

Grundregeln  
zur  
Sonnenordnung  
insgemein.

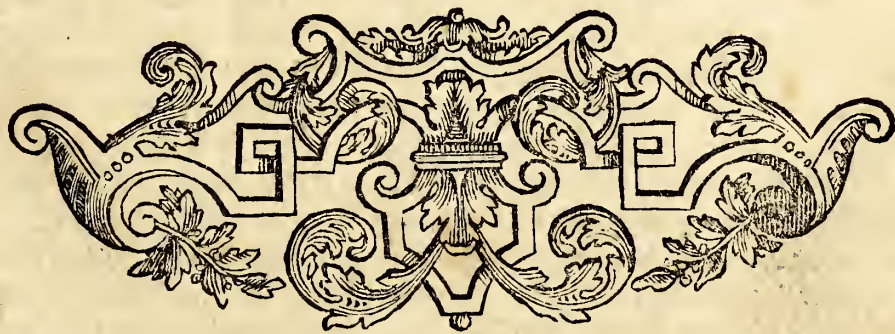
---

Abermal  
Durchgehends mit musicalischen Exempeln  
abgefaßt und Gesprächsweise vorgetragen

von

Joseph Kiepel,

Sr. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus.



---

Frankfurt, Leipzig, und aller Orten Deutschlands, wo das erste  
Capitel von der Tactordnung zu haben ist.

1755.

# Nachricht des Freundes an den Verfasser.

## Lieber Bruder!



Ein gewöhnliches wer mich lobt mag selbst nicht viel werth seyn hält mich ab, sonst was zu melden, als daß man in dem Buchladen mit der Uebergabe des ersten Capitels allerdings zufrieden war; allein es waren kaum 14 Tage herum, so hieß es daselbst schon, man wisse nichts von dieser musicalischen Auflage. Ich will dir die Ursache dessen fernerhin namentlich und ganz ausführlich beschreiben. In einem anderweitigen Orte sagte man denjenigen, die es kauffen wollten, daß das Capitel noch nicht ganz wäre, weil die übrigen Theile erst dazu erwartet würden. Merkest du die Lücke? Denn wenn ich sagen sollte: *Sux* hat in seiner unvergleichlichen Anführung (Manuductio) den Contrapunct abgehandelt; da er aber versprochen, noch von mehreren Haupttheilen der Composition zu schreiben, also darf man die Manuductio nicht lesen. Wäre das nicht ein schöner Schluß? (Ein unfrieger Componist hier sagte mir zwar selbst gar ins Gesicht, er wolle keine Note davon anschauen, bis er alle nachfolgende Capitel dabey habe, ungeachtet er von der Tactordnung keine Note verstehet.) Was noch mehr: ich habe ein und andern von meinen besten musicalischen Freunden mit Exemplaren aufgewartet, und sie anbey ersuchet, das Capitel mehreren Liebhabern bekannt zu machen; es geschah aber just am wenigsten. Dieses mag eben auch seine Ursache haben. Der Himmel bewahre mich ins künftige vor dergleichen Freundschaften! Weil ich dann sah, daß das elende Capitel ewig liegen bleiben und verfaulen hätte müssen, so nahm sich auf mein Anerbieten ein anderer Buchhändler, nämlich der Herr Montag, darum an. Von welchem Augenblicke her es in verschiedenen Orten bereits wacker herum flattert, so daß auch den nachfolgenden Theilen von der Tonordnung u. s. f. mit Verlangen entgegen gesehen wird.

Einer, ich glaube vielleicht gar einer von deinen Landsleuten, Namens Perile, ließ sich zwar neulich in Urbstadt bey dem Caffee-Trinken mit folgenden Worten verlauten: Ich weiß nit, was der dumme Mensch sich unterstehet, ein nichtswürdig-achtendes Büchlein von der Composition in Druck auffer zu göben. Ich wollt was anders auf d'Welt bringen, wan ich mich schern möcht. Aber ich wills halt nur denerst meinen bekanten Leuten mündlich sagen, daß sein Gschmier nit nutz ist &c. Diese hochtrabende Reden machten dem Monsberger und Urbstädter ein ungemeines Vergnügen. Denn ich will fast wetten, sie haben alle drey geschworen, einer dem andern seine verzierte Compositionen bis an die Wolken hinauf zu heben. Aber, Bruder, ich wußte nicht, wie ich daran war, daß du in deiner Zuschrift mich für einen Poeten ausgabst. Der Einfluß der Gestirne ist zwar, wie ich merke, hier eben so fruchtbar als in andern Himmelsgegenden; wenn ich nur in unsrer lieben Muttersprache erstlich die Declinationen oder Abänderungen recht verstünde. Du verstehest mich schon. Es ist wahr, ich habe verwichenenes Jahr über die Musick etlich und vierzig Verse zusammen gesuchelt. Allein der berühmte Poet in Opolisburg hat mir nebst unzählich andern Fehlern gleich das erste Wort *Musick* ausgestellt; weil ich da die erste Sylbe lang und die zweyte kurz genommen habe. Mein Nachbar der alte belesene ehrliche Frank nahm sich zwar meiner an, und sagte wider den Poeten: "Ihr folget eurer Aussprache, wir der unfriegen. Die ewige ist nicht die älteste, sondern nur die affectirteste. Die zu Musick die erste Sylbe kurz und die zweyte lang machen, sind Franzosenteutsche. Man frage nur deswegen die lateinische Mutter, die liebe alte, die kranke, die verlassene, sie wird leider gar vieles zu erzählen wissen &c. „ Anbey wundert mich, daß du mit der Dedication dich platterdings zu mir gewendet. Du hast mir doch dereinst vertraut, du hättest deine Einsicht der Tonkunst mehrentheils dem gelehrten Dresden zu danken; als wofelbst dir das Glück gönnte 5 Jahre hindurch lanter musicalische Schönheiten anzuhören. Warum hast du also nicht vielmehr deine Arbeit aus schuldiger Dankbarkeit dem dasigen so grossen Meister, oder einem von seinen Mitgliedern zugeeignet? Ich meines Orts bin nicht vermögend deine Schreibernerey zu schützen. Ich wußte mir leghin nicht einmal zu helfen, wie man mit einer Vorrede umspringen soll. Daher habe ich dein an mich erlassenes Antwortschreiben gleich mit Haut und Haar hinein drucken lassen. Schickest du mir nun das zweyte Capitel, so mache ich es abermal so, und will noch zum Ueberfluß diesen meinen Brief auch dazu setzen. Ich versichere, dem Buchdrucker hat diese Einrichtung recht zum lachen wohlgefallen. In Erwartung &c.

