut der zwoyten Erfahrung (S. 5. Anmerk.) unter andern Tönen die kleine Terz zu F, nemlich as, bey Erzitterung der Sente von Natur mit angiebt: so sehe ich nicht, wie man in dieser Sache vernünftiger verfahren, und den Ursprung der harten und weichen Tonart anders darthun wollte, als es von ihnen geschehen ist. Wollte hierbey jemand fragen: warum man eben C und F zum Grunde der beyden Tonarten angäbe, und keine andere? so haben sie auch darauf schon im Voraus geantwortet, und diesem schwachen Einwurfe begegnet, wenn sie S. 6. §. 10. Anmerk. also schreiben: „Im Grunde ist es einerley, „ob F, C, G, D, oder A mol u. s. w. zum
 „Vor:

„Vorsehen kömmt. Genug, daß uns die „Natur so gut eine weiche, als harte Tonart liefert; und daß sie uns alle beyde, unmittelbar hintereinander, die eine in aufsteigender, die andere in absteigender Linie liefert. u. s. w.“ Dieß ist die Wahrheit, wider welche niemand was einwenden wird. Das übrige, was sie in Dero Anmerkungen zum ersten Kapitel vorgetragen, zeigt gnugsam, daß sich ihr Herr Gegner sehr vielfältig geirret, sich in seinen Schriften oft widersprochen, und in Erklärung des Ursprungs der beyden Tonarten den rechten Weg verfehlet habe.

Zum zweyten Kapitel.

Herr Sorge hätte in der That nichts tröstlicher zu Papiere bringen können, als dieses Kapitel. Wie allerliebste sind nicht die Gestalten der zu den reinen Hauptaccorden nöthigen Terzen, Quinten und Octaven, den Anfängern kenntlich gemacht worden! Doch, was rede ich von Anfängern, da Herr Sorge sein Compendium harmonicum für diejenigen geschrieben, die den Generalbaß und die Composition studiren. Das Wort studiren, will meinem Begriffe nach, allerdings was mehres sagen, und wird allem Ansehen nach damit angedeutet, daß man dieses Kapitel, ja das ganze Buch, nicht für bloße Anfänger geschrieben. Ich will aber einmal sehen, Herr Sorge hätte den Zweck gehabt, für Anfänger des Generalbasses und der Composition zu schrei-

schreiben, wäre nicht alsdann die Frage zu untersuchen: was es für Anfänger seyn sollen, die aus diesem Kapitel die Terzen, Quinten und Octaven sollen kennen und unterscheiden lernen? Sollen es solche seyn, die noch keine Taste auf dem Griffbrette des Claviers kennen? O das hieße wohl recht die Pferde hinter den Wagen spannen, wenn man einen solchen, der noch nicht weiß, was Tasten oder Wirbel auf dem Claviere sind, gleich zum Generalbaß anführen wollte! Wo denkt Herr Sorge hin? Ist ihm denn der Generalbaß, davon er doch schon so viel in die Welt hinein geschrieben, so etwas leichtes, dazu man einen Lehrschüler des Claviers gleich ohne große Weitläufigkeit anweisen könnte, ohne vorher nöthig zu haben, sich in Handsachen recht zu üben und fest zu setzen? Ich habe jederzeit gehört und gelesen, daß man nicht eher zum Generalbasse fortschreiten solle, bis man in andern zum Clavierspielen nöthigen Dingen, einen guten Grund geleyet. Dis Erfahrung hat mich auch dieses selbst gelehret. Es ist also Herr Sorgens zweytes Kapitel im Compendio für Anfänger κατ' ἐξοχήν nichts nütze. Will Herr Sorge hierauf einwenden, und sagen, sein Kapitel wäre für geübte Clavierspieler geschrieben, so möchte ich gerne wissen, was doch solcher Schund denen nutzen soll, die schon eine Fertigkeit im Spielen haben, und die sich im Stande befinden, einen Generalbaß nach den Regeln ordentlich und fertig abzuspielen? Kurz: es wird kein verständiger Clavierist dieß zweyte Kapitel

278 I. Erste Fortsetz. der Urtheile über

pitel lesen, ohne ihres Herrn Gegners thörichte Beschreibung der Terzen, Quinten und Octaven zu belachen.

Zum dritten Kapitel.

Dieses Kapittel ist so leicht, wie das vorige. Es ist aber doch was artiges, daß Herr Sorge in der Lehre von der Anverwandtschaft der Harmonien, da er mit seinem eigenen Grundsatz nicht auszukommen weis, seine Zuflucht zu dem Principio des berühmten und scharfsinnigen Herrn Rameau zu nehmen sich genöthiget befunden; wie von ihnen, mein Herr! solches (S. 45. §. 5. Anmerk.) sehr wohl entdeckt worden. Giebt Herr Sorge nicht mit diesem Verfahren zu verstehen, daß er sein Principium selbst für untüchtig erkennet? Was ist aber wohl widersprechender als dieses, daß man sich, wie ihr Herr Gegner, vornimmt, einen Grundsatz zu bestreiten, und doch, wenn man mit seinen eigenen Sachen nicht fortkommen kann, zu eben dem Grundsatz, den man bestreiten und widerlegen will, selbst seine Zuflucht nimmt? Auf solche Weise widerlegt man sich ja selber, und macht sich bey verständigen Leuten lächerlich.

Zum vierten Kapitel.

Es gehöret zur Untersuchung des Ursprungs der Melodie in der That weit mehr, als Herr Sorge hier vorgetragen. Es wird dadurch niemand bewogen, seiner Meynung beizutreten. Und wer sich einbilden wollte, man könnte aus diesem
sorgi.

sorgischen Vortrage eine gute Melodie machen lernen, der betriegt sich. Denn sieht man das Kapitel an, so handelt ja nur der 1. §. davon. Derselbe soll den Ursprung der Melodie lehren: Aber wie elend dieses bewerkstelliget sey, siehet ein jeder leicht ein. Gleich §. 2. wendet sich Herr Sorge zu einem andern Gegenstande, und kömmt auf die lehre von der Fortschreitung. Wie kurz, mager und verworren, ist nicht dieser Vortrag dem Herrn Sorgen abermals gerathen? Wie lächerlich ist nicht der Beweis von dem Verboth: Daß 2 Quinten und Octaven in gerader Bewegung nicht auf einander folgen dürfen? Die angegebene Ursach: Es wird das Gesetz der Natur dabey überschritten, heißt so viel als nichts, und ist nur damit was aufs Papier geschrieben, ohne vorher überlegt zu haben, was man hat schreiben wollen.

Zum fünften Kapitel.

Meine Meinung von diesem Kapitel ist kurz diese: Herr Sorge hätte in den ersten fünf §§. nicht so verworren schreiben, und hernach den matthesonischen musikalischen Zirkel in seinen Würden lassen sollen; denn er hat doch noch keinen bessern erfunden, als der matthesonische ist.

Zum sechsten Kapitel.

Die Sache, welche laut der Ueberschrift hier hätte sollen abgehandelt werden, ist unstreitig eine von denjenigen, welche die Aufmerksamkeit aller

wahren Musikgelehrten nach sich ziehen. Daß aber ihr Herr Gegner dieselbe ebenfalls sehr verworren vorträgt, und sie aus einem unrichtigen Gesichtspuncte betrachtet, haben sie, mein Herr, in dero Anmerkungen deutlich und überzeugend gewiesen. Ich bin daher vollkommen überzeugt, daß dero natürlicher und lehrreicher Vortrag von einem jeden unpartheyischen Leser mit Beyfall wird angenommen werden: wie ich es denn mir ebenfalls für eine wahre Ehre rechne, Dero gründlichen Gedanken beizutreten.

Zum siebenten Kapitel.

Hier erfährt man mit Erstaunen, daß es auch eine höllische Musik gebe. Pfun! — — Wer hat jemahls so plump geschrieben? Wer hat die edle Musik wohl mit dem Zetergeschrey der Teufel und der höllischen Geister in eine Rolle gesetzt? Sollte sich ein musikalischer Scribent nicht schämen, dergleichen der ehrbaren Welt vorgelegt zu haben? Wo hat Herr Sorge seine Gedanken gehabt, als er diesen höchstärgerlichen und anstößigen Ausdruck aufs Papier hinschrieb? — — — Was unser Scribent vom verteuflerten der verminderten Serte vorbringt, ist von ihnen genugsam und unwidersprechlich gewiesen worden, daß es damit auf eine bloße Einbildung und ein schwaches Vorurtheil hinaus laufe.

Zum achten Kapitel.

In einigen Stellen dieses Kapitels verhält sich Herr Sorge fast eben so, als ein ungeschickter Predi-

Prediger, welcher über einen Text allegorice predigen will, und doch kaum im Stande ist, die katechetischen Lehren in einer gehörigen Ordnung mit deutlichen Worten vorzutragen, ohne darinn zu stolpern. Zum Beweise will ich nur die Worte anführen, welche S. 21. §. 4. Comp. stehen. Hier vergleicht Herr Sorge den Triton oder die grössere Quart, wie auch die kleinste oder verminderte Quart, mit strengen Junkern: „Sie sind „zwar, spricht er, strenge Junkern, allein „ihren Adel vertheidigen sie rechtschaffen.“ Schön! — — — Es ist gut für diese strengen Junkern, daß sie selbst im Stande sind sich zu vertheidigen; denn auf Herr Sorgens Vertheidigung dürfen sie sich keine Rechnung machen, als bey welcher sie ohne Zweifel zu kurz kommen würden. Ferner thut Herr Sorge noch einen neuen Ausspruch von obgenannten Quartenjunkern: „Consoniren sie gleich schlecht, so führen „sie sich doch wie freye Consonanzen auf, „und ihre Dienste, wenn sie recht angebracht „werden, sind gut. Die Natur hat sie nicht „feiner gebildet. Was fragt der General „darnach, wie der Soldat gebildet sey, „wenn er nur seine Dienste gut versiehet.“ — Es ist dies in Wahrheit ein sehr scaramuzischer Vortrag, welchen dem Herrn Sorge nicht leicht jemand nachschreiben wird, es müßten denn seine Adjutanten seyn. Sie, mein Herr, sehen hier abermals, daß ich nach meiner wenigen Einsicht mich ebenfalls verbunden zu seyn erachtet, ihren gründ-

lichen Gegenvorstellungen alle verdiente Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

Dieses ist es, was ich dero öffentlichem Begehren zu Folge, und zu Bezeigung meiner schuldigsten Hochachtung zu gütigster Aufnahme für ihn habe einzusenden, und mich damit zu fernerer Wohlgewogenheit gehorsamst empfehlen wollen, als ꝛc.

Mühlhausen,
den 8ten Sept.

1761.

M. Joh. Lorenz Albrecht.

(g) Auszug aus einem Schreiben vom Herrn Musikdirector Rolfe aus Magdeburg, vom 6ten Oct. 1761.

Die voreilige Lust, ein musikalischer Auctor zu werden, hat den Herrn Sorge in viele Sorgen gestürzt, die ihn vor der Zeit alt machen werden, wie sich der Herr Legationsrath von Mattheson mit Anspielung auf seinen Nahmen ausdrückt. Ich kenne den guten Mann nicht weiter, als aus einigen Exempeln, die mir sogleich in die Hände geriethen, denen aber die Praxis offenbar widerspricht. Ich hoffe ihn besser kennen zu lernen, wenn ich sein Werk nebst Dero bündigen Anmerkungen darüber werde gelesen haben. Das wenige was ich von Ew. Hochedelgeb. davon nur hin und wieder gelesen, ist wahrlich so überzeugend, daß der Mann sich schämen sollte, seine Irthümer weiter beschönigen zu wollen.

(h) Aus-

(h) Auszug aus einem Schreiben vom
Herrn Schröter aus Nordhausen,
vom 7. October, 1761.

— Über mit gütigster Erlaubniß zu fragen, warum haben sie, mein Herr, den im Voigtlande berühmten Mann etlichemahl mit einer so scharfen Lauge begossen? Ich meine Herr Sorgen, welcher, ich erinnere mich nicht in was für einem Jahre, laut seines Rubri nicht nur etliche Claviersachen nach dem italienischen Geschmack publiciret hat, sondern auch laut seines eigenen Zeugnisses (s. dessen Vorgemach Seite 203.) schon längst Heinichen und Mattheson auf den Achseln stehet. — Ja doch! er wackelt wie ein Sperling auf seines Nachbars Dache. Hat wohl jemahls ein Schriftsteller sich so trotzig aufgeföhret, als der Herr Sorge? — Warum hat er nicht in seiner wider mich gerichteten Schmähchrift, welche er durch Z — — in Hofnung besserer Bedienung unter die Presse gegeben, zugleich gemeldet, an welchem Orte sie gedruckt worden, und bey wem sie feil sey? Aller dieser verdeckten Umstände ungeachtet erfuhr ich doch endlich von einem Hamburger Kaufmann, woher und wohin die meisten Exemplare geschicket worden, und welche ehrliebende Buchhändler sich geweigert, solche Schmähchrift zum Verkehr anzunehmen. Doch genug für jeko! Bey einer angenehmern Veränderung der Zeiten kann ich vielleicht alle Haupt- und Ne-

284 I. Erste Fortsetz. der Urtheile über

benumstände von dieser mehr lächerlichen als ärgerlichen Begebenheit bekannt machen ꝛc.

(i) Auszug aus einem Schreiben vom Herrn Kammermusicus Cramer (*) aus Gotha, vom 8. Nov. 1761.

Da es Ew. Hochedelgeb. beliebt hat, ihren Anmerkungen über Herrn Sorgens Compendium ꝛc. nebst andern auch meinen Mahmen mit vordrucken lassen: so erkenne ich zwar solche Ehre mit derjenigen Hochachtung, welche ich jederzeit für dieselben geheget; ob ich gleich von meinen mäßigen Einsichten in die musikalischen Wissenschaften gar wohl überzeugt bin, und ich es mir deswegen selbst für einen Fehler anrechnen würde, über dergleichen Streitigkeiten zu urtheilen. Allein, da Kenner der musikalischen Wissenschaften Ew. Hochedelgeb. darinnen ohne Zweifel, wenn sie anders nach der Wahrheit urtheilen wollen, darinnen
wer-

(*) Ich kann nicht umhin, aus einem ältern Briefe dieses geschickten Tonkünstlers, vom 9ten May 1760. bey dieser Gelegenheit einige zur sorgfältigen Streitgeschichte gehörige Passagen auszuzeichnen, und dem Publico mitzutheilen, als:
„Ich kann sie versichern, daß ungeachtet Herr
„Sorge mir und einigen anderen Freunden der
„Musik, sein Werk wider den Herrn Fritze in
„Braunschweig zugeeignet hat, ich dennoch an
„diesem Streite so wenig Antheil nehme, als
„an allen seinen übrigen Controversien. Ich
„lese eine jede vernünftige Kritik, und also auch
„vorzüglich ihre Briefe und übrige Schriften,
„die

werden Gerechtigkeit wiedersfahren lassen, daß sie ihre Hypothesen mit Gründen darthun, denen man unmöglich den Beyfall versagen kann: so setze ich nur noch dieses hinzu, daß ich es mir für eine Ehre schätze, den Dank, welchen sich Ew. Hochedelgeb. schon längst mit Recht bey der musikalischen Welt durch ihre schöne Schriften erworben haben, ihnen für meinen Theil mit den lebhaftesten Empfindungen bey dieser Gelegenheit öffentlich zu bezeugen :c.

II.

Bermischte Gedanken.

(Eingeschickt.)

I.

Ich halte es für eine sehr wesentliche Schönheit einer Singmusik, wenn sie aus Tönen besteht, die den Worten in Absicht auf ihre Declamation angemessen sind. Man könnte dieses die

§ 4

Eigen-

„die die musikalische Welt mit Beyfall aufges-
 „nommen, sehr gerne, und mache mir das Un-
 „genehme, das Nützliche, das Gründliche dar-
 „aus zu Nutzen ---. Mir gefallen ihre kritische
 „Bemühungen in Widerlegung seines uns zuge-
 „eigneten Werkchens, und ich finde dabey kein
 „Freudchen an Herrn Sorgens — Feder —.
 „Dero Freundschaft ist mir zu schätzbar, und der
 „geschwinde Eifer des Herrn Sorge macht mich
 „viel zu behutsam, als daß ich an diesen Strei-
 „tigkeiten Theil nehmen sollte. Dieß ist das
 „wahre Geständniß meines unparteyischen Her-
 „zens :c. :c.“

286 II. Vermischte Gedanken.

Eigenthümlichkeit des musikalischen Ausdrucks nennen. Man höret es solchen Tönen schon ohne die Worte an, nicht bloß was für eine Empfindung, sondern auch welchen Schwung und Wendung des Gedankens sie ausdrücken. Hingegen würde manche unvergleichlich klingende Musik allen Behrn verlihren, wenn man obige Wahrheit ihrer Töne untersuchte. Solche wahre Töne kann man auch *tons parlans* nennen. Und gleichwie Horazens Oden hauptsächlich mit deswegen so kurz sind, weil er immer gleich die rechte Seite der Sachen, und das mit den schicklichsten, ausgesuchtesten und eigenthümlichsten Worten vorstellt: also kann auch ein Componist, der *tons parlans* schreibt, und gleich das erste mahl die Worte mit den rechten eigenthümlichen Tönen declamirt, sich an fünfzig Tacten begnügen, wenn ein anderer wegen Mangel dieser Vollkommenheit hundert Tacte haben muß, um verschiedene Erfordernisse der Declamation nachzuholen. Was aber mit wenigem geschehen kann, dazu braucht man nicht viel anzuwenden, und auch in den schönen Künsten ist nichts vortreflicher, als wenn man mit so wenig Umständen, Mittel und Kosten, als nur seyn kann, zum Zwecke kommt. Wenn solchergestalt aus den hernach folgenden Worten ein Kirchenstück gemacht würde, könnte es vortreflich werden, und vielleicht kaum über eine halbe Stunde dauern, ohngeachtet manchem die Worte zu drey bis vier Stunden hinlänglich scheinen möchten. Es würde eine Art von Psalmenmusik
seyn.

seyn. Unerinnert aber kann ich lassen, daß gar nicht so viele Versette dürfen gemacht werden, als Perioden oder Sprüche sind. Man könnte vier, fünf bis sechs Sprüche zusammen hängen, wenn auch gleich einige derselben eine andere Bewegung oder eine andere Tactart bekämen. Ich will nicht berühren, aus welchen von diesen Sprüchen Tutti, aus welchem Solos, aus welchem Duetten, Terzetten, u. s. w. zu machen wären: Der Plan, den sich der Componist machet, wird solches bestimmen. Er würde auch eben so viel Recht haben, einige von den Sprüchen gar auszulassen, oder andere dafür zu nehmen, als ich gehabt, sie so zusammen zu setzen. Einige dieser Sprüche lauten mehr nach der englischen als nach der deutschen Uebersetzung. Man wird dieß aber für keine Heterodoxie ansehen, da uns Protestanten zu der Kirchenmusik keine solche Worte vorgeschrieben sind, als den Katholicken zu den Missen. Ich habe auch die Schriftbücher, woraus die Sprüche genommen sind, weggelassen, und man kann es einen Text von lauter biblischen Redensarten nennen. Verschiedene Sprüche habe ich in die dritte Person gebracht, die sonst in der ersten lauten, um ihnen dadurch die Form zu einem Lobgesange zu geben; und ich sehe nicht ab, was man wider diese Freyheit gültiges möchte sagen können. Wenn wir uns derselben bedienen, können viel Sprüche der Bibel noch musikalisch werden. Zu geschweigen, daß bey den dramatisch abgefaßten Kirchenstücken manche in der ersten Person lautende

Sprüche gar gezwungen, wo nicht kindisch oder gar lächerlich werden, so möchten auch viele Sprüche sich weit besser durch ein Tutti behandeln lassen, als durch ein Solo. Ich zweifle z. E. daß es schicklich klinge, einen Sänger ausführlich singen zu lassen: Ich bin das A und das D &c. Wegen des Schlusses muß ich noch etwas sagen. Die meisten Stücke schliessen sich freudig; aber ist das ein Muß? Ich glaube, es werde der Musik und dem Componisten Ehre machen, wenn die Zuhörer am Ende mit der Furcht vor dem Schrecken Gottes erfüllt werden, — ohngeachtet ein leicht erschöpflicher Componist die Composition des letzten Spruches nicht zuletzt lassen dürfte, aus Besorgniß, das nöthige Feuer nicht mehr zu haben.

Text.

Er ist das A und das D, der Anfang und das Ende; der da ist und der da war, und der da kommt; der Allmächtige.

Er ist der ewige Gott; der Heilige; der in der Ewigkeit wohnet; der ewige und unsterbliche König, der allein Unsterblichkeit hat.

Seine Jahre währen für und für. Er hat die Erde gegründet, und die Himmel sind seiner Hände Werk.

Sie werden vergehen; — — er aber bleibet.

Sie werden alle veralten wie ein Gewand; sie werden verwandelt wie ein Kleid, wenn er sie verwandeln wird; er aber bleibet, wie er ist, und seine Jahre nehmen kein Ende.

Ein

II. Vermischte Gedanken. 289

Ein Tag vor dem Herrn ist wie tausend Jahr,
und tausend Jahre sind wie ein Tag; wie der
Tag der gestern vergangen ist.

Vor ihm ist kein Gott gemacht, so wird auch nach
ihm keiner seyn.

Er ist das A und das O; der Anfang und das
Ende: der da ist, und der da war, und der da
kommt; der Hohe und Erhabene, der da ewig
wohnet.

Er, der Herr, Gott, ist unsere Zuflucht für und
für. Ehe denn die Berge worden, und die
Erde, und die Welt geschaffen worden, warest
du, o Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Es ist kein Gott gleich dem Gott des Gerechten;
der auf den Himmeln fährt, uns zu helfen,
und in seiner Herrlichkeit auf den Wolken.

Der ewige Gott ist unsere Zuflucht in der Höhe,
und unten sind seine ewige Arme, und er wird
unsere Feinde vor uns austreiben.

Fürchtet euch nicht, wenn euch die Leute schmähen,
und entsetzet euch nicht, wenn sie euch verzagt
machen; denn die Motten werden sie freßen wie
ein Kleid, und Würmer werden sie freßen wie
ein Wollen Tuch.

Aber seine Gerechtigkeit bleibet ewiglich, und sein
Heil für und für.

Lasset ab von dem Menschen; verlaßet euch nicht
auf eines Menschen Kind. Denn es ist keine
Hülfe in ihnen. Wohl dem, dessen Hülfe der
Gott Jacob ist, dessen Hofnung auf dem Herrn,
seinem Gott stehet.

Fürchtet

290 II. Vermischte Gedanken.

Fürchtet euch nicht vor denen, die den Leib tödten,
und die Seele nicht mögen tödten;

Fürchtet euch aber vor dem, der Leib und Seel
verderben mag in die Hölle.

Ja, ich sage euch, davor fürchtet euch, — vor
dem Wurm, der nicht stirbet, — vor dem
Feuer, das nicht verlöschet, — vor dem feuri-
gen Pfeil und Schwefel, — der da quälet
Tag und Nacht, von Ewigkeit zu Ewigkeit. —

Schrecklich ist's in die Hände des lebendigen Got-
tes zu fallen.

2.

Manche witzige Leute lassen bey vielen Gelegen-
heiten sehen, daß sie eben nicht viel Verstand
haben. Aber es giebt auch so gutherzige See-
len, denen gar oft zur vernünftigen Aufführung
durchaus etwas Wiß mangelt. Witzige Leute
sind nicht allezeit klug; aber manche Leute wür-
den klug seyn, wenn sie witzig wären. Meine
Leser werden vielleicht mit mir übereinstimmen,
daß mehr Musiker zur letzten als zur ersten
Classe gehören.

3.

Den Fürsten kann man eher ungestraft schaden,
als mißfallen; eine Maxime, die die Musiker
sich um so mehr merken sollten, als sie ihren
Herren alle Augenblicke mißfallen, aber nur
selten schaden können; und sie sollten aufhören
sich zu wundern, wenn die Fürsten eher alle
ihre Tonkünstler, als einen Bedienten ihres
Landes ab danken. Ein König von Portugall
wollte an den Pabst schreiben, und befahl einem
seiner

seiner geheimen Räthe, einen Brief aufzusehen, mit dem Beyfügen, er wollte auch einen schreiben, und hernach den besten an den Pabst abgehen lassen. Als nun beyde zu Papier gebracht waren, befand der König, daß des geheimen Raths Brief besser war, als sein eigener, und beschloß jenen fortzuschicken. So bald aber der Rath nach Hause kam, schickte er alle seine Sachen so an, damit er sich auf das geschwindeste aus dem Lande begeben könne. Denn er bildete sich fest ein, daß er in Portugall nicht mehr sicher wäre, nachdem der König, sein Herr, befunden, daß sein Diener flüger als er selber sey.

4.

Muß man den großen Herren eine Wahrheit sagen, so thue man es auf eine ungezwungene und fröhliche Art. Denn fast nur alsdann allein kann man hoffen, daß sie sich darüber nicht erzürnen werden.

5.

Gleich einem vollen Fluß, der fließend Tag und Nacht,

Das Ufer fruchtbar zwar, doch kein Geräusche macht,
— sind auch die gründlich geschickten und sittsamen Musiker, im Gegenstande derer, die nicht aufhören, von ihren Arbeiten großthuerrisch zu sprechen.

6.

Scaramus erscheint allezeit in einem schwarzen, Harlequin dagegen immer in einem bunten
Kleide

Kleide auf der Schaubühne. Eben so wird ein musikalischer Stümper sich nicht verstecken, er mag es machen wie er will.

7.

An Marin.

Kleant hört allem Lob, und du hörst keinem zu,
Hoffärtig ist Kleant; die Hoffart selbst bist du.

Die Bravos bey der Musik sind etwas so Unumgängliches geworden, daß es keinen musikalischen Marin geben kann. Möchten doch aber auch die Kleanten den Werth der Bravos schätzen lernen!

8.

Alle gute Arien haben Leben und Action, der Poesie nach; folglich muß auch dergleichen in die Töne kommen, die darüber gesezet worden. Ja man entdecket selbst in Q* *. Instrumentalstücken viel Leben und Action. Nun aber muß einem guten Schauspieler nicht viel von dem Genie eines grossen Dichters fehlen, wenn er alle Affecten in seiner Seele rege machen, und sie durch Steilungen und Geberden, und durch den Ton der Stimme ausdrücken soll. Also müssen auch diejenigen Componisten viel von dem Genie grosser Dichter haben, deren Stücke Affecten rege machen, und nicht blosser Kitzelungen des Ohrs enthalten; denn sie enthalten alsdenn vielmehr gewiß die in Tönen nachgebildete Steilungen, Handlungen, und den Ton solcher Affecten.

9. Ver.

9.

Verstehet denn aber jedermann diesen Ausdruck der Affecten nach allem seinen Umfange? Nein. Aber wie wenig Schönheiten würde derjenige hersagen, und hersagen können, der in seinem Leben weder est noch aufmerksam Bilder angesehen hat, und auf einmahl in die Gallerie gebracht wird, wo le Bruns Thaten Alexanders geschildert sind. An statt daß ein Kenner von Gemälden die Schönheiten zu hunderten angeben könnte, würde er deren kaum zehn bemerken. Hätte aber einer nicht so wohl Augen als der andere? Eben so gehöret zur Empfindung musikalischer Belustigungen, nicht zwar ein Zuhörer, der in der Tonkunst oder gar in der Composition erfahren sey, wohl aber doch einer, dessen Ohren fähig und geübt sind, mehrere Schönheiten der Musik auf einmal zu fassen. Und daher kommt es vielleicht, daß Leute, die aus Ländern sind, wo man fast gar keine Musik höret, die aber sonst einen lebhaften Geist, und in andere Dinge Einsicht haben, wenn sie reiche, feurige, starke, gute Musiken zu hören bekommen, dieselbe nicht vertragen können, und eine Ode oder gar einen Kirchengesang, dem schönsten Concert von D. vorziehen.

10.

Es wird an einem Orte folgendes gesagt: Man ärgert sich, daß die Oper gesungen wird, und man findet darinn so viel Unwahrscheinlichkeit,
daß

daß man lieber lachen als weinen will. Allein, kann man die wohlgetroffene Nachahmung in einem Kupferstiche schön finden, und des Menschen Farbe bey einem schönen Marmorbilde vergessen, so wird man auch die Unähnlichkeit vergessen können, wenn die menschlichen Handlungen in singenden Tönen nachgeahmet werden, zu denen die Instrumente nur noch gleichsam einen Nachklang hinzuthun. — Kann man sich nicht vorstellen, man sey in einer andern Welt, wo die Menschen langsamer reden und handeln? Doch man vergiebt der Oper leicht die Recitative, weil sie der Rede am ähnlichsten sind, und weil die Alten ihre Declamation, um sie vollkommen richtig zu machen, schon in Noten gesetzt haben. Viele Menschen sprechen noch täglich singend, wenn sie lamentiren, zürnen, schmeicheln, oder eine Ode lesen. — — Jene Tadler der Oper erwägen nicht, daß die Musik nun schon zu einem ganz besondern Ausdruck der Leidenschaften geworden ist, welcher von den Seufzern und Lauten, die die von Affecten bewegte Menschen alsdenn, wenn sie nicht singen, von sich geben, nur entfernt abstammt, ob er wohl diesem Ursprunge nicht zuwider seyn, oder ihn völlig verleugnen darf.

II.

Ich bleibe dabey, man hat doch noch eher aus Fröhlichkeit als aus zärtlicher bekümmelter Liebe gesungen; und Schrecken und Mitleiden sind ebenfalls des musikalischen Ausdrucks fähig; ob
wohl

wohl das letztere auf eine deutlichere Weise als das erste. — Muß man denn also lauter Opern haben, die, wie die Italienischen, nur von verliebten Intriquen voll sind, und wo alle Arien von verliebten Seufzern schmachten? Ich weiß wohl, daß unsern Componisten der Ausdruck der verliebten Seufzer am leichtesten wird. Aber es kommt vielleicht nur daher, weil jezo alles in der Musik seufzet. Könnten wir nicht auch zuweilen Singspiele haben, nach Art der griechischen Schauspiele, nicht völlig wie dieselben, welche mit Beyseitsetzung der tränenden und entzückten Liebe, die angenehmsten Affecten des Mitleidens, der Freundschaft, des Erstaunens, der Hofnung, der Freude, der Fröhlichkeit ꝛc. mit den Leidenschaften des Schmerzes, des Hasses, der Gleichmüthigkeit, der Furcht, des Schrockes, der Verzweiflung u. s. w. abwechselten? Voltaire ist in seinen Gedanken über die Trauer- und Lustspiele der Engelländer, zwar noch gegen den Nationalgeschmack seiner Landsleute ehrerbietig oder behutsam; aber er saget doch folgendes: „Es ist verwegen, aber doch wahr gesprochen, wenn ich behaupte, daß die Verdienste des Schakespears das englische Theater verderbt haben. Es sind so schöne Auftritte und so große und schreckliche Stellen in seinen ungeheuren Spielen, die man Tragödien nennt, daß diese Stücke alle mit grossem Beyfall sind aufgeführt worden ꝛc. Man muß glauben, daß Voltaire mit den ganz

verliebten Schauspielen nicht sonderlich zufrieden ist. Denn er saget weiter: „Die Gewohnheit, die Liebe in die dramatischen Stücke, sie mag sich schicken oder nicht, einzumischen, ist ohngefähr gegen das Jahr 1660. mit unsern Bändern und Peruquen von Paris nach London gekommen. Das Frauenzimmer, welches daselbst, wie bey uns, die Schauspiele zieret, will nicht mehr zugeben, daß man ihnen von andern Sachen als von Liebe vorrede. So gar der weise Addison hatte die unzeitige Höflichkeit, seinen ernsthaften Character den damaligen Sitten zu unterwerfen, und verdarb ein Meisterstück, aus blosser Begierde zu gefallen.“

12.

Die Gelehrten verbieten eine wortreiche Schreibart; und es ist kein Zweifel, daß es auch wäasserigte Componisten giebt, die zwar tonreich sind, aber nicht reizen, nicht entzücken, nicht mit sich fortreißen. Dieses geschieht mehr durch wenige ausgesuchte Töne.

13.

Ein französischer Schriftsteller sagt zu den artigern Leuten: Die Sprache sey der am wenigsten zweydeutige Beweis von der Erziehung die man gehabt habe, und von den Gesellschaften, mit denen man umgehe; man könne nicht den Mund aufthun, daß man in diesem Betracht nicht ein Zeugniß für oder wieder sich ablege. — Ein anderer Autor eben dieses Volkes, saget

zu den Gelehrten: Ohne eine gute Sprache, sey der beste Schriftsteller, er mache was er wolle, ein Stümper. — Was ist bey den Musikern das, was bey den artigen Leuten und bey den Gelehrten die Sprache ist? Vermuthlich die Art des Vortrages, und ein Ausüßer der vor ihm liegenden Noten kann dieselben eben so wohl verderben, als ein Componist Geschicklichkeit, Feuer und Genie, und doch dabei so wenig Geschmack haben kann, daß er seine Gedanken nur schlecht einkleidet. Ist aber obiges von der Sprache wahr, wie sehr lieget alsdann nicht auch den Musikern ob, sich auf eine gute Art des Vortrages zu legen; und den Componisten, sich eines edlen und einnehmenden Ausdruckes zu befleißigen!

14.

Die französische Sprache ist seit einem Jahrhunderte fast mehr die Sprache von ganz Europa, als von Frankreich allein; und die deutsche Sprache ist auch die Sprache der nordischen Länder, welche andere Muttersprachen haben. Da nun die französische Sprache sich so gar wenig zu unserer zierlichen, reichen, edlen und feurigen Musik schicket, und die italienische Sprache von so wenigen in unserm Lande verstanden wird: sollten nicht unsere gute Dichter so viel Vaterlandsliebe haben, daß sie durch gute deutsche Cantaten auch in andern Ländern unsere Sprache auszubreiten suchten?

15.

Ist gleich unsere Sprache nicht so angenehm als die italienische, nicht so majestätisch als die spanische, nicht so klar und nett als die französische, und nicht so kurz und gedrungen als die englische Sprache: so haben doch unsere Dichter schon sehr viel von diesen Vollkommenheiten in sie übertragen, und geschickte und fleißige Hände können sie solchen Sprachen noch mehr ähnlich machen. Sonderlich gehet es in Ansehung der englischen Sprache an, und sie ist eines grossen Nachdrucks fähig. Kürze und Nachdruck aber sind solche Eigenschaften eines Gedichtes, die die innerliche Beschaffenheit des Ausdruckes zur Musik höchst bequem machen: Denn die Wendungen in den Gedanken und in den Leidenschaften kann die Tonkunst immer mit noch wenigern Tönen ausdrücken, als der Poet Silben dazu braucht.

16.

Die französische Sprachakademie ist bereits 1629 gestiftet, und 1694 gab sie ihr Wörterbuch zum zweytenmale heraus. In der Zuschrift an den König aber, die doch am meisten ausgearbeitet seyn muß, haben einige an 30 Fehler finden wollen. — Ein Trost für die Musiker, deren Arbeiten nach allem gehörig angewandten Fleisse, dennoch getadelt werden! Aber auch eine Lehre für diejenigen, welche glauben, bey nur geringer Mühe, oder gar keiner, dennoch alles gut zu machen!

17.

Man sagt von den Concepten eines gewissen großen Redners, daß sie wegen der vielen Veränderungen und Verbesserungen so darinn befindlich, so gut als ein Lehrbuch über die Beredsamkeit sind; und vom Philip Melancton erzehlet man, daß er seine Aufsätze so weitläufig geschrieben habe, daß immer zwischen zwei Zeilen noch sieben andere eingerückt werden können; und doch wäre der Platz zu seinen Verbesserungen noch oft zu klein gewesen. — — Giebt es wohl Componisten die auch so arbeiten? Ich meines Theils wolte lieber meine Partituren siebenmahl umschreiben müssen, als von mir sagen lassen, daß ich nie mehr die zweyte Hand daran legte.

18.

Man muß auch in der Musik, selbst bey Kleinigkeiten, im rechten Augenblicke das Apollonische Orakel fragen, falls Pythia die rechte Antwort geben soll. Und doch, wenn ihr auch beliebt hat, sie zu geben, muß man nicht glauben, daß alles so fort dergestalt gerahte, daß man daran nichts mehr zu bessern habe. Man muß sich ohne Unterlaß befragen: ist dieses die rechte Harmonie? Ist diese Conführung richtig? Ist diese Begleitung angemessen? u. s. w. Zwar können so viel Zweifel die Einbildung dergestalt einnehmen, daß man zuweilen scheineth, der Kunst-richter wegen, einen Satz, einen Ausdruck zu verwerfen, den unser eigener Geschmack sonst

stehen liesse. Allein, wie man diese Gefälligkeit nur selten haben muß, also wird auch das Genie, wenn es aufgeklärt und sicher ist, von allen Veränderungen und Verbesserungen Nechenschaft geben können. Das Genie weist nach, warum diese so schöne Begleitung geändert, jener so schöne Gedanke ausgestrichen, und statt des reizenden Ganges, ein weniger einnehmender Gang erwehlet worden. Das Genie begreift den allgemeinen Optimismus, dem zu gefallen man diese oder jene Schönheit opfert. Aber dieses allgemeine bessere, ist freylich der wenigsten ihre Sache, weil sie nur auf die Zeile sehen, die sie vor sich haben, und man hingegen oft erst zehn Zeilen weiter unten findet, warum oben so, und nicht anders geschrieben ist.

19.

In den Briefen der Frauenzimmer, bemerket man Freyheit des Witzes, Zartlichkeit des Geschmacks, Natürlichkeit der Empfindungen und Gedanken, Ungezwungenheit in den Ausdrücken, und Schönheit in der Schreibart. Sollte es wohl möglich seyn, musikalische Stücke zu verfertigen, welche gleichfalls alle diese vorzrefliche Eigenschaften hätten? (*)

20.

Cicero sagt, man müsse nicht allein darauf sehen, was jeder sagt; sondern auch darauf, was jeder denkt,

*) Vid. die musikalischen Werke eines unsterblichen
Graun, Herausgeber.

denkt, desgleichen auch, warum er so denkt. Eben so muß man einen Componisten nicht gleich deswegen für sehr geschickt halten, weil seine Sachen klingen; sondern man muß untersuchen, ob er auch gewollt, daß sie so klingen sollen? und ob er aus Ursachen, so und nicht anders componirt hat? Wir müssen seine ganze Arbeit stückweise durchgehen, und durch ein gehöriges Urtheil bestimmen, wo er sich selbst übertroffen hat. Wir müssen alle Gänge, alle Wendungen, die ganze Erfindung, und seine besondern Mittel zum vorgesezten Zwecke zu gelangen, eines nach dem andern, abwiegen. Dann werden wir erst mit Zuverlässigkeit urtheilen, ob und in wie weit er Hochachtung verdienet.

21.

Doch muß man auch in der Musik, die Rathschläge nicht allemahl nach dem Erfolge beurtheilen, dergestalt, daß wenn manche einzelne Composition nicht Beyfall erhält, man daraus so fort auf des Verfassers Ungeschicklichkeit schliefen wollte. Ein Alter hat gesagt: Ueber seine Reden wäre er Herr, über den Erfolg seiner Geschäfte aber das Glück. Es kann also ein Componist den auszudrückenden Affect wohl ausfündig gemacht, und auch in Ansehung der Tactart, der Bewegung, des Sängers, der Instrumente, ja selbst der Declamation die größte Richtigkeit beobachtet haben. Sein Gemüth aber war, zur Zeit der Arbeit, selbst nicht

der rechten Fassung und Laune, und daher hatte er das Unglück, ein ungefälliges Stück zu machen.

22.

Der Weltweise Bion stopfte dem Antigonus, welcher ihn wegen seiner Herkunft aufziehen wollte, bald das Maul. Mein Vater, sagte er, ist ein Knecht, und ein Neßger gewesen, und gebrandmarkt worden. Meine Mutter war eine Hure, und mein Vater heyrathete sie, weil er von schlechtem Stande war. Beyde wurden wegen eines Verbrechens gestraft. Mich kaufte ein Redner noch als ein Kind, und ließ mir bey seinem Absterben alle sein Vermögen, mit welchem ich mich nach Athen gewandt, und hierauf der Weltweißheit ergeben habe. Die Geschichtschreiber dürfen sich keine Mühe machen, Nachricht von mir einzuziehen. Ich will ihnen die rechte Wahrheit sagen. — Viele Musiker, deren Lebensläufe man nicht erbitten können, müssen nicht von gleicher Freymüthigkeit seyn.

23.

Diejenigen, welche aus dem Fehler einer üblen Schamhaftigkeit oder Höflichkeit, leicht alles zu bewilligen geneigt sind, was man von ihnen verlangt, brechen und widerrufen auch ihr Wort desto leichter. Zwen Fehler, die man bey vielen Musikern antrifft! Weichliche Gefälligkeit erniedriget uns gar sehr.

24.

Batteux sagt folgendes; und wie lehrreiche Anwendungen wird ein Musiker davon machen können! „Die ganze Welt hat von dem Wettstreit reden gehört, den Cicero und Roscius mit einander hatten. Der Redner drückte einen Gedanken durch Worte aus, der Comödiant drückte ihn augenblicklich durch Gestus aus. Der Redner veränderte die Worte mit Beybehaltung des Gedankens, der Comödiant veränderte die Gestus, und drückte den Gedanken noch einmahl aus: Sehet da, zwey Mittel unsere Gedanken deutlich zu machen, Rede und Gestus. Die Pantomimen spielten ganze Stücke durch Gestus! Sie hielten eine zusammenhängende Rede, welche die Zuschauer einige Stunden lang anhörten. Wie, wenn sie noch den andern Theil der Declamation hinzugehan hätten, welches der Ton der Stimme ist? Die Musik weiß in dieser Sprache unendlich viel Sachen auszudrücken. Sie mahlt die Freude, die Traurigkeit, das Schmachten, die Stärke, die Schwäche, die Wildheit. Sie erhibt uns, sie entzüct uns, und redet nur durch bloße Töne. Was würde geschehen, wenn sie Gestus hinzuthäte, die durch den Weg der Augen unsere Seele rühren, und Worte, die den Geist und das Herz angreifen?“

25.

Kann ein Schriftsteller nur dadurch seinen Stolz beleben, daß er sich in seinem Kabinet einbildet,

Himmel und Hölle zu apostrophiren; kann er sonst nirgends bei Lieblichkeit, Stärke und Nachdruck bekommen, als wenn er wenigstens mit halber Stimme die Tone der Natur versuchet: O wie schlecht müssen die Musiker componiren, welche dabei weder Clavier noch ein anderes Instrument brauchen, und so stumm bleiben wie die Fische!

26.

Erschüttert uns ein einziges Geschrey bis in die innerste Seele; spricht ein einziger Wurf des Auges geschwinder und besser als alle Reden; überzeugt uns eine Haltung des Leibes; und drückt uns eine Stellung Sachen aus, die wir mit Vergnügen bloß daraus verstehen, bey welchen der größte Nachdruck und Reichthum der Sprache, entweder gar zurück bleibt, oder die sie doch nur zum Theil, dunkel und weitschweifig beschreibt, und von denen sie nur einen Abriß macht, da sie doch ausgemahlt und tief eingegraben seyn sollten. — Und ist es gewiß, daß die Musik dergleichen Geschrey, dergleichen Haltung des Leibes, und dergleichen Stellung nachbilden und ausdrücken kann: wie wenig darf ein guter Dichter Bedenken haben, Singgedichte zu verfertigen, da er versichert seyn kann, daß die Musik die Schilderungen ausmahlen wird, ohngeachtet seine Worte davon nur den Abriß geben können.

27. Da

27.

Dagegen aber müssen auch die Componisten die Arbeit nicht scheuen, wenn die Dichter nicht glauben gezwungen zu seyn, sich in die Wendungen und Figuren einzuschränken, welche in guten italienischen Arien vorkommen; sondern wenn sie ihnen alle mögliche Figuren und Wendungen vorlegen. Wiederholt man ewig dieselben Bewegungen und Töne, so bemächtiget sich die Unachtsamkeit des Ohrs des Zuhörers, die Muskeln lassen nach; er schläfet ein. Und bey ewig gleichen Wendungen und Figuren in den Worten, müssen die Töne des Musikers durchaus mit dem, was schon so vielmahl gehöret worden, wenigstens etwas ähnliches haben.

28.

Haben die Mahler zu ihrem Ausdrucke keine Reihe Gestus, die sich einander Hülfe leisten, sondern nur einen einzigen; und hat le Brun in diesen einzigen Gestus die ganze Seele des Alexanders, den ganzen Schmerz der Mutter des Darius, einschließen können: wie gewiß kann der Dichter seyn, daß sein abgezielter Zweck durch die Musik wird erreicht werden, weil grossen Musikern ebenfalls nicht unmöglich ist, mit wenigen Tönen einen ganzen Affect zu schildern, und ihnen dabey unverwehret ist, auch die Reihe der Gestus zu mahlen. Aber möchten doch auch nicht so viel Musiker diejenigen Poesien, welche sie nöthigen, solche Originalzüge auszugrübeln,
lieber

lieber gar nicht componiren, als sich der dazu erforderlichen Mühe, Arbeit und Nachforschens unterziehen wollen! Man muß an den Titel eines Genies nicht Anspruch machen, wenn man nur den recht gebahnten Weg gehen will. In den andern schönen Wissenschaften haben uns die Alten meist nichts mehr übrig gelassen, als den Ehrgeiß sie gut zu copiren; aber in der Musik ist es nicht also. Hier ist noch ein großes Feld zu bearbeiten.

29.

In den historischen, didactischen und philosophischen Gedichten lassen sich die Poeten oft durch ihre Einbildungskraft fortreißen, und, überdrüssig der Wahrheit, die ihnen ein Joch aufzulegen scheint, schwingen sie sich in die Höhe, überlassen sich der Erdichtung, und genießen aller Vorrechte ihres schönen Geistes. Sollte es also einem Componisten nicht auch erlaubt seyn, die Töne, welche seinen Affect auf den vorhabenden Worten zunächst bezeichnen, zu verlassen, und sich seiner Einbildungskraft, blos als ein Tonkünstler, in Passagien, in Läufen, u. d. g. zu überlassen. Diese müssen sich freylich noch immer zum Hauptaffect schicken, so wie die Episoden in allen Werken des Geistes. Wären inzwischen solche musikalischen Episoden zuweilen auch nur eine Bildsäule in einem Hause, das heißt, ein Stück zum blossen Zierrath in einem zum Bewohnen gemachten Gebäude, so wird doch von Virgilen gesagt, daß in seinen Georgicis die Episoden, z. E. die Fabel vom Aristaus

Aristäus und Orpheus, nichts anders als solche Bildsäulen sind. Kann alsdann Virgil aufhören ein Landmann zu seyn, warum will man den Musikern aus gleichem Verfahren ein Verbrechen machen? Warum sollen sie ihre Materien nicht auch als freye Scribenten, als erhabene Geister bearbeiten dürfen? Warum sollen sie nicht auch fremde Sachen, die nur bey Gelegenheit angebracht werden, einmischen, und ihre und der Sängers Geschicklichkeit und Grösse zeigen?

30.

Man gelangt durch verschiedene Mittel zu einerley Absicht. Die allgemeinste Art die Herzen derer die wir beleidiget haben, zu erweichen, wenn sie Gelegenheit zur Rache in Händen haben, und wir in ihrer Gewalt sind, ist diese, daß man sie durch Demüthigung zum Mitleiden und zur Barmherzigkeit beweget. Gleichwohl haben öfters Herzhaftigkeit, Standhaftigkeit und einmuthiger Entschluß, Mittel, welche den vorhergehenden gänzlich entgegen stehen, eben so viel ausgerichtet. Als einmahl eine Stadt mit Gewalt eingenommen ward, konnte der siegende Feldherr, durch das Geschrey des Volks, der Weiber und Kinder welche niedergemetzelt wurden, ihn um Gnade anfleheten, und ihm zu Füßen fielen, keinesweges befänstiget werden, bis er endlich bey mehrerm Eindringen in die Stadt, drey Edelleute antraf, welche mit einer unglaublichen Kühnheit den Angriff des siegenden Heeres aushielten. Die Achtung und
Ehrer.

Ehreerbietung für eine so seltene Tapferkeit machte, daß er ihnen und den sammtlichen Einwohnern Barmherzigkeit wiederfahren ließ. Der erstaunlich starke und verzehafte Scanderbeg jagte einem seiner Soldaten nach, um ihn zu ermorden. Vergeblich suchte dieser ihn auf alle ersinnliche Art durch Demüthigung und Flehen zu besänftigen, und fiel endlich darauf, ihn mit dem Degen in der Faust zu erwarten, welcher Entschluß auf einmahl die Wuth des Feldherrn hemmete, so daß er den Soldaten zu Gnaden annahm. Der Kayser Conrad belagerte den Herzog von Bayern, Guelphien, in Winsberg, und bey der Einnahme des Plazes sollte alles über die Klinge springen; blos erlaubte er den mitbelagerten adelichen Frauenzimmer herauszugeben, und mit zu nehmen, was sie tragen konnten. Diese entschlossen sich ihre Männer, ihre Kinder, und den Herzog selbst auf den Rücken zu nehmen, und der Kayser wurde von diesem Entschluß so eingenommen, daß er alle Feindschaft gegen den Herzog fahren ließ. — Man wundere sich also nicht, wenn zu weilen die Opercomponisten unternehmen, verzehafte Töne auch da zu gebrauchen, wo jemand etwas bittet; und wenn in Passionsmusiken der Heyland als ein Berg Gottes, den Fuß in Ungewittern, das Haupt in Sonnenstrahlen, geschildert wird. Denn wenn die Schilderung auf gehörige Weise geschieht, so thut solches der Hauptabsicht, das Herz der Zuhörer zur Wehmuth

muth zu bewegen, gar nicht Abbruch. Das Herz wird auch bei Erblickung vorzüglich grosser Dinge weich. Das thebanische Kriegesvolk zog seine Kriegsheubter vor, & peinliche Gericht, weil sie ihre Heubter über die gesetzte Zeit verwaltet hatten. Pelopidas konnte kaum loß kommen, so sehr er sich auch schmiegete und bat. Epaminondas hingegen hielt seine verrichtete Thaten dem Volk mit solcher Erhabenheit vor, daß es aus einander ging, ohne die Stimmen zu geben.

31.

Die weis' und fröliche Natur
 Verband in Minons edlem Herzen
 Die Tugend mit der Wollust Scherzen,
 Den Cato mit dem Epicur.

Sollte also ein Opercomponist nicht ein rechtschaffener Mann seyn können, wenn er gleich lauter verliebte Singspiele zu componiren hätte?

32.

Der Herr von Hagedorn hat folgendermassen gesungen:

Euch heisst der Wein der Unart Zunder,
 Und fremder Völker Trinklied Land:
 O dafür bleib euch der Burgunder,
 Lainez und Babet unbekannt.

Den Wein möchten nun wohl nicht viel Musiker mit solcher Herzens Ueberzeugung für der Unart Zunder halten, daß sie keinen trinken sollten.
 Allein

Allein wo man unter den fremden Trinkliedern die französischen versteht, so werden auch unsere Musiker sie gewiß für Land, wo nicht für noch etwas schlechteres halten; ob wohl einige, die aus Einsicht und Empfindung sprechen, unter guten und schlechten französischen Liedern einen grossen Unterscheid machen. Den finstern Feinden der französischen gesungenen Freude wird Lainez und Babet gewiß ewig unbekannt bleiben. Denn sie liessen sich vielleicht eher Landwein statt Burgunder gefallen, wenn sie diesen nicht anders haben könnten, als daß sie sich mit Lainez und Babet abgeben müßten.

III.

Dritte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern.

(Man sehe das 5te Stück, III. Band.)

1700. Die ungleich gerathne Kinderzucht, an dem Beispiele des begüterten Franzosen, von D. Joh. Christ. Wenzeln, Altenburg, 4.

— — — — — Brechtäus. Leipzig. Neujahrsmesse.

— — — — — Amyntas und Phyllis. Leipziger Ostermesse.

— — — — — Justinus, Leipz. Michaelismesse.

1700. Die Macht der Tugend, (la forza della Virtù,) von Keyfern componirt, und von Bressand aus dem Italiänischen übersezt. Hamburg.
- — Endymion oder Phaeton, componirt von Keyfern; Poesie von Nothnageln. Hamb.
- — Das Fest der Pales. Weissenfels.
- — Der römische Kayser Titus Vespasian. Weissenfels.
- — Asterie, Königs Miri aus Andalusien Tochter.
- — Artemisia, oder die beständige Liebe. Weissenfels.
- — Die in der Liebe beständige Belise. Bayreuth.
- — Die beständige Liebe. Ebendasselbst.
- — Heliate und Olympia. Hamb.
1701. Narcissus. Leipz. Neujahrsmesse.
- — Athanagilda. Leipz. Ostermesse.
- — Medea. Leipz. Michaelismesse.
- — Orpheus und Eurydice. Naumburg.
- — Das höchstpreißliche Krönungsfest Sr. Königl. Majestät von Preussen, und Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg, wurde mit einem Ballet und Feuerwerk allerunterthänigst verehret auf dem hamburgischen Schauplatz. Composition von Keyfern, Poesie von Nothnageln.
- — Störtebecher und Gódje Michel, erster Theil.
- — — — — zweyter Theil.
- V. Band. 4. St. £ Beyde

Beide von Kayfern; und die Poesie von Hottern, einem Sänger und nachherigen Cantor in Jevern. Hamburg.

— — Procris und Cephalus, componirt von Bronnern; und von Bressands Poesie. Hamburg.

— — Psyche. Musik von Kayfern, Text von Posteln. Es wurden zwar in diesem Jahre noch zwei Opern verfertigt, nemlich Thasilo, und Philippus, Herzog von Meckland; die aber nicht aufgeföhret worden sind. Die letzte wurde von Seiten des Kayserl. Gesandten verboten. Herr Bronner hatte die Musik, und Herr Hirsch die Poesie gemacht. Hamburg.

— — Regnerus und Swanvite. Weiffenfels.

— — Amalthea. Weiffenfels.

— — Der mit Freuden glücklich beygelegte Musenstreit. Konnhild.

— — Die durch gewaltsame Liebe bezwungene aber wieder befreyte Eudoxia. Bayreuth.

1702. Die Galathea, in einer Pastorelle. Leipziger Neujahrsmesse.

— — Otto, leipz Ostermesse.

— — Alceste, leipz. Michaelismesse.

— — Die stiegende Unschuld, unter dem Beispiele Hunonis Grafen zu Oldenburg. Kundolstadt.

— — Die in Banden und Freyheit obsiegende Liebe. Bayreuth.

— — Der sich über Chloris erfreuende Zephyr. Konnhild.

1702. Jupiter und Callisto, Naumburg.
 — — Circe, oder des Ulyßes erster Theil.
 — — Penelope, oder Ulyßes anderer Theil.
 Beide componirt von Kayfern, Poesie von
 Bressand. Hamburg.
 — — Porfenna, Musik von Mattheson, Poesie
 von Bressand. Hamburg.
 — — Alaricus, componirt von Schieferdeckern,
 nachherigen Organisten in Lübeck; die Verse
 von Nothnageln. Hamburg.
 — — Victor, Herzog der Normannen, von
 dieser Oper machte Schieferdecker den ersten;
 Mattheson den andern, und Bronner den
 letzten Actum. Die Poesie war von Hin-
 schen. Hamburg.
 — — Der Sieg der fruchtbaren Pomona,
 componirt von Kayfern; der Text von
 Posteln. Hamburg.
 — — Regnerus, Musik von Schieferdeckern.
 Der Poet ist nicht bekannt. Hamburg.
 — — Berenice, componirt von Schieferdeckern.
 Hamburg.
 — — Der Tod des grossen Pans. Dieses
 Stück wurde auf das Absterben des Herrn
 Schott gemacht, und damit das erste
 Hundert der hamburgischen Opern erfüllet.
 Bronner verfertigte die Musik und Hirsch
 die Verse. Hamburg.
 — — Orpheus, erster Theil

1702. *Orpheus*, zweyter Theil. Beyde componirt von Keyfern, die Poesie von Bresland. Hamburg.
- — *Neues preussisches Ballet*, Musik von Keyfern, Poesie von Hinschen. Hamb.
- — *Beatrix*. Hamburg.
- — *Phaeton*. Hamburg.
- — *Die verachtete Eitelkeit der Welt*, in einem musikalischen Nachspiele auf dem merseburgischen Schultheater vorgestellt. 1702. Merseburg.
- — *Alceste*. Leipz. Michaelismesse.
1703. *Serdinand und Isabelle*. Leipz. Neujahrsmesse.
- — *Der lachende Democritus*. Leipz. Neujahrsmesse.
- — *Der ungetreue Schäfer Cardillo*. Leipz. Neujahrsmesse.
- — *Justinus*, Leipz. Ostermesse.
- — *Lucius Verus*, Leipz. Ostermesse.
- — *Ulysses*, Leipz. Michaelismesse.
- — *Diana und Endymion*, Weissenfels.
- — *Die verdammte Staatsucht, oder der verführte Claudius*, Composition von Keyfern, Poesie von Hinschen. Hamb.
- — *Die Geburt der Minerva*, von dem benden vorhergehenden. Hamb.
- — *Salomon, oder die über die Liebe triumphirende Weisheit*; componirt von Keyfern; die Poesie von Hunold, sonst Menantes. Hamburg.

1703. Aurora und Zerastes, Weiffenfels.
 — — Das rechte wahre Glück. Kömhild.
 — — Eintracht der Tugend, Schönheit und
 Jugend, mit der erlaubten Wollust. Mei-
 ningen.
 1704. Der in Kronen erlangte Glückswechsel, oder
 Almira, Königin von Castilien. Musik
 von Händeln, Poesie von Feustking. Hieben
 war ein Epilogus, genant der Genius von
 Europa, componirt von Keyfern. Hamb.
 — — Jupiter und Alcmene. Leipz.
 — — Perseus und Andromede. Leipz. Neu-
 jahrsmesse.
 — — Cajus Caligula. Leipz. Ostermesse.
 — — Germanicus. Leipz. Michaelismesse.
 — — Aceste. Leipz. Michaelismesse.
 — — Der lachende Democritus. Leipzig.
 — — Der gestürzte und wieder erhöhte Nebu-
 cadnezar. Musik von Keyfern, Poesie von
 Hunold.
 — — Diana und Endymion. Weiffenfels.
 — — Almira, Weiffenfels.
 — — Die Durchl. Zulima, oder die keusche
 Liebe. Bayreuth.
 — — Sieg der Liebe, Meinungen.
 — — Hochfürstl. Themarische Marienlust, Köm-
 hild.
 — — Eine Operette von Schäfern. Kömhild.
 — — Dettlieb und Caramine. Andolstadt.
 — — Cleopatra. Musik von Mattheson, die
 Poesie von Feustking. Hamburg.

1705. Ferdinand und Isabelle. Leipzig.
 — — Jupiter und Alcmena. Leipz. N. J. M.
 — — Aeneas, Leipziger Ostermesse.
 — — Xerxes, der persische Monarch. Leipziger Michaelismesse.
 — — Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens. Arnstadt.
 — — Nero, oder die durch Blut und Mord erlangte Liebe. Musik von Händeln, Poesie von Keusling. Hamburg.
 — — Die römische Unruhe, oder die edelmüthige Octavia; componirt von Keyfern; die Poesie von Barth. Feind. Hamburg.
 — — Die kleimüthige Selbstmörderin Lucretia, oder die Staatschorheit des Brutus. Von den vorhergehenden Verfassern. Hamb.
 1706. Sieg der Schönheit über die Helden. Bey der Vermählung Friedrich Wilhelms, Kronprinzen von Preussen, mit der Prinzessin Sophia Dorothea. Cölln an der Spree.
 — — Berenice, Leipz. Neujahrsmesse.
 — — Belesus und Arbaces, Leipz. O. M.
 — — Telemach. Naumburg.
 — — Die gekrönte Treue, Musik von Keyfern, Poesie von Hinschen. Hamburg.
 — — Die errettete Unschuld, oder Germanicus, componirt vom Capellmeister Grüneberg. Hamburg.
 — — Die gezwungene Beständigkeit, oder die listige Rache des Sueno, componirt von Keyfern, Poesie von Feinden. Hamburg.

1706. Justinus, von Schieferdeckers Composition. Hamburg.

— — Masagniello furioso, componirt von Keyfern; von Feinds Poesie. Hamburg.

— — Almira, von Keyfern componirt. Hamburg.

— — Lucretia. Naumburg.

— — Daniel, vom Baron Knorr, Braunschweig.

1707. Der um unserer Missethat willen verwundete, und um unserer Sünde willen zerschlagene, und gekreuzigte Jesus, nach den vier Evangelisten, in einem Trauerspiele vorgestellt, von M. Joh. Jacobi, Zwick. Pf. zu Marienthal, Schneeberg, druckts Heinrich Fulde. 1707.

— — Der auferstandene und triumphirende Jesus, nach den vier Evangelisten, in einem madrigalischen Dramate aufgeführt von M. Joh. Jacobi, Pf. zu Marienthal, Schneeberg. 1707.

— — Athanagilda. Leipz. N. J. M.

— — Syrinx, Leipz. N. J. M.

— — Der vom Prinzen Eugenius und Herzog von Marlebrough curirte Ludewig der XIV. König von Frankreich und Navarra, in einer lustigen Opera betrachtet von einem aufrichtigen Deutschen. Siegeland, in 4.

— — Dido, vom Capellmeister Graupner auf Worte von Hinschen componirt. Hamburg.

318 III. Dritte Fortsetzung

1707. Das Carneval von Venedig, Musik von Keyfern; die Verse von Meister und Cuno. Hamburg.
 — — Jason, Braunschweig.
 1708. Der beglückte Florindo, componirt von Händeln; die Poesie von Hinschen. Hamb.
 — — Die verwandelte Daphne, von vorigen Verfassern. Hamburg.
 — — Hercules und Theseus; Musik von Graupnern, die Verse von Brenmann. Hamburg.
 — — Antiochius und Stratonica, von Graupnern; die Poesie von Feinden. Hamb.
 — — Bellerophon von den beyden vorhergehenden. Hamburg.
 — — Adonis, Leipz. Ost. M.
 — — Ceniras und Irene, Leipz. D. M.
 — — Costoes, Leipz. M. M.
 — — Sardanapalus, Leipz. M. M.
 — — Der erfreuten Ocker-Schäfer angestelltes Fest bey der Vermählung des Königs in Spanien, Carls III. mit Elisabeth Christinen, Herzogin zu Braunschweig.
 — — Die vom Pluto geraubte Proserpina, Bayreuth.
 — — Alexanders und Keranen Heyrath. Cölln an der Spree.
 — — Die sieben Planeten. Weissenfels.
 — — Selimene und Floridan. Eben daselbst.
 — — Donna Violanta, oder Spiegel feuerscher Damen. Eben daselbst.

1709.

des Verzeichniß. Deutsch. Opern. 319

1709. Helena, Musik und Poesie von Keyfern.
Hamburg.
- — Heliates und Olympia, oder die blutdürstige Rache, von den vorigen Verfass. Hamb.
- — Desiderius König der Longobarden. Kaiser machte die Musik, und Feind die Poesie.
Hamburg.
- — Simson; componirt von Graupnern, die Verse von Feinden. Hamburg.
- — Orpheus, in eins zusammengezogen, von Keyfern und Bressand. Im Jahre 1702. waren es zween Theile.
- — Narcissus, Leipz. N. J. M.
- — Acontius und Cydippe, Leipz. N. J. M.
- — Mario, Leipz. Ostermesse.
- — Die getreue Schäferinn Daphne. Weisensfels.
- — Sieg der Liebe und Beständigkeit. Eben daselbst.
- — Olympia vendicata, Naumburg.
- — Der angenehme Betrug, oder das Carneval von Venedig. Leipz. N. M.
- — Die lybische Talestris, Leipz. M. M.
1710. Arsinoe, Musik von Keyfern; Poesie von Breymann. Hamburg.
- — Die Leipziger Messe, oder le bon Vivant, von dem vorhergehenden Componisten, und die Verse von Weidemann. Hamburg.
- — Der Morgen des europäischen Glücks, oder Aurora, von Keyfern componirt; der Text von Breymann. Hamburg.

1710. Der durch den Fall des großen Pompejus erhöhte Julius Cäsar; von Keyfern componirt. Feind machte die Verse. Hamburg.
- — Die wunderbar errettete Iphigenia. Hamburg.
- — Adelheid. Weissenfels.
- — Die siegende Liebe. Eben daselbst.
- — Daphne. Leipz. M. J. M.
- — Die über Haß und Rache triumphirende Liebe. Leipz. D. M.
- — Die rachgierige Nicesa. Leipz. M. M.
- — Almira.
- — Pharamund. Leipzig.
- — Der glückliche Liebeswechsel, oder Helena und Paris. Naumburg.
- — Die römische Großmuth, oder Mutius Scévola, Braunschweig.
- — Iffe, oder die vergnügende Liebe. Eben daselbst.
- — Germanicus, Leipzig.
- — Der asiatischen Banise 1ste Abtheilung. Eoburg.
- — Der Banise dritte Abtheilung. Leipzig.
- — Aeneas, Leipzig.
1711. Die geheimen Begebenheiten Heinrichs des IV. Königs von Castilien und Leon; componirt von Mattheson; der Poet war Hoe. Hamburg.
- — Crösus, in eine ganz neue Form gebracht von dem Bürgermeister Bostel, und componirt von Keyfern. Hamburg,

1711. Der unglückliche Alcmeon. Leipz. D. M.
 — — Die syrische Unruhe, oder die beleidigte
 Liebe. Leipz. M. M.
 — — Atalanta, oder die über alle List siegende
 Beständigkeit. Wolfenbüttel.
 — — Die Liebe gegen das Vaterland, oder der
 sterbende Cato. Hamburg.
 — — Clomire, Naumburg.
 — — Lucius Verus, Zeitz.
 — — Berenice und Lucille, Darmstadt.
 — — Valeria, Naumburg.
 1712. Die österreichische Großmuth, oder Carl
 V. auf das Krönungsfest Carls des VI. auf
 dem grossen hamburgischen Theater vorge-
 stellt. componirt von Kersern; die Poesie von
 J. U. König. Hamburg.
 — — Die entdeckte Verstellung, oder die ge-
 heime Liebe der Diane, ein Schäferspiel, von
 den vorigen Verfassern. Eben daselbst.
 — — Die wiederhergestellte Ruhe, oder die ge-
 frönte Tapferkeit des Heraclius. Auf das
 Krönungsfest Carls VI. zum König in Un-
 garn; von den beyden vorhergehenden.
 Hamburg.
 — — Ariadne, Leipz. M. J. M.
 — — Balacin, oder die erste Abtheilung der
 asiatischen Banise. Leipz. D. M.
 — — Chaumigren, oder die zweyte Abthei-
 lung der Banise. Leipz. D. M.
 — — Banise, oder die dritte Abtheilung u.
 Leipz. D. M.

312. Echo und Narcissus, Leipz. D. M.
 — — Die getreue Dido, Naumburg.
 — — Der verstellte Dorindo, Durlach.
 — — Die hart. verfolgte und glücklich erlöste
 Rosilis. Durlach.
 — — Das galante Europa. Durlach.
 1713. In diesem Jahre war die Pest in Ham-
 burg, und wurden daher gar keine Opern
 gespielt.
 — — Berenice, Halle.
 — — Doris, Weissenfels.
 — — Ismenie und Montaldo, Leipz. N. J. M.
 — — Der Tempel der Liebe, Leipz. N. J. M.
 — — Die amazonische Königin Drithya, Leipz.
 Ost. M.
 — — Ademar, Leipz. D. M.
 — — Die Dornen und Rosen der Liebe, Gera.
 — — Artemisia, Naumburg.
 — — Celindo, oder die hochgepriesene Gärt-
 nertreue. Carlruhe.
 — — Lustiger Trinkbrüder falsche Freundschaft.
 Durlach.
 — — Der in die Göttinn Venus unglücklich ver-
 liebte Adonis. Durlach.
 1714. Zenobia und Radamisto. Leipz. N.
 J. M.
 — — Almire und Fernando, Leipz. D. M.
 — — Rhea Sylvia, Leipz. D. M.
 — — Hercules, Leipz. M. M.
 — — Nicea, Leipz. M. M.

1714. Der getreue Betrug (inganno fedele) Musik von Keysern; die Poesie von Königen. Hamburg.
- — Die gekrönte Tugend, von den vorigen Verfassern. Hamburg.
- — Die neapolitanische Fischerempörung. Hamburg.
- — Die unglückliche Regierung der Durchlauchtigsten Antonia. Bayreuth.
- — Die siegende Treu. Eben daselbst.
- — Meleager. Durlach.
- — Die Kunst zu schmarozen. Eben daselbst.
- — Frölicher Brüder Saufust. Eben daselbst.
- — Die Regung und der Widerstand der Liebe. Durlach.
- — Semiramis. Braunschweig.
- — Hercules. Bayreuth.
- — der glückliche Wechsel unbeständiger Liebe. Eben daselbst.
- — Die triumphirende Tugend. Eben daselbst.
1715. Der Triumph des Friedens.
- — Fredegunda. Beyde componirt von Keysern und die Poesie von Königen. Hamburg.
- — Cato. Musik von Keysern. Den Text verfertigte Feind. Hamburg.
- — Rinaldo, componirt von Händeln; übersetzt von Feinden. Hamburg.
- — Artemisia, componirt von Keysern. Die Poesie von verschiednen. Hamburg.

1715. Die siegende Beständigkeit. Wolfenbüttel.
 — — Der gestürzte Epopeus, oder Antiope. Leipzig.
 — — Die Königl. Schäserinn Margenis. Leipzig.
 — — Scipio Africanus, Leipzig.
 — — Clomire, Naumburg.
 — — Lieb und Wein. Durlach.
 — — Die ausgelernte Kupplerinn. Eben daselbst.
 — — Regnero, Braunschweig.
 — — Ariadne, Eben daselbst.
 — — Medea, Eben daselbst.
 — — Die Liebe unter den Feinden. Bayreuth.
 — — Die Durchl. Statira, Bayreuth.
 — — Alba Cornelia. Eben daselbst.
 — — Die getreue Dorilis, Weissenfels.
 1716. Das römische Aprilfest, Musik von Kersern; Feind war der Post. Hamburg.
 — — Das triumphirende Haus Oesterreich, von den vorigen Verfassern. Hamburg.
 — — Das zerstörte Troja, oder der durch den Tod Helenen versöhnte Achilles; Keyser componirte, und Hoe machte die Verse. Hamburg.
 — — Calpurnia, oder die römische Großmuth, die Musik vom Capellmeister Heinichen; die Poesie von Königen.
 — — Zoroaster. Leipzig.
 — — Die rachgierige Nicea, Leipzig.
 — — Der versöhnte Achilles. Wolfenbüttel.

1716. Salomon, Wolfenbüttel.
 — — Theodosius und Eudoria. Wolfenbüttel.
 — — Die Plejades, oder das Siebengestirn,
 Braunschweig.
 — — Irrgarten der Liebe, oder Livia und Cleander.
 Weissenfels.
 — — Die Durchl. Olympia. Bayreuth.
 — — Arsaces. Ebendasselbst.
 — — Heinrich der Löwe, Braunschweig.
 — — Die erlangte Gegenliebe, Leipzig.
 — — Lucretia, die keusche Römerinn, Durlach.
 — — Harlekins Hochzeit. Eben daselbst.
 — — Harlekins Kindbetterinn. Schmaus, Durlach.
 — — Harlekins närrische Ehe, und lustige Wirtschaft.
 Eben daselbst.
 — — Die recht schmerzlich betrübte, zuletzt aber glücklich wieder erfreute Merope. Eben daselbst.
 1717. Die durch Verstellung und Großmuth über die Grausamkeit siegende Liebe, oder Julia. Componirt von Keyfern. Die Poesie von Hoe. Hamburg.
 — — Die großmüthige Tomyris. Von den vorigen Verfassern. Hamburg.
 — — Oriana. Musik von Händeln, Poesie von Beckau, Hamburg.
 — — Der die Bestung Siebenbürgisch-Weissenburg erobernde, und über die Dacier triumphirende

- phirende Kayser Trajanus. Musik von
 Keysern; Hoe machte die Verse. Hamburg.
- — Jobates und Bellerophon, von den
 vorigen. Hamburg.
1717. Il trionfo del Amore, Musik von Conti;
 übersetzt von Breymann. Hamburg.
- — Die befriedigte Damira, Leipzig.
- — Penelope. Leipzig.
- — Artaxerxes, Leipzig.
- — Publ. Cornel. Scipio Africanus. Bay-
 reuth.
- — Ali und Sefira, Weissenfels.
- — Elytia und Orestes. Ebendasselbst.
- — Der Liebe Siegs- und Friedenspalmen.
 Bayreuth.
- — Die beglückte Schäferinn Belinde. Eben-
 daselbst.
- — Talestris. Bayreuth.
- — Der glückliche Betrug. Naumburg.
- — Isabella und Rodrige. Naumburg.
- — Claudio. Braunschweig.
- — Atis. Braunschweig.
- — Telemach. Ebendasselbst.
- — Die vom Pluto geraubte Proserpine.
 Bayreuth.
- — Beriane, oder Triumph der Liebe. Eben-
 daselbst.

IV.

Beschluß der Abhandlung des du
Bos, von den theatralischen Vor-
stellungen der Alten.

Achtzehnter Abschnitt.

Betrachtungen über die Vortheile und
Unbequemlichkeiten, welche bey der com-
ponirten Declamation der Alten
gewesen.

Zwey Gründe bewegen mich zu glauben, daß bey dem Gebrauche, von welchem hier die Rede ist, mehr Vortheil als Unbequemlichkeit gewesen, und daß den Römern die Erfahrung Anlaß gegeben, die componirte Declamation der willkührlichen vorzuziehen. Erstlich verhinderte der Gebrauch der Alten, daß die Schauspieler den Versen, die sie recitirten, keinen falschen Sinn geben konnten, welches auch sonst bey denen nicht unterbleibt, die noch die mehreste Einsicht haben. Zweitens gab ein geschickter Componist der Declamation den Schauspielern Ausdrücke und Schönheiten an die Hand, die sie nicht immer vor sich selbst zu erfinden fähig waren. Sie waren nicht alle so gelehrt als Roscius. Dieses ist das Beywort welches ihm Horaz giebt.

328 IV. Beschluß der Abh. des du Bos,

Man weiß, mit welchem Beifalle die Chansmesle die Rolle der Phädra recitirte, die Racine sie Vers vor Vers declamiren gelehrt hatte. Despreaux sogar hielt es für werth, davon zu sprechen, und unsre Scene hat noch einige Ueberbleibsel von dieser Declamation behalten, welche man hätte aufschreiben können, wenn man die erforderlichen Charaktere dazu gehabt hätte. Ein sicherer Beweis, daß das Gute sich in allen Werken, von welchen man durch das Gefühl urtheilen kann, empfinden läßt, und daß man es nicht vergißt, ob man sich gleich nicht vorgenommen hat, es zu behalten.

Ueberhaupt würde eine Tragödie, deren Declamation in Noten geschrieben wäre, eben das Verdienst haben, welches eine Oper hat. Auch mittelmäßige Schauspieler würden sie erträglich auführen können. Sie würden kaum den zehnten Theil der Fehler machen können, die sie wirklich machen, es sey nun in Verfehlung des rechten Tons, und folglich auch der zu den Versen, welche sie recitiren, erforderlichen Action, oder auch in der unzeitigen Anwendung des Pathetischen an Stellen, für die es sich gar nicht schickt. So etwas geschieht auf den neuern Bühnen täglich, wo die Komödianten, deren viele auch nicht einmal ihre Profession studirt haben, die Declamation einer Rolle, in welcher sie öfters viele Verse nicht verstehen, nach Gutdünken componiren.

Zweitens, wenn auch ein jeder Komödiant vor sich selbst betrachtet, die Declamation einer
Tragö-

Tragödie eben so wohl componiren könnte, als irgend ein besondrer Meister in dieser Kunst, so würde gleichwohl noch ein Stück, welches von einem allein componiret worden, weit besser ausgeführt seyn, als eine Declamation, wo ein jeder Schauspieler seine Rolle nach seinem eignen Kopfe recitiret. Diese willführliche Declamation würde den Roscius öfters ziemlich aus dem Tacte gebracht haben. Wie viel eher muß sie nicht unsre Schauspieler irre machen, welchen es niemals in den Sinn gekommen ist, die Verschiedenheit, die Intervallen, und, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Sympathie der Töne zu studiren, und also auch nicht wissen, wie sie sich aus der Verwirrung ziehen sollen, in die sie die üble Zusammenstimmung der andern Schauspieler sezet. Es ist aber eben so leicht verschiedne Rollen, welche eine um die andere recitirt werden sollen, zu concertiren, wenn man die Declamation des ganzen Stücks zu Papiere gebracht, als schwer es ist, sie übereinstimmend zu machen, wenn man sie nicht zu Papiere gebracht hat.

Daher sehen wir auch, daß unsere Komödianten, meistentheils keinen andern Wegweiser als den Naturtrieb und den Schlendrian haben, und nicht wissen, wie sie sich helfen sollen, wenn ein Schauspieler, der mit ihnen zugleich recitirt, in einem Tone schließt, der ihnen nicht erlaubet, in demjenigen Tone wieder anzufangen, auf welchen sie sich, theils aus Fertigkeit, theils aus Ueberlegung gefaßt gemacht hatten. Daher kommt es,

daß sie einander so oft vorwerfen', in dem unrechten Tone recitirt, und besonders ihre Rede falsch beschlossen zu haben, so daß der andre, welcher gleich nach ihnen reden sollen, wegen seines Tones in Verlegenheit gesetzt worden. Diese Unbequemlichkeiten fielen bey einer in Noten geschriebenen Declamation weg, oder konnten sich wenigstens nicht anders ereignen, als in den Opern, wenn nehmlich der eine ganz und gar falsch singt; das ist, wenn der Fehler an dem Künstler, nicht aber an der Kunst liegt, die ihm, so viel ihr möglich gewesen war, vorgebauet hatte.

Die Zuschauer und Schauspieler sind heut zu Tage um so viel mehr zu beklagen, da die Zuschauer die Fehler der Schauspieler nicht weniger bemerken, als ob die Kunst der Declamation noch eben sowohl vorhanden wäre, wie sie zu den Zeiten des Quintilians war, und die Schauspieler sich dieser Kunst, die verlohren gegangen ist, doch nicht bedienen können.

Es sind alle Künste nichts anders als nach gewissen Grundsätzen eingerichtete Methoden; und wenn man diese Grundsätze untersucht, so findet man, daß sie nichts als Folgerungen sind, die man aus verschiedenen Beobachtungen über die Wirkungen der Natur gezogen hat. Die Natur aber wirkt, nach den ihr vorgeschriebenen Regeln, allezeit auf einerley Art. Bey allem also, was uns in die Sinne fällt, verursachen die Wirkungen der Natur in uns immer einerley angenehme oder unangenehme Empfindungen, wir mögen
nun

nun auf die Art und Weise, wie dieses geschieht, Acht haben oder nicht; wir mögen auf die ersten Ursachen dieser Wirkungen zurück gehen, oder uns mit dem blossen Genusse begnügen; wir mögen die Kunst, die Wirkungen der natürlichen Ursachen nach gewissen Regeln anzuwenden, in eine Methode gebracht haben, oder bloß dem Naturtriebe bey Anwendung dieser Ursachen folgen.

Wir merken also die Fehler, in welche unsre Komödianten fallen, gar wohl, ob wir gleich die Kunst nicht verstehen, welche sie vermeiden lehret. Man wird sogar aus einer Stelle des Cicero sehen, daß auch unter denjenigen, welche zu seiner Zeit einen Schauspieler auspiffen, sobald er den Takt verfehlte, nur sehr wenige gewesen, welche die Kunst verstanden, und es genau sagen können, worinn der Fehler eigentlich begangen worden. Die meisten merkten ihn bloß vermittelt des Gefühls. Wie wenige giebt es unter einer Versammlung von Zuschauern, welche die Musik aus dem Grunde verstehen? Und gleichwohl läßt die ganze Versammlung ihren Tadel erschallen, so oft ein Schauspieler den Takt verfehlt, und eine Sylbe entweder zu sehr verlängert, oder zu sehr verkürzt. (*) *Quotus quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paululum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret, aut productione longius, theatra rota reclamant.*

332 IV. Beschluß der Abh. des du Bos,

Allein, wird man sagen, wir haben verschiedene Komödianten, die sehr viel Einsicht in ihrer Kunst besitzen, und die, wenn sie die Declamation ihrer Rollen selbst componiren, in Ansehung ihrer natürlichen Gaben, Schönheiten und Annehmlichkeiten hineinbringen können, welche ein anderer nicht hineinbringen könnte. Zweitens, wird man hinzufügen, muß eine componirte Declamation den Schauspielern, die ihr genau folgen sollen, all ihr Feuer und allen ihren Enthusiasmus nehmen. Ihr Spiel wird nicht mehr natürlich seyn, und wird wenigstens kalt werden. Der alte Gebrauch setzte den vortreflichen Komödianten mit dem mittelmäßigen auf eine Staffel.

Ich antworte auf den ersten Einwurf. Es ist zwar wahr, daß durch diesen Gebrauch einige Schönheiten in einer Rolle, die ein vortreflicher Schauspieler declamirt, verlohren gehen. Wenn, zum Exempel, die Schauspielerin, welche die Person der Pauline im Polieuct spielt, einer von einem andern in Noten gebrachten Declamation folgen müßte, so würde sie dieser Zwang verhindern, verschiedene Schönheiten in ihre Rolle zu bringen, die sie sonst hinein bringen könnte. Allein eben diese Schauspielerin, um bey diesem Exempel zu bleiben, würde dafür die ganze Rolle der Pauline gleich gut spielen, wenn diese Rolle componirt und in Noten gebracht wäre. Und wie viel würde man nicht auf einer andern Seite dabey gewinnen, wenn alle Rollen des Polieuct componirt wären?

Man

Man bedenke nur, wie die zweyten Rollen von den Schauspielern, die nach ihrem Gutdünken recitiren, declamirt werden. Und kurz, so bald man zugiebt, daß beständig auf allen Theatern mehr mittelmäßige als vortrefliche Schauspieler seyn werden, so muß man auch eingestehen, daß der Verlust, von welchem der Einwurf redet, sich gegen die ihn überwiegenden Vortheile, aufs höchste, wie eins zu zehn verhalten würde.

Der zweyte Einwurf war, der Zwang bey Beobachtung einer componirten Declamation, müßte den Schauspielern allen ihren Enthusiasmus nehmen und folglich den Schauspieler, welcher Genie habe, mit dem auf eine Staffel setzen, welcher keines habe. Auf diesen Einwurf antwor- te ich, daß es mit dieser in Noten geschriebnen Declamation eben so seyn würde, wie es mit der Musik in unsern Opern ist. Auch der genaueste und einsichtvollste Componist der Declamation ließ den guten Schauspielern noch immer Gelegenheit, ihre Gaben an den Tag zu bringen, und es nicht nur in den Gebärden sondern auch in der Aus- sprache zu zeigen, wie weit sie über die mittelmäß- sigen Schauspieler erhaben wären. Es ist unmög- lich alle Accente, alle Theilchen, alle Wendungen, alle Verlierungen, alle Stöße, alle Vorschläge der Stimme, und mit einem Worte, wenn ich mich so ausdrücken darf, den Geist der Declamation in Noten zu bringen, an welcher die Veränderung der Töne gleichsam nur der Körper ist. In der Musik selbst kann man nicht alles durch Noten

334 IV. Beschluß der Abh. des du Bos,

ausdrücken, was man, dem Gesange seinen wahren Ausdruck, seine Stärke und alle die Anmuth, deren er fähig ist, zu geben, thun muß. Man kann es nicht durch Noten ausdrücken, wie geschwind eigentlich das Tempo des Takts seyn soll, obgleich dieses Tempo die Seele der Musik ist. Auch das, was die Tonkünstler, und besonders die italiänischen Tonkünstler, mit gewöhnlichen Buchstaben über die Composition schreiben, um anzuzeigen, ob das Tempo entweder lebhaft oder langsam seyn solle, kann es nur unvollkommen anzeigen. Bis hieher, wie ich schon gesagt habe, hat das wahre Tempo einer Composition bloß durch die Tradition, so zu reden, fortgepflanzt werden können; denn die Instrumente, durch die man, vermittelst der Uhrmacherskunst, das wahre Tempo, welches die Componisten ihren Stücken und Gesängen gegeben, nach der strengsten Genauigkeit aufbehalten wollen, sind bis hieher noch nicht sehr gebraucht worden.

Der mittelmäßige Schauspieler also, welcher die Rolle des Atys, oder des Roland singet, singt sie nicht so, wie sie ein guter Schauspieler singt, obgleich alle beyde eben dieselben Noten anstimmen, und beyde dem Takte des Tulli folgen. Der gute Schauspieler, welcher das, was er singt, fühlt, beschleuniget bald zu gelegner Zeit eine Note, bald verlängert er sie, und leihet der einen so viel, als er von der andern borgt; bald läßt er seine Stimme fort gehen, bald hält er sie an, und läßt sie

sie auf gewissen Stellen wie ruhen; kurz, er thut verschiednes, seinem Gesange mehr Ausdruck und mehr Anmuth zu geben, was ein mittelmäßiger Schauspieler gar nicht, oder doch zur ungelegenen Zeit thut. Ein jeder Schauspieler ergänzt das, was durch Noten nicht hat können ausgedruckt werden, und ergänzt es nach dem Maasse seiner Fähigkeit.

Alle, die die Opern des Lulli, welche das Vergnügen der Nation geworden sind, noch bey Lebzeiten des Lulli, haben aufführen sehen, als er folgsame Schauspieler dasjenige noch mündlich lehren konnte, was sich durch Noten nicht ausdrücken läßt, versichern, daß sie einen Ausdruck darinn bemerkt, welchen sie jetzt fast nicht mehr darinn fänden. Wir erkennen wohl den Gesang des Lulli, sagen sie, allein wir finden sehr oft den Geist nicht mehr, welcher diesen Gesang belebte. Die Recitative scheinen uns ohne Leben und die Tanzstücke lassen uns fast ruhig. Zum Beweis ihres Vorgebens führen diese Personen an, daß jetzt die Vorstellung einer Lullischen Oper länger daure, als sie gedauret habe, wenn er sie selbst aufführen lassen, ob sie gleich nicht einmahl so lange dauern sollte, weil man gewisse Violinenstücke, welche Lulli zweymahl spielen ließ, nicht mehr wiederhohlt. Es kömmt dieses, nach der Meinung dieser Personen, denn ich selbst stehe hier für nichts, daher, weil man den Rhythmus des Lulli nicht mehr beobachtet,
wel.

336 IV. Beschluß der Abh. des du Bos,

welchen die Sänger entweder aus Unvermögen oder aus Uebermuth ändern.

Es ist also klar, daß die Noten der Opern nicht alles lehren, und daß sie noch vieles zu thun übrig lassen, was der Schauspieler, nach dem er die Geschicklichkeit hat, entweder gut oder schlecht thun kann. Wie viel weniger werden die Componisten der Declamation die eignen Gaben der guten Schauspieler ganz unbrauchbar gemacht haben.

Endlich machte auch nicht der Zwang, sich nach einer in Noten geschriebnen Declamation zu richten, aus den Schauspielern des Alterthums frostige Schauspieler, welche die Zuschauer zu rühren unvermögend gewesen wären. Denn da, surs erste, die Schauspieler, welche in den Opern recitiren, gleichwohl während ihrem Recitiren selbst gerührt seyn können, da sie des Zwangs ohngeachtet, mit welchem sie sich nach den Noten und dem Takte richten müssen, nicht kalt bleiben, sondern mit einer leichten natürlichen Action declamiren können: so verhinderte auch der Zwang, in welchem sich die alten Schauspieler durch Beobachtung der componirten Declamation befanden, diese Schauspieler ganz und gar nicht, sich an die Stelle der Person, welche sie vorstellten, zu setzen. Dieses ist genug. Zweytens wissen wir, (und dieses allein könnte den Einwurf, welchen ich beantwortete, zu nichte machen,) sehr zuverlässig, daß die alten Schauspieler,
ob

ob sie schon an eine componirte Declamation gebunden waren, dennoch eben so stark bewegt wurden, als unsre Schauspieler bey ihrer willkührlichen Declamation bewegt werden. Quintilian sagt, er habe nicht selten Komödianten mit thränenden Augen von der Bühne kommen sehen, wo sie rührende Scenen vorgestellet hatten. Sie waren also selbst gerührt, und konnten also auch, so gut als unsre Schauspieler, zum weinen bewegen. (*) Vidi ego sæpe Histrones atque Comædos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi. Und welchen Unterschied machten die Alten nicht übrighens unter ihren Schauspielern? Diese Einwürfe wider den Gebrauch die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben, würden vielleicht sehr wichtig geschiene haben, ehe man von den Opern etwas wußte; allein der glückliche Fortgang dieses Schauspiels, wo der Acteur, wie wir schon gesagt haben, an die Note und an den Tact gebunden ist, macht diesen Einwurf nichtig. Unsre Erfahrung kann in einem Augenblicke eine Menge Schwierigkeiten zerstreuen, welche sich durch bloße Betrachtungen schwerlich aufklären ließen. Es ist so gar gefährlich, sich vor der Erfahrung in Betrachtungen und Vernünsteleyen einzulassen. Man muß manche Ueberlegungen anstellen ehe man sagen kann, ob ein Gedanke, der bloße Möglichkeiten betrift, vernünftig sey, anstatt daß uns die Erfahrung den

Augen

(*) Quint. Institut. lib. IX. cap. 3

338 IV. Beschluß der Abh. des du Bos,

Augenblick zu rechte weiset. Und kurz, warum würden wohl die Alten, welche das Gute der willführlichen Declamation eben so wohl kannten, als wir, sich nach der Erfahrung für die in Noten gebrachte Declamation erklärt haben?

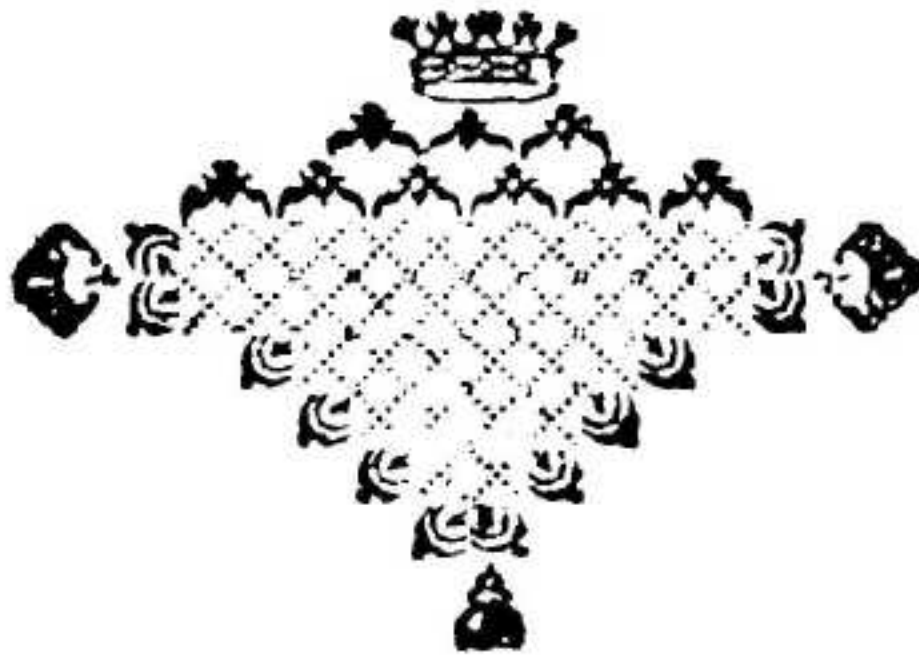
Allein die meisten von dieser Profession, wird man mir noch einwerfen, sind, sogleich auf die erste Erklärung, wider den Gebrauch, die Declamation zu componiren, und in Noten zu schreiben. Hierauf will ich fürs erste antworten, daß mich verschiedne glaubwürdige Personen versichert haben, Moliere selbst habe, bloß nach der eignen Anleitung seines Genies, und ohne, allem Ansehen nach, das geringste von dem zu wissen, was bisher von der Musik der Alten gesagt worden, etwas gethan, das dem, was die Alten gethan, sehr ähnlich gewesen; er habe sich nehmlich gewisse Noten ausgedacht gehabt, womit er die Töne bemerkt, die er in gewissen Rollen halten müsse, die er allezeit auf einerley Art recitirt. Ich habe auch sagen hören, daß Beaubourg und einige andre Schauspieler von unserm Theater ein gleiches gethan hätten. Zwentens darf man sich über dieses Urtheil der Leute von Profession nicht wundern. Der menschliche Geist hasset natürlicher Weise allen Zwang, welchen ihm alle die Methode auflegen, die ihn nach gewissen Regeln zu wirken nöthigen wollen. Man lege zum Exempel die Kriegszucht barbarischen Völkern vor, welche nichts davon wissen. Die Gesetze derselben,
werden

werden sie sogleich einwerfen, müssen dem Muthen nothwendig alle die Hitze benehmen, durch die er siegt. Und gleichwohl weiß man es sehr wohl, daß die Kriegszucht die Tapferkeit durch die Regeln selbst unterstützt, welchen sie sie unterwirft. Deswegen also, weil Leute, die beständig declamirt haben, ohne irgend eine Regel, als den Naturtrieb und den Schiendrian, zu kennen, den Gebrauch der Alten in der ersten Bewegung mißbilligen, folgt es noch gar nicht, daß er wirklich zu mißbilligen sey. Es folgt nicht einmahl daraus, daß sie ihn beständig mißbilligen müßten, wenn sie sich nur einmahl die Mühe geben wollten, seine Unbequemlichkeiten und seine Vortheile zu überlegen, und sie gegen einander abzurechnen. Vielleicht werden sie es sogar bedauern, daß es keine solche Kunst gegeben, da sie noch jung gewesen, welches die Zeit ist, da man am leichtesten nach einer gewissen Methode wirken könnte.

Die Aufmerksamkeit sich nach gewissen Regeln zu richten, die man von Jugend auf gelernt hat, hört gar bald auf, ein Zwang zu seyn. Es scheint als würden die Regeln, die man nunmehr studiret hat, in uns ein Theil des natürlichen Lichts. Quintilian antwortet denen, welche behaupteten, daß ein Redner der nur seiner Hitze und seinem Enthusiasmus im Declamiren folge, müsse weit stärker rühren, als derjenige Redner, der seine Action und seine Gebehrden nach vorher überlegten Regeln

Regeln einrichte, daß dieses alle Arten von Studieren verdammen heisse, und daß die Bearbeitung allezeit auch das glücklichste Naturell verschönere. (*) Sunt tamen qui rudem illam & qualem impetus cujusque animi tulit actionem, judicent fortiozem, sed non alii fere quam qui etiam in dicendo curam solent improbare & quidquid studio paratur. Nostro labori dent veniam, qui nihil credimus esse perfectum, nisi ubi natura juvetur.

(*) Quint. Inst. lib. II. cap. 3.



Historisch = Kritische
Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Fünftes Stück.



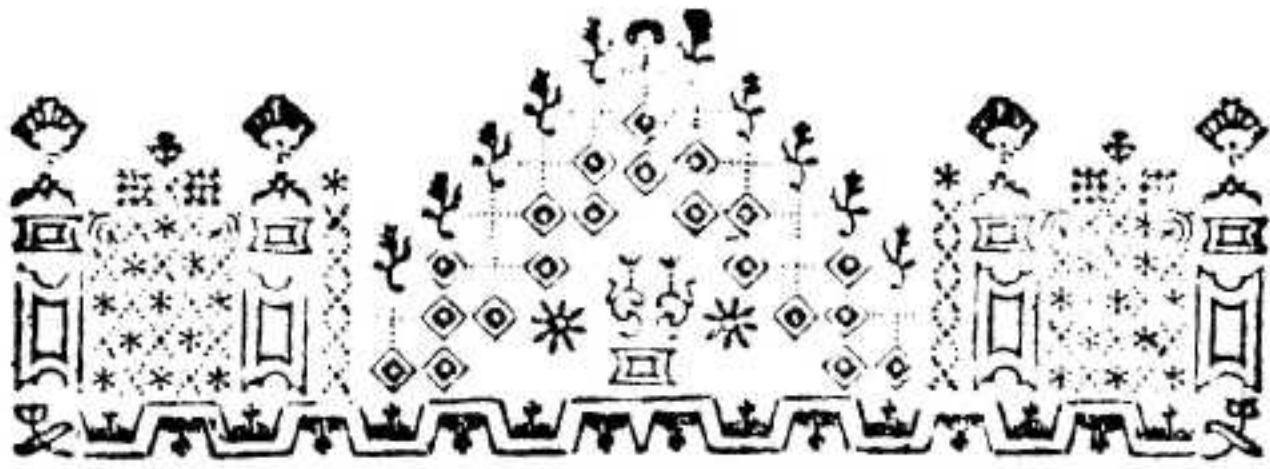
Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange,

1762.

Inhalt.

	Seite.
I. Anmerkungen über drey Lieder der Trofesen.	341
II. Vermischte Nachrichten.	347
III. Allerhand zur Geschichte der Har- monie und Figuralmusik.	356
VI. Hrn. M. Joh. Lorenz Albrechts kurze und unparteyische Nach- richt von dem Zustande und der Beschaffenheit der Kirchenmusik in der Oberstädtischen Haupt- kirche Beatae Mariae Virginis zu Mühlhausen.	381
V. Vierte Fortsetzung des Verzeich- nisses deutscher Opern.	409



I.

Anmerkungen über drey Lieder der Trokeseu.

(Aus dem Journal Etranger, May, 1754.)

§. I.

Der erste Theil des Liedes (Nr. 1.) wird zweymahl gesungen; er gehet langsam, und die Noten sind meistens gleich lang; der zweyte Theil aber wird drehmahl wiederholet, ist munter und springend. Die Trokeseu nennen den ersten Theil den Eingang zum Besuche, den andern den Tanz dabey. Wenn sie einander mit Ceremonien besuchen, so kommt der Fremde mit dieser Musik, und hat in einer Hand eine grosse Muschel, so mit kleinen Muscheln angefüllet, und in der andern Hand zwey gezogene oder geschlungene Federn, die sie den Friedensstab (Cauduceum) nennen. Mit dieser angefülleten Muschel und den Federn geben sie den Tact an, und drücken solchen zugleich mit ihren Leibesbewegungen aus; die aber mit unserer Art zu tanzen in keine Weise überein kommen. Bey dem Bisitentanze, welcher drehmahl gesungen wird, sind auch jedes-

mahl die Schritte anders. Das erste mahl stehen ihre Füße gerade einer gegen den andern; das andere mahl die Fersen nahe, und der vordere Theil der Füße von einander; das dritte mahl die Fersen aus einander und die Spiken nahe. Sie ziehen die Füße, so, wie die Engländer bey ihren Contredances. Ihre andern Bezeigungen und Fertigkeiten bey diesem Tanze, sehen vielmehr lächerlich als edel und regelmäßig aus. Einen Text oder Gesang zu dieser Meloden haben sie nicht.

§. 2.

Das Lied (Nr. 2.) ist bey den Trokesen von unendlicher Zeit in Hochachtung, damit sie sich zur Blutgier reizen; es ist ein wirkliches Kriegergeschrey, und dessen Wörter so alt, daß sie deren Bedeutung selbst nicht mehr wissen. Wenn die Schlacht eben jeso angehen soll, so haben sie ein und andere Gebräuche, daraus man ihre Sitten abnehmen kann. Sie färben nehmlich, oder überziehen das Gesichte roth oder blau, dem Feinde, wie sie sagen, den Vortheil nicht zu gönnen, zu sehen, daß sie vor Furcht oder Gefahr erblasen könnten, und ihre Mitgenossen nicht verzagt zu machen. Keine andere Leute, als die in den Krieg ziehen, färben ihre Gesichter; eine Frau aber, die sich schminket, wird bey ihnen für unehrlich angesehen. Auch haben sie die Gewohnheit, bey Antritt des Streits einander die Schwachheit oder Herzhaftigkeit vorzuhalten, die vorhin an einigen von ihnen in vergangenen Schlachten wahr-

wahrgenommen worden: und solche Vorwürfe machen ihnen vielmehr Muth, als daß sie es für eine Beleidigung annehmen sollten. Zuletzt fängt einer, der am meisten blutigierig ist, dieses Kriegsgeschrey an: und alle, die um ihn sind, geben dazu das tactmäßige Gewicht mit hauchendem Geschrey aus der tiefen Kähle, welches bey diesen Wilden mehr Nachdruck hat, als unsere Trompeten und Pauken die Soldaten immer anfrischen mögen. Als bald gehet jeder Trofese darauf los mit seinem Mordgewehr in der Hand. Ihre Haare sind in eins geflochten, die sie hinter sich werfen, und also etwa wie die Slaven in China aussehen.

Sie haben weder Namen noch Zunahmen, sondern unterscheiden sich nach den Familien, deren jede ihr eigenes Zeichen, als ein Wapen, hat, dazu es ihnen auch dienet, und sie sich daher Wolfsfamilie, oder auch Schildkröten-Schlangen-Malsfamilie und sonst nennen. Der Kriegsgesang, welcher in den nachstehenden Noten angegeben worden, ist das Kriegsgeschrey der Wolfsfamilie.

Dieses äusserst kriegerische Volk hat einen belebten, einsichtsvollen und wohl entscheidenden Verstand. Sie sind sehr edelmüthig oder billig: und geschiehet nichts weniger, als daß einer dem andern bey einer Theilung Unrecht thun sollte. Ihr Hauptmann oder Vorgesetzter überlässet alles den andern, und behält sich gar nichts vor.

344 I Anmerk. über drey Lieder

Ihre Aussprache ist der morgenländischen ähnlich, ihre Begriffe steigen sehr hoch. So bald sie eine Melodey hören, machen sie selbst einen Tert dazu. Dergleichen Gesang ist auf die Melodey des Kriegsgeschreyes, und daraus der Geschmack und die Denkungsart dieser Wilden zu erkennen:

Sataiaguiron, iaguen, ne iaguennitariscon:

Wir wollen alles ausstehen mit einander, ja wir wollen alles ausstehen mit einander,

Onnontio a) Ragueni b) octiawennio agawennoten.

Für den König unsern Vater, diesen Oberherrn, der unumschränket ist;

Onkirivannonwague, ongueiennaguerronnion,
zu vertilgen die Menschen, die da bewohnen den Erdboden,

Lui ongwetaxen ionkirivannonwague

und die bösen Menschen, die wir umbringen sollen.

§. 3.

- a) Weil sie alles figurlich nennen, so hat der Bearif von einem schönen Gebirge, welches bey ihnen Onnontio heisset, ihnen am edelsten und am bequemsten geschienen, ihren König damit anzudeuten.
- b) In ihrer Sprache ist kein Buchstabe, dazu die Lippen gebrauchet würden, als b. f. m. p. Ihre Verdoppelung durch w wird als der Doppellaut ou ausgesprochen. Zu dem Laut ihrer Stimme trägt weder die Brust, noch der Gaumen etwas bey, sondern alles ist aus der Röhle und aus der Nase. Es ist ein tiefer und dumpfiger, ihrer Sprache ganz eigener Laut, den sie mit offenen Lippen, aber geschlossenen Zähnen, vorbringen.

S. 3.

Endlich wird der Gesang Nr. 3. mit einem traurigen und fast heulenden Tone ausgedruckt. Sie haben dabey, wenn sie ihn singen, eine runde gezogene Baumrinde in der Hand, das eine Art von Trommel bey ihnen vorstellet. Es ist ein Loblied, das Gedächtnis der Grossen von ihrem Volke, zu ehren, und wird bey ihrem Leichbegängniß gesungen. Die Trofesen begraben ihre Todten, und der Verfasser der Lettres Iroquoises ist übel berichtet, wenn er ohn allen Grund vorgiebt, der Sohn verbrennete seinen Vater, und ässe seine Asche auf; gleich als ob man unter dem Vorwande, daß sie nichts mehr als Trofesen wären, sie nach Gutdünken verleumden könnte.

Ich will hier einige Verse ihrer Todtenlieder befügen:

Tsiatontenionka, ahi, ahi,
 Höret alle zu, ach, ach,
Scwanon harataunion, ahi, ahi, ahi, ahi,
 Ihr, die ihr Nachdenken habt, ach! ach! ach! ach!
Swariwiffaanonkwe, ahi, ahi.
 Ihr habt angeordnet dieses Begängniß, ach! ach!
Onnen sagariwatont, ahi, ahi, ahi, ahi,
 Dasselbe immerdar zu halten, ach! ach! ach! ach!
Onnenthrarwen hejon, ahi, ahi,
 Er ist hier todt, ach! ach!
Agwa rassenvannen, ahi, ahi, ahi, ahi,
 Dieser Mann vom größten Ruhme, ach! ach!
 ach! ach!