Dein getreuer Bruder,  
Leiper.

P. S. Ich weiß nicht, warum mir gerathen und endlich auch erlaubet ist worden, künftig auf das Titelblatt Frankfurt und Leipzig zu setzen. Wiewol man es in Regensburg und anderwärts bey offenherzigen musicalischen Liebhabern annoch leicht erfragen wird können. Du weißt wohl, ich ver- lange keinen Gewinnst dabey, wenn ich nur mein eigenes Geld bald wieder heraus hätte, um damit deine versprochenen Violin: Concerte geschwind abdrucken zu lassen. Denn ich merke, daß dich der Urbstädter und Monsberger bis dahin für einen puren Windmacher halten.

## Rückschrift:

Werther Freund!

Wie leicht wäre es nicht, etliche hundert Capitel für Anfänger so nach einander fortzuschreiben, wenn einer nicht zugleich dadurch des Hungers sterben dürfte. Und hätte man auch Zeit dazu, so ver- hindert der Tod selbst gemeinlich mehr als alle widrige Menschen. Welches uns zwar ebenfalls unsere Nichtigkeit auf der Welt immer mehr und mehr einsehen lehret. Inzwischen kann ich mich den- noch wundern über *P e r i l e*, und zwar darum, weil hieraus zu schließen, daß meine Arbeit was nütze ist. Zudem, so habe ich hierüber von ganz andern Orten her selbst auch Briefe erhalten, die mir mehr Ehre machen, als ich verlange und werth bin. Auf das Nachfolgende weiß ich dir gar nicht zu antworten; denn vordem haben sich die Componisten die Poesie, und die Poeten die Music fleißig bekannt gemacht. Heut zu Tage scheint es aber gar nicht mehr gebräuchlich zu seyn. Dein edler Frank mag wohl auch nicht zu sehr bewandert seyn, wenn er die lateinische Mutter für Frank hält. Denn ob ihr schon, dem Verlaut nach, in Rechtshändeln öfters ein tödtlicher Lungenhieb versetzet wird, und vielleicht auch mancher, der sich im Leibe ein wenig übel auf befindet, nach seinem Hinscheiden über ihr *Probemus* Nach- schreyet, so bleibet sie doch eine gesunde Auslegerin überirrdischer Geheimnisse sowohl, als weltlicher Angelegenheiten zwischen hohen Häuptern, so, daß ihr ihre abtrünnige französische Tochter den gänzlichen Untergang immerhin vergeblich androhen wird. Und was gehet mich aber diese und die Poesie an? Ich sehe wohl, du bist in deinen Schreiben überflüssig gleich wie ich. Ich habe eben auch mit dem Discantisten manchmal etliche Minuten von andern Dingen geplaudert: Allein, es geschah vielmehr zur Gemüthsberfrischung; absonderlich aber, damit durch so häufig hinter einander folgende Regeln die Quint seines weichen Gehirns nicht auf einmal zu stark angespannet möchte werden. Ich weiß beynabe wohl, daß ich mit einem erwachsenen Manne ganz anders reden müßte. Wegen Dresden hast du vollkom- men recht; denn ich bekam daselbst zugleich auch viele Berlinische Meisterstücke anzusehen, da mir mein geringer Säckel ein mehrers, leyder! nicht gestattete.

Allein, eine Dedicacion überhaupt scheint, ich weiß nicht was immer eigennütziges zum Endzweck zu haben. Der berühmte Tonkünstler *Marcello Nobile Veneto*, spottet in seiner Critick, (die er wider die *O p e r* heraus gegeben,) ungefehr sogar auf folgende Art: Man solle dessen, dem man ein neues Buch zuschreiber, unter allen seine Freygebigkeit wacker herausstreichen &c. und endlich den Schluß machen: In dieser Hoffnung küsse ich die Füße der Klöße ihrer Zunde, und verbleibe &c. Ich aber verharre

Dein aufrichtiger Bruder,

Kiepel.

P. S. Wende um, ich habe auf der andern Seite einen