Hegaroutiennenna, ahi, ahi,
 Dieser grosse Baum, ach! ach!

346 I. Anmerk. über drey Lieder

Tetwagannerakwe, ahi, ahi, ahi, ahi.

Der uns bedeckte mit seinem annehmlichsten Schatten. Ach! c)

Hierbey dienet noch zur Nachricht, daß die Irokesen sich in sechs Völker vertheilen. Vorhin waren nur fünf, welche die fünf Nationen genennet wurden: seit dem aber haben sie die sechste dazu durch den Krieg erworben.

Ihre Lebensart, und die Sitten dieses Volks, unterscheiden sie von den Illinois, und vornehmlich von den Ischimons, einem grausamen und nach Menschenfleische begierigen Volke, das auch über Treue und Glauben nicht hält. Von diesen können wir künftig mehr anzeigen, was der Herr *Piquet*, dortiger Missionarius, der unzählige zur christlichen Religion bringet, uns mitzutheilen versprochen hat, nachdem er bey seiner Sanftmuth und Demuth, Seelen zu gewinnen, sich auch mit uns in gegenwärtigem Briefwechsel einlässet. Auf dessen Treue können wir uns dergestalt verlassen, daß wir nichts mehr, als seine Nachrichten melden und versichert sind, er könne bey seinem Eifer und Aufrichtigkeit gegen die Wilden, es auch mit den Berichten, die er seinen Landsleuten zuschicket, nicht anders meinen.

II. Ver=

- c) Nachdem diese Art von Gedächtnißrede über den Verstorbenen gehalten worden, wiederholet derjenige, der sie abgesungen hat, auch das Andenken aller andern Verstorbenen der Nation, die sich berühmt gemacht haben, und erzählet insonderheit die Thaten des jetzt Verstorbenen.

II.

Bermischte Nachrichten.

Berlin. Von den Critischen Briefen über die Tonkunst, in Birnstiels Verlage, siehet man nunmehr des zweyten Bandes ersten und zweyten Theil.

Der erste Theil hebt mit dem fünf und sechzigsten Briefe an, worinnen, in der fortgesetzten Lehre vom Vocalsatze, die Lehre vom musikalischen Ausdruck der Klangflüsse, von der rhythmischen Beschaffenheit eines Tonstückes überhaupt, und der ganzen Cadenz vorgetragen wird. Man findet hier erklärt, was man sectional- oder periodische, schwebende oder rhetorische Pausen; ganze und halbe Cadenzen, Absätze und Einschnitte oder Cäsuren; Rhythmus oder Numerus, einen Vierer, Dreyer und Zweyer, u. s. w. einen Paragraph und Perioden, Symmetrie und Eurhythmie in der Musik nennet. Der sechs und sechzigste Brief setzt die Lehre von der ganzen Cadenz fort, unterscheidet selbige in die förmliche und nicht förmliche, in die mit einem männlichen und weiblichen Ausgang, und zeigt, wo die mit einem weiblichen Ausgange Platz haben. Die in dem vorhergehenden Briefe angefangne Materie von dem Falle der Einschnittsnote wird im sieben und sechzigsten versetzt, und dabey von gewissen Tonstücken etwas gesagt, die ohne daß der Rhyth-

mus und das Metrum dadurch im Gehöre benachtheiligt wird, aus der Arsi in Thesis, und umgekehrt, versetzt werden können. Der gerade Tact wird in den Bierzwentheil, Bierviertheil, Zweyzwentheil und Zweenviertheil, und der Zweenzwentheil wiederum in den schweren und leichten Zweenzwentheil unterschieden. Im acht und sechzigsten Briefe wird zunächst die Lehre vom ungeraden Tact vorgetragen, welcher seiner innern Beschaffenheit nach viererley ist, als leichter, schwerer, Couranten und polnischer ungerader Tact. Hernach kommt die Lehre von der halben, und zuletzt die von der unterbrochenen oder ausfliehenden Cadenz aufs Tapet.

Im neun und sechzigsten Briefe wird die Lehre von den Absätzen und Einschnitten besonders vorgenommen, und im siebzigsten wird selbige fortgesetzt. Nach dem zwischen der eigentlichen und der deutschen Polonoise gelehrten Unterscheide, erscheint die sechste Fortsetzung von dem Verzeichnisse deutscher Oden-sammlungen mit Melodien. Die hier kürzlich beurtheilte Oden-sammlungen sind der zweite Theil der Kunzischen Lieder, und die rosenbaumischen scherzhaften Lieder. Der ein und siebzigste Brief liefert uns zuerst das siebente Verzeichniß deutscher Oden-sammlungen mit Melodien. In selbigem kommen vor 1) Grauns Oden, mit den darüber gewechselten Streitschriften. Dem Herrn Joh. Friedr. Wilh. Wenkel, einem geschickten Tonkünstler, und jetzt Musikdirect. und Cant. zu Stendal

dal in der Altmark, gereichet es zum Ruhme, daß er seiner Bertheidigung des Vorberichts zur graunischen Odenammlung seinen Nahmen vordrucken lassen. Von einem ernsthaften Streite schicket sich die Maske im geringsten nicht. 2) Oden mit Melodien. 3) Musikalische Belustigungen von Petri, die so wie die rosenbaumischen Lieder kritisiret, und in die Liste der verwerflichen gesezet werden. Zweytens wird uns in diesem Briefe der Titel von zwei neuen in die Theorie und Kritik einschlaagenden Schriften mitgetheilet. Die erste dieser Schriften führt den Titel **musikalisches Wochenblatt**. Damahls, als der ein und siebzigste kritische Brief erschien, war noch nicht mehr als ein Stück von diesem Wochenblatte fertig. Jezo aber kann man das Publicum benachrichtigen, daß ungefähr drey oder vier Wochen nachhero auch das zweite Stück davon herausgekommen ist. Wann das dritte Stück erscheinen, oder ob das Werk ganz und gar aufhören wird, ist ohne Zweifel den Auctoribus nur allein bekannt. Man kennet aber diese so wenig, als die Verfasser des Nachdrucks des Vorberichts zu der ersten graunischen Odenammlung, oder als die Verfasser der Oden mit Melodien. Gewisse geheime Staatsursachen sind vermuthlich die Ursache, warum diese Herren unbekannt bleiben wollen, welches ich meines Orts keinem Menschen verdenken kann. Die zweite neue Schrift führet den Titel: **Gedanken eines thüringischen Tonkünstlers, über die Streitigkeiten, welche der Herr —**

Sorge wider den — Herrn Marpurg erregt hat, in einem Sendschreiben an einen guten Freund in B. kürzlich entworfen. Nach den Nachrichten eines gewissen auswärtigen Freundes, soll der Herr Organist Otto in Frankfurt am Mayn, der Verfasser dieser Gedanken seyn, die in der That einen so aufrichtigen als gründlichen Musikgelehrten verrathen. Ich danke demselben für das Zeugniß, das er hierdurch zur Rettung der Wahrheit abgelegt hat.

Den Schluß des ein und siebenzigsten Briefes macht der Anfang einer Kritik über den Vorbericht zu den Oden mit Melodien, in welchem die Beschaffenheit der Odencomposition untersucht wird. Diese Kritik, die in den folgenden vier Briefen fortgesetzt, und also erst im fünf und siebenzigsten geendet wird, ist so bescheiden abgefaßt, daß, wenn wir in der Musik einen Pabst hätten, und solche wider die Aussprüche dieses Pabstes gerichtet wäre, selbiger mit dem Tone der Verfasser, die sich Johann Tonhold und Compagnie unterschreiben, zufrieden seyn müßte. Meine Meinung sowohl von dem Vorbericht, als der Kritik darüber zu sagen, so finde ich in beyden viel gutes und lehrreiches. Von den Oden, vor welchem der Vorbericht stehet, und von welchen einige in der Kritik gelobet, und andere getadelt werden, beyläufig ein Wort vorzubringen, so habe ich bemerkt, daß verschiedne, z. E. die fünfte, sechste und neunzehnte, in Ansehung der ersten Sectionalzeile, sehr wenig in der Melodie

II. Vermischte Nachrichten. 351

lobie von einander unterschieden sind. Die fünfte, die aus dem E mol ist, fänget an mit der auf ihre Hauptnoten zurückgebrachten Melodie:

$$\frac{4}{4} \text{ h} \mid \overset{\text{I}}{\frac{1}{4}} \text{ g e h h} \mid \overset{\text{I}}{\frac{1}{4}} \text{ e e} \overset{\text{I}}{\frac{1}{8}} \text{ dis} \overset{\text{I}}{\frac{1}{8}} \text{ cis h}$$

Wein Thyrsis, dürst ich dir doch sa — gen.

Die sechste Ode machet mit weniger Veränderung diese Melodie auf folgende Art in E dur nach:

$$\frac{3}{4} \overset{\text{I}}{\frac{1}{4}} \text{ e} \mid \overset{\text{I}}{\frac{1}{2}} \text{ h h} \mid \overset{\text{I}}{\frac{1}{2}} \text{ h cis dis} \mid \overset{\text{I}}{\frac{1}{8}} \text{ e fis e} \mid \overset{\text{I}}{\frac{1}{8}} \text{ dis} \overset{\text{I}}{\frac{1}{4}} \text{ cis h}$$

Hebt eu re Hän — pter auf — ihr Brü — der

Und in der neunzehnten Ode findet man eben diese Melodie aus der ungeraden, in die gerade Tactart auf folgende Art versetzt, und zwar ebenfalls in E dur:

$$\frac{4}{4} \overset{\text{I}}{\frac{1}{4}} \text{ e} \text{ gis h h} \mid \overset{\text{I}}{\frac{1}{8}} \text{ e fis} \overset{\text{I}}{\frac{1}{8}} \text{ dis} \overset{\text{I}}{\frac{1}{4}} \text{ cis h}$$

Das war wohl ein Freund der Rech — te.

Ich zweifle im geringsten nicht, daß der Herr Verfasser dieser Oden alles dieses mit Vorsatz gethan hat. Aber ich wünschte die Ursache zu wissen, warum er solches gethan hat. Ist es dem Character der Stücke, oder der besondern Declamation zu gefallen geschehen? Oder müssen etwan Stücke, die aus ebendenselben Tone gehen, auf einerley Art anfangen? u. s. w. Man könnte, wenn man die Ursache hievon wüßte, hieraus gute Regeln

Regeln für die Verfertigung größerer Tonstücke, z. E. eines Clavier solos, ziehen, und selbige nicht allein auf den Anfang, sondern auch auf die Mitte der Stücke, mit Vortheil anwenden, ohne sich deswegen bey dem Publico in den Verdacht einer unfruchtbaren Erfindungskraft zu setzen. In der dritten Ode findet man über die Worte: Faul zu seyn, sey meine Pflicht, eine Melodie mit steigenden Tönen. Diese Art von Melodie scheint mir nichts weniger als das was sie ausdrücken soll, sondern vielmehr das Gegentheil auszudrücken. — Doch ich will in der Recension der Briefe fortfahren.

Vom sechs und siebenzigsten bis zum achtzigsten Briefe findet man ein gewisses Kunststück aus der contrapunctischen Schreibart der Länge nach erklärt. Es ist selbiges ein polymorphischer Canon von dem berühmten Harmonisten des vorigen Jahrhunderts, Peter Franz Valentini aus Rom; und man kann nach Anleitung desselben lernen, wahre und bequeme Suenthemata zu erfinden.

Der zweyte Theil des zweyten Bandes der kritischen Briefe hebet mit dem ein und achtzigsten Briefe an, in welchem und dem folgenden die Erklärung des valentinischen Canons fortgesetzt wird. In der Mitte des zwey und achtzigsten Briefes wird mit der ersten Nachricht von neuen und alten musikalischen Schriften, ein neuer Artikel angefangen. Die hier vorkommen-

den

den Sachen, sind einige musikalische Bücherverzeichnisse von dem jüngern Herrn Breitkopf, und verschiedene Clavierfonaten vom Herrn Wagenseil, oder von dem Herrn von Wagenseil, wie er in einigen Aufschriften genennet wird. Der Drey und achtzigste Brief bis auf den neun und achtzigsten, liefert die fortgesetzte Nachrichten von 2c. musikalischen Schriften, und beurtheilet gewisse Stücke von den Herren Giuseppe Stefani; Johann Adam Hiller oder Hüller; Joseph Ferdinand Tiner; J. E. Oschke; Joh. Georg Nicolai; Johann Georg Arnold; Johann Anton Kobrich; Carl Rohaut; Johann Gottfried Nente, und andern mehr. Des Herrn M. Albrechts Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst, wird den Herren Cantoribus für ihre zu haltende Singstunden aufs beste empfohlen, und eine von mir veranstaltete Sammlung von Clavierstücken, in Haude- und Spenerischen Verlage, erhält ein Compliment, wofür ich dem Herrn Auctori der Recension verbunden bin.

Das Wort alt in den vorhergehenden Nachrichten von alten und neuen musikalischen Schriften wird vermuthlich nicht weiter zurück, als bis auf den Anfangs des ichtlauffenden achtzehnten Jahrhunderts ausgedehnet. Denn in der Mitte des neun und achtzigsten Briefes erblicket man einen neuen Artikel von der Gekart einiger Tonkünstler aus dem funfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, der in den folgenden Stücken

cken

den bis zu dem vier und neunzigsten Briefe fortgesetzt wird. Die hier vorkommenden musikalischen Scribenten sind Elias Nicolai, sonst Ammerbach genannt, und Johann Georg Ahle. In dem neunzigsten Briefe wird bey Gelegenheit die Lehre von der deutschen Tabulatur eingeschaltet, und in dem drey und neunzigsten Briefe ist eine einen vermeinten Nachdruck gewisser Werke des gelehrten und berühmten Herrn Legationsrath von Mattheson betreffende Nachricht angehängt. Daß diese Nachricht einen ganz andern Grund hat, als der Herr Hypograph vermeinet, hat der Herr von Mattheson in den beliebten Hamburgischen Berichten, XXIII. Stück, 1762. sehr emphatisch angezeigt. Wie man sich irren kann! Der fünf und neunzigste und sechs und neunzigste Brief, womit der zwente Theil des zwenten Bandes geschlossen wird, enthält einen ansehnlichen Beytrag zur Historie der Musik, der vermuthlich in dem dritten Theile noch vermehret werden wird.

2) **Berlin.** Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwo, drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht und mehrern Stimmen, für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Nebst VII. Kupfertafeln. Zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage. Berlin, verlegt's Gottl. August Lange. 1762. Ich danke dem Publico für den geneigten Beyfall, womit es die erste Auflage dieses Werks aufgenom-

men hat, und habe alle mögliche Bemühung angewandt, selbigen bey der gegenwärtigen neuen, und verbesserten Auflage, noch mehr zu verdienen. Man kann die erste Edition anjehzo getrost dem Vulcanus aufopfern.

3) *Aanleiding tot het Clavier-Speelen, volgens de hedendaagsche luisterryker Manier van Uitvoering; opgesteld door den beroemden Friedrich Wilhelm Marpurg, Muziekkundige en Componist te Berlyn. Met zeven Nooten-Tabula's. Uit het Hoogduitsche vertaalt en met ophelderende Byvoegselen voorzien door Jacob Wilhelm Lustig, Organist van de groote Kerk te Groningen. Te Amsteldam, by J. J. Hummel, Musiekverkooper in de Nes. 1760.* Da meiner Anleitung zum Clavierspielen die Ehre wiederfahren, ins Holländische übersehet zu werden: so freuet es mich, daß selbige in die Hände eines Uebersetzers gerathen, der schon seit langer Zeit als ein lehrreicher Schriftsteller und angenehmer Seher mit Ruhm befannt ist.

4) *Clavierstücke nebst einem practischen Unterricht für Anfänger und Geübtere von Friedr. Wilh. Marpurg. Berlin, 1762. Bey Haude und Spener.* Die Stücke sind von verschiedenen Auctoribus, und das Werk wird fortgesetzt.

III.

Allerhand zur Geschichte der Harmonie und Figuralmusik.

§. 1.

Der zu seiner Zeit berühmte Joh. Georg Ahle schreibt in seinen Anmerkungen über seines Vaters Joh. Rudolph Ahlens Anleitung zur Singkunst (zweyte Edit. von 1704. Seite 22.) folgendes :

„Die Figuralmusik ist erst im vierzehnten Sæculo, (denn die musica harmonica veterum ist ganz ein anders gewesen, wie Seth. Calvisius Exercitat. Mus. 2. darthut,) und zwar durch die Orgeln erfunden worden, wie Prätorius behauptet. Denn nachdem man sich viele hundert Jahre mit dem einstimmigen Chorale beholfen: so haben es endlich sunreiche Organisten, nach langem und vielen Nachdenken, Versuchen, und Bemühen, so weit gebracht, daß sie zum Diskant einen Bass, und folgendes auch noch eine Mittelstimme spielen können.“

§. 2.

Herr Ahle vermischet allhier die mehrstimmige oder harmonische Musik, mit der Figuralmusik. Eine Musik kann vollkommen

harmo-

harmonisch, (das Wort Harmonie in dem Verstande genommen, als wir es heutiges Tages nehmen,) und doch nicht figural seyn; und wiederum kann es eine Figuralmusik geben, ohne daß die geringste Harmonie dabey Statt findet. Damit wir einander deutlich verstehen mögen, so ist zuvörderst zu merken, daß aller Gesang in den Choral- und Mensuralgesang unterschieden wird.

§. 3.

Der Choralgesang hat mit dem Anfange der christlichen Religion seinen Ursprung genommen, und wird als ein solcher Gesang beschrieben, worinnen alle Tonzeichen der Zeitgröße nach einander gleich sind. Den Mensuralgesang beschreibt man hingegen als einen solchen Gesang, der aus Noten von verschiedner Zeitgröße besteht. Es sey mir erlaubt, allhier eine kleine Ausschweifung zu machen, ehe ich auf den Herrn Ahle zurückkomme. Ohngeachtet alle Scribenten, die ich gelesen, in der Beschreibung des Choralgesanges (*) übereinkommen: so ist selbige doch nur in Absicht auf die äußerliche Vorstellung der Töne heutiges Tages a priori wahr; und in Absicht auf die wirkliche Ausführung der Töne ist sie gänzlich falsch, indem dieser Gesang nicht nur allezeit

(*) Seit den Zeiten Gregorius des Grossen wird selbiger in der römisch catholischen Kirche der gregorianische Gesang genennet. Die Franzosen nennen ihn sonsten *plein-chart*, und die Italiäner *canto fermo, pieno oder plano*.

358 III. Allerhand zur Geschichte

mit Noten von ungleicher Zeitgrösse wirklich ab-
gesungen worden ist, sondern annoch zur Zeit ab-
gesungen wird. Nur ist dieses zu merken, daß
die Zeitgrösse der Noten im Choralgesang nicht,
wie im Mensuralgesang, nach einem gewissen be-
stimmten Maasse, sondern nach der blossen profai-
schen Quantität der Worte, ausgeführet wird.
Von Choralgesängen, die mensuraliter gesetzt und
ausgeföhret werden, ist hier die Rede nicht.

§. 4.

Was die äusserliche Vorstellung der Töne be-
trifft, so gebe ich gerne zu, daß zur Zeit, als noch
die Punkte in der Tonkunst Mode waren, der
Choralgesang nicht mit Tonzeichen von verschied-
ner Geltung aufgeschrieben worden ist. Ja ich
gebe zu, daß als die Punkte schon längst abge-
schafft gewesen, annoch, wo nicht ganze Antipho-
narien, doch verschiedene Officia darinnen mit No-
ten von gleicher Zeitgrösse mögen zu Papier ge-
bracht worden seyn. Aber daß bereits seit mehr
als hundert Jahren der Choralgesang mit Noten
von verschiedner Geltung verzeichnet wird, bezeu-
get eine Menge von römischen, parisischen und
antwerpischen ic. Antiphonarien, aus dem vorigen
Jahrhundert, die man nur öfnen darf, um davon
augenscheinlich überführet zu werden. In einer
im Jahre MDCLXVIII. zu Paris herausgekomm-
nen *Nouvelle methode pour apprendre le plain-
chant*, lieset man im dritten Abschnitt von der
Unterlegung des Textes, Seite 29. folgende
Worte:

Worte: „Die langen und kurzen Noten erkennet
 „man an der Figur. Die kurzen sind entweder
 „rund oder rautenförmig. Die langen sind vier-
 „eckigt, und die längsten haben bey ihrer vier-
 „eckigten Figur entweder unter, oder oberwärts,
 „einen Schwanz. Aber man muß beym Singen
 „mehr Achtung geben auf die Quantität, als auf
 „die kurzen und langen Noten, weil alle Bücher
 „voller Fehler sind, und man meistens kurze
 „Noten und lange Sylben, und kurze Sylben
 „und lange Noten über einander gesetzt findet.“ (*)

S. 5.

Ich folgere aus allem diesem, daß der Choral-
 gesang durch einen solchen Gesang sollte be-
 schrieben werden, worinnen die Tonzeichen, sie

Ma 2

mogen

(*) Diese hier beschriebne dreyerley Arten von Choralnoten sind so alt, als die Erfindung der Figuralnoten ist. Vermuthlich haben die letztern den Ursprung der erstern veranlasset. Ihr Unterscheid besteht in nichts anderm, als daß die Choralnoten einen gefüllten, die Mensuralnoten hingegen, mit welchen jene der Figur nach übereinkommen, einen offenen Körper haben. Es kömmt aber die längste Choralnote mit der *Lon-a* aus der Mensuralmusik, die lange mit der *Brevi*, und die kurze mit der *Semibrevi* überein. Folglich kann man ebenfalls die dreyerley Arten von Choralnoten *longas*, *breves* und *semibreves* nennen. Glarean berichtet, daß die deutschen Klöster, ob sie gleich sehr über die alte Gewohnheiten hielten, dennoch die Choralnoten verderben hätten. Ich weiß nicht, zu was für einer Zeit diese Veränderung, die doch bereits schon lange wiederum abgeschafft ist, sich eigentlich ereignet hat. Aber dieses siehet man wohl aus den Antiphonarien, aus dem sechszehnten Jahrhundert, un-
 gleich

mögen ihrer Figur nach von einerley oder verschiedner Zeitgrösse seyn, nach der blossen prosaischen Quantität, ohne Abmessung der Zeiten nach dem Tact, gesungen werden; der Mensuralgesang aber durch einen solchen Gesang, wo jeder Ton vermittelst des Tacts in einen gewissen Zeitraum aufs strengste eingeschlossen wird.

§. 6.

Der Mensuralgesang ist zweyerley, alt oder neu. Der alte Mensuralgesang, dessen sich die alten Griechen und Römer bedienet haben, und der bis zur Erfindung des neuen in der Welt existiret hat, enthält nicht mehr als zweyerley Arten von Zeitgrössen, ein lange und kurze, und bestehet darinnen, daß jede lange Sylbe just noch ein-

gleiches aus der Psalmodie des Luc. Lofius vom Jahre 1579. und verschiednen Anleitungen zur Musik, die um diese Zeit herausgekommen sind, daß die von den deutschen Mönchen unternommene Veränderung darinnen bestanden hat, daß sie sich zur Aufschreibung des Choralgesangs keiner andern Notensfigur, als der rhombischen oder rautenförmigen bedienet, selbige aber bald seitwärts von der rechten zur linken, bald aber perpendicular, unter oder oberwärts geschwänzet haben. Die perpendicular Schwänzung geschaher der Zusammenhang wegen bey Dehnungen. Bey dieser Schreibart, worinnen die Noten wirklich alle von gleicher Geltung sind, indem eine geschwänzte nicht mehr oder weniger gilt, als eine ungeschwänzte, kam alles unstreitig auf die Wissenschaft der prosaischen Quantität bey der Ausführung des Choralgesanges an. Was es mit den gefüllten grössern Noten im Mensuralgesang für eine Bewandniß gehabt, verspare ich anderswo hin.

einmahl so viel gilt, als eine kurze. In der Singmusik hat man zur Andeutung dieser langen und kurzen Sylben niemahls Zeichen gehabt; wie es aber in der Instrumentalmusik in diesem Punkte gehalten worden, davon hat uns die Zeit die Documente geraubet. Man weiß nichts davon; ein Umstand, worüber man sich desto mehr zu verwundern Ursache hat, da der neue Mensuralgesang nicht älter ist, als etwann fünfthalb hundert Jahre.

§. 7.

Dieser neue Mensuralgesang, der mit dem Ursprung derjenigen Noten oder Tonzeichen seinen Anfang genommen hat, wodurch zu gleicher Zeit der Wehrt und die Höhe eines Tons angedeutet wird, und welche unsre heutige Noten sind, wird insgemein schlechtweg der Figuralgesang genennet, und enthält nicht allein lange und kurze, sondern auch lange, längere, kurze und kürzere u. Zeiten.

§. 8.

Endlich will ich noch bemerken, daß man durch mehrstimmige oder harmonische Musik, heutiges Tages solche Musik versteht, wo die höhern und tiefern Stimmen verschiedne Intervallen, entweder consonirende allein, oder auf vermischte Art, con. und dissonirende, gegen einander formiren.

§. 9.

Nun wird man begreifen, daß eine harmonische Musik möglich ist, ohne figural zu seyn. Denn

man darf nur den gregorianischen Gesang harmonisch einkleiden, ohne selbigen dem Zwange des Tactes zu unterwerfen, so hat man den Beweis davon. In Frankreich ist diese Art von Musik annoch bey dem Officio der Messe stark Mode, und man nennet selbige ein *Fleuretis*. Ehedessen pflegten dergleichen Musiken öfters aus dem Stegereif gemacht zu werden, und dieses Verfahren wurde *Sortisatio* genennet. Man wird aber auch zu gleicher Zeit begreifen, daß eine Mensuralmusik möglich ist, ohne harmonisch zu seyn. Die Mensuralmusik der alten Griechen und Römer ist so beschaffen gewesen, und ist also ein Beweis davon.

§. 10.

Wenn wir anjeho das, was uns Herr Ahle in der angeführten Passage saget, untersuchen, so entdeckt man darinnen zwey irrige Meinungen, als erstlich, daß die Figuralmusik durch Veranlassung des Orgelspielens im vierzehnten Jahrhundert erfunden worden sey. Das Orgelspielen hat zur Erfindung der Harmonie Gelegenheit gegeben, aber zu weiter nichts. Setzet man nun das Wort Harmonie an die Stelle der Figuralmusik in der Passage des Herrn Ahle: so ist es ungegründet, daß selbige nicht eher als im vierzehnten Jahrhundert erfunden worden; und dieses ist der zweyte irrige Punct.

§. 11.

Daß die Harmonie, ob gleich nicht in demjenigen Umfange als es hernach nach und nach geschehen,

schehen, bereits in dem siebenten Jahrhundert, ums Jahr 686. wo nicht überall, doch wenigstens in Engelland bekannt gewesen, ist aus dem Beda klar genug, welcher schreibt, daß zu seiner Zeit die Kirchenmusik *concentu, discantu atque organo* ausgeübet worden sey. Ich habe in meiner Einleitung in die Geschichte der Musik, Seite 226 diese drey Wörter nach dem Begriffe, den man um diese Zeit damit verbunden hat, erkläret, und bemerke nur hier, daß das Wort *discantus* damals dasjenige bedeutet hat, was wir heutiges Tages Harmonie, und zwar besonders zwey-stimmige Harmonie nennen. Noch im vierzehnten Jahrhundert ist dieses Wort in eben dieser Bedeutung genommen worden, wie man aus einer von dem berühmten Pater Martini in seiner *Storia della Musica* aus dem Marchetto aus Padua angeführten Stelle siehet. Diese Stelle ist aus desselben Pomer. in *Arte Mus. Lib. 3. de musica mensurata*, einem Ms. aus einem Vaticanischen Codex, No. 5322. wo es heisset: *Discantus secundum Magistrum Franconem est diuersorum cantuum consonantia*. Dieses bezieht sich auf ein Werk vom Francone (von einigen da Colonia und von andern, di Parigi zubenahmet,) welches ex Cod. Ambros. gezeichnet D. 5. ist, und den Titel führet *Ars cantus mensurabilis*, worinnen ein Capitel *de disc. & eius speciebus* vorkömmt. Wenn wir hiesiges Ortes so glücklich seyn könnten, dieser alten raren Werke in Abschrift theilhaft zu werden: so wollten wir bald im Stande seyn, von

der Beschaffenheit der Musik aus diesen alten Zeiten ausführlicher zu reden.

§. 12.

Ausser dem Worte discantus bediente man sich annoch in den erstern Zeiten der Harmonie des Worts *Diaphonia*. In meiner Einleitung in die Geschichte der Musik, Seite 226. findet man selbiges in einer Passage aus dem Guido Aretinus, der im eilften Jahrhundert lebte, und hier will ich die Erklärung dieses Worts aus einem Werke des vierzehnten Jahrhunderts selbst mittheilen, welches von einigen dem Johannes Cotto-
nius und von andern dem Pabst Johannes XXII. zugeeignet wird. In diesem an den engelländi-
schen Bischof Sulgentius gerichteten Werke von der Musik heisset es, im 23. Cap. folgendermaßen:
Dyaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur; ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, & in singulis respirationibus ambo in eadem voce, vel dyapason conueniant. Qui canendi modus vulgabitur (*vulgariter*) Organum dicitur, eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti quod organum vocatur. Interpretatur autem Diaphonia dualis vox, siue dissonantia. Der Pater Martini hat in seiner Storia diese Stelle bengebracht, aus welcher man siehet:

- a) daß, wenn sonst gleich die Vocalmusik an sich älter ist, als die Instrumentalmusik,
doch

doch gleichwohl die mehrstimmige oder harmonische Instrumentalmusik älter ist, als die Vocalmusik von dieser Art. Dieses ist auch ganz natürlich, indem die Orgel zur Erfindung der Harmonie Gelegenheit gegeben, und diese also zuerst auf selbiger ausgeübet worden ist. Ohne Zweifel lieget in diesem Umstande die Ursache, warum man von je her nur diejenigen, die eine Wissenschaft von der Orgel, und andern Clavierinstrumenten hatten, für Harmonieverständige gehalten hat. Es ist per Traditionem so Mode geworden, und man hat auch, überhaupt gesprochen, hierinnen kein Unrecht. Daß aber auch die Organisten in Ansehung der Harmonie auf Abwege und Ausschweifungen gerathen können, davon ist der Herr Hoforganist Sorge zu Lobenstein ein lebendiges Exempel. So wahr ist es, daß niemahls eine Regel ohne Ausnahme ist.

- β) Daß von Zeile zu Zeile eine ganze Cadenz hat müssen gemacht werden; (*in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel dyapason conueniant;*) woraus denn folget, daß die halben Cadenzen ꝛc. damahls noch nicht bekant gewesen sind.
- γ) Daß man nicht bloß Note gegen Note, sondern bereits mehrere gegen eine gesetzt hat; (*alter per alienos sonos apte circueat;*) doch werden sich vermuthlich die mehrere Noten nicht weiter als über vier erstreckt haben.

δ) Daß man das Wort *dissonantia* damahls nicht in derjenigen Bedeutung genommen hat, die es heutiges Tages hat, sondern daß damit nichts weiter als die Verschiedenheit zweier Stimmen in Absicht auf die Intervalle, die sie gegen einander machen, angezeigt worden ist. Die Gelegenheit dazu hat meines Erachtens die damahls unter den Theoretikern noch herrschende falsche pythagorische Lehre, vermittlest welcher die Terzen und Sexten für Dissonanzen gehalten wurden, gegeben. Die Praxis siegte über diesen Irthum, und es konnte auch unmöglich mit bloßen Octaven und Quinten, oder gar mit Quartan ein Concert gemachet werden. Wenn auch nicht die Terzen und Sexten im Saxe geherrschet hätten: so zog ja der Gebrauch der Quarte sogleich den Gebrauch der Terz nach sich. Indessen konnten sich die musikalischen Grammatiker nicht entschließen, einen Satz, worinnen Terzen und Sexten vorkamen, für etwas anders als einen dissonirenden Satz zu erkennen, und daher ist es wahrscheinlicher Weise gekommen, daß die Wörter *discantus*, *diaphonia* und *dissonantia* zu diesen Zeiten unter einander vermischet worden sind.

§. 13.

Ich muß mich wundern, wie der sonst so scharfsinnige Herr Ahle Seite 31. seines angeführten Werkes

Werkes auf die Gedanken kommen kann, daß man im vierzehnten Sæculo mit nichts als Octaven, Quinten, und Quartan componirt habe, da er doch als ein geschickter Musikverständiger leicht einsehen konnte, daß, sobald der **Quarte** in einem Concent, und zwar wie allhier in einem zweistimmigen, der Zugang erlaubt wird, nothwendig die **Terz** sofort nachfolgen muß. Ein anders ist es, die **Terzen** und **Sexten** in der Mitte, ein anders selbige zum Anfange oder Ende eines Tonstückes zu gebrauchen. Das letztere, nemlich zum Anfange oder am Ende, ist bekanntermaßen nicht eher geschehen, als bis **Jarlino** entschieden hatte, daß die **Terzen** und **Sexten** Consonanzen wären. Anders verhält es sich aber mit dem Gebrauche dieser Intervalle in der Mitte eines Stückes. Wenn die alten Musiker dieser Zeiten von Zeile zu Zeile die Stimmen in die Octave zusammengehen ließen, wie vorhin bemerkt worden ist, und also noch nicht einmahl ein Absatz mit der **Quinte** existirte: so darf man sich gar nicht befremden lassen, daß sie in ihre Anfangs- und Endigungsaccorde keine **Terz** gebracht haben. Die Auslegung also, die Herr **Ahle** einer gewissen Passage aus dem bekannten Decretalschreiben des Pabsts **Johannes XXII.** giebt, ist schlechterdings falsch. Diese Passage ist: *per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta Octavae, Quintae, Quartae & huiusmodi supra tantum ecclesiasticum simplicem proferan-*

tur

368 III. Allerhand zur Geschichte

tur (*). Das *huiusmodi* zielt nicht auf die Octaven der benannten Intervalle. Es bezeichnet andre Intervallen mehr, quae melodiam sapiunt. Welche Intervallen aber thun dieses vorzüglicher, als die Terzen und Sexten? (Das Wort *Melodia* bedeutet allhier so viel, als heutiges Tages *Harmonia*.)

§. 14.

Herr Ahle irret sich, wenn er glaubet (Seite 23.) daß die Terzen und Sexten nicht eher gebraucht worden sind, als bis man sie für Consonanzen erklärt hat. Dieses letztere ist bekanntermaßen nicht eher als in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts geschehen; und wie haben denn die Componisten aus der ersten Hälfte dieses Säculi, ein Josquin und andere componirt? mit Octaven, Quinten und Quarten? Man schlage das XCVte Stück der Critischen Briefe über die Tonkunst nach, wo man ein zweistimmiges Kyrie vom Bonadies, dem Lehrmeister des Gafforio, und welches aus dem funfzehnten Jahrhundert, vom Jahre 1473 ist, findet; und Glarean theilet uns in seinem Dodekachord eine Menge Tonstücke verschiedener Meister aus seiner und der vorigen Zeit mit. Man untersuche den Satz dieser Stücke. Die Muthmaßung ist ohne Zweifel nicht un gegründet, daß es im dreizehnten und vierzehnten Säculo, und schon lange vorher

(*) Man sehe Extratrag. Commun. Lib. III. de vitae & honestate Clericor. Tit. I. Cap. unic.

vorher, den Terzen und Sexten ergangen ist, wie es auf eine umgekehrte Art annoch heutiges Tages der Quarte ergeheth. Einige Theoretiker glauben Ursache zu haben, sie für eine Consonanz zu halten, und die Practiker, nemlich die guten, handhaben sie nur in gewissen Fällen als eine Consonanz; in allen übrigen aber wie eine Dissonanz.

§. 15.

Ich komme auf die Figuralmusik. Der Pater Martini theilet uns in seiner Storia della Musica, eine vom Muratori in seinen Antiqu. med. aevi. Dissert. 24. Tom. II. pag. 358. aus dem Johanne Sarisberiensis angeführte Stelle mit, aus welcher man schließen sollte, daß die Figuralmusik bereits im zwölften Jahrhundert, wenigstens schon in Engelland, bekannt gewesen. Die Stelle ist aus dem Policraticus des besagten Verfassers, welches Buch etwan ums Jahr MCLXX. und also sechs Jahre eher, als er Bischof zu Chartres in Frankreich ward, geschrieben worden, und daselbst im VIten Capitel zu lesen. Er beklaget sich, daß eine weichliche, und wollüstige Musik den Zugang ins Heiligthum gefunden, und spricht:

„Ipsium cultum religionis incestat, quod ante
 „conspectum Domini in ipsis penetralibus
 „sanctuarii, lasciuientis vocis luxu, quadam
 „ostentatione hic, muliebribus modis, nota-
 „rum articulorumque caesuris stupentes animu-
 „las emollire nituntur. Quum praecineu-
 „tium,

„tium, canentium & decinentium, intercimen-
 „tium & occinentium praemolles modulatio-
 „nes audieris, Syrenarum concentus credas
 „esse. Ea siquidem est *ascendendi descendendi-
 „dique facilitas*, ea *scētio* vel *geminatio notula-
 „rum*, ea *replicatio articulorum*, *singul. rum-
 „que consolidatio*, sic acuta vel acutissima, gra-
 „uibus & subgrauibus temperantur, vt auri-
 „bus sui iudicii fere subtrahatur auctori-
 „tas &c.“

§. 16.

Wie reimen sich hiemit diejenigen offenbaren Zeugnisse, daß der Figuralgesang nicht eher als im vierzehnten Seculo, entstanden ist? Ich will diese Zeugnisse beybringen, ehe ich meine Gedanken darüber sage. Hier sind sie: Nachdem Johannes der XXII. in der von ihm vorhin angeführten Constitution, von der Beschaffenheit des Gottesdienstes in Absicht auf den Gesang überhaupt gesprochen, und den Clericus erinnert, in ecclesia Dei psalmodiam cantandam praccipi, vt fidelium deuotio excitetur: so füget er hinzu:

„Sed nonnulli *nouellae scholae* discipuli, dum
 „*temporibus mensurandis* inuigilant, *nouis no-
 „tis* intendunt, fingere suas quam antiquas
 „cantare malunt. In *Semibreues & Minimas*
 „ecclesiastica cantantur, *notulis* percutiuntur.
 „Nam *Melodias hoquetis* (*) interfecant, dif-
 „canti-

(*) Dieses französisch-lateinische Wort kommt vermuthlich von *hoquet*, das Schluchzen, her, und stellet also eine kurze Pause vor.

„cantibus lubricant, *triplis & motetis vulgari-*
 „*bus* nonnunquam inculcant, adeo vt inter-
 dum Antiphonarii & Gradualis fundamenta
 „despiciant, ignorent super quo aedificant,
 „Tonos (*) nesciant, quos non discernunt,
 „imo confundunt, cum ex earum *multitudi-*
 „*ne notarum* ascensiones pudicae, descensio-
 „nesque temperatae plani cantus, quibus
 „Toni ipsi discernuntur ab inuicem, obfu-
 „scentur. *Currunt enim, & non quiescunt,*
 „aures inebriant, & non medentur; gesti-
 „bus simulant, quod depromunt, quibus
 „deuotio quaerenda contemnitur, vitanda
 „lasciua propalatur.“

§. 17.

Das zweyte Zeugniß werden wir haben, wenn
 ausgemachet seyn wird, zu welchen Zeiten die drey
 ältesten uns bekannnten Contrapunctisten, Fran-
 cone aus Paris, Marchetto aus Padua, und
 Johannes von der Mauer, gelebet haben.
 Denn obgleich Kircher die Erfindung der Figu-
 ralnoten mit vielen Umständen dem Johannes von
 der Mauer (Muria) alleine zuschreibt: so sind doch
 wiederum andere, als Muratori, und andere,
 die sie theils dem Francone, theils dem Mar-
 chetto zueignen. Vermuthlich haben alle drey
 Theil daran gehabt. Der eine hat den Anfang
 gemacht, und die beyden andern haben die Erfin-
 dung durch Einführung mehrer Arten von Noten,
 von

(*) d. i. *Modor*

von welchen die minima oder die heutiges Tages sogenannte Weisse die kleinste gewesen ist, bereichert. Herr Ahle äußert eben diese ohne Zweifel nicht ungegründete Muthmaßung. Der Umstand, der dazu Gelegenheit gegeben, daß Johannes von der Mauer die Ehre der Erfindung der Figuralnoten alleine genossen, kann kein anderer als dieser seyn, daß er die Schreibart der Figuren verbessert, und sie durch seine Schriften allgemeiner gemacht, und mehr und mehr ausgebreitet hat.

§. 18.

Wenn haben denn nun die drey gemeinschaftlichen Erfinder der Figuralnoten gelebet? Der gelehrte Pater Martini hält Seite 169. seiner Historie dafür, daß Francone im Xten Jahrhundert gelebet habe. Aber Seite 188. setzt er eben diesen Scribenten, nebst dem Marchetto und Muris, ins XIIIte und XIVte Sæculum. Da haben wir also nichts gewisses.

§. 19.

Aus der im §. 11. angeführten Stelle, worinnen Marchetto die Bedeutung des Wortes *discantus*, secundum Magistrum Franconem, erklärt, ist zu schließen, daß Francone ein älterer Meister, als Marchetto gewesen ist. Unterdessen brauchen sie den Jahren nach nicht sehr von einander unterschieden gewesen zu seyn. Sie können sich also zu gleicher Zeit durch Schriften und
Werke

Werke bekannt gemacht haben. Ich nehme, bis zu mehrer Nachricht, diese Muthmassung als gegründet an, und werde nur das Alter des Marchetto ausfindig zu machen suchen.

§. 20.

Der P. Martini führet in seinem *Indice degli autori* zu seiner Historie, ein Werk vom Marchetto in Msc. mit diesen Worten an: *Lucidarium in Arte Musice plane &c. sic finitur 1274*. Diesemnach mögte Marchetto, im dreizehnten Jahrhundert gelebet haben. Wenn aber Nachrichten vorhanden sind, daß Marchetto sich am neapolitanischen Hofe, unter der Regierung des Königs Robert, aufgehalten, und sich daselbst sehr hervorgethan hat: so stecket in der Jahrzahl 1274. ohne Zweifel ein starker Schreibfehler. Denn Robert hat nicht eher als im vierzehnten Jahrhundert, nemlich von 1309 bis 1344, zu Neapolis regieret. Also mögte jene Jahrzahl wohl durch 1374 zu verbessern seyn. Das Alter des Marchetto fällt also gewiß, und ausgemacht; des Francone seines aber wahrscheinlicher Weise ins vierzehnte Jahrhundert, und also in eben dasselbe, in welchem Johannes der XXII. geherrschet hat.

§. 21.

Ich komme auf den Muria, oder Johannes von der Mauer. Kircher setzet sein Alter, und mit dem die Erfindung der Figuralnoten, in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, und zwar ins Jahr 1220. Brogard in seinem *Dictionnaire*, Seite 73. nennet den Muria einen *Docteur de*

374 III. Allerhand zur Geschichte

Paris, und sezet die Erfindung der Figuralnoten zwischen 1330 und 1333, und also ins vierzehnte Jahrhundert. Bononcini, und Tevo geben das 1353te Jahr dieses Säculi an, und Bourdelet in seiner Historie de la Musique, das Jahr 1553, welches vermuthlich 1353. heißen soll, und also nebst vielen andern chronologischen Druckfehlern zu verbessern ist. Der P. Martini führet in seinem Indice &c. ein Werk im Msc. vom Johannes Desmurs an, unter folgendem Titel: M. Ioan. de Muris, de Normandia, alias Parisiensis, Practica mensurabilis cantus, cum exposit. Prosdocimi de Beldemandis, Patauiens. Das Msc. ist von 1404, und entscheidet zwar nichts in Ansehung des Alters des Muria. Ich habe es aber deswegen anführen wollen, weil man daraus siehet, daß er in der Normandie (*) zu Hause gehöret hat. Den Titel *Parisiensis* hat er ohne Zweifel wegen seines Auffenthalts zu Paris erhalten, als woselbst er Canonicus und Decanus gewesen ist.

§. 22.

Die Meinungen derjenigen, die das Alter des Muria ins vierzehnte Jahrhundert sezen, sind ohne Zweifel leicht zu vergleichen. Aber wie werden wir uns mit Kirchern vertragen? Ohne Zweifel ist die Jahreszahl 1220 ein Druckfehler, wenn ihn
auch

(*) Wenn Muria von einigen zum Engelländer gemachet wird: so rührt dieses daher, weil die Normandie, eine bekannte weitläufige Provinz in Frankreich,

auch der brave Prinz in seiner Historie und andere getrost nachgeschrieben haben. Es wird 1320. heißen sollen, und diese Epoche läßt sich mit denen aus dem vierzehnten Sæculo ebenfalls noch vergleichen. — Johannes de Lignariis, ein bekannter Astronomus, blühte zwischen 1320 — 1330; und es ist bekannt, daß selbiger mit dem Muria besondere Freundschaft gehalten —.

§. 23.

Kollin und du Bos, zween ansehnliche Scribenten, melden ausdrücklich, daß Muria unter der Regierung des Königs von Frankreich Johannes gelobet habe. Wenn nun Johannes vom Jahre 1350 bis 1364, vierzehn Jahre lang regieret hat: so wird ohne Zweifel das Alter des Muria ausser allen Streit gesetzt seyn.

§. 24.

Wir wissen nunmehr gewiß, wenn Marchetto und Muria geblühet haben, nemlich der erste in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, und Muria gegen die zwente Hälfte, und in derselben. Marchetto und sein Vorgänger Francone sind also unstreitig die Häupter der neuen Schule, (nouellæ scholæ) von welchen Johannes der XXIIte redet. Da Francone und Marchetto in der besten Blüte waren: so kam Muria dazu, und nahm nicht allein das System der neuen

B b 2

Schule

reich, annoch im vierzehnten Sæculo bis auf den zu Bretigny bey Chartres im Jahre 1360. geschlossenen Frieden, ganz unter die Nothmâßigkeit der Engelländer gehörte.

376 III. Allerhand zur Geschichte

Schule an, sondern setzte es noch weiter fort, breitete es aus, und hatte alle Ehre davon.

§. 25.

Das dritte Zeugniß, daß der Figuralgesang im vierzehnten Sæculo entstanden, leget der berühmte Durchgrübler der Geschichte der mittlern Zeiten, Goldast, dar. Nachdem selbiger in seinen Anmerkungen über Ekkehardi Iun. Casus &c. Tom. I. Rerum Alemannic. bey Gelegenheit der Erklärung der *Frigidorarum* und *Occidentanarum*, (*) verschiednes von der Musik vorgebracht: so fügt er hinzu: Tandem & *Musices totius renouatio*, & *nouorum modorum adiectio*, *notarumque transformatio facta circiter A. D. 1360*. Notauit id Fr. *Petrus Herpius* Monachus Dominicanus, in Chronico Francofortensi ad illum annum scribens: *Musica ampliata est. Nam noui cantores surrexere, & Componistæ & Figuristæ inceperunt alios modos assuere*. Goldast fährt fort: Videtur & tunc primum Musica partiri cœpta in *Choralem* & *Figuralem*, *suisque singule notis scribi*. — Qui autem noui illi modi, quos Herpius anno illo scribit assutos, nondum mihi constat. (**)

§. 26.

(*) *Frigidora* (scil. Melodia) ist so viel als Phrygio-Doria; *Occidentana*, i. e. Occidentalis, oder Latina.

(**) Meines Erachtens wird *Modus* alhier für *Tonus* gebraucht, so wie sonst das Wort *Tonus* für *Modus* gebraucht wird. Herpius will sagen, daß die Figuralcomponisten mehrere Töne und Intervalle zu brauchen angefangen, als ehedessen gebraucht worden sind —. Doch vielleicht bedeutet *modus* gar die neuen *modificationes temporum*. Wäre Herpius ein Musiker gewesen, so würde er sich besser ausgedrückt haben.

§. 26.

Man wird aus allem diesen gnugsam ersehen, daß die Figuralmusik aus dem vierzehnten Jahrhundert ihren Ursprung hat, wenn auch die Scribenten in der Jahrzahl dieses Sæculi nicht übereinstimmen. Ohne Zweifel hat sie nicht mit einmal überall können ausgeübet werden. Sie ist an einem Orte, und in einem Lande später, als in dem andern bekannt geworden; und hierinnen lieget unstreitig die Ursache der Verschiedenheit des Dati.

§. 27.

Auf was ist nun die aus dem Johanne Sarrisberiensis im §. 15. angeführte Passage zu deuten? Nach meiner Einsicht auf nichts anders als auf den alten Mensuralgesang (*), der nach seiner Art ebenfalls der harmonischen und contrapunctischen Künste fähig ist. Denn die Ausdrücke præcinentium, decinentium, intercinentium und occinentium, ingleichen sectio & geminatio notularum, und replicatio articulorum singularumque consolidatio zeigen ohne Zweifel nicht bloß ein harmonisch Gewebe, sondern ein künstliches, fugenmäßiges, und contrapunctisches Gewebe an.

§. 28.

Da der alte Mensuralgesang so gut seine langen und kurzen Noten hat, wie der neue: so sehe hier keiner die Erfindung des neuen Mensural- oder

B b 3

des

(*) In meiner Anleitung zur Singcomposition, Seite 153. findet man davon ein Exempel, und zugleich eine Anweisung, wo mehrere anzutreffen sind.

378 III. Allerhand zur Geschichte

des Figuralgesanges, als eine bloße Verlängerung des alten Mensuralgesanges an; und glaube nicht, daß die in der Musik geschehene Veränderung in weiter nichts als in einer blossen Veränderung der äusserlichen Figuren bestanden, vermittelst welcher man nemlich die Puncte abgeschaffet, und andere Zeichen eingeführet habe.

§. 29.

Die mit der Musik im vierzehnten Jahrhundert vorgenommene Veränderung ist hauptsächlich innerlich gewesen; aber das äusserliche ward erfordert, um das innerliche desto bequemer zu bewirken. In dem alten Mensuralgesang durfte keine einzige kurze Sylbe länger gebraucht werden, als just noch einmahl so lang, als die lange Sylbe. In dem neuen Mensuralgesang hingegen kann die kurze eben viele Zeit einnehmen, als die lange, ja noch mehrere, u. s. w. wenn nur die Regel der Thesis und Arsis beobachtet wird. Was für ein erstaunlicher Unterscheid, zu dessen genauerer Einsicht man aber die Tonkunst verstehen muß! Mit blossen Gelehrten läset es sich nicht gut über diesen Artikel disputiren.

§. 30.

Die grossen Tonkünstler aus dem vierzehnten Sæculo sahen den Mangel des alten Mensuralgesanges ein. Damit entstand die grosse Reformation in der Musik, und mit der eine ganz neue
Epoche

Epoche derselben, die eben so wichtig ist, als die der Erfindung der Harmonie. Da durch diese die Tonkunst schon längst ein anderes Ansehen gewonnen hatte, als sie in dem alten Griechenland und in Rom hatte: wie sehr wurde sie nunmehr von selbiger unterschieden? Beweiset, ihr Herren, die ihr schon den Orpheus und Amphion Septimen und Nonen auflösen lasset, und das alte Griechenland so gelehrt in der Wissenschaft der Harmonie macht, als kaum die Welt heutiges Tages ist, daß die Griechen und Römer auch figuraliter, in dem Verstande, als wir dieses Wort nehmen, gesungen haben, und daß, durch die Ueberschwemmung Italiens mit so vielen barbarischen Völkern, diese Kunst verlohren, und erst vor etwann fünfshundert Jahren wiedergefunden worden ist. —

§. 31.

Wie alle Reformationen Widersprüchen und Vorwürfen unterworfen sind: so gieng es auch der Figuralmusik. Es waren mehrere Arten von Pausen zu beobachten, als in dem alten Mensuralgesag. Je mehrere Arten von Noten aufgekommen waren, und gegeneinander gebraucht wurden, desto mehrere Bewegung erforderte die geschwindeste Note. Diese war damahls die minima, oder die weisse. Daher kamen die Klagen des Pabstes, dum temporibus mensurandis inuigilant — ? Melodias hoquetis interfecant — Currunt, & non quiescunt &c. Daher kam der Ausdruck: nouella scho-

1a. Eine Reformation gewisser äusserlichen Dinge in der Musik ist keine *totius musicae renouatio*, oder vielmehr *transformatio* &c. Wenn übrigens diese durch den entdeckten Figuralgesang, in Ansehung der Rhythmi, durchaus veränderte Musik nicht sogleich allenthalben Eingang gefunden, wie man aus dem bewußten päpstlichen Decret ersiehet, welches ungefähr ums Jahr 1320. im vierten Jahre der Regierung Johannes des XXII. promulgiret worden: so wird die Zeit also zwischen 1350 und 1360, in welche die Regierung des Königs von Frankreich Johannes fällt, diejenige unzehlbar seyn, wo die Lehre und Methode der neuen Schule überall Wurzel gefasset gefasset hat; und dieses wird eine Frucht der Bemühungen des Johannes von der Mauer gewesen seyn. War der Choralgesang, der schon lange vorher existirt hatte, von dem alten Mensuralgesang unterschieden gewesen, so war er es von dem neuen noch mehr. Da aber vorher einerley Arten von Tonzeichen für den alten Mensural- und für den Choralgesang waren gebrauchet worden: so bekam ich eine jede Art der Musik ihre eigene Noten, die Figuralmusik die ihrigen, und der Choralgesang den seinigen. Seit dieser Zeit nun ist der Gesang beständig in den Choral- und Figuralgesang unterschieden, aber zugleich sehr unrichtig beschrieben worden, wie wir oben gehöret haben.

IV.

Hrn. M. Johann Lorenz Albrechts
kurze und unparthenische Nachricht von
dem Zustande und der Beschaffenheit
der Kirchenmusik in der Oberstädtischen
Hauptkirche Beatae Mariae Virginis
zu Mühlhausen.

Ich bin versichert, daß wenige Leser eine andere, als sehr prächtige Beschreibung von der Kirchenmusik zu Mühlhausen erwarten werden. Man weiß, daß Mühlhausen eine Reichsstadt ist, und unter die ansehnlichsten Orter eines Landes gehöret, wo alle Welt singet und spielet, und der Gott der Musen von jeher mehr als irgendwo verehret worden ist. Was anders, als was sehr gutes und schönes, kann man von einem solchen ansehnlichen Orte, und zumahl von der Hauptkirche dieses Ortes erwarten? Aber wenn sie sich nun etwann irren, meine Herren? — so können sie nichts anders thun, als beklagen, daß die Absichten und enfrigen Bemühungen eines rechtschaffnen und geschickten Musikmeisters an einem solchen Orte nicht nachdrücklich genug unterstützet werden. Vielleicht geschieht es in der Folgezeit. Nehmen sie auf heute für lieb, daß die Nachrichten von daher nicht schmeichelhafter sind. Sowohl die bösen als guten Schicksaale der Musik gehören zur Geschichte die-

ser Kunst. Verändern sich einst die Zeiten: so wird der Herr M. Albrecht nicht ermangeln, dem Publico angenehmere Nachrichten vorzulegen.
Der Herausgeber.

§. I.

Da ich mir vorgenommen, eine kurze und unpartheyische Nachricht von dem Zustande und der Beschaffenheit der Kirchenmusik meines Ortes dem Urtheil der Musikverständigen vorzulegen: so denke niemand, als ob er hier dasjenige in einer veränderten Gestalt nochmahls zu lesen bekommen werde, was die mit vielen vor-
trefflichen Einsichten begabten Herren Mattheson (1), Scheibel (2), Mox (3) und Kueß (4) von der Kirchenmusik geschrieben haben. Ob ich nun zwar keinesweges zu läugnen begehre, daß ich die mit aller Gründlichkeit abgefaßten Schriften dieser vier rechtschaffenen Männer mit meinen Gedanken zusammen gehalten, und an mehr als einem Orte gefunden, daß bald dieser bald jener unter ihnen über gleiche Umstände geeifert, welche ich ebenfalls entweder gänzlich abgeschafft, oder wenigstens eine Aenderung damit wollte gemacht wissen: so wird demohngeachtet ein jeder aufmerksamer
Leser

- (1) In musikalischen Patrioten; wie auch im vollkommenen Kapellmeister hin und wieder.
- (2) In seinen zufälligen Gedanken von der Kirchenmusik.
- (3) In der vertheidigten Kirchenmusik.
- (4) In seinen drey schönen Schriften, welche er uns vom Ursprunze, Beschaffenheit und Wirkung der Kirchenmusik hinterlassen.

Leser finden, daß ich nicht die Absicht gehabt, das, was mir etwa zu meinem Zweck dienen möchte, ohne Ueberlegung abzuschreiben; sondern man wird vielmehr wahrnehmen, daß ich nach meiner Absicht bloß bey demjenigen stehen geblieben bin, was ich von der Kirchenmusik an dem Orte wo ich jetzt lebe, besonders aber in derjenigen Kirche, wo ich solche als Director zu besorgen habe, die Zeit meines Amtes über angemerkt habe.

§. 2.

Es sind nun bald drey Jahr, daß mich die göttliche Vorsehung darzu berufen hat, theils an der Jugend in der Schule zu arbeiten, theils auch in der hiesigen Obermarktkirche Beatae Mariae Virginis die Musik zu besorgen. Da ich nun zu einer solchen Zeit an diese Stelle kam, nachdem ein abgelebter und über ein halbes Jahrhundert allda gestandener Cantor nach altem Schrot und Korn, ja (ich sage nicht zu viel) nach dem uralten ut re mi fa sol la Schlendrian die Musiken bestellet: so ist leicht der Schluß zu machen, in was für einem Zustande ich das Chor angetroffen, als ich demselben von einer hohen Obrigkeit vorgesezt wurde. Wo ich meine Augen hinwandte, da fand ich nichts als Unordnungen. Wollte ich nun eine den jetzigen Zeiten gemäß eingerichtete Kirchenmusik haben, so konnte es nicht anders kommen, als daß ich mich allen Unordnungen aus allen Kräften widersezen mußte. Allein da man hier auf eine recht unbändige Art für das Alterthum streitet, ohngeachtet

achtet man vielmahls von der Güte einer Sache keinen andern Grund angeben kann, als diesen: Es ist von alten Zeiten her so gewesen, ergo ist es gut; so kann man ohne grosse Mühe begreifen, was für Widerstand, Haß, Feindschaft und unverständiges Raisonniren daher entstanden, und zwar nur deswegen, weil ich eine grundböse Gewohnheit abgebracht wissen wollte, welche lange Zeit zum Nachtheil nicht nur der Musik, sondern auch des Gottesdienstes überhaupt eingerissen war.

§. 3.

Es bestand aber dieselbe böse Gewohnheit darin, daß jeder Lehrjunge, und andere widriggesinnte und halsstarrige Köpfe sich berechtigt vermennten, so wohl wie die musicirenden Personen bey der Orgel einen Platz einzunehmen; welches auch zu gewissen Zeiten so schlimm war, daß man nicht einmahl für seine eigene Person einen sichern Stand vor solchen unverschämten Gästen haben könnte. Solchem Unfug Einhalt zu thun, ließ ich meine erste Sorge dahin gerichtet seyn, daß ich die Stellen, wo die musicirenden Personen stehen mußten, vor dem Zulauf des gemeinen Pöbels, welcher wie das Vieh zur Krippen ohne Schaam gleich zulief, vermittelst verschlossener Thüren verwahren ließ. Nun hätte man denken sollen, Hans Plebs würde daraus abnehmen, wohin es mit dieser guten Veranstaltung abziele, und sich desto bescheidener in der Kirche aufführen. Aber, da mußte ich hernach empfinden,

pfänden, daß man wie die unbändigen Bären nun auf mich losstürmete, und, wo es möglich gewesen, von der Orgel hinweg und gar zur Kirche hinaus gejaget hätte. Hier war nun ferner kein anderer Rath, als daß ich auf eine ruhigere Stelle für mich selbst bedacht seyn, und mit Beyhülfe höherer Patronen, so viel als es sich wollte thun lassen, diesem Uebel auch abzuhelfen, mir alle ersinnliche Mühe geben mußte.

Damit war nun der ganze Haufe rege, und warf mir täglich und bey aller Gelegenheit vor: Es wäre nicht erlaubt, daß ich eine alte Gewohnheit abbringen wollte, die bey meinem Vorfahren im Amte ein halbes Sæculum hindurch, ohne Widerrede wäre so Mode gewesen. Sehen Sie, geehrteste Leser, wie man hier alles nach der Elle des Alterthums ausmißt! Wie ich aber doch endlich, aller Verdrißlichkeiten ungeachtet, meinen Zweck NB. in etwas erreichte, (denn alles in gehörige Ordnung zu bringen, kann man hier etwa usque ad calendas græcas unter die pia desideria rechnen:) so habe ich, den Zustand und die Beschaffenheit der Kirchenmusik meines Ortes, vermittelst der historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik, welche der Herr Marpurg herausgibt, dem geehrtesten Leser mittheilen wollen.

§. 4.

Um nun hier eine gewisse Ordnung vor Augen zu haben, so will ich die Gattungen der allhier gewöhnlichen Kirchenmusiken, nebst dem, was dabey anzumerken, in möglichster Kürze abhandeln. Doch achte ich es nicht für nöthig, eine besondere Eintheilung der Zeiten, in welchen die Musiken aufgeführt werden, voranzuschicken; indem dieses ohnedem bey dieser oder jener Gattung der Kirchenmusiken in die Augen leuchten wird.

§. 5.

Man wundre sich nicht, daß ich nicht mit den Musiken, welche an hohen Festtagen aufgeführt werden, in meiner Nachricht den Anfang mache. Ich wollte es dem hochgeehrtesten Leser gerne zu Gefallen thun, wenn mir nicht die hier eingeführte Gewohnheit ein anderes zu thun auferlegte. Denn da es billig ist, von derjenigen Gattung der Kirchenmusik allhier den Anfang zu machen, welche bey uns am besten kann besetzt werden: so bin ich gezwungen, die Festmusiken nachzusetzen, und den Sonntagsmusiken den Vorzug vor jenen einzuräumen, weil diese die besten, jene aber die am schlechtesten bestellten Musiken unsers Orts sind.

§. 6.

Ich mache also den Anfang von den κατ' ἔξοχην sogenannten Kirchenstücken, und zwar, wie dieselben allhier an den Sonntagen aufgeführt
ret

ret werden. Daß aber dieses die besten Musiken unsers Orts sind, kömmt daher: Es sind hier in allem nicht mehr als 10 Rathsmusikanten, und diese sind in die zwei Hauptkirchen vertheilet, so daß in eine jede Kirche 5 Personen angewiesen sind. Da nun an den Sonntagen nur in einer Hauptkirche auf einmahl Musik ist, wozu alle 10 Rathsmusikanten bestellet werden; und da auch die Sän-ger aus beyden Hauptkirchen zu den Sonntagsmusiken zu kommen gehalten sind: so kann man alle Partien zu einem Kirchenstücke gehörig besetzen lassen, und kürzlich zu reden, an schlechten Sonntagen die beste und vollständigste Musik an unserm Orte aufführen.

§. 7.

Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, einer recht verkehrten Gewohnheit zu gedenken, welche von je her ist beobachtet worden, ob man gleich davon keinen andern Grund angeben kann, als den welchen ich §. 2. schon angeführet habe. Die Sache bestehet kürzlich darinn, daß man hier in Mühlhausen 1) an den drey letzten Advents-sonntagen, 2) an den sechs Fastensonntagen, 3) an dem dritten Seyertage aller drey Hauptfeste, und 4) in den Erndtferien etliche Wochen nach einander, die Kirchenmusik ganz und gar einstellt. Ob man recht daran thue, darüber lasse ich andere urtheilen. Mich wunderts aber, daß man einer solchen übeln Gewohnheit noch immer das Wort redet. Ist es nicht eben so viel, als wenn man
in

in dergleichen Zeiten Gott nicht loben dürfte? Sollte man nicht auf die Gedanken kommen, als hielte man hier die Musik in den Kirchen zum Lobe Gottes nicht für rüchtig genug? Was diesen letzten Umstand betrifft, so muß ich bekennen, daß ich dergleichen Vorfälle, leider! erlebt habe, welche meine vorige Vermuthung satzsam bestätigen. Denn was sollte ich sonst aus dem Verfahren eines gewissen G*** schliessen, welcher mehr als einmahl das Musiciren in der Kirche, eigenmächtiger Weise, verbiethen lassen? Sollte meine Muthmaßung dadurch nicht gnugsam gerechtfertiget seyn? Doch man höre auch dieses Mannes Raison an! die war kurz diese: Bey jetzigen Kriegeszeiten müsse man nicht lustig seyn. (Man merke: es waren damahls eben französische Truppen in Mühlhausen.) Dieser Ausspruch hieß nun nach damahliger Zeit vermuthlich so viel: Siehe, lieber Gott! wenn du mir die Franzmänner nicht aus dem Quartier schaffst, so lasse ich dir auch keine Kirchenmusik machen. Wer wollte nun so unbillig seyn, und eine so wichtige Ursache nicht gelten lassen? Viele dergleichen Dinge könnte ich hier noch anführen, welche satzsam an den Tag legen, daß die meisten Menschen allhier, die sich doch nicht wenig zu wissen einbilden, eben so viel von der Musik verstehen, als ein Türke vom christlichen Glauben. Allein, ich mag die Geduld meiner hochgeehrtesten Leser nicht mit solchen Thorheiten ermüden. Derowegen wende ich mich wieder zu meinem Vorhaben.

§. 8.

So gut und vollständig die Sonntagsmusiken beschaffen sind §. 6: desto schlechter hingegen stehet es mit den Musiken, welche an hohen und niedrigen Festtagen aufgeführt werden. Denn da alles in der Kirche aufs prächtigste nach jedes Orts Gelegenheit angeordnet wird: so ist doch an diesen heiligen Tagen das ganze Jahr hindurch die Musik am elendesten bestellt. Eine jede Kirchenversammlung will beständig an den Festtagen Musik in ihrer Kirche haben, aus der Ursach: Weil es von der uralten Großmütter Zeiten her also ist gehalten worden. Keine will sich was abkürzen lassen. Dieses kann nun auf keine andere Weise bewerkstelliget werden, als daß die musicirenden Personen in beyde Hauptkirchen müssen vertheilet werden. Hat man also, wie bereits (§. 6.) erwähnt, an den Sonntagen alle Vokal- und Instrumentalisten beysammen: so stehet man nunmehr, wenn es in den Kirchen am schönsten und prächtigsten gehen sollte, mit einer Hand voll Sänger, und 5 Rathsmusikanten auf den größten Festtagen daher, und muß alle Musiken verhudeln. Keine Stimme kann gehörig mit Instrumenten besetzt werden; so wenige Personen füllen eine solche Kirche, wie unsre Obermarktkirche ist, mit der Instrumentalmusik nicht aus. Nimmt man neben 3 Violinen 2 Trompeten, so ist's keine Gleichheit, indem die letztern die erstern überschreyen, zu geschweigen, daß man alsdenn bey einem Chor die Violinen fast gar nicht

höret. Will man zu einem Stücke gar Pauken brauchen, so ist's noch schlimmer, weil hernach schon eine Person bey den Violinen fehlt. Kurz, man mag es anstellen in den Festtagen wie man will, so ist's doch nichts, als ein verstümmeltes Wesen. Und da alle Köpfe in diesem wichtigen Stück des Gottesdienstes nicht alle unter einen Hut zu bringen sind: so wird's wohl ferner Stück- und Flickwerk bleiben; denn niemand bekümmert sich um den Schaden Jubals. Man ist einmahl so an den Schlendrian gewöhnet. Es muß Musik gemacht werden, sie mag auch so elend beschaffen seyn wie sie will. (*) Man hat auch bey schlechten musikalischen Stücken (falls man welche aufführen wollte) keine ungütige Censur zu besorgen. Wenns nur rasselt und poltert, so ist der Geschmack schon vergnügt, und ich glaube, man würde sich an einem Paukensolo begnügen lassen. Denn es
ist

(*) Vor einigen Jahren hätte der Kirchenmusik allhier auf eine unvergleichliche Art geholfen werden, wenn es nicht der Eigensinn der beyden damal's lebenden Cantorum wieder verhindert hätte. Es giengen zu derselben Zeit die zwey Cantores mit den Organisten an beyden hiesigen Hauptkirchen zu Rathe, wie doch die Kirchenmusik besser, als zeither, aufzuführen sey? Sie thaten auch bey E. HochEdl. und Hochw. Rathe Vorstellungen deswegen, und erhielten: daß die 10 Rathsmusici NB. unzertrennt die Musiken in beyden Hauptkirchen versehen sollten. Ohnerachtet die Cantores vorher der guten Meinung mit beigetreten waren, so traten sie doch wieder davon ab, und supplicirten dagegen: Man möchte es lieber beym alten lassen. Ein schöner Einfall! Das muß man gewiß für musikalische Einsichten passiren lassen!

ist hier ein ganz besonderer Geschmack an der Musik, dergleichen nicht leichtlich irgendwo angetroffen wird, dessen Symbolum ist: Wir meynen wenns nur brummt oder rasselt. Man hat denselben bey sehnvollenden Kennern so weit excoliret, daß man gleich im Stande ist, von dem Alter eines Stückes ein (NB. verimeynetes) gründliches Urtheil zu fällen, wie man aus der folgenden Historie wird abnehmen können. Am Sonntage nach Weihnachten 1760 musicirte ich ein Stück aus dem neuesten preiswürdigen Telemannischen Jahrgange, welcher in Schlesien vom Herrn Organist Lau in Kupfer gestochen worden. Was geschah? Acht Tage drauf erfuhr ich von drey Zeugen, daß ein gewisser Kritiker von diesem Stücke, mit pathetischer Mine, den Ausspruch gethan: Das Stück hätte er schon vor 40 Jahren gehört, und dazumahl hätten sich die Jungen bald zu Tode daran gesungen. Und das war ein — — —. Berräth sich hier nicht ein sauberer Geschmack? Wäre ein solcher Kritiker nicht werth, daß man ihn mit dem verlohrnen Sohne bey die Säue an die Kost schickte, um da seinen Geschmack an den Trebern zu belustigen? Sapiensat! Wenn ich nun meine wahre Meynung von den Musikern an den Festtagen mit kurzen Worten sagen soll, so wird sie darinn bestehen: So lange man nicht die alten Vorurtheile abgelegt, welche grosse und kleine von der Musik haben, und man nicht höhern Orts andere Veranstellungen macht: so lange taugen auch

die Festmusiken überall nichts; denn sie sind dasjenige nicht, was sie nach Erforderung der heiligsten Feyer aller Festtage seyn sollten und müßten. Ich behaupte auch daher mit vollkommener Gewißheit, daß dies eine der wichtigsten Ursachen sey, weswegen die Musik bey uns so verachtet ist, nemlich: Durch das viele und meistens sehr schlechte musizieren (indem man aus Mangel der Instrumentalisten vielmals die schönsten Sätze, Arien &c. weglassen muß) wird man derselben entweder überdrüssig, oder doch so gewohnt, daß man einen elenden aber stark besetzten Sassenhauer, einer an sich guten, aber schlecht besetzten, Kirchenmusik weit vorziehet. Ob, und wann es wird besser werden? davon will ich nichts gedenken. Wenigstens ist noch keine Hoffnung dazu vorhanden; ob man gleich, bey mehr als einer Gelegenheit, Vorschläge zur Verbesserung an die Hand zu geben, nicht hat erman- geln lassen.

§. 9.

Nun könnte ich auch von den Musiken, welche bey Brautmessen, ingleichen von andern Musiken, die in einigen Nebenkirchen aufgeführt werden, etwas gedenken; da aber dieselben dieses mit den Festmusiken gemein haben, daß man nur die Hälfte von 10 Rathsmusicis dabey zu sehen bekommt, so halte ich es für überflüssig, meinen hochgeehrtesten Lesern damit beschwerlich zu seyn.

Kirchenmusik zu Mühlhausen. 393

§. 10.

Einen neuen Gegenstand meines Vorhabens macht nunmehr die allhier in Mühlhausen übliche **Passionsmusik**, welche in der heil. Fastenzeit auf jeden Sonntag unter der Communion aufgeführt wird. Ich weiß wohl, daß man unter dem Worte: **Passionsmusik** eine ganz besondere und mit allen vorzüglichen Eigenschaften versehen und auf das beweglichste eingerichtete Composition versteht, dergleichen uns der rühmenswürdige Fleiß eines **Telemanns, Kayfers, Grauns, Stölzels**, und anderer in den auserlesensten Proben vor Augen geleyet hat. Da aber keines von allen erforderlichen Stücken bey unserer **Passionsmusik** anzutreffen ist: so will ich, um meinen hochgeehrtesten Lesern einen kurzen Abriss davon zu geben, nur drey Stücke davon in eine nähere Betrachtung ziehen, nemlich: 1) die **Beschaffenheit des Textes**; 2) die **Compositionsart**, und 3) einige **Vorurtheile**, mit welchen man für dieselbe, als eine vermeinte Schönheit, eingenommen ist.

§. 11.

Was 1) den Text unserer **Passionsmusik** anbetrifft: so ist derselbe von dieser Beschaffenheit, nemlich: Es ist die Erzählung der Leidensgeschichte des heil. Evangelisten **Matthäi** zum Grunde gelegt, und bloß mit Choralversen aus unserm mühlhausischen Gesangbuche untermischt. Ob ich nun schon sowohl wegen der evangelischen Leidensge-

schichte unsers theuersten Heylandes, als auch wegen der Choralverse, wenn ich nemlich ein jedes für sich allein betrachte, nicht das geringste zu erinnern habe; sondern gegen erstere sowohl, als gegen die letztern meine schuldige Hochachtung, die ich als ein evangelischer Christ dem Worte Gottes, und geistlichen Liedern unserer Kirche schuldig bin, bezeige: so kann ich doch nicht umhin, dieses dabey anzumerken, daß sich viele Choralverse, an dem Orte wo sie stehen, auf die Erzählung des heil. Evangelisten gar nicht schicken. Es wäre also wegen einer bessern Ordnung vieles zu erinnern, wenn es auch nur fein angenommen wäre. Allein, da man mit allen Erinnerungen, wenn sie auch noch so gründlich und überzeugend wären, weniger als nichts ausrichtet: so sey es ferne von mir, mich einer zu Eisen und Stahl gewordenen Gewohnheit zu widersetzen.

§. 12.

Ferner ist 2) bey unserer Passionsmusik zu erwegen, die Compositionsart. Diese ist nun warlich so elend und erbärmlich, daß sie nicht schlechter seyn könnte. Es bestehet die ganze Tugend der Composition darinn, daß der Sänger seine ihm anvertraute Person in einem Tone herbetet, und wo ein Chor einfällt, wird dasselbe vor
vier

- (*) Was? elend erbärmlich? — — Ja! und noch dazu einfältig und so leicht, daß sie Hans omnis von Wort zu Wort in der Kirche mitsingen kann. Aber — — Solte ich nicht vielmehr obige Ausdrücke (nach hiesigem Style) in andächtig und erbärmlich verwandeln? — — —

Kirchenmusik zu Mühlhausen. 395

vier Singestimmen (denn wer wollte so toll seyn, und in der Fastenzeit beim Gottesdienste ein Instrument hören lassen!) mit spanischen Psalmmodien hergelehet.

§. 13.

Ob nun gleich ein jedweder, der nur einen von seinen fünf Sinnen brauchen will, von sich selbst einsehen kann, daß ein solches elendes Geleher (*) nicht den Namen einer Musik verdienet: so ist man doch daran so fest gebunden, daß es dem, welcher sich darwider auflehnen wollte, für die größte Missethat würde ausgeleget werden. Ich habe es erfahren. Dieses hat nun seinen Grund in nichts anderm, als 3) in einigen Vorurtheilen, die man von unserer vermeinten andächtigen Passionsmusik hat. Man sollte nicht meinen, daß es möglich seyn könnte, daß eine an sich so miserabel beschaffene Sache, womit der heilige Text des Evangelisten beschimpft wird, die Gemüther so an sich ziehen könnte. Wenn man auch noch erweget, daß sich dieses elende Geleher von einem

C c 4

armen

(*) Ich rede hier im geringsten nicht von den Absingen der ganzen Leidensgeschichte, welches hier alljährlich auf den Palmsonntag fast auf gleiche Art ohne Orgel geschieht, sondern nur in so fern dasselbe die Stelle einer ordentlichen Passionsmusik vertreten soll; denn dergleichen ist es gar nicht. Daß man es aber dafür ausgiebt, rührt von dem schlechten Begriff her, den man sich von einer Passionsmusik macht, und dieses letztere kommt daher, daß man sich um die musikalischen Wissenschaften gar wenig bekümmert.

armen Dorfschulmeister herschreibet, der erst ein solches Flickwerk zusammen gestümpert, und aus Mangel besserer Einsicht für was köstliches gehalten, und mit seinen Dorfsadjutanten hergelenret hat: so sollte man sich in vorigen Zeiten billig geschämet haben, den Cantoribus in der Stadt dictatorischer Weise zuzumuthen, dergleichen Stümperey in die Stadtkirchen einzuführen. Gewiß, die damahls lebenden Cantores würden sich um die hiesigen Kirchen besser verdient gemacht haben, wenn sie sich gleich im Anfange solcher Hudeley aus allen Kräften widersezt, und ein solches fehlerhaftes Opfer vor Gottes Throne nieder zu legen sich geweigert hätten. Aber ich weiß nicht, ob ihre große Schwäche, oder ein monarchischer Befehl, oder der damahlige nach dem Wohlseligen vt re mi eingerichtete Geschmack daran Schuld gewesen? Genug, man grif von Seiten der Cantorum mit beyden Händen zu, ohne zu überlegen, daß man sich, Kindern und Kindeskindern, ein nunmehr tief eingewurzeltes Uebel über den Hals ziehen werde. Man hat sich auch darüber nicht allzusehr zu verwundern; denn der Geschmack der Cantorum war damahls von einer solchen Beschaffenheit, daß sie mit dem ganzen Pöbel dafür hielten: Es wäre diese Flickerey was schönes. Unter diesem saubern Vorwande ist es lange Jahre bey Grossen und Kleinen was schönes geblieben, und niemand hat sich getrauet, ein Wort dagegen einzuwenden. Vermuthlich liegt hier nichts anders als dieses verkehrte Vorurtheil zum Grunde, daß man
 bey

bey uns durchgängig glaubt, es sey die größte Sünde, diese Pflückerarbeit abzuschaffen, und solche mit einem wohlgesetzten Passionsoratorio zu verwechseln. Siehet man hierbey auf den rechten Grund, so ergiebet sich deutlich genug, daß man, indem man an solchem elenden Zeuge ein Vergnügen findet, einen gar schlechten Begriff von der Wirkung der Musik bey traurigen Begebenheiten habe. Spricht man denn aber nicht solchergestalt der Musik alle Wirkung ab, wenn man dieselbe zu einer solchen Zeit bey dem Gottesdienste nicht für zulässig hält, wo sie doch sowohl als bey andern Gelegenheiten die allerschönsten Dienste zu leisten im Stande ist? Eben als ob man nicht auch traurig musiciren könnte! Ist es demnach nicht eine Schande für diese aufgeklärten Zeiten, in welchen die edle Tonkunst zu einer solchen hohen Vollkommenheit gelanget ist, daß man noch fernerhin solche Höhen des einfältigen Alterthums in diesem Stücke einmüthig anbeten will? Sollte man ihm nicht vielmehr, wie jenem Dagon (*) Hände und Füße abhauen, und sich die schönen Exempel benachbarter Städte zu Mustern besserer Ordnung bey dem klingenden Gottesdienste vor Augen stellen, um nicht von den kleinsten Flecken und Städten in diesem Puncte beschämt zu werden?

§. 14.

Ich kann hier bey dieser Gelegenheit nicht unangezeigt lassen, daß man unsers Orts in dem thörichten

Cc 5

richten

(*) 1. Sam. R. 5, v. 4.

richten Bahn stehet, als schicke es sich in der Fastenzeit keinesweges, unter dem Choralsingen die Orgel mit zu spielen. Ist es so schon absurd und einfältig gehandelt, daß man in der Fasten- und Adventszeit keine Musik hört, so ist gewiß dieses noch abgeschmackter, und tausendmahl thörichter, daß weder in der Stadt und Vorstädten, noch auch auf den sämtlichen hierher gehörigen Dorfschaften in der Fastenzeit die Orgel bey dem Choralgesänge darf gerühret werden. Nur die vorhin beschriebene Passion, und ein Paar Chorale, welche am Charfreitage in der Vesper gesungen werden, haben den Vorzug, daß die Orgel darzu gespielt werden darf. (*) Dieses letztere geschieht auch nur in den beyden Hauptkirchen der Stadt allein. Es wäre hier die Frage zu beantworten: Ob es rathsam, daß man dergleichen eingeführte Gewohnheiten noch ferner beybehalte? Oder, ob man nicht vielmehr verbunden sey, um besserer Ordnung willen, bey dem Choralgesänge die Orgel mitspielen zu lassen? Ich weiß mich wohl zu besinnen, was ich für ein sauer Gesicht bekam, als ich bey einer Gelegenheit diese Frage vorlegte. Der einfältigen Antwort will ich gar nicht einmahl gedenken. Vielmehr will ich die Antwort hieselbst setzen, welche

(*) Von dieser übeln Gewohnheit ist aber das Fest der Verkündigung Maria mit Recht ausgeschlossen, wenn es in die Fastenzeit fällt. Denn an diesem Festtage wird eben so musiciret, als an andern Festen außer der Fastenzeit.

che der gelehrte Herr Professor Adlung (*) bey Gelegenheit der Frage: Was davon zu halten, wenn 3. E. in der Stadtkirche zu Jena zur Fastenzeit des Nachmittags keine Orgel gerühret wird? ertheilet. Er antwortet nemlich darauf, „daß
 „es nicht wohl gethan sey, solches einge-
 „führt zu haben, weil das Choralsingen
 „dadurch sehr unordentlich wird, indem
 „die Gemeinde, zumahl bey langen Liedern,
 „sehr leicht also unterziehet, daß sie endlich
 „mehr brummet als singet, und wenn ein
 „Cantor solches zwingen soll, ist es ihm
 „bisweilen nicht möglich, den Zuhörern
 „aber, wo nicht gräßlich, doch lächerlich.
 „Man kann ja (die Orgelregister) traurig
 „ziehen, und so andächtig mit spielen, daß
 „der Andacht nichts abgehet.“ Ich habe
 diese zu meiner Absicht sich sehr wohl schickende und
 gründliche Stelle aus der Ursache ganz einrücken
 wollen, um dadurch zu zeigen, daß auch andere
 berühmte Männer dergleichen eingeführte böse Ge-
 wohnheiten bey dem Gottesdienste mißbilligen. Ver-
 wirft nun der Herr Prof. Adlung den Umstand,
 daß an dem angezeigten Ort die Orgel des Nach-
 mittags nicht gerühret wird: wie würde derselbe
 nicht erst diese Gewohnheit gemißbilliget haben, da
 man nemlich vollends die ganze Fastenzeit hin-
 durch

(*) In seiner Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Kap. 8. S. 491. Hiermit vergleiche man was der Herr von Mattheson im vollkommenen Kapellmeister S. 32. S. 30. geschrieben.

durch die Orgel schweigen heißt? Es gehöret also dieser wichtige Umstand unter diejenigen, welche einer höchstnöthigen Abänderung bedürfen. Wegen der eingerissenen Vorurtheile aber stehet eine solche löbliche Anstalt kaum zu erwarten.

§. 15.

Aus dem allen wird der geneigte Leser sattsam ersehen haben, wie sehr man hier mit Vorurtheilen für das alte Herkommen eingenommen ist. Es ist auch daher leicht abzunehmen, was für ein Herz dazu gehören müsse, sich einer alten bösen Gewohnheit, worauf jung und alt, groß und klein, als auf das größte Heiligthum, aus Mangel besserer Einsicht, will gehalten wissen, öffentlich zu widersetzen, ohne Furcht dawider zu reden, und dem ganzen Schwarme in diesem Falle den Proceß anzukündigen. Denn man kann alsdenn aus allen Aspecten zum voraus muthmassen, daß man sich dem unvernünftigen Geplerr des Pöbels, und dem kritischen Messer derer, die was mehres heissen wollen, von allen Seiten her werde ausgesetzt sehen. Und wo irgend an einem Orte diese zwey Laster im Schwange gehen, so ist's gewiß hier bey uns; besonders wenn man dieser Leute ihre vermeynten Schönheiten antastet. Die Grossen reden wie sie es verstehen, und die Kleinen wie sie es von den Grossen hören. Es darf ein Cantor nur einen etwas unbekanntem Choral singen, ob er gleich sowohl wie andere im Gesangbuche stehet, so geht das Raisonniren an. Kurz, was über
den

den Alltags Schlendrian ist, das muß der Hechel herhalten, und wenn es noch so gut gemeynet wäre.

§. 16.

Es kann sich also ein jeder gar leicht einen Begriff machen, was ich für einen Anblick bekommen, als ich das Herz faßte, gleich bey dem Antritte meines Cantorats, mich der grossen Glickeren der vermeynten andächtigen Passion zu widersetzen, und solche in etwas abzuändern. Doch ließ ich mich nichts abschrecken, und weil ich es für einen grossen Schimpf für mich hielt, meine erste Fastenzeit in meinem Amte mit der alten Leyer hinzubringen: so machte ich Anstalt, eine ganz neue Passionsmusik einzuführen, und solche wenigstens ein Jahr ums andere mit dem Choro musiko abzusingen. Ich machte mein Vorhaben meinen Herren Obern, nemlich einem hochanschulichen Kirchencollegio der Herren Eingepfarrten bey der oberstädtischen Hauptkirche B. M. V. allhier, bekant, und bat um Erlaubniß, meine Passionsmusik aufzuführen. Wie sich einige Mitglieder dieses Collegii dagegen bezeiget, übergehe ich ist, indem ich mich damit begnüge zu sagen, daß ich die gebetene Erlaubniß erhielt, und mein Vorhaben ins Werk richten durfte. Als nach diesem die Rede von meinem Vorhaben etwas unter die Leute kam, so verlachte mich fast jedermann, und niemand glaubete, daß es möglich seyn könnte, die zur Gewohnheit gewordene Passion abzubringen. Ungeachtet auch schon das Textbüchlein gedruckt, die Compo-
sition

sition größtentheils fertiget, und alles veranstaltet war: so konnte sich gleichwohl noch kein Mensch überwinden, zu glauben, daß mein Unternehmen von statten gehen würde. Niemand wollte es über dieses noch wagen, einen Groschen für das Büchlein auszugeben, sondern wollten alle erst mit Petro sehen, wo es hinaus wollte.

§. 17.

Das war noch nicht genug. Als der hiesige Buchdrucker erfuhr, daß ich auf meine Unkosten ein neu Passionsbüchlein andermwärts hatte drucken lassen, und daher besorgte, es möchte sein altes mit dem Abgange ins Stecken gerathen, so suchte derselbe mein Vorhaben auch zu verhindern. Er beruhte sich auf sein Privilegium, und wollte dabey mit seinem $2\frac{1}{2}$ Bogen starken Verlagsbuche gegen mich geschützt seyn. Er und fast jedermann sahe meine gutgemeynte Sache für eine Rebellion an, und wußten nicht, wie sie dieselbe genug hintertreiben wollten. Der Buchdrucker aber kam schlecht weg. Und da er sich gar verlauten ließ, er wolle Exemplaria von meinem Büchlein nachdrucken: so ward es ihm auf mein Ansuchen bey hoher Strafe untersaget. Ich erhielt also, nach vielem verdrießlichen Kämpfen, den Sieg, und führte im Jahr 1759. auf die sechs Fastensonntage meine neue Passion unter göttlichem Beystande auf.

§. 18.

Ehe ich aber von dem fernern Erfolg etwas rede, will ich erst meinen Lesern einen Begriff von meiner Arbeit machen. Daben kommt es auf zwey Stücke an, davon das eine den Text, das zweyte die Composition betrifft. Der Text ist die Erzählung der Leidensgeschichte unsers Erlösers Jesu Christi, wie sie im 14 und 15ten Kapitel des heil. Evangelisten Marci befindlich ist. Dieselbe ist mit Choralversen aus geistreichen Liedern vermischt, und zum Gottesdienstlichen Gebrauch eingerichtet worden. Arien, Recitative und Chöre in gebundener Schreibart einzustreuen, war schlechterdings untersaget, und ich mußte es bloß bey dem evangelischen Text und den Choralversen bewenden lassen: denn man meynte, es gieng dadurch der Andacht was ab, oder wäre derselben hinderlich, weil man in den thörichten Gedanken stand, es müsse nämlich in der heiligen Fastenzeit bey uns alles rauh und schlecht seyn. Ich sahe mich daher wider meinen Willen genöthiget, die Composition so einzurichten, daß nicht mehr als vier Singestimmen nebst der Orgel dabey vorkamen, indem ich an begleitende Instrumente gar nicht gedenken durfte. Ich richtete mich also nach der Beschaffenheit des Textes, und kleidete die evangelische Erzählung in eine mit Recitativen, ariösen Sätzen, Chören u. s. w. abwechselnde Composition ein, und bemühet mich die ganze Arbeit nach den Umständen der Zeit und des Orts einzurichten, und ließ also auf meiner Seite nichts er-

man.

mangeln, was ich zur Beförderung der Andacht, und zu einer rührenden Vorstellung der heilsamen Leiden Jesu dienlich zu seyn erachtete. Kurz, ich that nach meinem Gewissen mein möglichstes, um die Vorurtheile aus den Gemüthern zu vertilgen, mit welchen sie lange Jahre für die Vortreflichkeit des alten Flickwerks eingenommen waren.

§. 19.

So gut als ichs aber meynete, so übel wurde mir es doch ausgelegt. Denn da am Sonntage *Invocavit* 1759 das erste Stück von meiner neuen Passionsmusik aufgeführt worden war, da hätte man sollen das raisonniren hören. Wo auf öffentlicher Strasse ein Paar Klüglinge zusammen kamen, war meine Passion ganz gewiß mitten unter ihnen, und mußte von ihren Lästerzungen auf eine unverantwortliche Weise durchgehechelt und verlästert werden. Einige waren so erboht, daß sie hätten Gift und Geyser von sich schäumen mögen, und sagten: es wäre doch gar nicht zu verantworten, daß man ein solch löbliches, erbauliches, und nun fast ein halbes Jahrhundert hindurch mit allem Beyfall angehörte Werk durch eine solche Neuerung ins Abnehmen bringen, und der christlichen Gemeine entziehen wolle. Es ist und bleibt doch wahr, ließ sich ein anderer vernehmen, daß die alte Passion vor dieser neuhertgebrachten den Vorzug behalten wird, so lange als Mühlhausen stehet, es mag dagegen
reden

reden wer da will; denn da konnte doch jedermann den Text fein mitsingen, und sich seine eigene Erbauung aufs schönste befördern. Weise Aussprüche! Verdienten solche Redner nicht, mit einer neuen Kappe beschenkt zu werden? Ich mag die Reden nicht alle hersehen; die ich theils selbst gehöret, theils durch andere erfahren habe. Nur so viel muß ich noch sagen, daß von der ganzen Parochie wohl kaum 20 Personen mögen gewesen seyn, die die Sache von der rechten Seite angesehen hätten. Vielmehr war groß und klein, Männer und Weiber, wider mich und meine Arbeit entrüstet: und dieses währete die ganze Fastenzeit hindurch. So oft ein neues Stück aufgeführt ward, so oft ging auch das Toben dawider an. Allein ich kehrte mich an nichts, und war bey allem Murren gelassen. Ein gewisser besondrer Mensch, der mit jenem Simon (Aet. VIII. 9.) vorgiebt, er sey etwas, konnte es nicht über sein Herz bringen, ausser dem ersten Theile, die fünf übrigen mit anzuhören, sondern lief jedesmal, wenn die Passion musiciret wurde, aus der Kirche weg, und mehnte vielleicht, er thäte Gott einen Dienst daran. Eine vornehme Frau, ob sie gleich etliche 1000 auf Interesse hat, konnte sich unmöglich überwinden, einen Groschen für mein Passionbüchlein auszugeben, sondern sie hatte beständig ihr altes mit in der Kirche, und laß darinn, wenn die neue Passion aufgeführt wurde. Eine andere ließ sich verlauten: sie wolle bey ihrem Herren alle Kräfte anwenden, daß

durch dessen Hülfe die Neuerung wieder abgeschafft würde. — Solcher Helden und Heldinnen könnte ich eine ganze Seite in Folio hersetzen, wenn der Raum für solche Personen nicht zu edel wäre. Man siehet daraus schon zur Gnüge, wie man hier denen alle Schmach anzuthun sich nicht entblödet, die manche üble Sachen abbringen, und an deren Statt etwas bessers eingeführt wissen wollen. Das schändlichste hierben ist noch dieses, daß auch Leute von höherer Distinction eben so pöbelhaft und niederträchtig denken, als mancher von den niedrigsten Handwerken, und an solchen Sachen einen Geschmack finden, die doch, nach der ächten Meinung der wenigen Klugen, an sich selbst kaum des Andenkens werth sind.

§. 20.

In solchen Umständen brachte ich die Fastenzeit hin. Da aber ein für allemal die Feindschaft gegen mich und meine wohlgemeynte Arbeit so tief eingewurzelt war, so konnte es auch unmöglich anders kommen, als daß ich mich noch eine lange Zeit der Klatscheren der unverschämten Starrköpfe mußte ausgesetzt sehen. So wenig ich mich aber vorher daran fehrte, eben so wenig hatte ich es nachhero Ursache. Ich verlachte vielmehr dergleichen Unbesonnenheit. Die Wurzel von diesem Uebel lag indessen so lange verborgen, bis die Zeit wieder kam, daß die Passion der Ordnung nach wieder aufgeföhret werden sollte. Dies war im Jahr 1761. Ich dachte an nichts weniger, als
an

an eine Veränderung, und führte am Sonntage *Invocavit* das erste Stück wieder auf. Ehe ich mich es aber versah, so wurde mir ein Rathsdekret (sub dato d. 13. Febr. 1761.) eingehändigt, dessen Inhalt dahin ging, daß die ganze Fastenzeit über in keiner Kirche, weder in der Stadt, noch Vorstädten, die Passion sollte musiciret werden. Man wußte aber keine andere Ursach anzugeben, als diese: in dergleichen trübseligen Zeiten wäre es nicht rathsam, dergleichen aufzuführen. —

— Ich mußte mir es gefallen lassen: hätte aber doch schier schwören mögen, daß es damit bloß auf meine unschuldige Passionsmusik wäre angesehen gewesen; wie ich denn auch von unterschiedlichen Personen mündliche Bestätigung meiner Muthmaßung erhielt. Weil aber in diesem 1762sten Jahre das Dekret wieder erneuert, und die Aufführung der Passionsmusik abermals untersaget wurde, da doch die alte in der gemachten Ordnung hätte müssen abgesungen werden: so lasse ichs dahin gestellet seyn, was man bey diesem Verbot eigentlich für eine geheime Absicht gehabt. Denn das Vorgeben, als ob in trübseligen Zeiten dergleichen in den Kirchen beym Gottesdienste aufzuführen nicht rathsam wäre, gilt in Sachen, die Gottes Ehre und die Erbauung betreffen, ganz und gar nicht, und ist sündlich; man könnte ja sonst unter eben dem Vorwande in trübseligen Zeiten alle gottesdienstliche Verrichtungen als Singen, Beten, Predigen u. s. w. bis auf

bessere Zeiten verschieben. Wer würde aber wohl solches gut heißen? Gewiß niemand. So ungerrecht und sündlich nun dieses seyn würde, eben so unverantwortlich ist auch jenes, man mag es mit Feigenblättern kahler Entschuldigungen zu vermanteln suchen wie man will.

§. 21.

Das ist nun die Beschaffenheit der hiesigen Kirchenmusik, wie ich sie bey dem Antritte meines Amtes angetroffen habe, und wie sie auch zum Theil, aller Vorstellungen ungeachtet, noch ist, und das Schicksal meiner neuverfertigten Passionsmusik. Ein jeder unpartheyischer Leser wird daraus gar leicht urtheilen können, was für Vergnügen man bey dergleichen Umständen haben könne, wenn man es nemlich mit allen aufrichtigen Bemühungen nicht nur niemanden recht zu machen vermögend ist; sondern sich auch noch dazu dem pöbelhaften Raisonnement der Grossen und Kleinen muß bloß gestellet sehen. Wie aber überhaupt diese Lebenszeit zu einer steten Prüfung des Glaubens und der Geduld von Gott bestimmt ist: also habe ich mich durch göttlichen Beystand immer darein zu schicken gewußt, und dabey meinem Gott, dem ich in meinem mühsamen Amte diene, von Herzen vertrauet; bin auch durch vielfältige Proben überzeuget worden, daß er meine Feinde bis daher mit Blindheit geschlagen, und sie verhindert, daß ihnen ihre Tücke und Känke sämtlich mißlungen sind. Vielleicht gefällt es der höchsten Weisheit, mich zu rechter Zeit allen dem-

jenigen

jenigen zu entreißen, worüber sich mein Herz vielmahls betrübet. — Jedoch

Hab ich das Haupt zum Freunde
Und bin geliebt bey Gott:
Was kann mir thun der Feinde
Und Widersacher Rott?

§. 22.

Was mich die folgende Zeit für ein Schicksal theils der Kirchenmusik, theils auch meiner geringen Person wegen, allhier wird erleben lassen, ob es damit besser oder schlimmer werden wird, dasselbe will ich dereinst in einer kleinen Nachlese bey meinem Lebenslaufe, welchen ich ehestens für diese beliebten Beyträge ausarbeiten werde, dem geneigten Leser mit gleicher Unpartheylichkeit mitzutheilen mir die Freyheit nehmen, wenn es anders einer Anzeige werth seyn wird. Mir soll es von Herzen angenehm seyn, wenn ich dereinst was bessers und löblichers berichten kann, als ich igt, der Wahrheit gemäß, habe thun können.

V.

Vierte Fortsetzung des Verzeichnisses
deutscher Opern.

1718. Jupiter und Semele.

— — Die durch Treue und Rache sich krönende
Liebe, oder die asiatische Banise. Leipz.
Michaelis-Messe.

Dd 3

1718.

1718. Tiridates, oder die tyrannische Liebe.
Wolfsbüttel.

— — Agrippina, Musik von Händeln, in
italianischer Sprache aufgeführt zu Ham-
burg. (Hiemit hörte die Operpachtung in
Hamburg auf, und der Herr Hofrath Gum-
precht, als Schwiegersohn des seel. Hrn.
Schott, übernahm die Direction der Opern.
Das war der zehnte Wechsel.)

— — Der Triumph der Liebe und Beständigkeit.
Hamburg.

— — Theodosio, in ital. Sprache, von der
Composition der Herren Fux, Gasparini und
Caldara. Herr Buchhöfer wurde bey dieser
Oper Balletmeister.

— — Berenice und Träsimedes. Bayreuth.

— — Diomedes, eben daselbst.

— — Porfenna, Braunschweig.

— — Heinrich der Vogler. 1. Theil. eben da-
selbst.

— — Theophane. Dresden.

— — Die großmüthige Königin von Sarmatien
Amago. Bayreuth.

— — Die von dem Gesichte beorderten Tugenden
und Glück bringenden Winde. Eben-
daselbst.

1719. Venus und Adonis, Leipzig.

— — Endymion, eben daselbst.

— — Die Satyren in Arcadien, eben daselbst.

— — Theophane, bey hoher Vermählung des
Königl. Churprinzen zu Sachsen, mit Ma-
rien

Des Verzeichnisses deutscher Opern. 411

rien Josephen, Erzherzoginn zu Oesterreich, in einer italiänischen Oper zu Dresden aufgeführt. 1719. (ins deutsche übersezt von C. F. Teuchern.)

1719. Der Minerva Fest, Wolfenbüttel.
— — Die getreue Alceste, eben daselbst.
— — Chloris und Thyrsis. Musik vom Conti. Uebersezt vom D. Gazal. Hamburg.
— — Tigranes, componirt von Gasparini, Conti und Orlandini. Eben daselbst. (Uebersezt vom D. Gazal.)
— — Alceste, vom Capellm. Schurmann zusammengesetzt, und von Königen in Verse gebracht. Hamburg.
— — Heinrich der Vogler, von verschiedenen Componisten. Der Text von Königen. Eben daselbst.
— — Don Carlos und Sidonia, Weiffenfels.
— — Amine und Sefi, eben daselbst.
— — Celindo, Durlach.
— — Psyche, Braunschweig.
— — Atys, eben daselbst.
1720. Germanicus, Leipzig.
— — Berenice, eben daselbst. (*)
— — Fredegunda, Braunschweig.
— — Sesostris, König in Egypten. Wolfenbüttel.
— — Roland, erneuert, von verschiedenen Componisten. Hamburg.
— — Rhea Sylvia, compon. von Hofmann. Eben daselbst.

Dd 4

1720.

(*) In diesem Jahre haben die Opern zu Leipzig aufgehört.

1720. Jason , erneuert, und aus verschiednen
Componisten zusammengesetzt. Eben daselbst.
- — Cadmus , Braunschweig.
- — Dorinde , Schäferspiel. Wolfenbüttel.
- — Don Quixotte , in dem Mohrenge-
bürge , eben daselbst.
- — Damotas und Euphrasia. Sangerhausen.
- — Belletophon , Weiffensels.
- — Alamiro und Orcane. Bayreuth.
- — Cadmus und Germaine , Braun-
schweig.
- — Irene , Hamburg.
- — Das durch Gewalt befrigte, besiegte, und
wieder triumphirende Kronenrecht, Bayreuth.
- — Die triumphirende Jugend. Eben daselbst.
1721. Antiochus , Braunschweig.
- — Don Quixotte im Mohrengebürge. Eben
daselbst.
- — Das durch beständige Liebe mit Persien
glücklich verknüpfte Numidien, oder Achmed
und Almeide. Weiffensels.
- — Telemach , als das vollkommne Muster
eines tugendhaften Helden. Bayreuth. in-
gleichen Hamburg. componirt von Schur-
mann.
- — Der unerschrockne Jäger Maximilianus.
Saalfeld.
- — Heinrich der Bogler. 2ter Theil. Braun-
schweig.
- — Socrates , componirt von Telemann.
Die Poesie ist von Königen. Hamburg.

des Verzeichnisses deutscher Opern. 413

1721. Ulysses, die Musik von Voglern. Eben daselbst.
- — Astarto, componirt von Bononcini, in italiänischer Sprache. Eben daselbst.
- — Zenobia, von Händeln componirt, und übersezt von Mattheson. Die Mahler waren die Herren Queersfeld und Kabe; der Balletmeister der Herr Thiboult.
1722. In Hamburg übergab der Herr Hofrath Gumprecht das Operdirectorium an den Herrn Grafen von Callenberg, den engländischen Gesandten Herrn von Wich, den Herrn Conferenyrath von Ahlesfeld, den Herrn Gesandten von Wedderkopp, und den Herrn Desmercieres. Das ist der eilfte Periode der hamburgischen Opern.
- — Arsaces, Musik von Orlandini und Amadei; übersezt von Mattheson. Herr Kabe war allein Mahler, und Battiste der ältere Balletmeister. Hamburg.
- — Sieg der Schönheit. Dieser Sieg bestand in dem alten Gensericus vom Jahre 1693, mit einigen Verbesserungen im Texte, und anho componirt von Telemann. Hamburg.
- — Don Quixotte, von dem alten (vom Jahre 1690.) ganz unterschieden. Conti war der Componist, und der Herr Rector Müller der Uebersetzer.
- — Die Krönung Ludewigs des XV. componirt von Biocca. Mattheson hatte den
italia.

italiänischen Text dazu eingerichtet. Hamburg.

1722. Ariadne, erneuert und mit vielen italiänischen Arien versehen nach Keyfers Composition. Eben daselbst.

— — Trion, Braunschweig.

— — Das eroberte Jerusalem, oder Armida und Rinaldo, eben daselbst.

— — Leonide, oder die siegende Beständigkeit. Braunschweig.

— — Rudolph von Habsburg. Eben daselbst.

— — Theophane, Bayreuth.

— — Psyche, Copenhagen.

— — Jason, Braunschweig.

— — Telemach und Antiope, Bayreuth.

— — Florens Frühlingsfest, eben daselbst.

1723. Muzio Scevola, italiänisch. Der erste Act ist von Filippo, genannt Pipo; der zwerte vom Bononcini, und der dritte von Händeln. Hamburg.

— — Floridantes, von Händeln componirt. Eben daselbst.

— — Belsäzer erster Theil.

— — ——— 2ter Theil. Musik von Telemann, Poesie von Beccau. Hamburg.

— — Nero, von dem vorigen (von 1705.) ganz unterschieden. Die Musik war vom Orlandini. Mattheson übersezte die Oper aus dem italiänischen, und fügte einige Arien hinzu, weil ihrer zu wenig waren. Eben daselbst.

1723. Die Herren Directores der Hamburgischen Opern trennen sich hier, und überlassen sie dem Herrn Conferenyrath von Mefeld allein. Das ist die zwölfte Abwechselung.

— — Der aus Hungersnoth sich zu lieben bequemmende. Prag.

— — Rhea Sylvia, Braunschweig.

— — Das Carneval von Venedig. Hamburg. Man sehe das Jahr 1707 zurück.

— — Otto, König in Deutschland, Braunschweig.

— — Der vergötterte Hercules. Wolfenbüttel.

— — Der durch Laban hintergangne, betrübte, aber auch wiederum erfreuete Jacob. Saalfeld.

— — Der Musenberg, von Stölzeln. Gotha.

— — Die triumphirende Liebe. Weiffenfels.

— — Der grosse Alexander. Blankenburg.

— — Telemach, Braunschweig.

— — Cadmus, eben daselbst.

— — Marich, oder die Strafruthe des verfallenen Romis. Bayreuth.

— — Der richtende Paris. Dresden.

1724. Der Beschluß des Carnevals, von Campa, Conti und Telemann. Hamburg. Der Herr Fabris wurde zum Opermahler bestellet, und zwei Balletmeisterinnen angenommen, Namens Mesd. Desforges und Descallicres.

— — Omphale. Musik und Uebersetzung von Telemann. Hamburg.

416 V. Vierte Forts. des Verzeichn. 2c.

1724. Das frolockende Großbritannien, componirt von Kersern; Poesie von Schwemschu. Eben daselbst.

— — Diane (vom Jahre 1712.) unter dem veränderten Titel Cupido aufs neue aufgeführt zu Hamburg.

— — Damon, componirt von Telemann. Eben daselbst.

— — Die heldenmüthigen Schäfer Romulus und Remus, componirt von Porta. Hamburg.

— — Cyrus, Wolfenbüttel.

— — Triumph der Treue, Weiffenfels.

— — Troja, Braunschweig.

— — Tomiris, eben daselbst.

— — Medea, Braunschweig.

— — Salomon, eben daselbst.

— — Die fluge Verstellung. Bayreuth.

— — Adelheid, oder die ungezwungene Liebe, eben daselbst.

(Die Fortsetzung folgt nächstens.)



No. I. Gesang bey Besuchen.

Tanz bey Besuchen.

No. II. Gesang im Kriege

E ga wen no =

ten ie ga wen no ten e he!

E ga wen no ten en ! te ga

No. III.

wen no ten e he!

Tsi a ton te ru on
Se wan non har ra ta

Ka, ahi! ahi! Swa ri w
nion ahi! ahi! On nen Sa =

Sta a non kw e ahi!
ri w a tont ahi!
a

Historisch: Kritische
Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

V. Band.

Sechstes und letztes Stück
nebst einem Register.



Berlin,

verlegt Gottlieb August Lange.

1778.

Inhalt

des
sechsten Stück's.


- I. Lamberts Gedanken über die musikalische Temperatur. Aus dem französischen übersetzt.
- II. Versuch in Temperaturtabellen.
- III. Gebrauch der Temperaturtabellen.
- IV. Ueber die geometrischen Verhältnisse der vier und zwanzig musikalischen Intervalle.
- V. Anleitung zu einer Methode, die Differenzen der diaton. chromat. und enharmonischen Intervalle, und die aus ihrer Verbindung mit den Intervallen entstehenden Hülfintervalle der ungleichschwebenden Temperatur, ohne Zirkel und Maasstab auf dem Claviere zu finden.



I.

Lamberts Gedanken über die musikalische Temperatur.

Aus dem französischen übersetzt.

 Diese Gedanken über die musikalische Temperatur sind von dem gelehrten Auctor derselben, dem nunmehr verstorbenen Hrn. Oberbaurath und Prof. Lambert, im Jahre 1774 auf der Königl. Berl. Academie der Wissenschaften vorgelesen, und den zwey Jahre nachher gedruckten Mémoires nouveaux de l'Académie &c. einz verleibet worden. Etwan ein halbes Jahr vor dem Abdruck dieser Mémoires habe ich, mit Erlaubniß des damals noch lebenden Auctoris, die von ihm in Ansehung der gleichschwebenden Temperatur gemachte merkwürdige Entdeckung, in meinem Versuch über die Temperatur, der Welt zuerst bekannt gemacht. Als ich demselben, währendem Abdruck dieses Versuchs, die diesen Punkt und einige Anwendungen auf die ungleichschw. Temperatur betreffenden Aushän-

gebogen communicirte, schickte er mir selbige mit folgender Antwort, deren Einrückung allhier man mir nicht als eine Prahlerey auslegen wolle, zurück:

„Erw. . . . habe ich die Ehre, beyliegende Aus-
 „hängebogen wieder zuzustellen, die ich mit Vergnü-
 „gen durchgelesen habe. Ich habe daraus gesehen,
 „was das sagen will: *sapienti pauca*, nemlich zu ei-
 „nem vorgegebenen Lehrsatz den Beweis finden; die
 „dazu dienenden Gründe ordentlich entwickeln; jedes
 „Stück davon an seinem Orte vortragen; alles von
 „Seiten der Richtigkeit darlegen, und über dieses
 „noch die Folgen und fernere Anwendung auffuchen
 „und vorzeigen. Ich wünschte würklich mehrere sol-
 „che Commentatores zu haben, und glaube, daß
 „dem Fortgang und der Ausbreitung der Erkennt-
 „nisse damit sehr gut würde gedienet seyn. Ich ge-
 „denke mir selbst verschiednes davon zu Nutzen zu ma-
 „chen.“ Berlin, den 18. Sept. 1775.

Lambert.

Ich glaube, daß es allen denen, welche die vor-
 hingedachten *Mémoires &c.* mithin die in selbigen be-
 findlichen *Remarques sur le Tempérament en Musique*
par Mr. Lambert, nicht Gelegenheit haben zu lesen,
 und welche letztere mir selbst nicht einmal im Manu-
 script zu Gesichte gekommen waren, als ich meinen
Versuch ic schrieb, angenehm seyn wird, wenn ich
 ihnen diese Abhandlung in deutscher Sprache mit-
 theile. Einige in dem Original sich findende kleine
 Druckfehler sind in der Uebersetzung, ohne weitere
 Anzeige, so fort von mir verbessert worden. Wo ich
 entweder von der Meinung unser's scharfsinnigen Au-
 ctoris abgehe, oder wo mir zu mehrerer Erläuterung
 seines Operationsplans eine Anmerkung nöthig ge-
 schienen, habe ich nicht ermangelt, eine kleine Note
 zu suppeditiren. Uebrigens kann ich nicht umhin,
 diejenigen Musiker, welche nicht Phlegma genug
 haben, sich mit dem Calcul bekant zu machen, um
 diese

über die musikal. Temperatur. 419

diese Abhandlung zu verstehen, und gleichwohl von demjenigen, was selbige enthält, unterrichtet zu seyn wünschen, auf den 11ten Abschnitt dieser Beyträge zu verweisen, wo sie verhoffentlich mit wenigerer Mühe ihre Diechnung finden werden.

§. 1.

Die Schwierigkeit, die Quinten und Terzen einer Octave so genau als möglich durch die Stimmung zu erhalten, hat sowohl den theoretischen als praktischen Tonkünstler zu allen Zeiten beschäftigt. Vor Erfindung der Logarithmen war es beynah nicht möglich, dieses Problem methodisch aufzulösen. Man bemühte sich tappend dazu zu kommen, und ohne jemals mit demjenigen, was man gefunden hatte, recht zufrieden zu seyn. Pythagoras gebrauchte keine andere Zahlen als die drey ersten 1, 2, 3, das ist die Octaven und Quinten. Aristoxenus, welcher die Schönheit der Terzen empfand, hielt das pythagorische System für zu unvollkommen in der Ausübung, und behauptete, daß man mehr dem Urtheile des Ohrs folgen mußte. Der Gebrauch der nachher eingeführten Zahl 5 diente dazu, um die Terzen aufs genaueste auszudrücken. Aber die Schwierigkeit, die Terzen und Quinten mit eben denselben Tönen in dem Octavensystem zusammen zu passen, war beynah annoch immer eben dieselbe. Ueber dieses wird z. E. der Tri-

tonus (c: fis) simpler durch 7:5 oder 10:7, und weit genauer durch 99:70 oder 140:99, als durch 45:32 ausgedrückt, dergestalt, daß wenn der Tritonus den Vortheil hätte eine Consonanz zu seyn, man nicht säumen würde, die Primzahlen 7, 11 &c. in dem harmonischen Calcul aufzunehmen, so wie sie der Trompete und dem Waldhorn von Natur eigen sind. 1.)

§. 2.

Eine der wesentlichsten Ursachen, warum man bey den ersten Zahlen 1, 2, 3, 5 stehen geblieben, ist vermuthlich, weil sie die einzigen sind, die man gebrauchen kann, ein musikalisches Instrument nach dem blossen Gehör abzustimmen. Diese Zahlen geben die Einflänge, Octaven, Quinten und Terzen. Vermittelt dieser Consonanzen werden alle Instrumente zum Behuf der Praxis unter sich abgestimmt; und da eben diese Consonanzen die Seele aller Harmonie sind,

so

- 1.) In dem musikalischen Calcul und folglich auf dem Papier, würden die Primzahlen 7, 11, und 13 leicht zu gebrauchen seyn. Aber da die Intervalle, welche durch diese Zahlen ausgedrückt werden sollen, auf allen andern Instrumenten und auch in der Menschenstimme, bey nahe auffer der Sphäre der Möglichkeit liegen, und sogar auf dem Clavier nicht ohne eine erstaunliche Menge von Operationen gefunden werden können, so deucht mir, daß jene Primzahlen auch alsdenn unnütz seyn würden, wenn sie Consonanzen, ja sogar wenn sie reine und brauchbare Dissonanzen wären.

so ist solches eine Ursache mehr, warum man den Zahlen 1, 2, 3, 5 und ihren Producten, den ausschliessenden Vorzug vor den andern Primzahlen giebet, so viel Recht auch vielleicht selbige haben, in der künstlichen Musik eingeführt zu werden, so wie sie in der natürlichen statt haben. II.)

Ge 3

§. 3.

- II.) In unserer Musik, so wie solche beschaffen ist, wüßte ich nicht, wozu wir die aus 7, 11 oder 13 entspringenden Töne gebrauchen sollten. Sogar die alten Griechen, welche einige ihrer Töne in sehr unharmonischen und unpraktischen Verhältnissen angaben, haben sie nicht einmal gebraucht, auch nicht brauchen können. Denn wenn gleich Archytas aus Tarent ein Klanggeschlecht proponirte, in welchem $a:c = 7:6$, und $c:d$ oder $f:g = 8:7$ war, so hat es dennoch eben die Bewandniß damit, als wenn Malcolm vor etwann funfzig und einigen Jahren eine Temperatur zum Vorschein brachte, worinnen die Verhältnisse 20:19, 19:18, 18:17 und 17:16 paradirten. Alle dergleichen Verhältnisse wenn auch einige derselben, als die 7, 11 und 13, der Trompete und dem Waldhorn natürlich sind, sind für jede andere Musik, welche auf vernünftige Grundsätze erbauet ist, unnatürlich, und müssen auf jenen Instrumenten selbst durch die Kunst des Blasen den verbessert werden. Ich wünschte, daß diejenigen Musiker, welche für jene falsche Töne des Waldhorns und der Trompete eine Prädilection haben, zum exclusiven Gebrauch dieser Instrumente ein besonderes Musiksistem zu creiren, sich die Mühe nehmen wollten. *Opposita juxta*

§. 3.

Die Frage ist also, einen gegebenen Ton oder gegebenes Verhältniß a vermittelst der Zahlen 2, 3, 5 dergestalt auszudrücken, daß die Formel

$$a = 2^m \cdot 3^n \cdot 5^p$$

entweder völlig genau, oder so genau als man will, aufgelöst werden könne, da die Exponenten m, n, p ganze, entweder positive oder negative Zahlen sind.

§. 4.

Man siehet ohne Mühe, daß dieses Problem von der Natur der diophantischen, aber nicht durchgehends in Rationalzahlen aufzulösen ist. Dieses geschieht nur, wenn a eine ganze Zahl oder ein Rationalbruch ist, dessen Nenner und Zähler sich nur durch 2, 3, 5 theilen lassen. In jedem andern Falle kann dieses Problem nur durch die Annäherung aufgelöst werden, und aus dieser Ursache habe ich die Bedingung: so genau als man will, iii.) hinzugefüget. Ich bemerke annoch, daß die Grösse a in der Musik

zwi-

juxta se posita &c. Dieses wäre das einzige Mittel, dem Streit über diese Materie sofort ein Ende zu machen. Da nichts als das Gehör über den Vorzug der so genannten künstlichen und natürlichen Musik erkennen kann, so proponire ich dazu die gesunden Ohren jeder durch keine künstliche Musik verwöhnten Person.

iii.) Das ist. je nachdem man mehr oder weniger Decimalstellen berechnet, in einem nähern oder entferntern Grade der Annäherung.

zwischen 1 und 2, oder $\frac{1}{2}$ und 1 eingeschlossen ist. Dieses ist allezeit möglich, weil man für m , welche Zahl man will, zu nehmen die Wahl hat.

§. 5.

Wenn man die Logarithmen gebrauchet, so verändert sich die proponirte Formel in

$$m \log. 2 + n \log. 3 + p \log. 5 = \log. a$$

Da aber die Logarithmen der Zahlen 2, 3, 5 in dem gewöhnlichen System irrational sind, so kann man dieses System dergestalt verändern, daß man den $\log. 2 = 1$ machet, und alsdenn wird seyn iv.)

$$\log. 2 = 1,000\ 000\ 000\ 000\ 000$$

$$\log. 3 = 1,584\ 962\ 500\ 721\ 156$$

$$\log. 5 = 2,321\ 928\ 094\ 887\ 362$$

Ge 4

§. 6.

iv.) Die in diesem System zum Grunde gelegte geometrische Progression ist 1 2. 4 8. 16. 32 u. s. w. Es ist also ein binarisches System, so wie das gewöhnliche denarisch ist. Wenn also der $\log. 1 = 0,0000000$ und $\log. 2 = 1,0000000$ ic. so wird seyn $\log. 4 = 2,0000000$ ic. $\log. 8 = 3,0000000$ ic. $\log. 16 = 4,0000000$ u. s. w. Die Logarithmen der Zwischenzahlen werden auf eben die Art gefunden, als man sie zu dem denarischen System gefunden hat. (Man sehe meine Anfangsgründe des Progressionalcalculus, Seite 90, 91 sq.) Hier brauchen wir keine andere, als die für 3 und 5, und diese hat der berühmte Geometer selbst berechnet. Wenn nach selbigem also der $\log. 3 = 1,5849625$ ic. so wird seyn der $\log. 6 = 2,5849625$, der
log.

§. 6.

Dieses Logarithmensystem ist schicklich genug um die Tonverhältnisse einer Octave auszudrücken. Weil man aber in diesem Calcul vornehmlich mit kleinen Differenzen zu thun hat, welche von den Zahlen 2, 3, 5 zwischen den in der heutigen Musik gebräuchlichen zwölf halben Tönen einer Octave hervorgebracht werden, so wird es besser seyn, den $\log. 2 = 12$ zu machen. Als denn wird seyn

$$\log 2 = 12,000\ 000\ 000\ 000\ 000$$

$$\log. 3 = 19,019\ 550\ 008\ 653\ 870$$

$$\log. 5 = 27,863\ 137\ 138\ 648\ 344$$

In diesem System v.) wird die Octave durch 12, und jeder halbe Ton der gleichschwebenden Temperatur

$\log. 9 = 3,1699250$, der $\log. 12 = 3,5849525$ u. s. w. Wenn ferner der $\log. 5 = 2,3219280$, so wird seyn der $\log. 10 = 3,3219280$; der aus 3. 5 zusammengesetzte $\log. 15 = 3,9068905$ und so weiter.

v.) Dieses System wird gefunden, wenn die Logarithmen des im §. 5. zuerst vorgeschlagenen Systems mit 12 multipliciret werden. Wenn allhier $\log. 1 = 0,0000000$ und der $\log. 2 = 12,0000000$, so ist der $\log. 4 = 24,0000000$, der $\log. 8 = 36,0000000$ u. s. w. Da nun der Zwischenlogarithme $3 = 19,0195500$, und der von $5 = 27,8631371$: so ist der $\log. 6 = 31,0195500$, $\log. 9 = 38,0391000$, $\log. 10 = 39,8631371$ u. s. w. Wenn man die Differenz der Logarithmen 2 und 1 durch 12 theilet, so kömmt der Logarithme 1,0000000 für den Wehrt

über die musikal. Temperatur. 425

peratur durch die Einheit vorgestellt. Hierdurch wird man sehr leicht finden, um wie viel jede andere Temperatur von der gleichschwebenden unterschieden ist. Es sey z. E. das Verhältniß 45 : 32, welches dem Tritonus, oder dem sechsten halben Tone der Octave sehr nahe kömmt. Es wird seyn $45 = 3 \cdot 3 \cdot 5$. Also

$2 \log. 3 =$	38,039	100	017	307	740
$\log. 5 =$	27,863	137	138	648	344
$\log 45 =$	65,902	237	155	956	084
$\log. 32 = 5 \log. 2 =$	60,000	000	000	000	000
	5,902	237	155	956	084
Triton. aequal. =	6,000	000	000	000	000
Differenz =	0,097	762	844	043	916

Diese Differenz ist ungefähr der 10te Theil eines halben Tons.

§. 7.

Ich werde diese Logarithmen gebrauchen, um die Quinten und Terzen gegen einander zu vergleichen,

Wehrt eines halben Tons. Man setze selbigen 12 mal hintereinander dem $\log. 1$ zu, so wird sich die gleichschwebende Temperatur in den vollkommensten Logarithmen darlegen, und in selbiger seyn $c = \log. 0,0000000$ u.

1ster	halbe Ton	=	$\log. 1,0000000$
2ter	—	=	$\log. 2,0000000$
3ter	—	=	$\log. 3,0000000$
4ter	—	=	$\log. 4,0000000$
5ter	—	=	$\log. 5,0000000$
6ter	—	=	$\log. 6,0000000$
7ter	—	=	$\log. 7,0000000$ u. s. w.

426 I. Lamberts Gedanken

gleichem, und um einen gewissen und beständigen Vergleichungspunkt zu haben, die gleichschwebende Temperatur zum Grunde legen. In diesem Falle werde ich für die Quinten haben

$$\begin{array}{r}
 \log. 3 = 19,019\ 550\ 008\ 653\ 870 \\
 \log. 2 = 12, \\
 \hline
 \log. (3:2) = 7,019\ 550\ 008\ 653\ 870 \\
 \text{die gleichsch. Quinte} = 7, \\
 \hline
 \text{Differenz} = 0,019\ 550\ 008\ 653\ 870
 \end{array}$$

Wenn man diese Differenz mit 12 multiplicirt, so findet man, daß zwölf reine Quinten so viele gleichschwebende Quinten, oder den Wehrt von 7 Octaven, um $= 0,234\ 600\ 103\ 846\ 440$ excediren. Dieser Logarithme ist das Maasß des ditonischen Commatis $531441 : 524288$.

§. 8.

Was die grossen Terzen betrifft, so findet man ebenfalls

$$\begin{array}{r}
 \log. 5 = 27,863\ 137\ 138\ 648\ 344 \\
 \log. 4 = 24, \\
 \hline
 \log. (5:4) = 3,863\ 137\ 138\ 648\ 344 \\
 \text{die gleichschwebende} \\
 \text{große Terz} = 4, \\
 \hline
 \text{Differenz} = 0,136\ 862\ 861\ 351\ 656
 \end{array}$$

Die grosse Terz hat also einen Defect, während der Zeit die Quinte, aber vielweniger als die Terz, im Excesse fehlet; und da die kleine Terz $6:5$ die Differenz der Quinte und grossen Terz ist, so findet man ohne Mühe, daß sie einen Exceß

über die musikal. Temperatur. 427

Exceß hat, und daß dieser Exceß die Summe des Quintenexcesses und des Defects der großen Terz ist. Aus dieser Ursache ist es nicht nöthig die kleinen Terzen besonders zu berechnen, und wir brauchen uns nur an der Quinte und großen Terz, das ist an 2, 3, 4, 5 zu halten.

§. 9.

Da die Quinten also zuviel und die großen Terzen zu wenig haben, so siehet man, daß der Exceß einer gewissen Anzahl von Quinten durch den Defect einer gewissen Anzahl von großen Terzen mehr oder weniger ersetzt werden kann. Dieserhalb darf man nur das Verhältniß zwischen dem Quintenexceß = 0,019550008653870 u. dem Def. der gr. T. = 0,136862861351656 durch einen stetigen Bruch ausdrücken. Dieser wird seyn

$$\frac{1}{7 + \frac{1}{1527 + \frac{1}{3 + \frac{1}{1 + \frac{1}{30 + \text{cet.}}}}}}$$

und der genaue Werth dieses Bruchs ist

$$= \frac{28. \log. 2 - 12. \log. 5}{12. \log. 3 - 19. \log. 2}$$

dergestalt daß derselbe ins Unendliche fortgeführt werden kann.

§. 10.

428 I. Lamberts Gedanken

§. 10.

Es ergeben sich aus diesem Bruche folgende Verhältnisse zwischen der Anzahl der sich einander compensirenden Quinten und großen Terzen:

Große Terzen.	Quinten.
1	7
1527	10690
4582	32077
6109	42767
187852	1295087
ꝛc.	ꝛc.

das ist, daß der Exceß von sieben Quinten sehr nahe durch den Defect einer großen Terz ersetzt wird. Denn wenn man den Defect der Terz = 1 machet, so wird der Quintenexceß seyn

$$\frac{1}{7} - \frac{1}{7 \cdot 10690} + \frac{1}{10690 \cdot 32077} - \frac{1}{32077 \cdot 42767} + \frac{1}{42767 \cdot 1295087} - \text{ꝛc.}$$

dergestalt, daß man nur auf eine Anzahl von 1527 großen Terzen oder 7 mal 1527 = 10689 Quinten, eine Quinte mehr nehmen muß. Da man in der praktischen Musik nicht so viele Terzen und Quinten gebrauchet, so ist das Verhältniß von 1 zu 7 mehr als hinlänglich. Der dabey vorgehende Fehler ist unvernehmlich, wenn man, um ein Instrument zu stimmen, auch 10689 Quinten brauchete, und man die Quinte wegliesse, welche man mehr nehmen müßte.

Denn

über die musikal. Temperatur. 429

Denn der Quintenfehler beträgt nicht mehr als $\frac{1}{12}$ des ditonischen Commatis oder circa den $\frac{1}{100}$ Theil eines ganzen Tons. Wir wollen sehen, was für einen Gebrauch wir von dieser Annäherung machen können.

§. 11.

Ich werde den Exceß einer Quinte mit der Einheit bezeichnen, und der Defect einer großen Terz wird alsdenn sehr nahe seyn $= -7$. Man könnte nach aller Strenge diesen Defect zu $= -7 - y$ machen, um die kleine Größe y , welche nicht mehr als $\frac{1}{1527}$ der von mir zum Grunde gelegten Einheit ausmachtet, mit in Anschlag zu bringen. Da die Octave allezeit vollkommen rein supponiret wird, so ist der Exceß oder Defect derselben $= 0$, und in Rücksicht hierauf kommt selbige nicht in Betracht.

§. 12.

Es sey also der Generalausdruck der Zahlen und harmonischen Verhältnisse

$$2^m \cdot 3^n \cdot 5^p = a$$

Dieser Ausdruck enthält n Quinten und p große Terzen. Es wird also seyn

$$\begin{array}{l} \text{für } n \text{ Quinten der Exceß} \quad \dots + n \\ \text{für } p \text{ große Terzen der Defect} \quad \dots - 7p \end{array}$$

Dieser Ausdruck a differiret also von demjenigen, was die gleichschwebende Temperatur giebet, um $+n - 7p = \Delta a$ Einheiten, oder um $(n - 7p)$ mal der Exceß einer Quinte gerechnet. Wenn nun
eine

eine Quinte aus 7, und eine große Terz aus 4 halben Tönen bestehet, so folget, daß wenn man n Quinten und p große Terzen nacheinander zählt, man überhaupt haben wird

$$7^n + 4p = 12Q + q \text{ halbe Töne.}$$

Ich verstehe hier durch Q die Anzahl der in $7^n + 4p$ enthaltenen Octaven.

§. 13.

Diese Anzahl Q wird so wie q , durch das gegebne Verhältniß a und durch den Exponenten m bestimmt, dergestalt, daß man überhaupt sehet

$$\frac{3^n \cdot 5^p}{2^n + 2^p} = a \cdot 2^Q$$

Wenn also a größer als 2 ist, so nimmt man den Logarithmen von a , und dividirt denselben durch $\log. 2$. Der Quotient wird seyn $= Q$ und das Residuum $= q$. Wenn dieses Residuum wiederum durch ein Zwölftheil des $\log. 2$ getheilet wird, so giebet der Quotient die Anzahl der halben Töne, welche das Verhältniß a über die Q Octaven in sich faffet; und wenn der Rest durch den Logarithmen des ditonischen Commatis getheilet wird, so wird der Quotient annoch die Anzahl der Commatum geben, welche das Verhältniß a über die Octaven und halben Töne enthält. Wenn endlich das letzte Residuum durch $\frac{1}{12}$ diton. Comm. getheilet wird, so bekommt man die Anzahl der Zwölftheile des Com-

über die musikal. Temperatur. 431

Commatis, welche das Verhältniß a annoch begreift, zum Quotienten. Da diese Zwölfscheile die von uns zum Grunde gelegten Einheiten sind, so braucht man die Schärfe nicht weiter zu treiben. Man kann zu diesen Berechnungen die gewöhnlichen Logarithmen oder jedes andere gefällige System gebrauchen. Das im §. 6 von mir angegebne dürfte wohl einige Vorzüge haben. Ich werde fortfahren es zu gebrauchen.

§. 14.

Es sey das Verhältniß $a = 7$, und es soll selbiges durch Octaven, Quinten und große Terzen sehr genau ausgedrückt werden. Man wird haben

$$\log. 7 = 33,68825906$$

welches 33 halbe Töne, oder 2 Octaven und 9 halbe Töne, nebst 0,68825906 Decimaltheilen eines halben Tons giebet. Wenn man diese Theile durch den Quintenexceß 0,01955000865 *rc.* (§. 9.) theilet, so bekommt man 35 Einheiten oder Quintenexcesse zum Quotienten. Lassen wir die Anzahl der Octaven unbestimmt, so ergeben sich aus diesen Datis die beyden Gleichungen

$$\begin{aligned} n - 7p &= 35 \\ 7n + 4p &= 12 Q + 9 r. \end{aligned}$$

wo die Zahl 7 über eine gewisse Anzahl von Octaven und 9 halben Tönen einen Exceß von 35 Einheiten enthält. Wenn man aus diesen beyden Gleichungen den Buchstaben n heraushebet, so

432 I. Lamberts Gedanken

so kommt $12Q = 236 + 53p$. Diese Gleichung muß in ganze Zahlen aufgelöst werden,

dergestalt daß $Q = 20 - \frac{4 - 53p}{12} =$ ganze

Zahl. Die geringsten Wehrte, welche man für p findet, sind

$$p = -4 \qquad p = +8$$

Daraus entsteht

$$\begin{array}{ll} Q = +2 & Q = +55 \\ n = +7 & n = +91 \end{array}$$

Nach der ersten Auflösung werden also sieben Quinten weniger vier große Terzen erfordert. Das macht

$$\left(\frac{3}{2}\right)^7 \cdot \left(\frac{4}{5}\right)^4 = \frac{3^7 \cdot 2}{5^4} = \frac{4374}{625} = 7 - \frac{1}{625},$$

oder

$$\log. 2 + 7 \log. 3 = 145,13685006$$

$$4 \log. 5 = \underline{111,45254855}$$

$$33,68430151$$

$$\text{Es ist aber } \log. 7 = \underline{33,68825906}$$

$$0,00395755$$

Diese Differenz beträgt nicht mehr als $\frac{1}{252}$ Theil eines halben Tons, oder $\frac{1}{52}$ des diton. Comma's.

Die zweyte Auflösung erfordert 91 Quinten und 8 große Terzen.

Das

über die musikal. Temperatur. 433

Das giebt

$$\begin{array}{r}
 91 \log. 3 = 1730,7790507876 \\
 - 8 \log. 5 = \underline{222,9050971092} \\
 160 \log. 2 = \underline{1953,6841478968} \\
 1920, \\
 \underline{33,6841478968} \\
 \text{Es ist aber } \log. 7 = \underline{33,6882590613} \\
 0,0041111645
 \end{array}$$

Diese Differenz ist beynahe derjenigen gleich, welche die erste Auflösung giebet. Die Ursache warum sie nicht völlig eben dieselbe ist, ist folgende. Wenn wir einerseits den Exceß des Log 7 über 33 halbe Töne evaluiret haben, so haben wir die runde Zahl von 35 Einheiten oder Quintenexcessen genommen; und auf der andern Seite ist der Defect der großen Terz um etwas wenigens größer als das Septuplum des Quintenexcesses. Sobald man diese doppelte Auslassung in Rechnung bringet, ist der Calcul richtig. Ich habe einen Versuch gemacht, um mich von der Gewißheit desselben zu überzeugen. Uebrigens ist die erste Auflösung der zweiten vorzuziehen, weil nur eine kleine Anzahl von Quinten und Terzen dazu erfordert wird.

§. 15.

Nach demjenigen, was wir gesehen haben, wird man ohne Schwürigkeit das Problem auflösen: dem Claviere durch Hülfe der bloßen Octaven, Quinten und großen Terzen

434 I. Lamberts Gedanken

Die gleichschwebende Temperatur mitzu-
theilen. Es wird seyn

$$\begin{aligned} n - 7p &= 0 \\ 7n + 4p &= 12Q + q \end{aligned}$$

Wenn man n heraushebet, vi.) so kömmt

$$53p = 12Q + q$$

oder

$$Q = \frac{53p - q}{12} = 4p + \frac{5p - q}{12} = \text{ganze Zahl,}$$

woraus man folgende Wehrte herleitet, welche
die kleinsten von allen sind:

Quinten.	Gr. Terzen.	Halbe Töne	Ton.
n	p	q	
0	0	0	C
+ 7	+ 1	+ 5	F
+ 14	+ 2	+ 10	B
+ 21	+ 3	+ 3	Es (Dis)
+ 28	+ 4	+ 8	Gis
+ 35	+ 5	+ 1	Cis
+ 42	+ 6	+ 6	Fis
— 7	— 1	+ 7	G
— 14	— 2	+ 2	D
— 21	— 3	+ 9	A
— 28	— 4	+ 4	E
— 35	— 5	+ 11	H
— 42	— 6	+ 6	Fis

§. 16.

vi.) Das heißt: dadurch aus der Gleichung heraus-
bringeret, daß an seine Stelle $7p$ gesetzt wird.

Weil

über die musikal. Temperatur. 435

§. 16.

Um von dieser Tabelle Gebrauch zu machen, fänget man an von welchem Ton man will, und stimmt die folgenden sieben Quinten, z. E.

C... G... D... A... E... H... Fis... Cis

Hiezu die große Terz Cis... Eis, welche mit dem Ton F einerley ist, und der Ton F wird gleichschwebend temperiret seyn. (So oft eine Quinte den Umfang einer Octave überschreitet, stimmt man das höchste Ende derselben eine Octave herunter, und fährt hernach mit den Quintenoperationen fort.) Nun fänget man von dem Tone F wieder an, und wenn wiederum sieben Quinten und ein große Terz gestimmt werden, so kömmt man zum Tone B, welcher auch gleichschwebend seyn wird. Ein auf diese Art sechs- mal wiederholter Proceß wird nach und nach die Töne C, F, B, Es oder Dis, Gis, Cis, Fis, alle gleichschwebend, geben. Nach diesem gehet man wiederum zum C zurück und nimmt die Quinten und großen Terzen rückwärts, das ist absteigend, um die andern Töne G, D, A, E, H gleichschwebend zu erhalten. Ich stelle den ganzen Proceß in folgender Tabelle vor:

§f 2

C

Weil nemlich $n - 7p = 0$

so ist $n = 7p$

folglich $7n = 49p$

und $7n + 4p = 53p = 12Q + q$

C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	F
F	C	G	D	A	E	H	Fis	B
B	F	C	G	D	A	E	H	Dis
Dis	B	F	C	G	D	A	E	Gis
Gis	Dis	B	F	C	G	D	A	Cis
Cis	Gis	Dis	B	F	C	G	D	Fis
C	F	B	Dis	Gis	Cis	Fis	H	G
G	C	F	B	Dis	Gis	Cis	Fis	D
D	G	C	F	B	Dis	Gis	Cis	A
A	D	G	C	F	B	Dis	Gis	E
E	A	D	G	C	F	B	Dis	H

Man merke, daß wenn die gleichschwebende Temperatur nach dieser Methode executiret werden soll, es gut ist, einen Doppelflügel dazu zu nehmen, und wenn man auf dem einen Griffbrett einen Ton gefunden hat, solchen sofort auf das andere zu übertragen VII.) Man stimmt das C auf beyden Griffbrettern oder Clavieren in den Einklang; suchet auf dem ersten die gleichschwebenden Töne F, B, Dis, Gis, Cis, Fis, G, D, A, E, H, und stimmt das zweyte Clavier darnach in der Ordnung, als man diese Töne gefunden hat. Ist aber der Flügel nur einfach, so transponiret man die gleichschwebenden Töne in die Octaven derselben. VIII.) §. 17.

VII.) Auf einem einfachen, das ist nur mit einem Griffbrett versehenen Flügel übertráget man die Töne von einem Register auf das andere.

VIII.) Man sehe meinen Versuch über die Temperatur, (S. 135. folg.) wo der ganze Proceß mechanisch vor Augen geleyet worden.

über die musikal. Temperatur. 437

§. 17.

Die gleichschwebende Temperatur für 24 Viertelthöne giebet folgende zwei Gleichungen, worinnen p, q, n die Viertelthöne bezeichnen,

$$\begin{aligned} n - 7p &= 0 \\ 14n + 8p &= 24Q + q, \end{aligned}$$

Hieraus $Q = 4p + \frac{10p - q}{24} =$ ganze Zahl.

Da diese Bedingung nur alsdenn statt findet, wenn q eine gerade Zahl ist, so erhellet, daß man auf diese Art nur den 2, 4, 6 = 22^{ten} Viertelton, das ist, die halben Töne der Octave findet. Um also den 1, 3, 5, 7 = 23^{ten} Viertelton zu finden, muß man anders verfahren.

§. 18.

Man kann also anstatt der proponirten Gleichungen, und zwar weit genauer, nehmen

$$\begin{aligned} n - (7 + \frac{1}{527})p &= 0 \\ 14n + 8p &= 24Q + q \end{aligned}$$

Hieraus folget $\frac{53449}{5345}p = 24Q + q$
oder aber, wenn man sezet $p = 5345r,$

$$53449r = 24Q + q$$

dieses giebet $Q = 2227r + \frac{r - q}{24} =$ ganze
Zahl.

Es ist also genug $r = q$ zu machen, und jedem dieser Buchstaben den Wehrt von $\pm 1, 2, 3,$

§f 3

4, = 12

438 I. Lamberts Gedanken

4, = 12 zu geben. Man wird in diesem Falle haben

Quinten. Große Terzen. Viertheilöne.

n	p	q
+ 10690	+ 1527	+ 1
+ 21380	+ 3054	+ 2
+ 32070	+ 4581	+ 3
ꝛc.	ꝛc.	
— 10690	— 1527	— 1
— 21380	— 3054	— 2
— 32070	— 4581	— 3
ꝛc.		

So genau dieses System ist, so ist es wegen der vielen dazu nöthigen Quinten und Terzen in der Ausübung nicht zu gebrauchen.

§. 19.

Es ist ein ander Mittel die Ausübung zu erleichtern übrig. Wir wollen annehmen, Δa bedeute einen Viertheilton. Das giebt die runde Zahl $26 = \Delta a$; denn nach aller Schärfe sollte $\Delta a = 25,575 \dots$ seyn; und alsdenn können wir die Gleichungen

$$n - 7p = 26$$

$$7n + 4p = 12Q + q,$$

worinnen die Buchstaben n, p, q die halben Töne bezeichnen, gebrauchen. Wenn man n heraushebet, so ist

$$Q = 4p + 15 = \frac{5p - q + 2}{12}$$

Dadurch

über die musikal. Temperatur. 439

Dadurch findet man

Halbe Töne.	Quinten.	Gr Terzen.	Viertheiltöne.
<i>q</i>	<i>n</i>	<i>p</i>	$2 (q + \frac{1}{2})$
0	+ 40	+ 2	1
1	+ 75	+ 7	3
2	+ 26	+ 0	5
3	+ 61	+ 5	7
4	+ 12	— 2	9
5	+ 5	— 3	11
6	— 2	— 4	13
7	+ 33	— 1	15
8	+ 68	+ 6	17
9	+ 19	— 1	19
10	+ 54	+ 4	21
11	— 9	— 5	23

Wenn einer dieser Viertheiltöne ix.) gefunden ist, so kann man ihn zum Grunde legen; und wenn man von selbigen an sieben Quinten und eine Terz abzählet, und da wo es nöthig ist die Octaven abzieht, so wird man von dem zum Grunde gelegten Ton die Quarte haben. Von dieser Quarte zählet man wiederum sieben Quinten und eine große Terz, um die Quarte dieser Quarte zu bekommen. Wenn man diese Operation eilsfmal wiederholet, so wird man alle eigentliche Viertheiltöne, das ist diejenigen haben, welche zwischen den zwölf halben Tönen der Octave liegen. Diese letztern werden nach der im §. 16 dargelegten Methode gefunden.

§f 4

§. 20.

ix.) Man sehe was im 11ten Abschnitt dieser Beiträge (§. 3.) von diesen Viertheiltönen gesagt wird.

§. 20.

Da dieses System von Viertelstönen nicht mehr Mode ist, so kehre ich zu dem unsrigen von 12 halben Tönen zurück. Diejenigen welche die gleichschwebende Temperatur als zu einförmig verwerfen, dürfen sich nur erklären, um wie viele Quintenexcesse sie jeden halben Ton der Octave höher oder tiefer, als in der gleichschwebenden Temperatur, verlangen. Die Formeln

$$n - 7p = \Delta a$$

$$Q = 4p \pm \frac{5p - q + 7 \cdot \Delta a}{24} = \text{ganze Zahl}$$

werden dienen, die Anzahl der Quinten und großen Terzen zu finden, welche man entweder auf- oder absteigend abzuzählen hat, um jeder Seyte den verlangten Ton zu geben. Laßt uns sehen, daß die Quinten F, C, G, D, A, E, H, Fis (das ist fc, cg, gd, da, ae, eh, h fis) rein, das ist in dem Verhältniß 3:2 seyn sollen. Man wird ohne Mühe finden, daß die übrigen fünf Quinten nach und nach um die 6 Excesse, welche die 6 ersten Quinten geben, erniedriget werden müssen; und hiezu wird man auf folgende Art gelangen:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{C} & \text{cis} & \text{D} & \text{dis} & \text{E} & \text{F} & \text{fis} & \text{G} & \text{gis} & \text{A} & \text{B} & \text{H} \\ \Delta a = & +0 & +5 & +2 & +2 & +4 & -1 & +6 & +1 & +3 & +3 & +0 & +5 \end{array}$$

Wenn man diese Wehrte in den beyden Gleichungen substituïret, so wird man für den geringsten Wehrt von p und n finden:

 Δa

über die musikal. Temperatur. 441

	Δa	q	p	n		Δa	q	p	n
C	0	0	0	0	Fis	6	6	+ 0	+ 6
Cis	5	1	- 2	- 9	G	1	7	- 0	+ 1
D	2	2	+ 0	+ 2	Gis	3	8	- 5	- 32
Dis	2	3	+ 1	+ 5	A	3	9	+ 0	+ 3
E	4	4	+ 0	+ 4	B	0	10	+ 2	+ 14
F	1	5	- 0	- 1	H	5	11	+ 0	+ 5

In diesem System sind die 7 Quinten F, C, G, D, A, E, H, Fis rein, und die andern nicht mehr als höchstens um $\frac{1}{4}$ Com. dit. erniedriget worden. x.) Es findet sich annoch in den großen Terzen eine große Verschiedenheit. Sie sind alle mehr oder weniger erhöht worden, und es giebt nicht mehr als vier, welche um das syntonische Comma (81 : 80) zu hoch wären.

§ 5

§. 21.

x.) Es versiret allhier ein kleiner Irthum, indem von den fünf letzten Quinten die von gis:dis um sechs Zwölftheil Comm. dit. ab- und es : b um ein Zwölftheil aufwärts schwebet. Die Quinte fis : cis schwebet, wie sie soll, $\frac{2}{12} \Lambda$; die Quinte cis : gis $\frac{3}{12} \Lambda$ und b : f $\frac{1}{12} \Lambda$. Es kömmt aber der obige Irthum von dem Tone dis her, dessen Entfernung von dem gleichschwebenden dis zu + 2 angegeben worden. Dieser Ton muß nemlich in der Structur nur zu + 1 angenommen werden, als:

C cis D dis E

$$\Delta a = + 0 + 5 + 2 + 1 + 4 \text{ u. s. w.}$$

und der geringste Wehrt für p und n wird alsdenn seyn, wie folget:

$$\begin{array}{c|c|c|c} \Delta a & q & p & n \\ \hline \text{dis} & 1 & + 4 & + 29 \end{array}$$

§. 21.

Die reinen Quinten in diesem System gehören den am meisten gebräuchlichen tonischen Noten zu. Aber eben diese Reinigkeit ist Ursach, warum die großen Terzen $c e$, $d fis$, fa , gh um den Wehrt des syntonischen Commatis, oder um 11 Quintenexcesse zu hoch sind. Es scheint also, daß man, um die Mittelstrasse zu gehen, besser thun würde, den Quinten etwas abzunehmen, damit die großen Terzen ihrer Reinigkeit desto näher kommen können. Dieses wird geschehen, wenn man die Seyten nach folgender Art ordnet:

C cis D dis E F fis G gis A B H
 $\Delta = 0 - 5 0 - 3 - 2 - 1 - 4 1 - 4 - 1 - 2 - 3$

In diesem System sind die Quinten G, D, A; E, H, fis, cis eine jede um $\frac{1}{6}$ diton. Comm. erniedriget worden; die andern sind rein. Die großen Terzen sind alle scharf; die von gh , $d fis$, $a cis$ sind es nur um $\frac{1}{4}$ diton Comm., die von ce und $egis$ um $\frac{5}{12}$, die andern etwas mehr; aber keine darunter ist um mehr als $\frac{1}{12}$ dit. Com. oder um das synton. Comma 81 : 80 erhöht worden. Um das Clavier hiernach zu stimmen, hat man

	p	n	q		p	n	q
G	+0	+1	7	Cis	+0	-5	1
C	+0	+0	0	Fis	+2	+10	6
F	+0	-1	5	H	+4	+25	11
B	+0	-2	10	E	+6	+40	4
D _{is}	+0	-3	3	A	-4	-29	9
G _{is}	+0	-4	8	D	-2	-14	2

§. 22.

§. 22.

Wenn man aber die großen Terzen FA, CE, GH, DFis, gleich haben will, dergestalt daß sie sich so wenig als möglich von ihrer natürlichen Reinigkeit entfernen, so muß man in Ansehung der Quinten eine andere Temperatur suchen. Es sey z die Anzahl der Quintenercesse, um welche jede dieser Terzen schwächer als in der gleichschwebenden Temperatur seyn soll. Es sey annoch y, z, x die Anzahl der Quintenercesse, um welche die Töne F, G, D von der gleichschwebenden Temperatur differiren. Laßt uns die 12 halben Töne der Octave nach der Ordnung der Quinten stellen, und wir werden bekommen:

halbe Töne	C	G	D	A		E		H		Fis		Cis		Gis		Dis		B		F	
$\Delta a =$	0	z	x	$y-t$		$-t$		$z-t$		$x-t$											y

Hier siehet man, daß die Quinten von Fis bis F von denen zwischen F und Fis genugsam verschieden seyn können. Man kann sogar fragen, ob diese nicht einander gleich seyn können. Dieses kann geschehen. Denn da der Exceß der Quinte $CG = z$, so wird derselbe für die andern Quinten eben derselbe seyn, wenn man machet

für FC . . . $z = -y$

für GD . . . $z = x - z$, folglich $x = 2z$

für DA . . . $z = y - t - x$, folgl. $t = -4z$

Diese Wehrte sind annoch für die Quinten A, E, H, Fis hinlänglich; also hindert uns nichts diese Quinten gleich zu machen, obgleich solches übrigens nicht ausdrücklich nöthig ist. Machen wir sie gleich, so haben wir

444 I. Lamberts Gedanken

C G D A E H Fis Cis Gis Dis B F
 0 z 2z² 3z³ 4z⁴ 5z⁵ 6z⁶ — z

und vertheilen wir die Differenz zwischen Fis und F zur Hälfte, so ist

C | G | D | A | E | H | Fis | Cis | Gis | Dis | B | F
 $\Delta a = 0 \mid z \mid 2z \mid 3z \mid 4z \mid 5z \mid 6z \mid 4,6.z \mid 3,2.z \mid 1,8.z \mid 0,4z \mid -z$

Es bleibt also die Bestimmung des Wehrts von z übrig. Ich bemerke zuvörderst, daß derselbe negativ seyn muß, weil $t = -4z$. Hernach verlangt man, daß die Quinten nicht sogar erniedriget werden sollen. Aus dieser Ursach muß die Differenz jeder der fünf letzten Quinten höchstens nicht mehr als $= 1$ seyn. Dieses giebet

$$- 1,4z = 1$$

$$z = -\frac{5}{7}.$$

Die Temperatur wird also seyn

C | G | D | A | E | H | Fis
 $\Delta a = 0 \mid -\frac{5}{7} \mid -\frac{10}{7} \mid -\frac{15}{7} \mid -\frac{20}{7} \mid -\frac{25}{7} \mid -\frac{30}{7}$
 Cis | Gis | Dis | B | F
 $\mid -\frac{23}{7} \mid -\frac{16}{7} \mid -\frac{9}{7} \mid -\frac{2}{7} \mid +\frac{5}{7}$

oder mit Vermeidung der Brüche

0 | -1 | -1 | -2 | -3 | -4 | -4 | -3 | -2 | -1 | 0 | +1

Zu diesem System sind die fünf Quinten fis cis, cis gis, gis dis, es b, und b f rein; die andern aber um $\frac{1}{2}$ oder höchstens um $\frac{2}{2}$ dit. Comm. erniedriget. Die großen Terzen F A, C E, G H, D Fis sind um $\frac{1}{3}$ dit. Comm. erhöht, und der Exceß der andern gehet von $\frac{1}{2}$ bis $\frac{1}{2}$ Comm. dit. Für diese Temperatur findet man folgende Wehrte:

über die musikal. Temperatur. 445

	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	B	F
$q=0$	7	2	9	4	11	6	1	8	3	10	5	
$\Delta a=0$	-1	-1	-2	-3	-4	-4	-3	-2	-1	0	+1	
$p=0$	-2	-3	-5	+5	+3	+2	+2	+2	+2	+2	+2	
$n=0$	-15	-22	-37	+32	+17	+10	+11	+12	+13	+14	+15	

§. 23.

Da sich in denen Systemen, welche ich erörtert habe, Töne befinden, zu deren Abstimmung eine ziemliche Anzahl von Quinten und großen Terzen erfordert wird, so wollen wir untersuchen, welche Temperatur wohl in Absicht hierauf die wenigsten Operationen erfordert, und welche dessen ungeachtet nicht viel von der gleichschwebenden unterschieden seyn möchte. Man nehme dieserwegen in der Formel

$$\frac{5p}{12} q + 7 \cdot \Delta a = \text{ganze Zahl}$$

für q nach und nach die Wehrte 0, 1, 2, 3... 11, und bestimme Δa und p dergestalt, daß diese Wehrte die kleinsten positiven und negativen Zahlen machen, und solche der Bedingung ein Genüge thun, eine ganze Zahl zum Quotienten zu geben. Nachhero wird man n vermittelst der Gleichung $n = 7p + \Delta a$ finden. Hier sind die von mir gefundenen Wehrte:

q	Δa	p	n	q	Δa	p	n
0	0	0	0	4	+3	-1	-4
1	-3	+2	+11	5	0	+1	+7
2	0	2	-14	...	-1	0	-1
...	+1	-1	-6	...	-2	-1	-9
...	+2	0	+2	6	+3	+3	+18
3	-1	+2	+13	7	0	-1	-7
...	-2	+1	+5	...	+1	0	+1
...	-3	0	-3	...	+2	+1	+9

q	Δa	p	n
8	- 2	+ 2	+ 12
...	- 3	+ 1	+ 4
9	+ 1	- 2	- 13
...	+ 2	- 1	- 5
...	+ 3	0	+ 3
10	0	+ 2	+ 14
...	- 1	+ 1	+ 6
...	- 2	0	- 2
11	+ 2	- 3	- 19
...	+ 3	- 2	- 11

Wenn man die Fälle nimmt, in welchen n so klein als möglich ist, so wird man folgendes System haben:

	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	B	F
$\Delta a = 0$	1	+2	+3	+3	+ 3	*	- 3	-3	-3	-2	-1	
$p = 0$	0	0	0	-1	- 2	*	+ 2	+ 1	0	0	0	
$n = 0$	1	+2	+3	-4	-11	*	+11	+ 4	-3	-2	-1	

Ich habe die Wehrte für den sechsten halben Ton Fis unbestimmt gelassen, um die Operation abzukürzen, und weil dieser Ton sich von selbst aus den Quinten H Fis Cis ergiebet. Ueber dieses erfordert die ganze Anordnung dieses Systems, daß man für Fis setze $\Delta a = 0$, dergestalt daß dieser Ton mit dem gleichschwebenden Fis übereinkomme. Auf diese Art werden die Quinten esb, bf, fc, cg, gd, da rein, das ist in dem Verhältniß 3:2 seyn. Die Quinten h fis, fis cis werden um $\frac{1}{3}$ Com. dit., und die andern Quinten ae, eh, cis gis, gis dis um $\frac{1}{2}$ Comm. dit. abwärts schweben. Die Terzen A Cis, E Gis, H Dis schweben nur $\frac{1}{2}$ Com. dit. über sich

über die musikal. Temperatur. 447

sich, die andern mehr, wiewohl keine darunter ist, welche um den Wehrt x_1 des ditonischen Commatis das Verhältniß $5 : 4$ übertrete.

§. 24.

x1.) Ich füge zur Gesellschaft folgende ungleichschwebende Temperatur hinzu:

Δa	q	p	n		Δa	q	p	n	
c	0	0	0	0	fis	+4	6	-2	-10
g	1	7	-1	-7	cis	+5	1	-2	9
d	+1	2	-1	-6	gis	+6	8	-2	-8
a	+2	9	-1	-5	dis	-3	3	-0	-3
e	+3	4	-1	-4	b	-2	10	-0	-2
h	+3	11	-2	-11	f	-1	5	-0	-1

Es kömmt bey dieser Temperatur darauf an, daß man eine um $\frac{1}{2}$ Comm. dit. erniedrigte Quinte, und drey eine jede, um $\frac{1}{2}$ Comm. dit. erniedrigte kleine Terzen verbauen kann. Wenn mein Versuch über die Temperatur bekannt ist, wird leicht erachten, daß ich sie nicht empfehlen werde. Sie hat kein weiteres Verdienst, als 1) daß die böse Quinte von $\frac{1}{2}$ A nicht in diejenigen Töne, nach welchen man die Violinen stimmt, sondern in die Töne cis dis, in welche unsere Alten den von ihnen sogenannten Wolf quasi ad *Anticyrus* zu relegiren pflegten, verlegt worden ist; und 2) daß nicht mehr als sieben Operationen erfordert werden, um sie aufzutragen, wie man aus folgender Demonstration sehen wird:

(I.) Man stimme cf, fb, und bes, und übertrage die Töne auf ein zweytes Register.

(II.) Man stimme es as, gis cis, cis fis, fis h und die absteigende große hg. Von diesen Tönen wird kein einziger als der letzte nemlich g behalten, und auf das zweyte Register getragen.

(III.)

§. 24.

Diese Abhandlung war bereits auf der Academie vorgelesen, als der Hr. K. K. M. mir proponirte zu untersuchen, wie man mittelst bloßer Consonanzen eine Temperatur hervorbringen könnte, worinnen die Quinten CG, AE, Fis Cis, Es B um $\frac{2\frac{1}{2}}{12}$ Comm. dit. Λ , FC um $\frac{2}{12}$ Λ schwebte, die übrigen Quinten aber rein wären. Dieses Problem giebet folgende Tabu'atur

C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c
o	- $\frac{1}{2}$	- $\frac{1}{2}$	+ $\frac{1}{2}$	-1	+1	+1	- $\frac{1}{2}$	+ $\frac{1}{2}$	+ $\frac{1}{2}$	o	o	o

woraus man siehet, um wie viele Quintenexcesse jeder Ton von denen in der gleichschwebenden Tem-

(III.) Man stimme von dem vorhergehenden h an die absteigende Quinte h e und die beyden absteigenden großen Terzen e c und c a s. Von diesen Tönen wird keiner als der Ton a s oder gis behalten, und auf das zweyte Register getragen.

(IV.) Nun kannt man auf dem zweyten Register zu stimmen fortfahren, und von g an die drey aufsteigenden Quinten g d, d a, a e; und von gis an die drey absteigenden Quinten gis cis, cis fis und fis h stimmen.

In dieser Temperatur sind die neun Quinten g d, d a, a e, e h, h fis, fis cis; c s b. b f, und f c rein; die beyden Quinten c g und e h eine jede um $\frac{1}{12}$ Comm. dit., und die Quinte gis dis um $\frac{10}{12}$ abwärts alterirt. Wie die Beschaffenheit der großen und kleinen Terzen aus einer gewissen Anzahl von Quinten gefunden werde, habe ich in meinem Versuch über die Temperatur gelehret.

über die musikal. Temperatur. 449

Temperatur differiren soll. Denn alsdenn be-
kõmmt man, wenn die Tõne quintenweise folgen,

C		G		D		A		E		H		Fis		Cis		Gis		Dis		B		F		c
0		$-1\frac{1}{2}$		$-\frac{1}{2}$		$+\frac{1}{2}$		-1		0		+1		$-\frac{1}{2}$		$+\frac{1}{2}$		$+1\frac{1}{2}$		0		+1		0
Differenz		$-1\frac{1}{2}$		+1		+1		$-1\frac{1}{2}$		+1		+1		$-1\frac{1}{2}$		+1		+1		$-1\frac{1}{2}$		+1		-1

Nun habe ich bereits gefunden, daß 22
reine große Terzen 85 halbe Tõne —
0,010982949736432 eines mittlern oder
gleichschwebenden halben Tons geben, welches
ungefähr 7 Octaven $+ 1$ halb. Ton $-\frac{1}{2}$ Quinten-
exceß macht. Wenn man also von C an
22 reine große Terzen nimmt, so wird man auf
die E Taste kommen. Es wird selbige aber kei-
nen andern Ton als ein um $\frac{1}{2}$ Quintenexceß er-
niedrigtes gleichschwebendes Cis geben. Die-
sen Ton kann man der Cis Taste mittheilen, und
solche wird der Aufgabe gemäß gestimmt seyn
xii). Mit den andern Saiten hat es gar keine
Schwierigkeit. Denn die Temperatur der Saiten
C, B, H wird gleichschwebend seyn, und
also durch obige Regeln erhalten werden. Da-
hernach die Quinten BF, HFis, HE, Cis Gis,
und Gis Dis rein sind, so wird man annoch die
Tõne F, Fis, Gis, Dis, und E haben. Ferner
ist

xii.) Man sehe den 11ten Abschnitt dieser Beytrã-
ge, § 5 wo gezeigt worden, um wieviel dies-
er durch die Annäherung berechnete und sogen-
nannte mittlere halbe Ton Cis von dem um $\frac{1}{24}$
vermehrten gleichschwebenden Cis abgeheth.

450 I. Lamberts Gedanken über die 2c.

ist von Cis zu D XIII) ein gleichschwebender halber Ton. Wenn man also von Cis an 35 reine Quinten + 5 reine große Terzen nimmt, so wird man den Ton D bekommen. Endlich da die Quinten D G, D A rein sind, so wird man die Töne G und A mittelst des Tons D erhalten XIV).

XIII.) Im Original steht *Dis*, welches vermuthlich ein Druckfehler ist. In dem unmittelbar vorhergehenden Perioden war auch die Quinte E H weggelassen worden. Ich habe in der Uebersetzung alles gehörig suppliret.

XIV.) Wir wollen aus Curiosität die Anzahl der Operationen berechnen. Von dem zum Grunde liegenden C bis Cis sind 22 Operationen. Den gleichschwebenden Ton b zu finden, werden von C an 14 Quinten + 2 große Terzen erforderlich. Sind 16 Operationen. Um das gleichschwebende h zu finden, werden von C an 35 Quartel — 5 große Terzen erfordert. Sind 40 Operationen. Zu den fünf reinen Quinten b f, h fis, h e, cis gis, und gis dis gehören 5 Operationen. Um den Ton d zu finden, werden von cis an 35 reine Quinten + 5 große Terzen erfordert. Sind 40 Operationen. Die Quinten g d und d a erfordern endlich 2 Operationen. (Die Quinte a e ist bereits durch da und eh bestimmt worden. Also $22 + 16 + 40 + 5 + 40 + 2 = 125$ Operationen.

II.

Versuch in Temperaturtabellen.

§. I.

Es ist bekannt, daß sich die Verhältnisse aller dissonirenden Intervalle durch die Zusammensetzung der Consonanzen, welche wir durch Theilung einer klingenden Sente aus den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6 erhalten, entwickeln lassen. So lästet sich z. E. die kleine Septime = 9:5 aus zwey Quinten minus eine große Terz; die große Secunde = 10:9 aus zwey Quarten plus eine große Terz; die übermäßige Prime = 25:24 aus einer Quarte plus zwey große Terzen u. s. w. entwickeln, obgleich sonst mehrere Wege diese Intervalle zu finden, möglich sind. Da die Consonanzen, und folglich auch die durch ihre Zusammensetzung entstehenden Dissonanzen nicht in ihren natürlichen Verhältnissen ausgeübet werden können, sondern temperirt werden müssen: so ist die Frage, ob man diese kleine Größen, um welche ein Intervall abgeändert werden soll, nicht auch durch Zusammensetzung der Consonanzen nach und nach entwickeln könne, ohne zu den auf dem Monochord dazu erforderlichen mühsamen, calculatorischen und geometrischen Operationen Zuflucht nehmen zu dürfen.

§. 2.

Der unlängst verstorbene berühmte Geometer Lambert hat zu allererst gezeigt *), daß dieses nicht allein in Ansehung der gleichschwebenden, sondern auch der ungleichschwebenden Temperatur möglich sey, und in seinen *Remarques sur le Tempérament en Musique*, welche in dem vorhergehenden Abschnitt in deutscher Sprache dargeleget worden, dazu Anleitung gegeben. Zum Verständniß dieser gelehrten Abhandlung wird einige Einsicht in den Litteralcalcul vorausgesetzt, und da diese so wenig von jedem Musiker gefodert werden kann, als von jedem Mathematiker eine Kenntniß des doppelten Contrapuncts zu verlangen ist: so fraget es sich, ob nicht ein anderes Mittel zur Erreichung jener Absichten möglich sey. Mir deucht daß solches am bequemsten durch Tabellen erhalten werden könne, und ich hoffe den Musikern einen Dienst zu leisten; wenn ich ihnen den zu diesem Behuf von mir gemachten Versuch mittheile. Ich schicke die Theorie und Regeln, wornach ich die Tabellen bearbeitet habe, voran; lege hernach die Tabellen selbst dar, und werde zuletzt in einem besondern Abschnitt zeigen, auf was für eine Art solche zu gebrauchen sind.

§. 3.

*) Man sehe den Vorbericht zu meinem Versuch über die musikalische Temperatur, in gleichen desselben XVIII. Abschnitt.

§. 3.

Wenn man zwölf Quinten in der Ration 3:2 zusammensetzt, so übersteigen solche die Octave um das ditonische Comma 531441:524288, und wenn man zwölf Quartan in der Ration 4:3 zusammensetzt, so sind solche um eben soviel zu niedrig, als die Quinten zu hoch sind. Es folget hieraus unfehlbar, daß jede einzelne Quinte 3:2 um $\frac{1}{12}$ Comma diton. zu hoch, und jede einzelne Quarte um eben soviel zu niedrig ist. Den Beweis hat man, wenn man jede Quinte oder Quarte nach der Ordnung ihrer Zusammensetzung, von dem Grundtone C an, mit den aus der gleichschwebenden Temperatur hervorgehenden Quinten- und Quartanverhältnissen vergleicht.

§. 4.

Wenn man drey große Terzen in der Ration 5:4 zusammensetzt, so sind solche um die kleinere Diesis 128:125 kleiner als die Octave, so wie gegentheils drey kleine Sexten in der Ration 8:5 die Octave um eben dieses Comma excediren. Es folget hieraus, daß jede einzelne große Terz um $\frac{1}{3}$ der kleinern Diesis 128:125 zu niedrig, und jede einzelne kleine Sexte um eben so viel zu hoch ist. Wenn man das Verhältniß der kleinern Diesis gegen das ditonische Comma untersucht, so findet man, daß solche just $\frac{2}{12}$ Commat. dit. enthält, und also um $\frac{2}{12}$ desselben größer ist *).

G g 3 3

* Man sehe meinen Versuch 2c. XIV. Abschnitt.

zelne große Terz $5 : 4$ um $\frac{7}{12}$ Comm. dit. zu niedrig ist, das ist, um soviel von der gleichschwebenden Terz abwärts differiret. Den Beweis hat man, wenn man jede große Terz nach der Ordnung ihrer Zusammensetzung mit denen aus der gleichschwebenden Temperatur vergleicht. Da der Gebrauch der großen Terzen zu unserer Absicht genug ist, so bleibt in der Folge der Calcul mit den kleinen Sexten weg.

§. 5.

Wenn man vier kleine Terzen in der Relation $6 : 5$ zusammensetzt, so übersteigen solche die Octave um die größere Diesis $648 : 625$, so wie gegentheils vier große Sexten in $5 : 3$ um eben soviel zu niedrig sind. Es folget hieraus, daß jede einzelne kleine Terz um $\frac{1}{4}$ dieser größern Diesis, das ist um $\frac{8}{12}$ Commat. diton. (weil die größere Diesis $648 : 625$ just $\frac{32}{12}$ Commat dit. enthält,) von der kleinen Terz, und jede einzelne große Sexte um eben soviel von der großen Sexte differiret, welche die gleichschwebende Temperatur giebet. Der Beweis verhältnißmäßig wie vorhin. Da der Gebrauch der kleinen Terzen zu unserer Absicht hinlänglich ist, so bleiben die großen Sexten in der Folge aus unserer Berechnung weg.

§. 6.

Da jede einzelne Quinte (§. 3.) um $\frac{1}{12}$ Commat. dit. von der gleichschwebenden Quinte differiret, so müssen sich in dem Umfang von zwölf Quinten nothwendig zwölf verschiedene Zwölftheile

theile dieses Commatis entwickeln; in dem Umfang von vier und zwanzig Quinten vier und zwanzig verschiedene Zwölftheile; in dem Umfang von sechs und dreyßig Quinten sechs und dreyßig verschiedene Zwölftheile, u. s. w. Man findet aber, daß je größer die Anzahl der Quintenzirkel nach und nach wird, desto mehr die gefundenen Zwölftheile von denjenigen abweichen, welche man vermittelt des in zwölf geometrisch gleiche Theile zerfallten ditonischen Commatis durch den Calcul findet, und daß sie endlich zu ganz andern Theilchen eines Tons werden. So wie es sich mit den Quinten verhält, so verhält es sich umgekehrt mit den Quartan.

§. 7.

Da die kleinere und größere Diesis größere Commata sind als das ditonische Comma, so werden vermöge dieses Umstandes alle aus zweyen und mehrern Terzenzirkeln erzeugte Zwölftheile, noch mehr als die vermittelt der Quinten gefundenen Zwölftheile, von denjenigen abweichen, welche der Calcul auf vorhin beschriebene Art giebet. Wir können uns also um so mehr die Mühe ersparen, diese Zwölftheile aufzusuchen, da weder die großen noch kleinen Terzen uns vermittelt ihrer Zirkel die zu einer Octave benötigten zwölf halben Töne geben. Denn die große Terz erfüllet die Octave nur mit drey und die kleine Terz mit vier Tönen, und es läset uns also jene annoch neun, und diese acht Töne fehlen, da der Quintenzirkel hingegen alle zwölf

Töne giebet, eben so wie der Quartenzirkel. Wir entlehnen also von den bloßen Terzen keine andern Zwölftheile, als welche in dem allerersten Zirkel jeder Terzen, von den beyden ersten großen Terzen (ce und e gis aufsteigend und c as, und gis e absteigend) ingleichen von den drey ersten kleinen Terzen (c es, dis fis und fis a aufst. und c a, o fis, und fis dis absteigend,) ingleichen von der ersten großen Terz ce eines zweiten Zirkels der grossen Terzen, gegeben und uns auch in der That durch die Ordnung der Construction selbst, (wie man in der Folge S. 11.) sehen wird, dargeboten werden. Daß man in den folgenden Tabellen diese Zwölftheile nicht allezeit an denjenigen Orten findet, wo man sie vielleicht suchen möchte, daran ist diejenige Absicht Schuld, nach welcher nicht überall die gleichschwebenden Töne zu Grundtönen der Tabellen gemacht worden. So ist z. E. vermittelst dieses Umstandes das reine E zu o, das gleichschwebende E hingegen zu $\frac{7}{12}V$, und das Gis oder As, dessen Logarithmus = 5,1072098 zu $\frac{2}{12}A$ anstatt $\frac{1}{12}A$ geworden, u. s. w. Man brauchet aber an diesen Orten nur den gleichschwebenden Ton aufzusuchen, von selbigem an das verlangte Zwölftheil entweder rück- oder vorwärts zu zählen, und bey den großen Terzen und kleinen Sexten den Abstand mit 7 und 14; bey den kleinen Terzen und großen Sexten aber mit 8 und 16 zu berechnen, um sich in die Ordnung zu finden, nach welcher die Terzen ihre Zwölftheile geben.

§. 8.

Wenn wir sowohl die Quinten- und Quarten- als Terzenzirkel nur bis auf einen gewissen Punkt brauchen, und dieses ist vermittelt des vorhergehenden unvermeidlich, so erhalten wir zwar eine gewisse Anzahl von Zwölftheilen; aber wir erhalten nicht so viele als wir verlangen. Zum Exempel, zwey Quinten geben ein D von $\frac{2}{12} V$; vierzehn Quinten ein D von $\frac{14}{12} V$, und sechs und zwanzig Quinten ein D von $\frac{26}{12} V$. Hier fehlet uns ein D von $\frac{3}{12} V$, von $\frac{4}{12}$ u. s. w. von $\frac{5}{12}$, von $\frac{6}{12}$ und so weiter. Diese Lücken sind auszufüllen, und da dieses nicht durch Quinten oder Terzen allein möglich ist, so versuchen wir, ob es durch Verbindung der Quinten mit Terzen, wozu die großen hinlänglich sind, bewirkt werden könne. Es ist dieses Verfahren eine Nachahmung der Entstehungsart der Dissonanzen. Wir finden also, daß

- 1) wenn zwey oder mehrere Quinten mit einer oder mehreren großen Terzen vermehret oder um solche vermindert werden;
 - 2) wenn zwey oder mehrere Quarten um eine oder mehrere große Terzen vermindert, oder mit solchen vermehret werden;
- daß, sage ich, sich alsdenn neue Zwölftheile des diatonischen Commatis entziffern. In allen Fällen wird der Exceß der auf einer Seite entsteht, durch den Defect auf der andern, und umgekehrt, verbessert.

§. 9.

Wenn man den vorherbeschriebenen Proceß einigemal fortsetzet, so wird man gewahr, daß, so wie unter den durch die bloßen Quinten entstehenden Zwölftheilen, in Ansehung ihrer Entstehung, eine gewisse Ordnung herrschet, also auch zwischen den durch Verbindung der Quinten mit Terzen entstehenden Zwölftheilen eine gewisse Ordnung ist, nach deren Anleitung nunmehr gewisse Lücken aufs leichteste ausgefüllet werden können. Die Ordnung zwischen den durch bloße Quinten formirten Zwölftheilen ist, daß, da jeder Quintenzirkel natürlicher Weise nur für jeden Ton ein Zwölftheil giebet, von diesem Zwölftheil eines vorhergehenden Zirkels bis zum Zwölftheil des folgenden allezeit eine Distanz von $\frac{1}{12}$ oder von einem ganzen ditonischen Commate ist. Wenn z. E. aus dem ersten Quartenzirkel, von C an gerechnet, durch neun Quinten ein Dis oder Es von $\frac{1}{12}$ V entsteht, so kömmt aus dem zweyten durch ein und zwanzig Quinten ein Dis von $\frac{1}{12}$ V, u. s. w. Nun findet man, daß neun Quinten plus acht, und also siebzehn Quinten plus eine große Terz ein Dis von $\frac{2}{12}$ V geben; daß $17 + 8 = 25$ Quinten plus zwey große Terzen ein Dis von $\frac{3}{12}$ V geben; und folglich daß, wenn man zu jeder vorhergehenden Anzahl von Quinten und großen Terzen allezeit acht Quinten plus eine große Terz addiret, ein neues Zwölftheil zum Vorschein kömmt. Da haben wir die Ordnung der Quinten, welche mit großen Terzen vermehret

wer=

werden, in Ansehung der gegen den gegebenen Grundton aufwärtschwebenden, und ihrer Folge nach allezeit um eine Einheit steigenden Zwölfttheile. Auf eine umgekehrte Art findet man, daß wenn die Zwölfttheile ihrer Folge nach um eine Einheit fallen, die vorhergehende Anzahl von Quinten um acht Quinten minus eine große Terz verringert werden muß. Zum Exempel, wenn ein und zwanzig Quinten ein Dis von $\frac{1}{1} \frac{3}{2} V$ geben, so werden dreizehn Quinten minus eine große Terz ein Dis von $\frac{1}{1} \frac{2}{2} V$, und fünf Quinten minus zwey große Terzen ein Dis von $\frac{1}{1} \frac{1}{2} V$ geben.

§. 10

Mit der Ordnung der durch bloße Quartan formirten Zwölfttheile ist es wie vorhin mit den Quinten beschaffen. Wenn z. E. aus dem ersten Quartanzirkel durch drey Quartan ein Dis $\frac{1}{1} \frac{1}{2} A$ entsteht, so wird aus dem zweyten durch funfzehen Quartan ein Dis von $\frac{2}{1} \frac{3}{2} A$, erzeugt. Nun findet man, daß drey Quartan plus acht, und also eilf Quartan minus eine große Terz ein Dis von $\frac{1}{1} \frac{2}{2} A$ geben; daß eilf Quartan plus acht, und also neunzehn Quartan minus zwey große Terzen ein Dis von $\frac{1}{1} \frac{3}{2} A$ geben, und folglich, daß wenn man zur vorhergehenden Anzahl von Quartan und großen Terzen, allezeit acht Quartan minus eine große Terz addiret, ein neues Zwölfttheil erscheint. Das ist die Ordnung der Quartan, welche um eine große Terz vermindert werden,

den, in Ansehung der gegen den Grundton abwärts schwebenden, und ihrer Folge nach allezeit um eine Einheit steigenden Zwölftheile. Auf eine umgekehrte Art findet man, daß wenn die Zwölftheile ihrer Folge nach um eine Einheit fallen sollen, man die vorhergehende Anzahl von Quarten um acht Quarten plus eine große Terz vermindern muß. Zum Exempel, wenn funfzehn Quarten ein Dis von $\frac{2^3}{1^2} \Lambda$ geben, so muß man, um ein Dis von $\frac{2^2}{1^2} \Lambda$ zu bekommen, sieben Quarten plus eine große Terz nehmen, weil $15 - 8 = 7$.

§. II.

Es geschieht aber oft, daß die Anzahl der Quinten und Quarten dergestalt abnimmt, daß man von jenen nicht acht Quinten und von diesen nicht acht Quarten abziehen kann. Zum Exempel ein Dis von $\frac{2^2}{1^2} \Lambda$ besteht aus sieben Quarten plus eine große Terz. Man verlangt aber ein Dis von $\frac{2^1}{1^2} \Lambda$, und von sieben Quarten können nicht acht abgezogen werden. Ingleichen das Dis von $\frac{1^1}{1^2} V$ besteht aus fünf Quinten minus zwey große Terzen. Man verlangt aber ein Dis von $\frac{1^0}{1^2} V$, und von den vorigen fünf Quinten können nicht acht Quinten abgezogen werden. Wir wollen die beyden Fälle besonders vornehmen.

- 1) Für diejenigen Zwölftheile, welche gegen den Grundton abwärts schweben.

Man zieht die Summe der Quinten von acht ab, nimmt so viele Quarten als der Rest Einheiten

heiten

heiten in sich fasset, und verringert die Summe der großen Terzen, womit die Quinten vermehrt waren, um eins. Zum Exempel, wenn $cis \frac{1}{12} A$ aus sieben Quinten plus drey große Terzen hervorgebracht wird, und $8 - 7 = 1$, so nimmt man eine Quarte plus zwey große Terzen, um ein cis von $\frac{1}{12} A$ zu bekommen. Umgekehrt zieht man die Summe der Quartan von acht ab, nimmt so viele Quinten, als der Rest Einheiten begreift, und vermehrt die Summe der großen Terzen um eins. Zum Exempel, wenn $D \frac{2}{12} A$ aus sechs Quartan plus zwey große Terzen besteht, und $8 - 6 = 2$, so nimmt man zwey Quinten plus drey große Terzen, um ein D von $\frac{1}{12} A$ zu bekommen.

2) Für diejenigen Zwölftheile, welche gegen den Grundton aufwärts schweben.

Wenn man die Summe der Quinten von acht abgezogen, und die Anzahl der Quartan dem Reste gleich gemacht hat, so vermehret man die Summe der großen Terzen um 1. Zum Exempel, wenn $cis \frac{1}{12} V$ aus drey Quinten minus zwey große Terzen besteht, so nehme man fünf Quartan minus drey große Terzen, um $cis \frac{1}{12} V$ zu bekommen. Umgekehrt, wenn man die Summe der Quartan von acht abgezogen, und die Anzahl der Quinten dem Reste gleich gemacht hat, so vermindere man die Summe der großen Terzen. 3. E. wenn $D \frac{2}{12} V$ aus sechs Quartan minus vier große Terzen besteht, so nehme man
zwey

zwey Quinten minus drey große Terzen, um ein D von $\frac{2}{1}\frac{3}{2}$ V hervorzubringen.

Anmerkung.

Wenn die Summe der Quinten oder Quartan, welche von 8 abgezogen werden sollen, = 8 ist, und also der Rest = 0, so ist solches ein Zeichen, daß das gesuchte Zwölftheil aus bloßen großen Terzen hervorgebracht werden soll, und daß keine Quinten daran Antheil haben. Auf diese Weise ist z. E. das E $\frac{2}{1}\frac{1}{2}$ A, dessen Logar. = 5,2144198, (und welches, wenn das gleichschwebende E der Grundton wäre, $\frac{2}{1}\frac{8}{2}$ machen würde,) aus vier großen Terzen entstanden, da das vorhergehende E $\frac{2}{1}\frac{0}{2}$ A aus acht Quinten plus fünf große Terzen, und das nachfolgende E $\frac{2}{1}\frac{2}{2}$ A aus acht Quartan plus drey großen Terzen besteht, und folglich so wohl hier als dort $8 - 8 = 0$.

§. 12.

Ich füge zur vorhergehenden Theorie annoch folgende, auf das Verhältniß der Quinten und großen Terzen gegen einander sich gründende vier Lehrsätze, von welchen die beyden ersten, wie ich im XVIIIten Abschnitt meines Versuchs 2c. mit mehrern gezeigt habe, vom seel. Hrn. Oberbaurath Lambert zu allererst herausgebracht worden:

1) Sieben Quinten plus eine große Terz geben eine gleichschwebende Quarte.

2) Sie

- 2) Sieben Quartan minus eine große Terz geben eine gleichschwebende Quinte. Es ist aber eine Quarte gleichschwebend, wenn sie gegen eine reine Quarte um $\frac{1}{12}$ Comm. dit. aufwärts schwebet; und eine Quinte, wenn sie gegen eine reine Quinte um $\frac{1}{12}$ dieses Commatis abwärts schwebet.
- 3) Neun Quinten plus eine große Terz geben eine um $\frac{1}{12}$ Com. dit. erhöhete Quinte.
- 4) Neun Quartan minus eine große Terz geben eine um $\frac{1}{12}$ Com. dit. vertiefte Quarte.

§. 13.

Je größer die Anzahl der zur Hervorbringung eines Zwölftheils nöthigen Quinten und Terzen ist, desto mühsamer ist es, ein dergleichen Zwölftheil dem Claviere mitzutheilen. Da nun bey der 42sten Quinte + 6 große Terzen, und der 42sten Quarte — 6 große Terzen, auf dem Tone fis oder ges die Producte der Quinten- und Terzenmischungen, mit einer kleinen nicht in Betracht kommenden Differenz, einander begegnen und ähnlich werden: so können alle zur Erfindung der verlangten Zwölftheile nöthige Operationen in den Bezirk von zwey und vierzig Quinten oder Quartan eingeschränket werden. Wo also in den Tabellen die Anzahl von 42 Quinten oder Quartan überschritten worden, da ist solches ohne Noth und aus bloßer Curiosität geschehen, um zu zeigen, wie eben dasselbe Zwölftheil auf zweyerley Art erhalten werden

werden könne. Uebrigens werden durch das Wort Quinten allezeit aufsteigende Quinten; durch Quarten absteigende Quinten; durch das Wort plus vor den großen Terzen aufsteigende, und durch minus absteigende große Terzen verstanden. Wenn die Zusammensetzung den Umfang einer Octave übersteiget, so wird das Intervall, bey welchem solches geschieht, eine Octave herauf oder herunter gestimmt, und hernach mit den andern Consonanzen fortgeföhren. Ich habe vergessen diese Anmerkungen oben an ihrem Orte vorzubringen. Um den Leser auf die periodische Veränderung der Quinten in Quarten, und umgekehrt ꝛc aufmerksam zu machen, hat man sich in den Tabellen zweyerley Arten von Schrift bedienet.

§. 14.

Wegen des Umfangs der Tabellen muß ich erinnern, daß ich in Ansehung der gewöhnlichen Aufgaben aus der Temperatur genug gethan haben würde, wenn ich sie nicht weiter als auf die Quinten, Quarten, und große und kleine Terzen ausgedehnet hätte. Da ich mich unterdessen einmal dieser Arbeit zu unterziehen anfieng, so glaubte ich, daß um meine Tabellen zu mehreren Arten von Aufgaben geschickt zu machen, es besser seyn würde, wenn ich sie auf alle zwölf halbe Töne der Octave erstreckte, so wie ich aus eben diesem Grunde die Schwebungen eines jeden Tons von $\frac{1}{12}$ bis $\frac{11}{12}$ dargeleget habe. Diese Zwölftheile waren bereits alle nach der
Natur

Natur ihrer Zusammensetzung berechnet, als ich auf die Gedanken kam, solche in einer strengern geometrischen Proportion, in Absicht auf die letzten Zahlen eines jeden, auf einander folgen zu lassen, als die Zusammensetzungen solche geben*). Ich habe sie also alle, von jedem zum Grunde

*) Die Differenz der beyden letzten Zahlen eines Zwölftheils, welche gleichwohl ohne Nachtheil der Sache bis auf 99 Einheiten gehen kann, hat ihren Grund in dem nähern Verhältniß der Quintenration 3 : 2 gegen die Nation der großen Terz 5 : 4, vermöge wessen der Exceß der einen Nation durch den Defect der andern nicht aufs allergenaueste berichtigt werden kann, und vermöge wessen die Nation 5 : 4 gegen 3 : 2 entweder zu klein, oder umgekehrt 3 : 2 gegen 5 : 4 zu groß ist. Ohne diesen Umstand müßten die Producte von 42 Quinten + 6 gr. Terzen, und von 42 Quarten — 6 gr. Terzen nicht die geringste Differenz mit sich führen. (Denn der Unterschied, welchen die Logarithmen vermöge ihrer Natur hervorbringen, beträgt nicht einmal eine Einheit, wenn der Calcul nicht nach verschiedenen Principien geführt worden ist.) Es ist aber, (weil sich die Excesse und Defecte der Quinten und großen Terzen nach dem Maße häufen, als mehrere oder wenigere Nationen von eben derselben Art und von verschiedner Anzahl zusammengesetzt werden,) der Unterschied jener Producte = Log. 0,0000050, indem der
 Log. von 42 Quinten + 6 gr. Terzen = 5,1505175
 Log. von 42 Quarten — 6 gr. Terz. = 5,1505125
0,00000,50

Grunde liegenden Tone an, mit Zwen und dreßsigtheilen der größern Diesis 648:625 auf neue ausgemessen, weil es einerley ist, wie ich in meinem Versuche 2c. weitläufig gezeiget habe, ob die Zwölftheile, um welche eine Quinte und jedes andere Intervall Δ oder V schweben soll, mit Zwölftheilen des diton. Comm. 531448:524288, oder der kleinern Diesis 128:125, oder der größern 648:625 berechnet werden, indem die hin und wieder kommende Differenz nicht in Betracht kömmt. Da sich keiner ohne einige Kenntniß der Mathematik mit der musikalischen Theorie, und folglich mit der Temperatur abgeben kann, diesen Personen aber der logarithmische Calcul bekannt seyn muß, so habe ich solchen dem gemeinen um sovielmehr vorgezogen, weil es thöricht seyn würde auf gewisse Aufgaben, welche vermittelst der Logarithmik in einigen Minuten aufgelöset werden können, ganze Tage nach der gemeinen Rechenkunst zu verwenden, und sie vielleicht nicht einmal aufzulösen. Wem der logarithmische Calcul nicht geläufig ist, der kann die Tabellen ohne solchen gebrauchen, und will er den Werth derselben in gemeinen Zahlen haben, solche nach Angabe der Zusammensetzungen, mit den reinen Rationen der Quinte, Quarte und großen Terz berechnen.

§. 15.

Zuletzt muß ich erinnern, daß der Hauptgrundton dieser Tabellen der Ton C ist; daß ich
bey

bey den Tönen es und e, f und g, as und a, das ist bey der kleinen und großen Terz, bey der Quarte und Quinte, und bey der kleinen und großen Sexte die reinen Verhältnisse dieser Intervalle, bey den übrigen Tönen aber die gleichschwebende Temperatur zum Grunde der Vergleichung geleyet habe. Wenn nun C zu 200000 angenommen wird, und folglich der Logarithmus von C = 5,3010300 ist, so ist in reinen Rationen

der Log von es = 5,2218488

e = 5,2041200

f = 5,1760913

g = 5,1249387

as = 5,0969100

a = 5,0791812

so wie von den gleichschwebenden Grundtönen

der Log. von cis = 5,2759442

d = 5,2508583

fis = 5,1505150

b = 5,0501717

h = 5,0250858

§. 16.

Hier folgen die Temperaturtabellen selbst.

Cis A.

Cis (gleichschweb.) log. 5,2759442, 35 Quint. + 5 gr. T.

1 Zwölft. tiefer. 5,2764347, 27 Quint. + 4 gr. T.

2 = 5,2769251, 19 Quinten + 3 gr. Terz.

3 = 5,2774156, 11 Quinten + 2 gr. Terz.

4 = 5,2779061, 3 Quinten + 1 gr. Terz.

Hh 2

5 Zwölft.

5	^{Zwölft-} _{riefen.}	= 5,2783965,	5 Quarten.
6		= 5,2788870,	13 Quarten — 1 gr. Terz.
7		= 5,2793775,	21 Quarten — 2 gr. Terz.
8		= 5,2798679,	29 Quarten — 3 gr. Terz.
9		= 5,2803584,	37 Quarten — 4 gr. Terz.
10		= 5,2808489,	39 Quinten + 7 gr. Terz. ingeleichen 45 Quarten — 5 große Terzen.
11		= 5,2813394,	31 Quinten + 6 gr. Terz.
12		= 5,2818298,	23 Quinten + 5 gr. Terz.
13		= 5,2823203,	15 Quinten + 4 gr. Terz.
14		= 5,2828108,	7 Quinten + 3 gr. Terz.
15		= 5,2833012,	1 Quarte + 2 gr. Terz.
16		= 5,2837917,	9 Quarten + 1 gr. Terz.
17		= 5,2842822,	17 Quarten.
18		= 5,2847726,	25 Quarten — 1 gr. Terz.
19		= 5,2852631,	33 Quarten — 2 gr. Terz.
20		= 5,2857536,	41 Quarten — 3 gr. Terz.
21		= 5,2862440,	35 Quinten + 8 gr. Terz.
22		= 5,2867345,	27 Quinten + 7 gr. Terz.
23		= 5,2872250,	19 Quinten + 6 gr. Terz.
24		= 5,2877154,	11 Quinten + 5 gr. Terz.
25		= 5,2882059,	3 Quinten + 4 gr. Terz.
26		= 5,2886964,	5 Quarten + 3 gr. Terz.
27		= 5,2891869,	13 Quarten + 2 gr. Terz.
28		= 5,2896773,	21 Quarten + 1 gr. Terz.
29		= 5,2901678,	29 Quarten.
30		= 5,2906583,	37 Quarten — 1 gr. Terz.
31		= 5,2911487,	39 Quinten + 10 gr. Terz.
32		= 5,2916392,	31 Quinten + 9 gr. Terz.

Cis V.

Cis ^(aleichs) _(schweb.) log. 5,2759442, 35 Quint. + 5 gr. Terz.
 1 ^{zwölftb.} _{buhr} 5,2754537, 41 Quarten — 6 gr. Terz.
 2 = 5,2749633, 33 Quarten — 5 gr. Terz.
 3 = 5,2744728, 25 Quarten — 4 gr. Terz.
 4 = 5,2739823, 17 Quarten — 3 gr. Terz.
 5 = 5,2734919, 9 Quarten — 2 gr. Terz.
 6 = 5,2730014, 1 Quarte — 1 gr. Terz.
 7 = 5,2725109, 7 Quinten.
 8 = 5,2720205, 15 Quinten + 1 gr. Terz.
 9 = 5,2715300, 23 Quinten + 2 gr. Terz.
 10 = 5,2710395, 31 Quinten + 3 gr. Terz.
 11 = 5,2705490, 39 Quinten + 4 gr. Terz.
 12 = 5,2700586, 37 Quarten — 7 gr. Terz.
 13 = 5,2695681, 29 Quarten — 6 gr. Terz.
 14 = 5,2690776, 21 Quarten — 5 gr. Terz.
 15 = 5,2685872, 13 Quarten — 4 gr. Terz.
 16 = 5,2680967, 5 Quarten — 3 gr. Terz.
 17 = 5,2676062, 3 Quinten — 2 gr. Terz.
 18 = 5,2671158, 11 Quinten — 1 gr. Terz.
 19 = 5,2666253, 19 Quinten.
 20 = 5,2661348, 27 Quinten + 1 gr. Terz.
 21 = 5,2656444, 35 Quinten + 2 gr. Terz.
 22 = 5,2651539, 41 Quarten — 9 gr. Terz.
 item 43 Quinten + 3 gr. Terzen.
 23 = 5,2646634, 33 Quarten — 8 gr. Terz.
 24 = 5,2641730, 25 Quarten — 7 gr. Terz.
 25 = 5,2636825, 17 Quarten — 6 gr. Terz.
 26 = 5,2631920, 9 Quarten — 5 gr. Terz.
 27 = 5,2627015, 1 Quarte — 4 gr. Terz.
 28 = 5,2622111, 7 Quinten — 3 gr. Terz.

- 29 ^{zwölftb.}_{böher} 5,2617206, 15 Quinten — 2 gr. T.
 30 = 5,2612301, 23 Quinten — 1 gr. Terz.
 31 = 5,2607397, 31 Quinten.
 32 = 5,2602492, 39 Quinten + 1 gr. Terz.

D. Δ

- D ^(gleich)_(schweb.) log 5,2508583, 14 Quart. — 2 gr. T.
 1 ^{zwölftb.}_{tiefer} = 5,2513488, 22 Quart. — 3 gr. T.
 2 = 5,2518392, 30 Quarten — 4 gr. Terz.
 3 = 5,2523297, 38 Quarten — 5 gr. Terz.
 4 = 5,2528202, 38 Quinten + 6 gr. Terz.
 5 = 5,2533106, 30 Quinten + 5 gr. Terz.
 6 = 5,2538011, 22 Quinten + 4 gr. Terz.
 7 = 5,2542916, 14 Quinten + 3 gr. Terz.
 8 = 5,2547820, 6 Quinten + 2 gr. Terz.
 9 = 5,2552725, 2 Quart + 1 gr. Terz.
 10 = 5,2557630, 10 Quarten.
 11 = 5,2562535, 18 Quarten — 1 gr. Terz.
 12 = 5,2567439, 26 Quarten — 2 gr. Terz.
 13 = 5,2572344, 34 Quarten — 3 gr. Terz.
 14 = 5,2577249, 42 Quinten + 8 gr. Terz.
 item 42 Quarten — 4 gr. Terzen.
 15 = 5,2582153, 34 Quinten + 7 gr. Terz.
 16 = 5,2587058, 26 Quinten + 6 gr. Terz.
 17 = 5,2591963, 18 Quinten + 5 gr. Terz.
 18 = 5,2596867, 10 Quinten + 4 gr. Terz.
 19 = 5,2601772, 2 Quinten + 3 gr. Terz.
 20 = 5,2606677, 6 Quarten + 2 gr. Terz.
 21 = 5,2611581, 14 Quarten + 1 gr. Terz.
 22 = 5,2616486, 22 Quarten
 23 = 5,2621391, 30 Quarten — 1 gr. Terz.

- 24 ^{Zwölftb}_{tiefer} = 5,2626295, 38 Quarten — 2 gr. T.
 25 = 5,2631200, 46 Quarten — 3 gr. Terz.
 item, 38 Quinten + 9 gr. Terzen.
 26 = 5,2636105, 30 Quinten + 8 gr. Terz.
 27 = 5,2641010, 22 Quinten + 7 gr. Terz.
 28 = 5,2645914, 14 Quinten + 6 gr. Terz.
 29 = 5,2650819, 6 Quinten + 5 gr. Terz.
 30 = 5,2655724, 2 Quarten + 4 gr. Terz.
 31 = 5,2660628, 10 Quarten + 3 gr. Terz.
 32 = 5,2665533, 18 Quarten + 2 gr. Terz.

D. V

D (^{gleichs}_{schwebend.}) log. 5,2508583, 14 Quarten - -
 2 große Terzen

- I ^{Zwölftb}_{höher.} = 5,2503678, 6 Quarten — eine gr. T.
 2 = 5,2498774, 2 Quinten.
 3 = 5,2493869, 10 Quinten + 1 gr. T.
 4 = 5,2488964, 18 Quinten + 2 gr. Terz.
 5 = 5,2484060, 26 Quinten + 3 gr. T.
 6 = 5,2479155, 34 Quinten + 4 gr. T.
 7 = 5,2474250, 42 Quinten + 5 gr. Terz.
 item 42 Quarten — 7 gr. Terzen
 8 = 5,2469346, 34 Quarten — 6 gr. T.
 9 = 5,2464441, 26 Quarten — 5 gr. T.
 10 = 5,2459536, 18 Quarten — 4 gr. T.
 11 = 5,2454631, 10 Quarten — 3 gr. T.
 12 = 5,2449727, 2 Quarten — 2 gr. T.
 13 = 5,2444822, 6 Quinten — 1 gr. T.
 14 = 5,2439917, 14 Quinten.
 15 = 5,2435013, 22 Quinten + 1 gr. T.

Es. V

Es (reines) Log. 5, 2218488 ist ein einfaches Intervall.

I	^{Zwölffheit} _{höher.}	5, 2213583	neun Quinten
2	=	5, 2208679,	17 Quinten + 1 gr. T.
3	=	5, 2203774,	25 Quinten + 2 gr. T.
4	=	5, 2198869,	33 Quinten + 3 gr. T.
5	=	5, 2193965,	41 Quinten + 4 gr. T.
6	=	5, 2189060,	35 Quarten — 7 gr. T.
7	=	5, 2184155,	27 Quarten — 6 gr. T.
8	=	5, 2179251,	19 Quarten — 5 gr. T.
9	=	5, 2174346,	11 Quarten — 4 gr. T.
10	=	5, 2169441,	3 Quarten — 3 gr. T.
11	=	5, 2164536,	5 Quinten — 2 gr. T.
12	=	5, 2159632,	13 Quinten — 1 gr. T.
13	=	5, 2154727,	21 Quinten
14	=	5, 2149822,	29 Quinten + 1 gr. T.
15	=	5, 2144918,	37 Quinten + 2 gr. T.
16	=	5, 2140013,	45 Quinten + 3 gr. Terz., ingleichen 39 Quarten — 9 gr. T.
17	=	5, 2135108,	31 Quarten — 8 gr. Terzen
18	=	5, 2130204,	23 Quarten — 7 gr. T.
19	=	5, 2125299,	15 Quarten — 6 gr. T.
20	=	5, 2120394,	7 Quarten — 5 gr. T.
21	=	5, 2115490,	1 Quinte — 4 gr. Terz.
22	=	5, 2110585,	9 Quinten — 3 gr. T.
23	=	5, 2105680,	17 Quinten — 2 gr. T.
24	=	5, 2100776,	25 Quinten — 1 gr. T.
25	=	5, 2095871,	33 Quinten
26	=	5, 2090966,	41 Quinten + 1 gr. T., item 43 Quarten — 11 gr. T.

- 27 ^{Zwölftch.} _{böber.} 5, 2086061, 35 Quarten, — 10 gr. T.
 28 = 5, 2081157, 27 Quarten — 9 gr. T.
 29 = 5, 2076252, 19 Quarten — 8 gr. T.
 30 = 5, 2071347, 11 Quarten — 7 gr. T.
 31 = 5, 2066443, 3 Quarten — 6 gr. T.
 32 = 5, 2061538, 5 Quinten — 5 gr. Terz.

E. A

E (reines) Log. 5, 2041200 ein einfaches Inter-
 vall, welches durch sich selbst gefunden wird.

- 1 ^{Zwölftch.} _{tiefer.} 5, 2046105 acht Quarten
 2 = 5, 2051009, 16 Quarten — 1 gr. T.
 3 = 5, 2055914, 24 Quarten — 2 gr. T.
 4 = 5, 2060819, 32 Quarten — 3 gr. T.
 5 = 5, 2065723, 40 Quarten — 4 gr. T.
 6 = 5, 2070628, 36 Quinten + 7 gr. T.
 7 = 5, 2075533, 28 Quinten + 6 gr. T.
 8 = 5, 2080437, 20 Quinten + 5 gr. T.
 9 = 5, 2085342, 12 Quinten + 4 gr. T.
 10 = 5, 2090247, 4 Quinten + 3 gr. T.
 11 = 5, 2095152, 4 Quarten + 2 gr. Terz.
 12 = 5, 2100056, 12 Quarten + 1 gr. T.
 13 = 5, 2104961, 20 Quarten
 14 = 5, 2109866, 28 Quarten — 1 gr. T.
 15 = 5, 2114770, 36 Quarten — 2 gr. T.
 16 = 5, 2119675, 40 Quinten + 9 gr. Terz,
 item 44 Quarten — 3 gr. Terz.
 17 = 5, 2124580, 32 Quinten + 8 gr. T.
 18 = 5, 2129484, 24 Quinten + 7 gr. T.
 19 = 5, 2134389, 16 Quinten + 6 gr. T.
 20 = 5, 2139294, 8 Quinten + 5 gr. T.

- 21 ^{Zwölftö.}_{tiefer.} 5, 2144198 vier große Terzen.
 22 = 5, 2149103, 8 Quarten + 3 gr. Terzen
 23 = 5, 2154008, 16 Quarten + 2 gr. T.
 24 = 5, 2158912, 24 Quarten + 1 gr. T.
 25 = 5, 2163817, 32 Quarten
 26 = 5, 2168722, 40 Quarten — 1 gr. T.
 27 = 5, 2173627, 48 Quarten — 2 gr. Terzen,
 item 36 Quinten + 10 gr. T.
 28 = 5, 2178531, 28 Quinten + 9 gr. T.
 29 = 5, 2183436, 20 Quinten + 8 gr. T.
 30 = 5, 2188341, 12 Quinten + 7 gr. T.
 31 = 5, 2193245, 4 Quinten + 6 gr. T.
 32 = 5, 2198150, 4 Quarten + 5 gr. T.

E. V

- E (reines) 5, 2041200 ist ein einfaches Intervall.
 1 ^{Zwölftö.}_{höher.} 5, 2036295, 8 Quinten + 2 gr. Terz.
 2 = 5, 2031391, 16 Quinten + 3 gr. T.
 3 = 5, 2026486, 24 Quinten + 4 gr. T.
 4 = 5, 2021581, 32 Quinten + 5 gr. T.
 5 = 5, 2016677, 40 Quinten + 6 gr. T.
 6 = 5, 2011772, 36 Quarten — 5 gr. T.
 7 = ^{gleich}_{schwebendes} E 5, 2006867, 28 Quarten —
 4 gr. T.
 8 = 5, 2001963, 20 Quarten — 3 gr. T.
 9 = 5, 1997058, 12 Quarten — 2 gr. T.
 10 = 5, 1992153, 4 Quarten — 1 gr. T.
 11 = 5, 1987248 vier Quinten
 12 = 5, 1982344, 12 Quinten + 1 gr. T.
 13 = 5, 1977439, 20 Quinten + 2 gr. T.

14	^{Zwölftb.} _{höher.}	5, 1972534, 28 Quinten + 3 gr. T.
15	=	5, 1967630, 36 Quinten + 4 gr. T.
16	=	5, 1962725, 40 Quarten — 7 gr. T.
17	=	5, 1957820, 32 Quarten — 6 gr. T.
18	=	5, 1952916, 24 Quarten — 5 gr. T.
19	=	5, 1948011, 16 Quarten — 4 gr. T.
20	=	5, 1943106, 8 Quarten — 3 gr. T.
21	=	5, 1938202, zwey absteigende gr. Terzen
22	=	5, 1933297, 8 Quinten — eine gr. T.
23	=	5, 1928392, 16 Quinten
24	=	5, 1923489, 24 Quinten + eine gr. T.
25	=	5, 1918583, 32 Quinten + 2 gr. T.
26	=	5, 1913678, 40 Quinten + 3 gr. T.
27	=	5, 1908773, 36 Quarten — 8 gr. T.
28	=	5, 1903869, 28 Quarten — 7 gr. T.
29	=	5, 1898964, 20 Quarten — 6 gr. T.
30	=	5, 1894059, 12 Quarten — 5 gr. T.
31	=	5, 1889155, 4 Quarten — 4 gr. T.
32	=	5, 1884250, 4 Quinten — 3 gr. T.

F. A

F(reines) Log. 5, 1760913 einfaches Intervall.

1	^{Zwölftb.} _{tiefer.}	5, 1765818, 9 Quarten — 1 gr. T.
2	=	5, 1770722, 17 Quarten — 2 gr. Terzen
3	=	5, 1775627, 25 Quarten — 3 gr. T.
4	=	5, 1780532, 33 Quarten — 4 gr. T.
5	=	5, 1785436, 41 Quarten — 5 gr. Terz.
6	=	5, 1790341, 35 Quinten + 6 gr. Terz.
7	=	5, 1795246, 27 Quinten + 5 gr. Terz.
8	=	5, 1800150, 19 Quinten + 4 gr. Terz.

9	^{Zwölftb.} _{tiefec.}	5,1805055,	11 Quinten + 3 gr. Terz.
10		5,1809960,	3 Quinten + 2 gr. Terz.
11		5,1814865,	5 Quarten + 1 gr. Terz.
12		5,1819769,	dreizehn Quarten.
13		5,1824674,	21 Quarten — 1 gr. Terz.
14		5,1829579,	29 Quarten — 2 gr. Terz.
15		5,1834483,	37 Quarten — 3 gr. Terz.
16		5,1839388,	39 Quinten + 8 gr. Terz.
17		5,1844293,	31 Quinten + 7 gr. Terz.
18		5,1849197,	23 Quinten + 6 gr. Terz.
19		5,1854102,	15 Quinten + 5 gr. Terz.
20		5,1859007,	7 Quinten + 4 gr. Terz.
21		5,1863911,	1 Quarte + 3 gr. Terz.
22		5,1868816,	9 Quarten + 2 gr. Terz.
23		5,1873721,	17 Quarten + 1 gr. Terz.
24		5,1878625,	25 Quarten.
25		5,1883530,	33 Quarten — 1 gr. Terz.
26		5,1888435,	41 Quarten — 2 gr. Terz.
27		5,1893340,	35 Quinten + 9 gr. Terz.
28		5,1898244,	27 Quinten + 8 gr. Terz.
29		5,1903149,	19 Quinten + 7 gr. Terz.
30		5,1908054,	11 Quinten + 6 gr. Terz.
31		5,1912958,	3 Quinten + 5 gr. Terz.
32		5,1917863,	5 Quarten + 4 gr. Terz.

F. V.

F (reines) logar. 5,1760913, ist ein einfaches Intervall.

1 ^{Zwölftb.}
_{höher} (ist das gleichschwebende F) 5,1756008, 7 Quinten + 1 große Terz.

2 = 5,1751104, 15 Quinten + 2 gr. Terz.

3	³ _{höher.}	5, 1746199,	23 Quinten + 3 gr. Terz.
4	=	5, 1741294,	31 Quinten + 4 gr. Terz.
5	=	5, 1736390,	39 Quinten + 5 gr. Terz.
6	=	5, 1731485,	37 Quarten — 6 gr. Terz.
7	=	5, 1726580,	29 Quarten — 5 gr. Terz.
8	=	5, 1721676,	21 Quarten — 4 gr. Terz.
9	=	5, 1716771,	13 Quarten — 3 gr. Terz.
10	=	5, 1711866,	5 Quarten — 2 gr. Terz.
11	=	5, 1706961,	3 Quinten — 1 gr. Terz.
12	=	5, 1702057,	elf Quinten.
13	=	5, 1697152,	19 Quinten + 1 gr. Terz.
14	=	5, 1692247,	27 Quinten + 2 gr. Terz.
15	=	5, 1687343,	35 Quinten + 3 gr. Terz.
16	=	5, 1682438,	41 Quarten — 8 gr. Terz.
17	=	5, 1677533,	33 Quarten — 7 gr. Terz.
18	=	5, 1672629,	25 Quarten — 6 gr. Terz.
19	=	5, 1667724,	17 Quarten — 5 gr. Terz.
20	=	5, 1662819,	9 Quarten — 4 gr. Terz.
21	=	5, 1657915,	1 Quarte — 3 gr. Terzen.
22	=	5, 1653010,	7 Quinten — 2 gr. Terz.
23	=	5, 1648105,	15 Quinten — 1 gr. Terz.
24	=	5, 1643201,	23 Quinten.
25	=	5, 1638296,	31 Quinten + 1 gr. Terz.
26	=	5, 1633391,	39 Quinten + 2 gr. Terz.
27	=	5, 1628486,	47 Quinten + 3 gr. Terz.
			inglichen 37 Quarten — 9 gr. Terzen.
28	=	5, 1623582,	29 Quarten — 8 gr. Terz.
29	=	5, 1618677,	21 Quarten — 7 gr. Terz.
30	=	5, 1613772,	13 Quarten — 6 gr. Terz.
31	=	5, 1608868,	5 Quarten — 5 gr. Terz.
32	=	5, 1603963,	3 Quinten — 4 gr. Terz.

Fis A.

<i>Fis</i> (^{Gleich} _{schweb.})	log. 5, 1505150,	42 Quinten + 6 gr. T. incl. 42 Quarten — 6 gr. Terz.
1 ^{Zwölftb.} _{tiefer.}	5, 1510055,	34 Quinten + 5 gr. T.
2 =	5, 1514959,	26 Quinten + 4 gr. Terz.
3 =	5, 1519864,	18 Quinten + 3 gr. Terz.
4 =	5, 1524769,	10 Quinten + 2 gr. Terz.
5 =	5, 1529673,	2 Quinten + 1 gr. Terz.
6 =	5, 1534578,	sechs Quarten.
7 =	5, 1539483,	14 Quarten — 1 gr. Terz.
8 =	5, 1544387,	22 Quarten — 2 gr. Terz.
9 =	5, 1549292,	30 Quarten — 3 gr. Terz.
10 =	5, 1554197,	38 Quarten — 4 gr. Terz.
11 =	5, 1559102,	38 Quinten + 7 gr. Terz.
12 =	5, 1564006,	30 Quinten + 6 gr. Terz.
13 =	5, 1568911,	22 Quinten + 5 gr. Terz.
14 =	5, 1573816,	14 Quinten + 4 gr. Terz.
15 =	5, 1578720,	6 Quinten + 3 gr. Terz.
16 =	5, 1583625,	2 Quarten + 2 gr. Terz.
		ist der Werth von 2 absteigenden kleinen T.
17 =	5, 1588530,	10 Quarten + 1 gr. Terz.
18 =	5, 1593434,	18 Quarten.
19 =	5, 1598339,	26 Quarten — 1 gr. Terz.
20 =	5, 1603244,	34 Quarten — 2 gr. Terz.
21 =	5, 1608148,	42 Quarten — 3 gr. Terz.
22 =	5, 1613053,	34 Quinten + 8 gr. Terz.
23 =	5, 1617958,	26 Quinten + 7 gr. Terz.
24 =	5, 1622862,	18 Quinten + 6 gr. Terz.
25 =	5, 1627767,	10 Quinten + 5 gr. Terz.
26 =	5, 1632672,	2 Quinten + 4 gr. Terz.

- 27 ^{Zwölftb.}_{tiefer.} 5, 1637577, 6 Quarten + 3 gr. Terz.
 28 = 5, 1642481, 14 Quarten + 2 gr. T.
 29 = 5, 1647386, 22 Quarten + 1 gr. T.
 30 = 5, 1652291, 30 Quarten
 31 = 5, 1657195, 38 Quarten — 1 gr. T.
 32 = 5, 1662100, 38 Quinten + 10 gr. T.,
 item 46 Quarten — 2 gr. Terzen.

Fis. V

- Fis (^{gleiche}_{schwebend}) Log. 5, 1505150, 42 Quinte + 6
 gr. Terz., item 42 Quarten — 6 gr. T.
 1 ^{Zwölftb.}_{ober.} 5, 1500245, 34 Quarten — 5 gr. T.
 2 = 5, 1495341, 26 Quarten — 4 gr. T.
 3 = 5, 1490436, 18 Quarten — 3 gr. T.
 4 = 5, 1485531, 10 Quarten — 2 gr. T.
 5 = 5, 1480627, 2 Quarten — 1 gr. T.
 6 = 5, 1475722, 6 Quinten
 7 = 5, 1470817, 14 Quinten + 1 gr. T.
 8 = 5, 1465913, 22 Quinten + 2 gr. T.
 9 = 5, 1461008, 30 Quinten + 3 gr. T.
 10 = 5, 1456103, 38 Quinten + 4 gr. T.
 11 = 5, 1451198, 38 Quarten — 7 gr. T.
 12 = 5, 1446294, 30 Quarten — 6 gr. T.
 13 = 5, 1441389, 22 Quarten — 5 gr. T.
 14 = 5, 1436484, 14 Quarten — 4 gr. T.
 15 = 5, 1431580, 6 Quarten — 3 gr. T.
 16 = 5, 1426675, 2 Quinten — 2 gr. Terz.,
 item 2 kleine Terzen
 17 = 5, 1421770, 10 Quinten — 1 gr. T.
 18 = 5, 1416866, 18 Quinten
 19 = 5, 1411961, 26 Quinten + 1 gr. T.

- 20 ^{Zwölft.}_{höher.} 5, 1407056, 34 Quinten + 2 gr. T.
 21 = 5, 1402152, 42 Quinten + 3 gr. T.,
 item 42 Quarten — 9 gr. T.
 22 = 5, 1397247, 34 Quarten — 8 gr. T.
 23 = 5, 1392342, 26 Quarten — 7 gr. T.
 24 = 5, 1387438, 18 Quarten — 6 gr. T.
 25 = 5, 1382533, 10 Quarten — 5 gr. T.
 26 = 5, 1377628, 2 Quarten — 4 gr. T.
 27 = 5, 1372723, 6 Quinten — 3 gr. T.
 28 = 5, 1367819, 14 Quinten — 2 gr. T.
 29 = 5, 1362914, 22 Quinten — 1 gr. T.
 30 = 5, 1358009, 30 Quinten
 31 = 5, 1353105, 38 Quinten + 1 gr. T.
 32 = 5, 1348200, 46 Quinten + 2 gr. T.
 in gleichen 38 Quarten — 10 gr. Terzen.

G. A

G (reines) Log. 5, 1249387 ein einfaches Intervall, welches durch sich selbst gefunden wird.

I ^{Zwölft.}_{tiefer.} (Mit das gleich: G) 5, 1254292, 7 Quarten —
 1 gr. T.

- 2 = 5, 1259196, 15 Quarten — 2 gr. T.
 3 = 5, 1264101, 23 Quarten — 3 gr. T.
 4 = 5, 1269006, 31 Quarten — 4 gr. T.
 5 = 5, 1273910, 39 Quarten — 5 gr. T.
 6 = 5, 1278815, 37 Quinten + 6 gr. T.
 7 = 5, 1283720, 29 Quinten + 5 gr. T.
 8 = 5, 1288624, 21 Quinten + 4 gr. T.
 9 = 5, 1293529, 13 Quinten + 3 gr. T.
 10 = 5, 1298434, 5 Quinten + 2 gr. T.
 11 = 5, 1303339, 3 Quarten + 1 gr. T.

12	^{Zwölftel} _{tief}	= 5,1308243, 11 Quarten
13		= 5,1313148, 19 Quarten — 1 gr. Terz.
14		= 5,1318053, 27 Quarten — 2 gr. Terz.
15		= 5,1322957, 35 Quarten — 3 gr. Terz.
16		= 5,1327862, 41 Quinten + 8 gr. Terz.
17		= 5,1332767, 33 Quinten + 7 gr. Terz.
18		= 5,1337671, 25 Quinten + 6 gr. Terz.
19		= 5,1342576, 17 Quinten + 5 gr. Terz.
20		= 5,1347481, 9 Quinten + 4 gr. Terz.
21		= 5,1352385, 1 Quinte + 3 gr. Terz.
22		= 5,1357290, 7 Quarten + 2 gr. Terz.
23		= 5,1362195, 15 Quarten + 1 gr. Terz.
24		= 5,1367099, 23 Quarten.
25		= 5,1372004, 31 Quarten — 1 gr. Terz.
26		= 5,1376909, 39 Quarten — 2 gr. Terz.
27		= 5,1381814, 37 Quinten + 9 gr. Terz.
28		= 5,1386718, 29 Quinten + 8 gr. Terz.
29		= 5,1391623, 21 Quinten + 7 gr. Terz.
30		= 5,1396528, 13 Quinten + 6 gr. Terz.
31		= 5,1401432, 5 Quinten + 5 gr. Terz.
32		= 5,1406337, 3 Quarten + 4 gr. Terz.

G. V.

G (reines) logar. 5,1249387, ist ein einfaches Intervall.

1	^{Zwölftel} _{höher}	5,1244482, 9 Quinten + 1 gr. T.
2		= 5,1239578, 17 Quinten + 2 gr. Terz.
3		= 5,1234673, 25 Quinten + 3 gr. Terz.
4		= 5,1229768, 33 Quinten + 4 gr. Terz.
5		= 5,1224864, 41 Quinten + 5 gr. Terz.
6		= 5,1219959, 35 Quarten — 6 gr. Terz.

Si 2

7 =

7	^{Zwölftb.} _{höher.}	5, 1215054,	27	Quarten	—	5 gr. Terz.	
8		5, 1210150,	19	Quarten	—	4 gr. Terz.	
9		5, 1205245,	11	Quarten	—	3 gr. Terz.	
10		5, 1200340,	3	Quarten	—	2 gr. Terz.	
11		5, 1195435,	5	Quinten	—	1 gr. Terz.	
12		5, 1190531,	13	Quinten.			
13		5, 1185626,	21	Quinten	+	1 gr. Terz.	
14		5, 1180721,	29	Quinten	+	2 gr. Terz.	
15		5, 1175817,	37	Quinten	+	3 gr. Terz.	
16		5, 1170912,	39	Quarten	—	8 gr. Terz.	
17		5, 1166007,	31	Quarten	—	7 gr. Terz.	
18		5, 1161103,	23	Quarten	—	6 gr. Terz.	
19		5, 1156198,	15	Quarten	—	5 gr. Terz.	
20		5, 1151293,	7	Quarten	—	4 gr. Terz.	
21		5, 1146389,	1	Quinte	—	3 gr. Terz.	
22		5, 1141484,	9	Quinten	—	2 gr. Terz.	
23		5, 1136579,	17	Quinten	—	1 gr. Terz.	
24		5, 1131675,	25	Quinten.			
25		5, 1126770,	33	Quinten	+	1 gr. Terz.	
26		5, 1121865,	43	Quarten	—	10 gr. Terz.	
				ungleichen 41	Quinten	—	2 gr. Terzen.
27		5, 1116960,	35	Quarten	—	9 gr. Terz.	
28		5, 1112056,	27	Quarten	—	8 gr. Terz.	
29		5, 1107151,	19	Quarten	—	7 gr. Terz.	
30		5, 1102246,	11	Quarten	—	6 gr. Terz.	
31		5, 1097342,	3	Quarten	—	5 gr. Terz.	
32		5, 1092437,	5	Quinten	—	4 gr. Terz.	

As. A

As (reines) Log. 5, 0969100 die kleine Sexte ist ein einfaches Intervall.

1 Zwölft-

- 1 ^{Stöckch.}_{tiefer.} 5, 0974005, 8 Quarten — 2 gr. Terz.
 2 = 5, 0978909, 16 Quarten — 3 gr. T.
 3 = 5, 0983814, 24 Quarten — 4 gr. T.
 4 = 5, 0988719, 32 Quarten — 5 gr. T.
 5 = 5, 0993623, 40 Quarten — 6 gr. T.
 6 = 5, 0998528, 36 Quinten + 5 gr. T.
 7 (^{gleich:}_{schwebend.}) 5, 1003433, 28 Quinten + 4 gr. T.
 8 = 5, 1008337, 20 Quinten + 3 gr. T.
 9 = 5, 1013242, 12 Quinten + 2 gr. T.
 10 = 5, 1018147, 4 Quinten + 1 gr. T.
 11 = 5, 1023052, 4 Quarten
 12 = 5, 1027956, 12 Quarten — 1 gr. T.
 13 = 5, 1032861, 20 Quarten — 2 gr. Terz.
 14 = 5, 1037766, 28 Quarten — 3 gr. T.
 15 = 5, 1042670, 36 Quarten — 4 gr. T.
 16 = 5, 1047575, 40 Quinten + 7 gr. Terz.
 17 = 5, 1052480, 32 Quinten + 6 gr. T.
 18 = 5, 1057384, 24 Quinten + 5 gr. T.
 19 = 5, 1062289, 16 Quinten + 4 gr. T.
 20 = 5, 1067194, 8 Quinten + 3 gr. T.
 21 = 5, 1072098 zwey große Terzen
 22 = 5, 1077003, 8 Quarten + 1 gr. Terz.
 23 = 5, 1081908, 16 Quarten
 24 = 5, 1086812, 24 Quarten — 1 gr. Terz.
 25 = 5, 1091717, 32 Quarten — 2 gr. Terz.
 26 = 5, 1096622, 40 Quarten — 3 gr. T.
 27 = 5, 1101527, 36 Quinten + 8 gr. Terz.
 28 = 5, 1106431, 28 Quinten + 7 gr. Terz.
 29 = 5, 1111336, 20 Quinten + 6 gr. Terz.
 30 = 5, 1116241, 12 Quinten + 5 gr. Terz.
 31 = 5, 1121145, 4 Quinten + 4 gr. Terz.

32 ^{zwölfted,}_{tiefer.} 5, 1126050, 4 Quarten + 3 gr. Terz.

As. V

As (reines) Log. 5, 0969100 ein einfaches Intervall,

- I ^{zwölftheil}_{höher.} 5, 0964195 acht Quinten
 2 = 5, 0959291, 16 Quinten + 1 gr. T.
 3 = 5, 0954386, 24 Quinten + 2 gr. T.
 4 = 5, 0949481, 32 Quinten + 3 gr. T.
 5 = 5, 0944577, 40 Quinten + 4 gr. T.
 6 = 5, 0939672, 36 Quarten — 7 gr. T.
 7 = 5, 0934767, 28 Quarten — 6 gr. T.
 8 = 5, 0929863, 20 Quarten — 5 gr. T.
 9 = 5, 0924958, 11 Quarten — 4 gr. T.
 10 = 5, 0920053, 4 Quarten — 3 gr. T.
 11 = 5, 0915148, 4 Quinten — 2 gr. T.
 12 = 5, 0910244, 12 Quinten — 1 gr. T.
 13 = 5, 0905339, 20 Quinten
 14 = 5, 0900434, 28 Quinten + 1 gr. T.
 15 = 5, 0895530, 36 Quinten + 2 gr. T.
 16 = 5, 0890625, 40 Quarten — 9 gr. T.
 ingeleichen 44 Quinten + 3 gr. Terz.
 17 = 5, 0885720, 32 Quarten — 8 gr. Terzen
 18 = 5, 0880816, 24 Quarten — 7 gr. T.
 19 = 5, 0875911, 16 Quarten — 6 gr. T.
 20 = 5, 0871006, 8 Quarten — 5 gr. T.
 21 = 5, 0866102, 4 absteigende gr. Terzen
 22 = 5, 0861197, 8 Quinten — 3 gr. T.
 23 = 5, 0856292, 16 Quinten — 2 gr. T.
 24 = 5, 0851388, 24 Quinten — 1 gr. T.
 25 = 5, 0846483, 32 Quinten

- 26 ^{Zwölftb. höher.} 5,0841578, 40 Quinten + 1 gr. Terz.
 27 = 5,0836673, 36 Quarten, — 10 gr. Terz.
 28 = 5,0831769, 28 Quarten — 9 gr. Terz.
 29 = 5,0826864, 20 Quarten — 8 gr. Terz.
 30 = 5,0821959, 12 Quarten — 7 gr. Terz.
 31 = 5,0817055, 4 Quarten — 6 gr. Terz.
 32 = 5,0812150, 4 Quinten — 5 gr. Terz.

A. A

- A(reines) log. 5,0791812 ein einfaches Intervall
 1 ^{Zwölftb. tiefer} = 5,0796717, 9 Quarten
 2 = 5,0801621, 17 Quarten — 1 gr. Terz.
 3 = 5,0806526, 25 Quarten — 2 gr. Terz.
 4 = 5,0811431, 33 Quarten — 3 gr. Terz.
 5 = 5,0816335, 41 Quarten — 4 gr. Terz.
 6 = 5,0821240, 35 Quinten + 7 gr. Terz.
 7 = 5,0826145, 27 Quinten + 6 gr. Terz.
 8 = 5,0831049, 19 Quinten + 5 gr. Terz.
 9 = 5,0835954, 11 Quinten + 4 gr. Terz.
 10 = 5,0840859, 3 Quinten + 3 gr. Terz.
 11 = 5,0845764, 5 Quarten + 2 gr. Terz.
 12 = 5,0850668, 13 Quarten + 1 gr. Terz.
 13 = 5,0855573, 21 Quarten.
 14 = 5,0860478, 29 Quarten — 1 gr. Terz.
 15 = 5,0865382, 37 Quarten — 2 gr. Terz.
 16 = 5,0870287, 41 Quarten — 3 gr. Terz.
 ingl. 39 Quinten + 9 gr. Terz.
 17 = 5,0875192, 31 Quinten + 8 gr. Terz.
 18 = 5,0880096, 23 Quinten + 7 gr. Terz.
 19 = 5,0885001, 15 Quinten + 6 gr. Terz.
 20 = 5,0889906, 7 Quinten + 5 gr. Terz.

- 21 ^{3wölft.}_{tiefer} = 5,0894810, 1 Quarte + 4 gr. T.
 22 = 5,0899715, 9 Quarten + 3 gr. Terz.
 23 = 5,0904620, 17 Quarten + 2 gr. Terz.
 24 = 5,0909524, 25 Quarten + 1 gr. Terz.
 25 = 5,0914429, 33 Quarten
 26 = 5,0919334, 41 Quarten — 1 gr. Terz.
 27 = 5,0924239, 35 Quinten + 10 gr. T.
 28 = 5,0929143, 27 Quinten + 9 gr. T.
 29 = 5,0934048, 19 Quinten + 8 gr. Terz.
 30 = 5,0938953, 11 Quinten + 7 gr. Terz.
 31 = 5,0943857, 3 Quinten + 6 gr. Terz.
 32 = 5,0948762, 5 Quarten + 5 gr. T.

A. V

A (reines) log. 5,0791812 ein einfaches Intervall.

- 1 ^{3wölft.}_{höher.} = 5,0786907, 7 Quinten + 2 gr. T.
 2 = 5,0782003, 15 Quinten + 3 gr. T.
 3 = 5,0777098, 23 Quinten + 4 gr. T.
 4 = 5,0772193, 31 Quinten + 5 gr. Terz.
 5 = 5,0767289, 39 Quinten + 6 gr. T.
 6 = 5,0762384, 37 Quarten — 5 gr. T.
 7 = 5,0757479, 29 Quarten — 4 gr. T.
 8 (^{gleich}_{schweb.}) 5,0752575, 21 Quarten — 3 gr. T.
 9 = 5,0747670, 13 Quarten — 2 gr. T.
 10 = 5,0742765, 5 Quarten — 1 gr. T.
 11 = 5,0737860, 3 Quinten.
 12 = 5,0732956, 11 Quinten + 1 gr. T.
 13 = 5,0728051, 19 Quinten + 2 gr. T.
 14 = 5,0723146, 27 Quinten + 3 gr. T.
 15 = 5,0718242, 35 Quinten + 4 gr. Terz.

- 16 ^{Zwölftb. höher.} = 5,0713337,41 Quarten — 7 gr. \mathcal{L} .
 17 = 5,0708432,33 Quarten — 6 gr. \mathcal{L} .
 18 = 5,0703528,25 Quarten — 5 gr. \mathcal{L} .
 19 = 5,0698623,17 Quarten — 4 gr. \mathcal{L} .
 20 = 5,0693718, 9 Quarten — 3 gr. \mathcal{L} .
 21 = 5,0688814, 1 Quarte — 2 gr. \mathcal{L} .
 22 = 5,0683908, 7 Quinten — 1 gr. \mathcal{L} .
 23 = 5,0679004, 15 Quinten
 24 = 5,0674100, 23 Quinten + 1 gr. \mathcal{L} .
 25 = 5,0669195, 31 Quinten + 2 gr. \mathcal{L} .
 26 = 5,0664290, 39 Quinten + 3 gr. \mathcal{L} .
 27 = 5,0659385, 37 Quarten — 8 gr. Terzen
 28 = 5,0654481, 29 Quarten — 7 gr. \mathcal{L} .
 29 = 5,0649576, 21 Quarten — 6 gr. \mathcal{L} .
 30 = 5,0644671, 13 Quarten — 5 gr. \mathcal{L} .
 31 = 5,0639767, 5 Quarten — 4 gr. \mathcal{L} .
 32 = 5,0634862, 3 Quinten — 3 gr. \mathcal{L} .
 Das ist der Wehrt von drey kleinen Terzen.

B. A

- B <sup>(gleichschwe-
bendes)</sup> log. 5,0501717,14 Quint. + 2 gr. \mathcal{L} .
 1 <sup>Zwölftb.
tiefer.</sup> = 5,0506622, 6 Quinten + 1 gr. \mathcal{L} .
 2 = 5,0511526, 2 Quarten
 3 = 5,0516431, 10 Quarten — 1 gr. \mathcal{L} .
 4 = 5,0521336, 18 Quarten — 2 gr. \mathcal{L} .
 5 = 5,0526240, 26 Quarten — 3 gr. \mathcal{L} .
 6 = 5,0531145, 34 Quarten — 4 gr. \mathcal{L} .
 7 = 5,0536050, 42 Quinten + 7 gr. \mathcal{L} .
 in gleichen 42 Quarten — 5 gr. \mathcal{L} .
 8 = 5,0540954, 34 Quinten + 6 gr. \mathcal{L} .
 9 = 5,0545859, 26 Quinten + 5 gr. \mathcal{L} .
 Si 5 10 =

10	^{Störfch.} _{tiefer.}	5,0550764,	18 Quinten + 4 gr. \mathcal{L}
11		5,0555669,	10 Quinten + 3 gr. \mathcal{L} .
12		5,0560573,	2 Quinten + 2 gr. \mathcal{L} .
13		5,0565478,	6 Quarten + 1 gr. \mathcal{L} .
14		5,0570383,	14 Quarten
15		5,0575296,	22 Quarten — 1 gr. \mathcal{L} .
16		5,0580201,	30 Quarten — 2 gr. \mathcal{L} .
17		5,0585097,	38 Quarten — 3 gr. \mathcal{L} .
18		5,0590001,	38 Quinten + 8 gr. \mathcal{L} .
19		5,0594906,	30 Quinten + 7 gr. \mathcal{L} .
20		5,0599811,	22 Quinten + 6 gr. \mathcal{L} .
21		5,0604715,	14 Quinten + 5 gr. \mathcal{L} .
22		5,0609620,	6 Quinten + 4 gr. \mathcal{L} .
23		5,0614525,	2 Quarten + 3 gr. \mathcal{L} .
24		5,0619429,	10 Quarten + 2 gr. \mathcal{L} .
25		5,0624334,	18 Quarten + 1 gr. \mathcal{L} .
26		5,0629239,	26 Quarten.
27		5,0634144,	34 Quarten — 1 gr. \mathcal{L} .
28		5,0639048,	42 Quinten + 10 gr. \mathcal{L} .
			ingleichen 42 Quarten — 2 gr. Terzen.
29		5,0643953,	34 Quinten + 9 gr. \mathcal{L} .
30		5,0648858,	26 Quinten + 8 gr. \mathcal{L} .
31		5,0653762,	18 Quinten + 7 gr. \mathcal{L} .
32		5,0658667,	10 Quinten + 6 gr. \mathcal{L} .

B. V

B	(gleichschweb.)	log.	5,0501717,	14 Quint. + 2 gr. \mathcal{L} .
1	^{Störfch.} _{höher.}		5,0496812,	22 Quinten + 3 gr. Terz.
2			5,0491908,	30 Quinten + 4 gr. \mathcal{L} .
3			5,0487003,	38 Quinten + 5 gr. \mathcal{L} .
4			5,0482098,	38 Quarten — 6 gr. \mathcal{L} .

5 =

5	^{zwölftb. höher}	5,0477194,30	Quarten	—	5 gr. T.
6		5,0472289,22	Quarten	—	4 gr. T.
7		5,0467384,14	Quarten	—	3 gr. T.
8		5,0462480,6	Quarten	—	2 gr. T.
9		5,0457575,2	Quinten	—	1 gr. T.
10		5,0452670,10	Quinten		
11		5,0447765,18	Quinten	+	1 gr. T.
12		5,0442861,26	Quinten	+	2 gr. T.
13		5,0437956,34	Quinten	+	3 gr. T.
14		5,0433051,42	Quinten	+	4 gr. T.
		item 42	Quarten	—	8 gr. T.
15		5,0428147,34	Quarten	—	7 gr. T.
16		5,0423242,26	Quarten	—	6 gr. T.
17		5,0418337,18	Quarten	—	5 gr. T.
18		5,0413433,10	Quarten	—	4 gr. T.
19		5,0408528,2	Quarten	—	3 gr. T.
20		5,0403623,6	Quinten	—	2 gr. T.
21		5,0398719,14	Quinten	—	1 gr. T.
22		5,0393814,22	Quinten		
23		5,0388909,30	Quinten	+	1 gr. T.
24		5,0384005,38	Quinten	+	2 gr. T.
25		5,0379100,46	Quinten	+	3 gr. T.,
		inglichen 38	Quarten	—	9 gr. Terzen.
26		5,0374195,30	Quarten	—	8 gr. T.
27		5,0369290,22	Quarten	—	7 gr. T.
28		5,0364386,14	Quarten	—	6 gr. T.
29		5,0359481,6	Quarten	—	5 gr. T.
30		5,0354576,2	Quinten	—	4 gr. T.
31		5,0349672,10	Quinten	—	3 gr. T.
32		5,0344767,18	Quinten	—	2 gr. Terz.

H. A

H (Eisensch.)	log. 5,0250858, 35	Quarten — 5 gr. Z.
1 (schweb. Zwölftb. refer.)	5,0255763, 41	Quinten + 6 gr. Z.
2	= 5,0260667, 33	Quinten + 5 gr. Verz.
3	= 5,0265572, 25	Quinten + 4 gr. Verz.
4	= 5,0270477, 17	Quinten + 3 gr. Verz.
5	= 5,0275381, 9	Quinten + 2 gr. Verz.
6	= 5,0280286, 1	Quinte + 1 gr. Z.
7	= 5,0285191, 7	Quarten.
8	= 5,0290095, 15	Quarten — 1 gr. Verz.
9	= 5,0295000, 23	Quarten — 2 gr. Verz.
10	= 5,0299905, 31	Quarten — 3 gr. Verz.
11	= 5,0304810, 39	Quarten — 4 gr. Verz.
12	= 5,0309714, 37	Quinten + 7 gr. Verz.
13	= 5,0314619, 29	Quinten + 6 gr. Verz.
14	= 5,0319524, 21	Quinten + 5 gr. Verz.
15	= 5,0324428, 13	Quinten + 4 gr. Verz.
16	= 5,0329333, 5	Quinten + 3 gr. Verz.
17	= 5,0334238, 3	Quarten + 2 gr. Verz.
18	= 5,0339142, 11	Quarten + 1 gr. Verz.
19	= 5,0344047, 19	Quarten
20	= 5,0348952, 27	Quarten — 1 gr. Verz.
21	= 5,0353856, 35	Quarten — 2 gr. Verz.
22	= 5,0358761, 41	Quinten + 9 gr. Verz.
23	= 5,0363666, 33	Quinten + 8 gr. Verz.
24	= 5,0368570, 25	Quinten + 7 gr. Verz.
25	= 5,0373475, 17	Quinten + 6 gr. Verz.
26	= 5,0378380, 9	Quinten + 5 gr. Verz.
27	= 5,0383285, 1	Quinte + 4 gr. Verz.
28	= 5,0388189, 7	Quarten + 3 gr. Verz.

- 29 ^{3wölftb.}_{tiefer.} 5,0393094, 15 Quarten + 2 gr. Terz.
 30 = 5,0397999, 23 Quarten + 1 gr. Terz.
 31 = 5,0402903, 31 Quarten
 32 = 5,0407808, 39 Quarten — 1 gr. Terz.

H. V

- H ^{(gleich:}_(schwebendes)) 5,0250858, 35 Quarten — 5 gr. T.
 I ^{3wölftb.}_{böher.} 5,0245953, 27 Quarten — 4 gr. T.
 2 = 5,0241049, 19 Quarten — 3 gr. Terzen
 3 = 5,0236144, 11 Quarten — 2 gr. T.
 4 = 5,0231239, 3 Quarten — 1 gr. T.
 5 = 5,0226335, 5 Quinten.
 6 = 5,0221430, 13 Quinten + 1 gr. Terz.
 7 = 5,0216525, 21 Quinten + 2 gr. Terz.
 8 = 5,0211621, 29 Quinten + 3 gr. Terz.
 9 = 5,0206716, 37 Quinten + 4 gr. T.
 10 = 5,0201811, 39 Quarten — 7 gr. Terz.
 11 = 5,0196906, 31 Quarten — 6 gr. Terz.
 12 = 5,0192002, 23 Quarten — 5 gr. Terz.
 13 = 5,0187097, 15 Quarten — 4 gr. Terz.
 14 = 5,0182192, 7 Quarten — 3 gr. Terz.
 15 = 5,0177288, 1 Quinte — 2 gr. Terz.
 16 = 5,0172383, 9 Quinten — 1 gr. Terz.
 17 = 5,0167478, 17 Quinten.
 18 = 5,0162574, 25 Quinten + 1 gr. Terz.
 19 = 5,0157669, 33 Quinten + 2 gr. Terz.
 20 = 5,0152764, 41 Quinten + 3 gr. Terz.
 21 = 5,0147860, 35 Quarten — 8 gr. Terz.
 22 = 5,0142955, 27 Quarten — 7 gr. Terz.
 23 = 5,0138050, 19 Quarten — 6 gr. Terz.
 24 = 5,0133146, 11 Quarten — 5 gr. Terz.

25	^{Stälfrö.} ^{böher}	5,0128241,	3 Quarten — 4 gr. T.
26		= 5,0123336,	5 Quinten — 3 gr. Terz.
27		= 5,0118431,	13 Quinten — 2 gr. T.
28		= 5,0113527,	21 Quinten — 1 gr. T.
29		= 5,0108622,	29 Quinten
30		= 5,0103717,	37 Quinten + 1 gr. T.
31		= 5,0098813,	45 Quinten + 2 gr. T.
			ingleichen 39 Quarten — 10 gr. Terzen
32		= 5,0093908,	31 Quarten — 9 gr. Terz.

§. 17.

Die kleinste Schwebung eines Intervalls beträgt in den vorhergehenden Tabellen ein Zwölftheil des ditonischen Commatis. Man verlangt kleinere Schwebungen, und fraget ob solche nicht ebenfalls durch Verbindung der Consonanzen unter sich zu erhalten sind. Die Sache ist allerdings möglich; es gehören aber viele Operationen dazu, und man wird besser thun, sich zu dieser Absicht des Monochords zu bedienen. Ausser dem gehören alle Schwebungen, welche kleiner als ein Zwölftheil Commat. diton. sind, mehr unter die speculativischen, als praktischen Gegenstände der Temperatur. Indessen will ich einige hieher gehörige Aufgaben darlegen.

§. 18.

Einen gleichschwebenden Viertheilsthon durch Zusammensetzung der Consonanzen zu finden. Wenn man die halbe Differenz eines Grundtons C und gleichschwebenden Cis von C abzieht, so kommt ein gleichschwebender Viertheilston zwischen C und Cis, als
Grund-

Grundton C = Log. 5, 3010300

Gleichschweb. Cis = Log. 5, 2759442

$$2) \frac{0,0250858}{0,0125429}$$

$$0,0125429$$

$$\frac{5,3010300}{5,2884871}$$

5, 2884871 der kommende Viertelton.

Dieser Viertelton wird durch die wenigsten Operationen am nächsten erhalten, wenn man 32 Quarten + 21 große Terzen zusammen setzt, indem

$$32 \text{ Quarten} = \text{L. } 5,3010300 - 5,2163800$$

$$+ 21 \text{ gr. Terz.} = \text{L. } 5,3010300 - 5,0721000$$

$$\frac{10,6020600}{10,2884800}$$

$$\text{Grundton C} = \frac{5,3010300}{15,5895100}$$

$$15,5895100$$

$$\frac{10,6020600}{4,9874500}$$

$$4,9874500$$

$$\text{Log. 2} = \frac{0,3010300}{5,2884800}$$

$$5,2884800$$

= der Viertelton.

§. 19.

Einen um ein Vierundzwanzigtheil des ditonischen Commatis vermehrten gleichschwebenden halben Ton Cis durch Zusammensetzung der Consonanzen zu finden. Wenn man mit der halben Differenz des gleichschwebenden Cis und eines Cis von $\frac{1}{2}$ Com. dit. A, das gleichschwebende Cis vermehret, so giebt

giebt der kommende Logarithme ein zwischen diesen beyden Zwölftheilen liegendes Vierundzwanzigtheil, als:

$$\text{Cis } \frac{1}{12} \Lambda = \text{Log. } 5,2764347$$

$$\text{Cis aeq.} = \text{Log. } 5,2759442$$

$$2) \frac{0,0004905}{0,0002452\frac{1}{2}} \text{ Differenz}$$

$$\text{Cis aeq.} = \text{Log. } 5,2759442$$

$$5,2761894\frac{1}{2} = \text{Cis aequale} + \frac{1}{24} \text{ Comm. dit. } \Lambda$$

Um vorhergehenden Ton zu erhalten, setze man neun und dreyßig Quinten plus einhundert ein und achtzig große Terzen zusammen, als von C an gerechnet:

$$39 \text{ Quinten} = \text{Log. } 5,3010300 - 5,0561312$$

$$181 \text{ gr. Terz.} = \text{Log. } 5,3010300 - 5,2200600$$

$$10,6020600 - 10,2761912$$

$$\text{Grundton} = \text{C Log. } 5,3010300$$

$$15,5772212$$

$$10,6020600$$

$$4,9751612$$

$$\text{Log. } 2 = 0,3010300$$

$$5,2761912 = \text{Cis aeq. } 4$$

$$\text{das obige Cis} + \frac{1}{24} = \text{Log. } 5,2761895 \quad \frac{1}{24} \text{ C.d. } \Lambda$$

$$0,00000,17 \text{ Differenz}$$

von dem obigen Cis $+ \frac{1}{24}$, welche nicht in Betracht kömmt.

§. 20.

Einen um ein Achtundvierzigtheil des diton. Comm. vermehrten gleichschwebenden halben Ton Cis durch Zusammensetzungen der Consonanzen zu finden. Wenn man mit der halben Differenz des gleichschwebenden Cis und eines Cis von $\frac{1}{24}$ Comm. dit. Λ das gleich-

gleichschwebende Cis vermehret, so giebet das Product ein zwischen diesen beyden Vierund zwanzigtheilen liegendes Acht und vierzigtheil, als:

$$\begin{array}{r}
 \text{Cis } \frac{1}{24} \Lambda \text{ nach vorigem } \S. 19 = \text{Log. } 5,2761895 \\
 \text{Cis aequale} = \text{Log. } 5,2759442 \\
 \hline
 2) \quad 0,0002453 \\
 \quad 0,0001226\frac{1}{2} \\
 \hline
 \text{Cis aequale} = \text{Log. } 5,2759442 \\
 \hline
 5,2760668\frac{1}{2} = \\
 \text{Cis aequale} + \frac{1}{48} \text{ Comm. dit } \Lambda
 \end{array}$$

Um vorhergehenden Ton zu erhalten, setze man neun und siebenzig Quinten plus neun und neunzig große Terzen zusammen, als von C an gerechnet:

$$\begin{array}{r}
 79 \text{ Quint.} = \text{L. } 5,3010300 - 5,2372012 \\
 99 \text{ gr. Tz.} = \text{L. } 5,3010300 - 5,0388700 \\
 \hline
 10,6020600 - 10,2760712 \\
 \text{Grundton C} = \text{Log. } 5,3010300 \\
 \hline
 15,5771012 \\
 10,6020600 \\
 \hline
 4,9750412 \\
 \text{Log. 2} = 0,3010300 \\
 \hline
 5,2760712 = \text{Cis aeq.} \\
 + \frac{1}{48} \text{ Com.}
 \end{array}$$

Daß obige Cis aequ. $+ \frac{1}{48} = \text{Log. } 5,2760669$ dit. Λ
 0,00000,43 Differenz
 vom obigen Cis, welche nicht in Betracht kömmt.

§. 21.

Es ist bekannt, daß die Zahl 7 beständig aus der harmonikalischen Tonleiter ausgeschlossen worden, nicht deswegen weil sie keine Consonanzen giebt, sondern weil sie unbrauchbare Dissonanzen hervorbringet, welche, ob sie gleich in

sehr faßlichen Verhältnissen, nemlich in 8:7, 7:6, 7:5 und umgekehrt in 7:4, 12:7 und 10:7 erscheinen, sich dennoch nicht durch eine leichte Zusammensetzung von Consonanzen, so wie unsere gute brauchbare Dissonanzen, entwickeln lassen. Damit wir indessen die Zahl 7 durch den Weg der Zusammensetzung einigermaßen kennen lernen, so wollen wir uns so lange mit der Annäherung begnügen, bis uns jemand die völlige Anzahl und Art der Consonanzen berechnet, durch deren Verbindung wir sie aufs genaueste finden können. Ich für meine Person habe nach denen Wirkungen, welche sie vermittelst der Trompete und des Waldhorns in mir erregt, es nicht der Mühe wehrt gehalten, dieserwegen einen Versuch anzustellen. Also

1) Das Verhältniß 7:6 durch die Annäherung zu finden. Das Intervall 7:6 ist um das Comma 36:35 tiefer als die reine kleine Terz 6:5. Dieses Comma ist größer als $\frac{2}{1} \frac{4}{2}$ Comm. dit und machet beynah $\frac{2}{1} \frac{5}{2}$ desselben aus. Wir brauchen also nur eine um $\frac{2}{1} \frac{5}{2}$ vertiefte kleine Terz c:es zu suchen, und diese wird durch ein und dreißig Quartan minus zwey große Terzen gefunden. Der Unterscheid der Ration 7:6 und des Es $\frac{2}{1} \frac{5}{2} \Lambda$ beträgt nicht mehr als circa $\frac{1}{10000}$, und man hat keine Ursache, darüber zu chicaniren. Die Octave von dem Grundton C zu dem gefundenen Es $\frac{2}{1} \frac{5}{2} \Lambda$ giebet die umgekehrte Ration 12:7.

2) Das Verhältniß 7:4 durch die Annäherung zu finden. Man addire zu dem vor-

hinge-

hingefundenen Es $\frac{2}{1}\frac{5}{2}\Lambda$ die Quinte B, so ist der Aufgabe genüget, und es kömmt eine ungefähr um $\frac{1}{1}\frac{6}{2}\Lambda$ schwebende kleine Septime c:b. Wenn man den Ton B eine Octave tiefer, oder den Ton C eine Octave höher versetzet, so wird man das umgekehrte Verhältniß 8:7 mit B:C haben.

3) Das Verhältniß 10:7 durch die Umkehrung zu finden. Man addire zu dem gefundenen Es $\frac{2}{1}\frac{5}{2}\Lambda$ 23 Quartan — 7 große Terzen. Durch die Umkehrung erhält man die Ration 7:5.

Man merke, daß die Verhältniße 7:1, und 7:2 nur Octavenweise von 7:4 differiren.

§. 22.

Einigen neuern Musikgelehrten hat es gefallen, folgenden Vierklang als consonirend zu proponiren:

c e g i*) e

In diesem Accord sind folgende auf die Zahl sieben sich gründende Verhältniße enthalten:

1) Das Verhältniß 8:7 in 120:10, = i:c, und das umgekehrte Verhältniß 7:4 in 210:120 = c:i;

2) das Verhältniß 5:4 in 168:120 = e:i. Wer solches umgekehrt haben will, füge einen fünften Ton durch 84 = ē hinzu, da alsdenn 120:84 = i:ē seyn wird;

3) Das Verhältniß 7:6 in 140:120 = g:i. Wer solches umgekehrt haben will, füge einen sechsten Ton durch 70 = ḡ hinzu, da da alsdenn 120:70 = i:ḡ seyn wird.

Kl 2

Man

*) Der Herr Kirnberger hat diesen Ton mit dem Namen i bezeichnet.

500 II. Versuch in Temperaturtabellen.

Man begnüge sich nicht, die septenarischen Intervalle durch die Annäherung zu entwickeln, sondern suche sie annoch auf dem Monochord, um sich mit den Eigenschaften jenes Accords bekannt zu machen. Zu diesem Versuch kann man annoch folgende Betrachtungen hinzufügen:

- 1) daß das Verhältniß $8:7 = i:c$, welches um $64:63$ von $9:8$, und um $36:35$ von $9:10$ differiret, in Absicht auf den Grundton C betrachtet, ein D zwischen $\frac{1}{1} \frac{6}{2}$ und $\frac{1}{1} \frac{7}{2}$ V Commat. diton. und also eine große Secunde $c:d$ hervorbringet;
- 2) daß das Verhältniß $7:5 = e:i$, in Absicht auf den Grundton C betrachtet, ein Fis von circa $\frac{9}{1} \frac{2}{2}$ A Comm. diton. hervorbringet;
- 3) daß das Verhältniß $7:6 = g:i$, in Absicht auf den Grundton C betrachtet, eine discordante kleine Terz $c:es$ zwischen $\frac{2}{1} \frac{4}{2}$ und $\frac{2}{1} \frac{5}{2}$ A Comm dit. hervorbringet.

So gewiß es nun ist, daß 1) weder die große Secunde $c:d$ noch umgekehrt die kleine Septime eine Consonanz ist; 2) daß weder die übermäßige Quarte $c:fis$, noch umgekehrt die verminderte Quinte eine Consonanz ist; und 3) daß weder eine um $\frac{2}{1} \frac{5}{2}$ erniedrigte kleine Terz, noch umgekehrt eine um eben so viel erhöhte große Sexte eine Consonanz ist: so gewiß ist es, daß weder $8:7$ noch $7:4$, weder $7:5$ noch $10:5$, und weder $7:6$ noch $12:7$ consonirende Verhältnisse sind.

III. Ge

III. Gebrauch der Temperatur- tabellen.

§ I.

Ich setze voraus, 1) - daß alle hieher gehörige Aufgaben, sowohl in Ansehung einzelner Intervalle als ganzer Temperaturen, in Logarithmen gegeben, oder wenn es in gemeinen Zahlen geschieht, zuvor in Logarithme übersezt werden; und 2) daß überhaupt gesprochen keine kleinere Schwebungen als Zwölftheile des ditonischen Commatis vorkommen.

1) Es sey eine Quinte = $\text{Log. } 6,2031391 -$, $6,0226335$. Man verlangt die Größe ihrer Schwebung zu wissen. Ob diese Quinte ein $c:g$, oder $g:d$, oder $d:a$ u. s. w. ist, in gleichen ob die Temperatur, in welcher sie vorkommt, zwischen $2000:1000$, oder $3000:1500$, oder $40000:20000$ u. s. w. (die Grundzahlen der Temperatur in gemeinen Zahlen betrachtet,) statt findet, ist uns allhier einerley. Da die Grundzahl der Tabellen = 200000 , und der Logarithmus derselben = $5,3010300$ so sage man in Beziehung auf selbigen: wie $\text{Log. } 6,2031391 - 6,0226335$: so $5,3010300 - 5,1205244 = c:g$, das ist in der Ausarbeitung:

$$\begin{array}{r}
 6,0226335 \\
 5,3010300 = C \\
 \hline
 11,3236635 \\
 6,2031391 \\
 \hline
 5,1205244 = G
 \end{array}$$

Rf 3

Wenn

Wenn man nun den gefundenen Logarithmen $5,1205244$ in den Tabellen sucht, so findet man, daß die gegebne Quinte $6,2031391 - 6,0226335$ um $\frac{9}{12}$ aufwärts schwebet, eben so wie die Quinte $5,3010300 - 5,1205244 = c:g$ um $\frac{9}{12} V$ schwebet.

So wie mit den Quinten, so mit allen übrigen Intervallen.

2) Es sey eine in gemeinen Zahlen gegebene große Terz $1620:1280$. Man überseze sie in die Logarithmen $3,209550 - 3,07100$, und verfare wie bey der ersten Aufgabe. Es wird der kommende Logarithmus seyn $= 5,1987250$, welcher ein E von $\frac{11}{12} V$ giebet. Die gegebene große Terz wird also um $\frac{11}{12}$ aufwärts schweben.

So wie mit der großen Terz, so mit allen andern Intervallen. Wenn mit der in gemeinen Zahlen gegebenen Ration ein Bruch verbunden ist, so muß man eine äquivalente Ration in ganzen Zahlen substituiren, um die Logarithmen ohne viele Mühe desto richtiger zu bekommen.

3) Es sey die reine Quinte $g:d 1200:800$, das ist in Logarithmen $= 3,0791812 - 2,9030900$. Die folgende Quinte $d:a$ soll $\frac{11}{12} \Lambda$ schweben. Man suche in den Tabellen die um $\frac{11}{12} \Lambda$ schwebende Quinte $c:g = 5,300300 - 5,1303339$, und sage: Wie die in den Tabellen gefundne Quinte $c:g \frac{11}{12} \Lambda$: so die zu findende Quinte $d:a$ von $\frac{11}{12}$. Der kommende

mende Logarithmus für a wird seyn $= 2,7323939$, und weil dieses a die Octave überschreitet, (welches man daraus siehet, daß der Logarithmus von a aus kleinern Zahlen bestehet, als der Logarithmus von d , da er aus größern bestehen sollte, indem a ein tieferes Intervall ist als d , von einem Grundton g zur Octave \bar{g} gerechnet,) so addire man den Logarith. von $2 = 0,3010300$ zu dem Logarithm. von $a = 2,7323939$, kömmt $3,0334239$ für das tiefere a . (Ich erinnere bey dieser Gelegenheit, daß, wenn in gegenseitigen Fällen ein Intervall die Octave untersteiget, man den Logarithmen $2 = 0,3010300$ von dem Logarithmen des gefundenen Intervalls abzieht.) Nachdem nunmehr der Calcul vollzogen worden, so fragt es sich, wie man die Quinte $d:a$ durch Hülfe der Tabellen auf dem Claviere findet. Dieses wird geschehen, wenn man von d an drey Quarten plus eine große Terz, folglich $d g, g c, c f, + f a$ zusammensetzet, eben so wie nach Anleitung der Tabellen, die Quinte $g \frac{1}{12} \Lambda$ durch Zusammensetzung der Intervalle $c f, f b, b es, + es g$, von c an, gefunden worden ist.

§. 2.

Es sey eine Temperatur, in welcher jede Quinte um $\frac{1}{12}$ Commat. dit. abwärts schwebet. Solche am bequemsten aufzutragen. Die proponirte Temperatur ist die gleichschwebende, und da ich von der bequemsten Auftragung derselben, im XVIII. Abschnitt

meines Versuch über die Temperatur, bereits weitläufig gehandelt habe, und diese Art der Auftragung mit der nach unsern Temperaturtabellen völlig übereinstimmt, so verweise ich den Leser dahin.

§. 3.

Man verlangt eine Tonleiter von 24 gleichschwebenden Viertelthönen. Solche durch Zusammensetzung der Consonanzen mechanisch zu finden. α) Man lege die gleichschwebende Temperatur der 12 halben Töne zum Grunde; β) man suche den im §. 18 unserer Temperaturtabellen berechneten Viertelton c cis; γ) man construire auf selbigen ebenfalls eine gleichschwebende Temperatur von 12 halben Tönen. Die einander abwechselnden halben Töne von den Operationen bey α) und denen bey γ) werden eine Tonleiter von 24 gleichschwebenden Viertelthönen geben. Es ist aber der Logarithme dieses im §. 18. berechneten Vierteltons = $5,2884800$, und derselbe machet den geometrischen Mittelton zwischen c und cis = $\text{Log. } 5,3010300$ und $5,2759442$. Wenn nun dieser Viertelton mit 7 Quarten — 1 große Terz vermehret wird, so kömmt der gleichschwebende Viertelton zwischen G und Gis in den Zahlen $5,1128792$. Ich will die für jeden Ton erforderliche Anzahl von Intervallen nach Ordnung der Quinten, beybringen, als:

Ord:

der Temperatortabellen. 505

Ordnung der Viertelthöne.	Anzahl der Consonanzen.
1ter, c cis *)	32 Quart. + 21 große Terzen.
2ter, g gis	32 Quart. + 21 gr. T. + 7 Quart. - 1 gr. T. = 39 Quart. + 20 gr. T.
3ter, d dis	32 Quart. + 21 gr. T. + 14 Quart. - 2 gr. T. = 46 Quart. + 19 gr. T.
4ter, a b	32 Quart. + 21 gr. T. + 21 Quart. - 3 gr. T. = 53 Quart. + 18 gr. T.
5ter, e f	32 Quart. + 21 gr. T. + 28 Quart. - 4 gr. T. = 60 Quart. + 17 gr. T.
6ter, h c	32 Quart. + 21 gr. T. + 35 Quart. - 5 gr. T. = 67 Quart. + 16 gr. T.
7ter, fis g	32 Quart. + 21 gr. T. + 42 Quart. - 6 gr. T. = 74 Quart. + 15 gr. T.

Nun fahren wir in unsrer Rechnung rückwärts fort

12ter, f fis	32 Quart. + 21 gr. T. + 7 Quint. + 1 gr. T. = 32 Quart. + 22 gr. T. + 7 Quint.
11ter, bh	32 Quart. + 21 gr. T. + 14 Quint. + 2 gr. T. = 32 Quart. + 23 gr. T. + 14 Quint.
10ter, dis c	32 Quart. + 21 gr. T. + 21 Quint. + 3 gr. T. = 32 Quart. + 24 gr. T. + 21 Quint.
9ter, gis a	32 Quart. + 21 gr. T. + 28 Quint. + 4 gr. T. = 32 Quart. + 25 gr. T. + 28 Quint.
8ter, cis d	32 Quart. + 21 gr. T. + 35 Quint. + 5 gr. T. = 32 Quart. + 26 gr. T. + 35 Quint.

Es ist aber nicht nöthig, mit allen zwölf Viertelthönen diese weitläufige Zusammensetzungen, welche in vorhergehender Tabelle alle von dem Grundton C an gerechnet worden sind, vorzunehmen.

Kf 5

nehmen.

*) Es sey mir erlaubt, in Ermangelung anderer Benennungen der Viertelthön., den zwischen c und cis fallenden Viertelthön durch c cis oder c des, den zwischen g und gis fallenden durch g gis oder g as u. s. w. auszudrücken.

nehmen. Wenn der erste Viertelton, der zwischen C und Cis fällt, von C an gefunden worden ist, so suche man zu diesem C cis eine um $\frac{1}{12}$ A schwebende Quinte g gis, welches durch 7 Quarten — 1 gr. Terz geschieht; zu dem g gis eine um $\frac{1}{12}$ A schwebende Quinte d dis, welches von g gis an, wiederum durch 7 Quarten — 1 gr. Terz geschieht, und so weiter, so wie bey γ) gelehrt worden ist.

Der gelehrte Verfasser der im I. Abschnitt übersetzten *Remarques sur le Tempérament en Musique* hat für eben diese Vierteltonne folgende Zusammensetzungen angegeben:

C cis	1ster	Viertelton	40	Quint.	+ 2	gr. Terz.
G gis	2ter	=	=	33	=	— 1 =
D dis	3ter	=	=	26	=	+ 0 =
Ab	4ter	=	=	19	=	— 1 =
E f	5ter	=	=	12	=	— 2 =
H c	6ter	=	=	9	Quart.	— 5 =
Fis g	7ter	=	=	2	Quart.	— 4 =
Cis d	8ter	=	=	75	Quint.	+ 7 =
Gis a	9ter	=	=	68	=	+ 6 =
Dis e	10ter	=	=	61	=	+ 5 =
B h	11ter	=	=	54	=	+ 4 =
F fis	12ter	=	=	5	=	— 3 =

Wenn diese Lambertschen Vierteltonne und diejenigen, welche aus meiner Angabe hervorgehen, nicht übereinstimmen, so ist zu merken, daß der berühmte Auctor die seinigen nur in einer entfernten Annäherung hat geben wollen. Ich gebe ein paar Exempel.

Unser

Der Temperatortabellen. 507

Unser erster $\frac{1}{4}$ Ton = Log. 5, 2884800

Der Lambertsche = Log. 5, 2882812

0,0001988 Differenz.

Unser dritt. $\frac{1}{4}$ Ton = Log. 5, 2383154

Der Lambertsche = Log. 5, 2381080

0,0002074 Diff. u. s. w

§. 4.

Es seyn drey ungleichschwebende Temperaturen, jede von zehn reinen Quinten. Von den zwey alterirten Quinten soll, nach Anleitung folgender Tabulatur, die eine um $\frac{1}{12}$, und die andere um $\frac{11}{12}$ Com. dit. abwärts schweben. Solche am bequemsten aufzutragen. (Da hier bloß die Rede davon ist, wie man jede gegebne ungleichschwebende Temperatur, nach Anleitung unserer Temperatortabellen, aufs Clavier übertragen soll, so fällt aller Discurs über den Werth der ungleichschwebenden Temperaturen weg, als worüber ich mich in meinem Versuch über die Temperatur, überhaupt und besonders, genugsam erkläret habe.) Es ist aber

Die 1ste Temper. | Die 2te Temper. | Die dritte Temp.

Quinten.	Quinten.	Quinten.
cg o fis cis I Λ	cg o fis cis o	cg o fis cis o
gd o cis gis o	gd o cis gis I	gd o cis gis o
da II gis dis o	da II gis dis o	da II gis dis I
ae o esb o	ae o esb o	ae o esb o
eh o bf o	eh o bf o	eh o bf o
h fis o fc o	h fis o fc o	h fis o fc o
Summe 12 Λ	Summe 12 Λ	Summe 12 Λ

Große Terzen.	Große Terzen.	Große Terzen.
ce ○	ce ○	ce ○
egis IO V	egis IO V	egis II V
asc II V	asc II V	asc IO V
gh ○	gh ○	gh ○
hdis IO V	hdis IO V	hdis IO V
esg II V	esg II V	esg II V
d fis ○	d fis ○	d fis ○
fis ais IO V	fis ais IO V	fis ais IO V
bd II V	bd II V	bd II V
acis IO V	acis II V	acis II V
cis eis II V	cis eis IO V	cis eis IO V
fa ○	fa ○	fa ○

Kleine Terzen.	Kleine Terzen.	Kleine Terzen.
ces II Λ	ces II Λ	ces II Λ
dis fis IO Λ	dis fis IO Λ	dis fis IO Λ
fisa II Λ	fisa II Λ	fisa II Λ
ac ○	ac ○	ac ○
gb II Λ	gb II Λ	gb II Λ
bdes II Λ	bdes IO Λ	bdes IO Λ
cise IO Λ	cise II Λ	cise II Λ
eg ○	eg ○	eg ○
df II Λ	df II Λ	df II Λ
fas II Λ	fas IO Λ	fas IO Λ
gish IO Λ	gish II Λ	gish II Λ
hd ○	hd ○	hd ○

Wie man aus der vorhergehenden Tabulatur
siehet, so kommen die drey Temperaturen nicht
allein in der Anzahl der reinen Quinten, sondern
auch

auch in der Anzahl der reinen großen und kleinen Terzen, mithin in der Anzahl der alterirten Intervalle dieses Namens überein. Ihr Unterschied bestehet bloß in der Lage dieser Intervalle, als vermittelst welcher die beyden alterirten Quinten, von $d:a$ an, in der ersten Temperatur in der Entfernung von vier Quinten, in der zweyten in der Entfernung von fünf, und in der dritten in der Entfernung von sechs Quinten einander folgen, aus welcher verschiednen Lage hernach die verschiedne Lage der alterirten Terzen hin und wieder entsteht. Uebrigens sind alle drey Temperaturen in Ansehung ihrer innern Güte einander gleich, und es ist keine besser oder schlechter als die andere. Um sie aufzutragen, stimmt man eine von den alterirten Quinten zuerst, und die gegen die beyden Enden derselben stoßenden reinen Quinten hernach. Die zweyte alterirte Quinte giebet sich allezeit von selbst. Ich will den zweyfachen Proceß an der ersten Temperatur darlegen.

a) Wenn die um $\frac{1}{12} \Lambda$ schwebende Quinte $d:a$ zuerst gesucht wird.

Die Quinte $d:a$ soll eben die Schwebung haben, welche $c:g$ von $\frac{1}{12} \Lambda$ in den Temperatortabellen hat. Wenn nun das g , dessen Logarithmus $= 5,1303339$, durch drey Quartan + eine große Terz, mithin durch cf , fb , bes + esg gefunden wird: so muß das verlangte a auf eine ähnliche Art, durch drey Quartan plus eine große Terz, mithin durch dg , gc , cf + fa gesucht
wer-

werden. Da die Quinten fc , cg , gd , in der aufgegebenen Temperatur rein sind: so sind solche durch vorige Operation bereits gefunden worden, und man behält sie also. Man stimme nun weiter die vier reinen absteigenden Quinten fb , bes , $dis\ gis$, $gis\ cis$, ingleichen die drey reinen aufsteigende Quinten ae , eh und $h\ fis$: so ist die Aufgabe durch elf Operationen vollzogen worden. Die Quinte $fis\ cis$ von $\frac{1}{12} \Lambda$ bestimmt sich durch $h\ fis$ und $cis\ gis$. Ich wiederhole die Operationen kürzlich, als:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 $dg, gc, cf, fa; fb, bes, dis\ gis, gis\ cis; ae, eh, h\ fis.$

β) Wenn die um $\frac{1}{12} \Lambda$ schwebende Quinte $fis: cis$ zuerst gesucht wird.

Die Quinte $fis: cis$ soll eben die Schwebung haben, welche $c:g$ von $\frac{1}{12} \Lambda$ in den Tabellen hat. Wenn nun das g ; dessen $\text{Log.} = 5,1254292$, durch sieben Quartan minus eine große Terz, mithin durch $cf, fb, bes, es\ as, gis\ cis, cis\ fis, fis\ h — hg$ gefunden wird: so muß das verlangte cis , auf ähnliche Art durch sieben Quartan minus eines große Terz, mithin durch $fis\ h, he, ea, ad, dg, gc, cf — fcis$ gesucht werden. Von den sieben reinen Quartan kann man aber keine andere als die drey ersten $fis\ h, he$ und ea behalten, indem $d:a$ schwebend gemacht werden muß. Man stimme nunmehr von cis an, die sieben reinen Quinten $cis\ gis, gis\ dis, es\ b, bf, fc, cg$ und gd . Der Ton d wird seyn wie er seyn soll. Da
 zur

Der Temperatortabellen. 511

zur vorhergehenden Manier die aufgegebne Temperatur aufzutragen, funfzehn Operationen erfordert werden, der Proceß aber mit wenigern vollzogen werden kann: so wollen wir die um $\frac{1}{12}$ A schwebende Quinte fis: cis auf eine andere Art suchen, und solche in die um $\frac{1}{12}$ V schwebende Quarte cis: fis verwandeln. Nun soll cis: fis eben die Schwebung haben, welche c: f von $\frac{1}{12}$ V in den Tabellen hat. Es wird aber dieses f, dessen Log. = 5, 1756008, durch sieben Quinten plus eine große Terz, mithin durch cg, gd, da, ae, eh, h fis, fis cis + des t gefunden. Also muß, von cis an, das fis auf ähnliche Art, und folglich durch cisgis, gisdis, esb, bf, fc, cg, gd + d fis gesucht werden. Hier bleiben alle sieben reine Quinten cisgis, gisdis, esb, bf, fc, cg und gd, und die noch fehlenden Quinten werden durch fish, he und ea gesucht. Diese Manier erfordert also nicht mehr als elf Operationen, so wie die bey a). Ich recapitulire sie, als:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
cisgis, gisdis, esb, bf, fc, cg, gd, d fis; fish, he, ea.										

Auf verhältnißmäßige ähnliche Art können nun die beyden andern Temperaturen aufgetragen werden.

§. 5.

Wenn die musikalischen Schriften des berühmten Herrn Kirnberger bekannt sind, der wird wissen, daß selbiger die erste der vorhergehenden Temperaturen vor einigen Jahren den Lieb-

Lieb-

Liebhavern empfohlen, aber zugleich für diejenigen, welchen die Schwebung der Quinte $d:a$ zu schwach scheinen möchte, eine Theilung derselben nach dem Gehör proponiret hat. Da diese Art der Theilung sehr problematisch ist, so wollen wir sehen, wie wir solche mit völliger Gewißheit verrichten können. Es kömmt bey dieser Sache darauf an, daß die Schwebung von $\frac{1}{12}$ Comm. dit., welche den Wehrt des syntonischen Commatis $81:80$ beträget, nach der Idee des Herrn Muctors, zwischen die beyden Quinten $d:a$ und $a:e$ gleich vertheilet, mithin sowohl $a:e$ als $d:a$ schwebend, und jede Schwebung von $5\frac{1}{12}$ gemachet werde. Ich lege zuvörderst die Temperatur selbst nach ihrem ganzen Umfange in Logarithmen dar.

c̄	==	Log.	5,00000000
h	==	=	5,0280287
b	==	=	5,0511525
a	==	=	5,0791813
gis	==	=	5,1023050
g	==	=	5,1249387
fis	==	=	5,1529675
f	==	=	5,1760913
e	==	=	5,2041200
dis	==	=	5,2272438
d	==	=	5,2498775
cis	==	=	5,2783963
c	==	=	5,3010300

Die Logarithmen sind nach den Verhältnissen
c:h

Der Temperatortabellen. 513

$c:h=15:8$, $c:b=16:9$, $c:a=5:3$,
 $c:gis=128:81$, $c:g=3:2$, $c:fis=$
 $45:32$, $c:f=4:3$, $c:e=5:4$, $c:es=$
 $32:27$, $c:d=9:8$ und $c:cis=256:243$
 gesucht worden.

Wenn wir die Differenz der beyden Logarithmen
 von $c:g \frac{5}{12} \Lambda$ und von $c:g \frac{6}{12} \Lambda$ Comm dit.
 durch 2 theilen, und den Quotienten zum Loga-
 rithmen von $\frac{5}{12}$ addiren, so bekommen wir den Lo-
 garithmen von $c:g \frac{5}{12} \Lambda$ Zwölftheil, als

$$C:g \frac{6}{12} \Lambda = \text{Log. } 5, 1278813$$

$$c:g \frac{5}{12} \Lambda = \text{Log. } 5, 1273910$$

$$\text{Differenz } 0,0004903$$

$$2) \text{-----}$$

$$0,0002452 \frac{1}{2}$$

$$c:g \frac{5}{12} \Lambda = \text{Log. } 5, 1273910$$

$$5,1276362 \frac{1}{2} = C:G \frac{5}{12} \Lambda = \frac{11}{24}$$

Wie sich nun C:G allhier verhält, so soll sich
 D:A verhalten. Folglich wird der Logarithme
 von A seyn müssen = 5,0764838, indem

$$G \frac{5}{12} \Lambda = \text{Log. } 5, 1276363$$

$$D \text{ Kirnberg.} = \text{Log. } 5, 2498775$$

$$10, 3775138$$

$$C = \text{Log } 5, 3010300$$

$$3, 0764838 = A \frac{5}{12} \Lambda = \frac{11}{24}$$

Laßt uns sehen wie wir dieses A finden. Wenn
 wir die große Seite $c:a = \text{Log } 5, 3010300 -$
 $5, 0764838$ aus der aufgegebenen Temperatur
 dergestalt decomponiren, daß wir ihr den im Item

berechneten, um $\frac{1}{24}$ Comm. dit. vermehrten, gleichschwebenden halben Ton abziehen, als

$$\begin{array}{r}
 c:a=l. \quad 5,3010300 - \quad 5,0764838 \\
 c:cis + \frac{1}{24} = l. \quad 5,2761912 - \quad 5,3010300 \\
 \hline
 10,5772212 - \quad 10,3775138 \\
 \text{Grundt. C} = \quad 5,3010300 \\
 \hline
 15,6785438 \\
 10,5772212 \\
 \hline
 5,1013226 = \\
 \text{gis oder as } \frac{9}{12} \Lambda
 \end{array}$$

so bleibt, wie man siehet, ein aus 12 Quinten + 2 großen Terzen bestehendes gis oder as zurücke. (Den Wehrt des Logarithmen 5,1013226 findet man in den vorhergehenden Temperatortabellen.) Hieraus folget, daß der verlangte Ton $a = \text{Log. } 5,0764838$ erhalten werden wird, wenn wir den um $\frac{1}{24}$ vermehrten gleichschwebenden halben Ton mit dem $\text{gis } \frac{9}{12}$ zusammensetzen, als:

$$\begin{array}{r}
 c:cis + \frac{1}{24} \Lambda = l. \quad 5,3010300 - \quad l. \quad 5,2761912 \\
 \text{Gis } \frac{9}{12} = l. \quad 5,1013226 \\
 \hline
 10,3775138 \\
 5,3010300 \\
 \hline
 5,0764838 = \\
 \text{verlangtes. } a \quad 5 \frac{1}{2} = \frac{11}{24}
 \end{array}$$

Es werden also zur Hervorbringung des Kirnbergerschen a von $5 \frac{1}{2} = \frac{11}{24}$ erfordert 39 Quinten + 181 große Terzen + 12 Quinten + 2 große

große Terzen, das ist überhaupt ein und funfzig Quinten plus einhundert drey und achtzig große Terzen. Wenn nunmehr von a an, die reinen Quinten a e, e h, h fis, und von c an die reinen Quinten c g, g d und c f, f b, b es, dis gis, gis cis, gesucht werden, (und hiezu gehören 10 Operationen,) so werden überhaupt zweyhundert vier und vierzig Operationen zur Execution der bewußten Temperatur erfordert.

Vielleicht ist man, um diese weitläufige Operationen zu vermeiden, mit der Annäherung zufrieden. Wir können durch den vom Hrn. Lambert im §. 24 seiner Remarques &c. proponirten mittlern halben Ton dazu kommen. Dieser Ton besteht aus 22 großen Terzen, und giebet ein Cis, welches beynahе um $\frac{1}{24}$ Comm. dit. tiefer als das gleichschwebende Cis ist. Ich sage beynahе, indem

das Lambert.Cis
aus 22 gr. Terz. = Log. 5,2762200
das um $\frac{1}{24}$ vermehrte
gleichschw. Cis = Log. 5,2761894

0,0000306 Differenz

Wenn wir diesen mittlern halben Ton eben so wie in der vorhergehenden Auflösung des A Problems, mit dem aus 12 Quinten + 2 große Terzen bestehenden gis oder as von $\frac{9}{12}$ A zusammensetzen, so wird das verlangte A beynahе kommen, als:

$$\begin{array}{r}
 \text{Der mittl. halbe Ton} = \log. 5,3010300 - 5,2762200 \\
 \text{Gis oder As } \frac{9}{12} \Lambda = \quad \quad \quad 5,1013242 \\
 \hline
 10,3775442 \\
 5,3010300 \\
 \hline
 5,0765142 = \\
 A \frac{5}{24} = \frac{11}{24} \text{ beynähe.}
 \end{array}$$

Der Lambertsche halbe Ton erforderte 22 Operationen; das gis 14; hiezu die 10 letzten Operationen, wodurch die zehn reinen Quinten gefunden werden, so erfordert die ganze Temperatur sechs und vierzig Operationen.

§. 6.

Es seyn folgende ungleichschwebende Temperaturen, jede von zehn reinen Quinten.

In der ersten soll eine Quinte fis cis um $\frac{2}{12}$ und eine andere d:a um $\frac{10}{12}$ Comm. dit. abwärts schweben. — Man kann die um $\frac{10}{12} \Lambda$ schwebende Quinte, zu deren Hervorbringung fünf Quinten plus zwei große Terzen erfordert werden, zuerst suchen, und hernach den Proceß durch reine Quinten fortsetzen. Die um $\frac{2}{12} \Lambda$ schwebende Quinte bestimmt sich von selbst. Es werden zu dieser Temperatur siebenzehn Oper

rationen erfordert, als $\overset{1}{d}a, \overset{2}{a}e, \overset{3}{e}h, \overset{4}{h}fis,$
 $\overset{5}{fis}cis, \overset{6}{\frac{1}{2}}cis\overset{7}{cis}, \overset{7}{f}a,$ wovon nur die Töne d und a
 behalten werden; ferner von a an, $\overset{8}{a}e, \overset{9}{e}h, \overset{10}{h}fis,$

und von d an, dg, gc, cf, fh, hes, dis gis, gis cis.

In der zweyten soll die Quinte d:a um $\frac{9}{12}$, und die Quinte fis:cis um $\frac{3}{12}$ erniedriget werden. Der ganze Proceß erfordert sechs und

zwanzig Operationen, als da, ae, eh, h fis,
 5 6 7 8 9 10 11 12
 fis cis, cis gis, gis dis, esb, bf, fc, cg, gd,

13 14 15 16
 da, + acis, cisf, fa, wovon nur die Töne d und a behalten werden; ferner die zehn reinen Quinten, ae, eh, h fis und dg, gc, cf, fb, bes, dis gis, gis cis. Die Schwebung von $\frac{9}{12}$ kann zwischen zwey Quinten gleich vertheilet und also jeder Quinte eine Schwebung von $4\frac{1}{2} = \frac{9}{2}$

gegeben werden. Man nehme die im §. 5. zur Theilung der Schwebung $\frac{1}{2} = 5\frac{1}{2}$ gegebne Anweisung zur Richtschnur, und richte die Operationen verhältnißmäßig darnach ein.

In der dritten soll eine Quinte fis:cis um $\frac{4}{12}$, und eine andere d:a um $\frac{8}{12}$ Comm. dit. Λ schweben. Diese letztere Quinte wird zuerst gesucht, und die Temperatur kann mit fünf und dreyßig Operationen vollzogen werden. Man findet in den Temperatortabellen, daß eine Quinte c:g (allhier d:a) von $\frac{8}{12} \Lambda$ Comm. dit. ein und zwanzig Quinten + 4 große Terzen erfordert. Hiezu die zehn bekannten reinen Quinten addiret, kommen 35 Operationen.

In der vierten soll eine Quinte um $\frac{5}{12}$, und eine andere um $\frac{7}{12}$ Comm. dit. Λ schweben. Diese letzte Quinte wird zuerst gesucht, und die ganze Temperatur erfordert vier und vierzig Operationen. Die Schwebung von $\frac{7}{12}$ kann zwischen zwey Quinten gleich vertheilet, und also jeder derselben $\frac{3\frac{1}{2}}{12} = \frac{7}{24}$ Com. dit. gegeben werden. Eine Quinte $c:g$, (allhier $d:a$,) von $\frac{7}{12}$ Λ erfordert 29 Quinten + 5 große Terzen. Hiezu 10 reine Quinten, kommen 44 Operationen.

In der fünften soll jede der beyden alterirten Quinten um $\frac{6}{12}$ Com. dit. Λ schweben. Der ganze Proceß erfordert drey und funfzig Operationen. Eine Quinte von $\frac{6}{12}$ Λ Com. dit. erfordert 37 Quinten + 6 große Terzen. Hiezu die 10 reinen Quinten, kommen 53 Operationen.

§. 7.

Eine vorhergehende Quinte $c:g$ um $\frac{1}{12}$ Com. dit. zu erhöhen, und die folgende $g:d$ um $\frac{1}{12}$ zu erniedrigen, um den Unterscheid von einer um $\frac{1}{12}$ aufwärts, und einer um $\frac{1}{12}$ abwärts schwebenden Quinte zu hören. 1) Man stimme die Quinten cg und gd , und behalte die Töne c und d . 2) Man stimme die sieben Quinten plus eine große Terz $da, ae, eh, h fis, fis cis, cis gis, as es + esg$. Es wird die Quinte $c:g$ $\frac{1}{12}$ aufwärts, und die Quinte $g:d$ $\frac{1}{12}$ abwärts schweben.

§. 8.

§. 8.

Die verschiedenen absteigenden Quintenschwebungen von $\frac{1}{12}$ und $\frac{1}{12}^2$ Comm. dit. in gleichen von $\frac{1}{12}$, $\frac{2}{12}$ und $\frac{3}{12}$ nacheinander hervorzubringen, um ihre Eigenschaften zu prüfen.

- 1) Man stimme die drey Quartan plus eine große Terz cf, fb, bes + esg. Die Quinte c:g wird um $\frac{1}{12}$ Δ schweben. Man trage den Ton g auf ein zweytes Griffbrett oder ein zweytes Register des Flügels.
- 2) Man stimme von dem vorigen es an, die vier Quartan es as, giscis, cisfis, fish weniger die große Terz h:g. Dieses zweyte g wird gegen den beständig bleibenden Grundton c um $\frac{1}{12}$ Δ schweben. Wenn man diese letzte Quintec:g von $\frac{1}{12}$ gegen die erste von $\frac{1}{12}$ verglichen hat, so kann der Ton g des zweyten Griffbretts in $\frac{1}{12}$ umgestimmt werden. Auf ähnliche Art stimmt man in der Folge jedesmal das vorhergehende g um.
- 3) Man stimme, von h an, die vier Quartan he, ea, ad, und dg. Es wird die Quinte c:g um $\frac{1}{12}^2$ oder um ein ganzes diatonisches Comma abwärts schweben.
- 4) Man stimme von g an die vier Quartan gc, cf, fb, bes und die beyden absteigenden großen Terzen dish, hg.

520 III. Gebrauch der Temperatur.

Die Quinte $c:g$ wird um $\frac{2}{12}$ abwärts schweben.

- 5) Man stimme von es an die acht Quarten es as, gis cis, cis fis, fis h, he, ea, ad, dg und die drey absteigenden grossen Terzen ges, dish, hg. Es wird die Quinte $c:g$ um $\frac{3}{12}$ abwärts schweben.

Daß eine um $\frac{1}{12}$ oder gar $\frac{2}{12}$ Comm. dit. erniedrigte Quinte nicht mehr die Eigenschaft einer Consonanz hat, ist schon längst bekannt; aber nicht, daß diese Eigenschaft sich bereits nach dem zweiten Zwölftheil Comm. dit. zu verlieren anfängt, und daß also eine um drey Zwölftheile erniedrigte Quinte bereits eine dissonirende Quinte ist. Die Probe ist nach vorhergehender Anweisung mit leichter Mühe zu machen.



IV. Ueber

IV.

Ueber die geometrischen Verhältnisse der vier und zwanzig musikalischen Intervalle,

§. 1.

Es hat mir vor einiger Zeit ein Ungenannter über die Verhältnisse gewisser musikalischen Intervalle, so wie ich solche im IVten Abschnitt meines Versuch über die Temperatur angegeben, einige Anmerkungen gemacht. Ich habe daselbst den kleinern halben Ton 25 : 24 in die beyden Viertelstöne 50 : 49 und 49 : 48 arithmetisch zerfällt, und mit Hülfe des letztern sowohl für die verminderte als übermäßige Terz, und umgekehrt für die übermäßige und verminderte Sexte, eine neue Ration ausgemittelt. Mein anonymischer Gegner giebet mir zwar zu, daß diese Rationen *) richtiger sind, als die man sonst diesen Intervallen zugeeignet hat, indem sie nicht wie die andern, auf eine verkehrte Art die verminderte Terz tiefer als die übermäßige Secunde, und wiederum die übermäßige Terz nicht höher als die verminderte Quinte machen.

El 5

Dessen

*) Es sind solche $288 : 245 = (6 : 5) - (49 : 48)$ für die verminderte Terz, und umgekehrt $245 : 144 = (5 : 3) + (49 : 48)$ für die übermäßige Sexte; ferner $245 : 192 = (6 : 5) - (49 : 48)$ für die übermäßige Terz, und umgekehrt $384 : 245 = (288 : 245) + (4 : 3)$ für die verminderte Sexte.

522 Ueber die geomet. Verhältnisse

Dessen ungeachtet will derselbe die neuen Rationen der verminderten und übermäßigen Terz nicht für ächte Rationen erkennen, und zwar deswegen weil sie durch Kunst erzwungen sind.

„Denn, füget mein Gegner als seinen Beweis hinzu, ob wir gleich die zwölf halben Töne unsers Systems nicht in ihren natürlichen Größen ausüben können, sondern temperiren müssen, (die Temperatur sey übrigens wie sie wolle,) so muß dennoch jedes der 24 Intervalle, welche durch diese zwölf halbe Töne formiret werden, sein eigenes natürliches Verhältniß haben, welches man ohne Hülfe eines Monochords, durch die Zusammensetzung einiger wenigen Consonanzen auf dem Clavier entwirfeln könne, um das Ohr über seine eigentliche Beschaffenheit erkennen zu lassen. Wie soll man es aber, ohne Zuziehung eines Monochords, anfangen, die Rationen $288:245$ und $384:245$ zu beurtheilen? Was meinen Erw. . . zu der Ration $32:27 = (6:5) - (81:80)$ für die verminderte Terz, welche in der Umkehrung die übermäßige Sexte $27:16 = (5:3) + (81:80)$ geben wird; und zur Ration $81:64 = (5:4) + (81:80)$ für die übermäßige Terz, welche in der Umkehrung die verminderte Sexte $128:81 = (8:5) - (81:80)$ hervorbringt?“

§. 2.

„Es ist wahr, daß obschon die Ration $32:27 = (6:5) - (81:80)$ eine dissonirende
„kleine

„kleine Terz, und $81:64 = (5:4) + (81:80)$
 „eine dissonirende große Terz hervorbringt, der
 „Grad der Dissonanz dennoch nicht stark genug
 „zu seyn scheint, um uns bey $32:27$ eine ver-
 „minderte, und bey $81:64$ eine übermäßige Terz
 „denken zu können. Denn wenn wir uns z. E.
 „die Töne c es in ihrem reinen Verhältniß $6:5$,
 „und c: cis in $25:24$ vorstellen, und c: cis von
 „c: es abziehen, so kommt die Ration $144:125$,
 „und es scheint, als ob diese Ration der ver-
 „minderten Terz gegeben werden müße. Allein
 „wenn man bedenket, daß eine verminderte
 „Terz nicht so dissonirend seyn kann, als eine
 „Secunde, und daß die Ration $144:125$ ein
 „tieferes Intervall als die große Secunde c:d
 „hervorbringt, so siehet man sogleich, daß diese
 „Ration nicht der verminderten Terz zugeeig-
 „net werden könne, und daß man also eine an-
 „dere bequemere für dieses Intervall aufzusuchen
 „habe, wenn es annoch unter der Benennung
 „einer Terz ausgeübet werden soll. Eben so
 „verhält es sich mit der übermäßigen Terz. Denn
 „wenn sie aus $125:96 = (5:4) + (25:24)$
 „produciret werden sollte, so würde sie höher als
 „die verminderte Quarte seyn, und nicht mehr
 „die Eigenschaft einer Terz haben.“

§. 3.

„Zum Vortheil der von mir proponirten Ra-
 „tion $32:27$ für die verminderte Terz, und
 „ $81:64$ für die übermäßige Terz bemerke ich,
 „daß

524 IV. Ueber die geomet. Verhältnisse

„daß die erstere zwischen der reinen kleinen
„Terz $6:5$ und der übermäßigen Secunde in
„ $75:64$, und die letztere zwischen der reinen
„großen Terz $5:4$ und der verminderten Quarte
„ $32:25$ gerade mitten inne stehet, wie durch
„einen leichten Calcul gefunden werden kann.
„Endlich sind die Rationen $32:27$ und $81:64$
„reine geometrische, und keine aus der arithme-
„tischen Theilung eines geometrischen Verhält-
„nisses hervorgebrachte Rationen.“ (Das Schrei-
ben ist datirt aus $\text{L} = \text{.}$)

§. 4.

Ich glaube, daß mein ungenannter Gegner
Recht hat, und weiß seinen Gründen nichts
entgegen zu setzen. Ich adoptire von Stund an
seine proponirte Verhältnisse, und werde meine
Intervallentabelle darnach verbessern. Es wird
derselbe aus diesem Verfahren ersehen, daß ich
nicht zu derjenigen Classe von Menschen gehöre,
die in allem Recht haben wollen. Ich wünsche
mir nichts mehr als das Vergnügen, meinen
Herrn Gegner näher kennen zu lernen. Uebri-
gens kann ich nicht umhin, demselben zu be-
merken, 1) daß ich im §. 51. Seite 46 meines
Versuchs zc. bereits selbst angezeigt habe, daß
die Rationen $288:245$ und $245:192$ mehr
von der Kunst als der Natur ihr Daseyn
erhalten haben; und 2) daß ich im §. 42. Seite
26 ebendesselben Werks, die Ungleichheiten der
Rationen $144:125$ und $125:96$ ebenfalls gerü-
get

get habe. Mit den Rationen 288:245 und 245:192 hat es übrigens die Bewandniß, als mit verschiednen Rationen der alten griechischen Tetrachorde, z. E. mit den enharmonischen Verhältnissen 24:23, 39:38, 40:39, 46:45 und so weiter, oder mit den Rationen 7:5, 7:4 und 7:3, welche ebenfalls nicht ohne Hülfe eines Monochords beurtheilet, oder nicht durch drey oder vier kleine Operationen auf einem Clavier gefunden werden können. Ich erinnere mich aber zugleich, daß der berühmte Rousseau aus Genf, in seinem musikalischen Wörterbuch, unter dem Artikel *Quart-de-Ton* schreibt: „Nous „n'avons ni dans l'oreille, ni dans les calculs „harmoniques aucun principe qui nous puisse „fournir l'intervalle exact d'un *Quart-de-Ton*; „& quand on considere quelles opérations géométriques sont nécessaires pour le déterminer „sur le Monocorde, on est bien tenté de soupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & „qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juste, ni par la voix, ni sur aucun instrument.“ Das heißt mit Kenntniß der Sache geurtheilt, und es wird ein jeder Vernünftiger dem Herrn Rousseau Recht geben, überhaupt gesprochen.

§. 5.

Hier ist die versprochne, nach der Hypothese meines Herrn Gegners verbesserte, Verhältnistabelle der 24 musikalischen Intervalle. Der
 Loga:

526 IV. Ueber die geomet. Verhältnisse

Logarith. von dem Grundton C ist = 5,3010300,
und dessen Werth 200000

1) der Einfl. c : c = 1 : 1 Log. 5,3010300 — 5,3010300

2) die übermaß. Prime

c : cis = 25 : 24 = = = 5,2833012

3) die kleine Secunde

c : des = 16 : 15 = = = 5,2730013

4) die gr. Se in 10 : 9

cunde c : d in 9 : 8 = = = 5,2552725

5) die überm. in 125 : 108

Sec. c : dis in 75 : 64 = = = 5,2375437

6) die verminderte

Terz c : ^bes = 32 : 27 = = = 5,2272438

7) die fl. Terz c : es = 6 : 5 = = = 5,2218488

8) die gr. Terz c : e = 5 : 4 = = = 5,2041200

9) die überm. Terz

c : eis = 81 : 64 = = = 5,1987250

10) die vermind. Quarte

c : fes = 32 : 25 = = = 5,1938200

11) die vollkom. Quarte

c : f = 4 : 3 = = = 5,1760913

12) die übermaß. Quarte

c : fis = 25 : 18 = = = 5,1583625

13) die vermind. Quinte

c : ges = 36 : 25 = = = 5,1426675

14) die vollkom. Quinte

c : g = 3 : 2 = = = 5,1249388

15) die überm. Quinte

c : gis = 25 : 16 = = = 5,1072100

16) die vermin. Sexte

c : ^bas = 128 : 81 = = = 5,1023050

17) die kleine Sexte

c : as = 8 : 5 = = = 5,0969100

18) die große Sexte

c : a = 5 : 3 = = = 5,0791812

19) die überm. Sexte

c : ais = 27 : 16 = = = 5,0737862

20)

Der vier u. zwanz. musikal. Interv. 527

		Log. 5, 3010300 —			
20) die verm.	{	in 128: 75	=	=	5,0688813
Septime		in 216:125	=	"	5,0634863
c: ^b b					
21) die kl. Sep-	{	in 16: 9	=	=	5,0511525
tima c: b		in 9: 5	=	"	5,0457575
22) die gr. Septime					
c: h = 15: 8		=	=		5,0280287
23) die vermin. Octave					
c: ces = 48: 25		=	=		5,0177288
24) die vollk. Oct. c: \bar{c} = 2: 1		=	=		5,0000000

V.

Anleitung zu einer Methode, die Differenzen der diaton. chromat. und enharmonischen Intervalle, und die aus ihrer Verbindung mit den Intervallen entstehenden Hilfsintervalle der ungleichschwebenden Temperatur, ohne Zirkel und Maasstab auf dem Clavier zu finden.

1) Den kleinern und größern halben Ton, oder die übermäßige Prime 25:24 und die kleine Secunde 16:15 von einander zu unterscheiden. Man stimme auf dem einen Register die Quarte c:f plus zwey große Terzen, und auf dem andern die Quarte c:f minus eine große Terz. Die kommenden Intervalle werden seyn auf dem ersten Register der
klei

528 Methode die Differ. der Intev. 2c.

nerer halbe Ton $c: cis = 25:24$, und auf dem andern der größere halbe Ton $c: des = 16:15$. Der Unterschied beträgt den Wehrt der Kleinern Diesis $128:125$. Um eben so viel als die übermäßige Prime und kleine Secunde von einander unterschieden sind, sind es auch ihre umgekehrte Repliken, die verminderte Octave $48:25$ und die große Septime $15:8$ unter sich.

2) Den Kleinern und größern ganzen Ton $10:9$ und $9:8$ von einander zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, zwey Quartan plus eine große Terz, und auf einem andern zwey Quinten. Auf dem ersten Register wird man den Kleinern, und auf dem letztern den größern ganzen Ton hören. Der Unterschied beträgt den Wehrt des synonischen Commatis $81:80$. Die Octaven der Grundnoten c geben gegen die gefundenen d Töne auf dem ersten Register eine kleine Septime in $9:5$, und auf dem andern in $16:9$.

3) Die übermäßige Secunde $c: dis$ in $125:108$ von der in $75:64$ zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, drey Quartan plus drey große Terzen, und auf einem andern eine Quinte plus zwey große Terzen. Dort wird man die Nation $125:108$ und hier $75:64$ bekommen. Vermittelt der Octave der Grundtöne c erhält man auf dem ersten Register eine verminderte Septime in $216:125$, und auf dem andern in $128:75$. Der Unterschied ist das synonische Comma $81:80$.

4) Die

4) Die übermäßige Secunde $c:dis = 125:108$ von der verminderten Terz $c:es = 32:27$ zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, drey Quartan plus drey große Terzen, und auf dem andern drey Quartan, um dort die übermäßige Secunde $c:dis$ und hier die verminderte Terz $c:es$ zu haben. Ihr Unterscheid ist die kleinere Diesis $128:125$. Die Octaven der Grundtöne c geben eine verminderte Septime $216:125$ und übermäßige Sexte $27:16$.

5) Die übermäßige Secunde $c:dis = 75:64$ von der verminderten Terz $c:es = 32:27$ zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, eine Quinte plus zwey große Terzen, und auf einem andern drey Quartan. Das erstere wird die übermäßige Secunde $75:64$ und das andere die verminderte Terz $32:27$ geben, und ihr Unterscheid das Diaschisma $2048:2025$ betragen. Vermittelt der Octaven der Grundtöne erhält man eine verminderte Septime $128:75$ und eine übermäßige Sexte $27:16$.

6) Die übermäßigen Secunden $c:dis = 125:108$ und $75:64$ von der kleinen Terz $c:es = 6:5$ zu unterscheiden. Die kleine Terz $c:es$ wird nach dem Gehöre gesucht, und wie die übermäßige Secunde gefunden wird, ist aus dem vorhergehenden bekannt. Der Unterscheid

530 V. Methode die Differ. der Interv. 2c.

der übermäßigen Secunde $c:dis = 125:108$ von der kleinen Terz $c:es = 6:5$ macht den Wehrt der größern Diesis $648:625$; und der Unterscheid der übermäßigen Secunde $75:64$ von der kleinen Terz $6:5$ den Wehrt der kleinern Diesis $128:125$. Den Unterscheid der verminderten Septime von der großen Sexte $5:3$ erhält man durch Hülfe der Octaven der Grundtöne c .

7) Die verminderte Terz $c:es = 32:27$ von der kleinen Terz $c:es = 6:5$ zu unterscheiden. Es ist aus dem vorhergehenden bekannt, wie die verminderte Terz gefunden wird, und die kleine erhält man nach dem Gehör. Ihr Unterscheid beträgt das syntonische Comma $81:80$. Den nemlichen Unterscheid der übermäßigen Sexte $27:26$ und der großen Sexte $5:3$ erhält man durch die Umkehrung.

8) Die übermäßige Terz $c:eis = 81:64$ und verminderten Quarte $c:fes = 32:25$ von einander zu unterscheiden. Man stimme auf einem Register, von c an, vier Quinten, und auf einem andern zwey absteigende große Terzen, um dort eine übermäßige Terz $c:eis$, und hier eine verminderte Quarte, deren Umkehrungen eine verminderte Sexte $128:81$ und übermäßige Quinte $25:16$ geben, zu erhalten. Der Unterscheid der Intervalle beträgt den Wehrt des Diaschismatis $2048:2025$.

9) Die

ohne Zirkel u. Maasstab zu finden. 531

9) Die übermäßige Quarte*) $c : fis = 25 : 18$ von der verminderten Quinte $c : ges = 36 : 25$ zu unterscheiden. Man stimme auf dem einen Register von c an, zwey Quartan plus zwey große Terzen für die übermäßige Quarte, und auf dem andern zwey Quinten minus zwey große Terzen für die verminderte Quinte, welche letztere auch bloß durch zwey absteigende kleine Terzen zu erhalten ist. Der Unterschied der Intervalle beträgt den Wehrt der größern Diesis $648 : 625$. Wenn die Octaven der Grundtöne c zu Hülfe genommen werden, so bekommt man auf dem ersten Register eine verminderte Quinte $36 : 25$, und auf dem zweyten eine übermäßige Quarte $25 : 18$.

10) Das ditonische oder pythagorische Comma $531441 : 524288$ zu hören. Man stimme auf einem Register, von c an, sechs aufsteigende und auf einem andern sechs absteigende Quinten. Die Töne $fis : fis$, welche in einen Einklang zusammengehen sollten, werden das verlangte Comma geben.

11) Das Schisma $32805 : 32768$, welches ein Zwölftheil Commat. diton enthält,
Mm 2 hält,

*) Einigen Musikern zur Erinnerung. Nicht die verminderte Quinte, sondern die übermäßige Quarte, ob sie gleich beyde auf dem Clavier einerley Tasten haben, wird ein Tritonus genennet, weil man durch drey ganze Töne von dem Grundton zu ihr unmittelbar hinaufsteiget, zur verminderten Quinte aber durch einen halben, zwey ganze und einen halben Ton.

532 V. Methode die Differ. der Interv. 2c.

hält, zu hören. Man stimme auf einem Register von c an sieben Quarten minus eine große Terz, und auf dem andern eine Quinte. Der Unterscheid von dem einen kommenden G zum andern macht ein Schisma. Item, man stimme, von C an, auf dem einen Register sieben Quinten plus eine große Terz, und auf dem andern eine Quarte. Der Unterscheid von dem einen kommenden F zum andern macht ein Schisma. Oder, man stimme, von C an, auf dem einen Register neun Quinten plus eine große Terz, und auf dem andern eine Quinte. Das kommende G des erstern wird von dem letztern um ein Schisma differiren. Item, man stimme von C an, auf dem einen Register neun Quarten minus eine große Terz, und auf dem andern eine Quarte. Das kommende F des einen Registers wird von dem des andern um ein Schisma unterschieden seyn.

12) Das kleine Limma $135 : 128 = (25 : 24) + (81 : 80)$ zu finden. Man stimme drey Quinten plus eine große Terz.

13) Den halben Ton $256 : 243 = (25 : 24) + (2048 : 2025)$ zu finden. Man stimme fünf Quarten.

14) Den halben Ton $2187 : 2048 = (25 : 24) + (81^2 : 80^2)$ zu finden. Man stimme sieben Quinten.

15) Das große Limma $27 : 25 = (16 : 15) + (81 : 80)$ zu finden. Man stimme drey Quinten minus zwey große Terzen.

ohne Zirkel u. Maaßstab zu finden. 533

16) Den halben Ton $2187:2000 = (27:25) + (128:125)$ zu finden. Man stimme sieben Quinten minus drei große Terzen.

17) Den halben Ton $2048:1875 = (16:15) + (128:125)$ zu finden. Man stimme eine Quarte minus vier große Terzen.

18) Den ganzen Ton $256:225 = (9:8) + (2048:2025)$ oder $= (10:9) + (128:125)$ zu finden. Man stimme zwei Quartan minus zwei große Terzen.

19) Den ganzen Ton $4096:3645 = (10:9) + (2048:2025)$ zu finden. Man stimme sechs Quartan minus eine große Terz.

20) Den ganzen Ton $144:125 = (9:8) + (128:125)$ zu finden. Man stimme zwei Quinten minus drei große Terzen.

21) Den ganzen Ton $1125:1024 = (9:8) - (128:125)$ zu finden. Man stimme zwei Quinten plus drei große Terzen.

22) Den ganzen Ton $729:640 = (9:8) + (81:80)$ zu finden. Man stimme sechs Quinten minus eine große Terz.

23) Die kleine Terz $1215:1024 = (6:5) - (2048:2025)$ zu finden. Man stimme fünf Quinten plus eine große Terz.

24) Die kleine Terz $243:200 = (6:5) + (81:80)$ zu finden. Man stimme fünf Quinten minus zwei große Terzen.

25) Die große Terz $512:405 = (5:4) + (2048:2025)$ zu finden. Man stimme vier Quartan minus eine große Terz.

534 V. Methode die Differ. der Interv. 2c.

26) Die große Terz $100:81 = (5:4) - (81:80)$ zu finden. Man stimme vier Quarten plus zwei große Terzen.

27) Die Quinte $40:27 = (3:2) - (81:80)$ zu finden. Man stimme drei Quarten plus eine große Terz.

28) Die Quinte $243:160 = (3:2) + (81:80)$ zu finden. Man stimme fünf Quinten minus eine große Terz.

Und so weiter.

Die Generalregel, um die erforderliche Art und Anzahl der zusammenzusetzenden Consonanzen zu finden, ist, daß man das aufgegebene Verhältniß in die logarithmische Regel de tri setzet, und den kommenden Logarithmen in den Temperatortabellen suchet. Zum Exempel, um die Quinte $243:160 = (3:2) + (81:80)$ zu finden, setzet man:

$$\begin{array}{r}
 160 = \text{Log. } 2, 2041200 \\
 \text{Grundton C} = \text{Log. } 5, 3010300 \\
 \hline
 7, 5051500 \\
 243 = \text{Log. } 2, 3856063 \\
 \hline
 5, 1195433 = G \frac{1}{12} V, \text{ aus} \\
 \text{fünf Quinten minus eine große Terz}
 \end{array}$$



Regel



Register.

A.

A ccorde in der Musik, ihre Erfindung.	152
Man sehe Dreyklang.	
— — unterschobne Accorde	171
— — Umkehrung der Accorde	155
— — Ordnung und Entstehung der Accorde	187
A esopus, ein Comödiant, hinterläßt ein Vermögen von fünf Millionen Franken	53, 54
A gricola (Martinus,) einige musikalische Werke von ihm	125, 126 sqq 229 sqq.
A hle (Joh. Georg,)	356
A lbrechts musikal. Aufmunterung für die Anfänger des Claviers	249
A llerley, musikalisches,	251
A retinus (Guido)	364
M usüber der Musik, ein guter, ob er gleich nicht componirt	13
— — eine schlechte Musik, welche gut vorgezungen wird, hat mehr Gewalt über uns, als eine gute, welche schlecht vorgetragen wird	13

B.

B athyllus und Phylades, ihr Wettstreit in pantomimischen Vorstellungen	71, 72
B atteux, was für eine Handlung zur Oper derselbe vorschlägt	3
M m 4	Begeis

Register.

- Begeisterung**, welchen Zustand der Seele man so nennet 35, 36 sqq.
Belohnung, starke Belohnungen einiger Schauspieler 53, 54
Bonifacio (Giovanni) hat ein Buch geschrieben über die Kunst, sich durch Zeichen auszudrücken 84

C.

- Capriccios**, durch gute Capriccios werden Verwunderung und Neubegierde erregt 28
Choralgesang, wann selbiger entstanden ist 357
 — — seine Beschreibung 359
Comödianten waren in Griechenland Personen von Wichtigkeit 59
Componisten, viele gute Componisten selten so glücklich in ihren Umständen, als viele schlechte Sänger und Sängerinnen 17
Corneille gieng zu Fuß, und wurde von einem in seiner Carosse ausgestreckt liegenden Comödianten mit Roth besprühet 17

D.

- Declamation**, Betrachtungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten der componirten Declamation der Alten 327
Diaphonie 364
Dissonanz, hat vor alten Zeiten eine andere Bedeutung als izo gehabt 366
Dreyklang, der harmonische, wie uns die Natur den harten und weichen Dreyklang giebet. 344. Man sehe Accord.
Dreyklänge, werden unterschieden 161 sq.

E.

- Erfinden** in den Künsten, was es ist 24
Eifersucht in der Musik, vermöge welcher unsere Virtuosen es nicht leiden, daß man auch andere in ihrer Gegenwart lobet 19
 Signis

Register.

S.

Figuralmusik	369
Strancone	363, 372

G.

Gebährdenkunst der Alten ist vortreflich gewesen	45, 46 sq.
Genie, was es ist	24, 25
Genie und Geschmack, Verwechslung dieser Wörter	29
— — das allerfruchtbarste hat glückliche und weniger glückliche Augenblicke	34, 35
Geschmack wird mit Genie verwechselt	29
Goldast, dessen Nachricht von der neuen Musikart	376
la Grille, Erfinder der Puppenoper	51
Grauns Tod Jesu	247
Grundaccord, ihre Form, 153, wird beschrieben	155
Halber Ton, ein gleichschwebender der um ein $\frac{1}{8}$ Commat. dit. vermehret wird	496 sq.
— — der um ein $\frac{1}{24}$ Comm dit. vermehret wird	495

J.

Intervalle, über die geometrischen Verhältnisse derselben.	521
— — die Differenzen der Intervalle zc. ohne Zirkel und Maasstab auf dem Claviere zu finden	527
Intervalle der Musik, wie solche entstehen	145
— wodurch das eine Intervall vor dem andern einen Rang bekömmt	149
Johannes (der XXII. Pabst,) seine Erinnerungen wegen der neuen Musikart	370
— — Sarisberiensis	396
Jrofesen, Anmerkungen über drey Lieder der Jrofesen	341

Register.

K.

Kiruburger	499, 511
Kritik der Musik, soll nicht bey der Harmonie stehen bleiben	12
— — die musikalische, soll nicht alles ohne Unterscheid tadeln	15
— — besteht sowohl in der Aufdeckung der Vollkommenheiten schöner Werke, als in Aufsuchung der Unvollkommenheiten	15, 16
Kritische Briefe über die Tonkunst	221, 347
Künste , die unterscheidenden Kennzeichen der vornehmsten Künste	39
— — Unterscheid der mechanischen von den schönen	22
— — wie die Künste entstanden sind	22, 23
— — müssen nicht allein in der Wahl der Bilder, sondern auch im Colorit einen klugen Unterscheid machen	40
Kunstrichter , soll ohne Ansehen der Person loben oder tadeln.	18
— — ein Sonderling, welcher entweder niemals mit andern Zuhörern zugleich, oder nur ganz allein applaudiret	18, 19

L.

Lamberts Gedanken über die musikalische Temperatur	417
Lully , von einer gewissen Art seiner Ehre	48, 49

M.

Mahlerkunst was sie ist	27
Marchetto von Padua	363, 373
Marionettenspiel 51, man sehe Puppenoper .	
Martini (Pater)	363, 369
Melodien , gezierte, zu künstliche	12
Mensuralgesang 357, ist zweyerley, alt oder neu	360
Moliere , was er that als er den Misantropen schildern wollte	30

Moses

Register.

Moses Mendelsohn, seine Anleitung zur Construction einer gleichschwebenden Temperatur	95 sq.
Mühlhausen, von dem Zustande der Kirchenmusik daselbst	381
Nuria (Johannes)	373
Musik, was sie seyn soll	27, 28, 29 sq.
— — das wahre in der Musik ist noch nicht ganz verlohren	19
— — besser in vielen Gelegenheiten mit einer mittelmäßigen Musik zufrieden zu seyn, als gar keine zu haben,	16, 17
Musikalische Stücke, welche man allezeit mit neuem Vergnügen höret.	12
Musiker, manchem fehlt es an Genie und Wissenschaft, manchem bloß an Gelegenheit sich zu zeigen	18
— — wie bey ihnen das Herz vom Verstand zu unterscheiden ist	16
— — ohne gute Musikalien und Instrumente	9
N.	
Nachahmung der Natur in der Musik	1
— — die Schilderung gewisser physikalischen Gegenstände gehöret unter die Nachahmungen vom geringsten Grad	33
Nachahmen, was man so nennet	25, 26
Natur, was man darunter versteht	25, 26
Notencopisten	8
Noten, die Kunst Noten recht zu lesen ist von der Kunst Noten zu lesen unterschieden	5
O.	
Odencomposition	350 sq.
Opern, dritte Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Opern	310 sq.
— — vierte Fortsetzung	409
P.	
Pantomimen der Alten,	65 sq.
	Pup.

Register.

Puppenoper, ist im Jahre 1674 von einem Schauspieler, Namens la Grille erfunden worden	51
Pylades und Bathyllus, ihr Wetteifer in pan- tomimischen Vorstellungen	71, 72
Q.	
Quartseptenaccord	157
R.	
Rameau	132
Rammler, dessen Zusätze zu Batteux Einlei- tung in die schönen Wissenschaften, auf die Musik angewendet	20 sqq.
Nationen der Intervalle, wie solche gefunden werden	146 sqq.
Riedt hat den Rang der Intervalle zu allererst bestimmt	149
Kipienisten sollen sich in den Geist eines jeden Tonkünstlers versetzen	13
Rolle, Musikdirector in Magdeburg, ein Glück- wünschungsschreiben an denselben vom Pro- fessor Reichard	121 sqq.
Roscius, ein Comödiant, welcher eine jährliche Besoldung von 100000 Franken gehabt	54
S.	
Saltation in den Ohren der Alten	45, 46
Septimenaccorde	163
Septquartenaccord	157
Sieben, Gedanken über die Zahl 7,	497 sqq.
Singmelodie, in Ansehung des Nachdrucks und der Deutlichkeit betrachtet	10, 11
Sorgens Anleitung zum Generalbaß ꝛc. mit An- merkungen von Marpurgen	100 sqq.
Sprüche, welche zu sonderbaren Erfindungen in der Musik Anlaß geben	10
Steffani Schreiben von der Gewisheit der Musik	248
	Stimm

Register.

Stimme , was die alten großen Schauspieler gethan um solche zu erhalten	60, 61
Substitution , harmonische	183, 218
System , was ein System der Harmonie ist	131 sqq.

T.

Temperatur , drey ungleichschwebende	507
— — verschiedene andere ungleichschwebende Temperaturen findet man in Lamberts Ge=	
danken 2c.	417 sqq.
Temperaturtabellen	451 sqq.
— — deren Gebrauch	501 sqq.
Temperatur , eine vollkommen gleichschweben=	
de Temperatur durch die Construction zu fin=	
den	95 sqq.
Theatralische Vorstellungen der Alten, wenn sie aufgehöret haben	92, 93 sqq.
Theatralische Stücke , in welchen ein Schau=	
spieler recitiret, mittlerweile ein anderer die Gebährden dazu machet	50, 51 sqq.
Töne , sprechende Töne	286
Tonkünstler , siehe Musiker .	
Tonstück , dasjenige ist nicht allezeit das beste, das aus lauter ausgesuchten und weitherge=	
hohlten Gängen besteht	14
— — ein jedes Tonstück soll eine oder meh=	
rere Gedanken haben, die schon bekannt sind	34
Tonverhältnisse , wie solche gefunden wer=	
den	146 sqq.
Tresser in der Musik, ist nicht allezeit der beste Ausüber	13

U. V.

Umkehrung der Accorde	155
Verhältnisse der Töne, siehe Rationen .	
Viertheilton , einen gleichschwebenden Vier=	
theilton durch Zusammensetzung der Conso=	
nanzen zu finden	494 sq.
	Vier

Register.

Viertheilton, eine Tonleiter von 24 gleich schwebenden Viertheiltönen durch Zusammensetzung der Consonanzen zu finden	504 sqq.
Vortrag in der Musik, am unrechten Ort zu geschmückt	7
— — der Worte, wo sich die Kunst desselben äußert	11
— — Gewalt des guten musikalischen Vortrages	14
3.	
Zacharia's Sammlung einiger musikalischen Versuche	246
Zarlino hat die Terzen und Sexten zu allererst für Consonanzen erklärt	367
Zauberer, musikalischer	7

Druckfehler.

Seite 448, Lin. 23 und 24. Es ist in eben derselben Temperatur die Quinte E H zweymal aufgeführt worden, einmal rein, und das anderemal um $\frac{1}{12}$ Commat. dit. erniedriget. Das letzte ist wahr, und das erste falsch. Man beliebe also unter den neun reinen Quinten die Quinte E H wegzustreichen, und dafür die ausgelassne Quinte Cis Gis zu substituiren. Alsdenn werden die neun reinen Quinten seyn G D, D A, A E; H Fis, Fis Cis, Cis Gis; Es B, B F und F C. Von den großen Terzen schweben um $\frac{1}{12}$ V As C, H Dis, Fis Ais und Cis Eis; alle übrige acht jede um $\frac{1}{12}$ V. Von den kleinen Terzen schweben um $\frac{1}{12}$ A Dis Fis, B Des und F As; um $\frac{1}{12}$ A C Es, E G und Gis H; alle übrige sechs jede um $\frac{1}{12}$ A.

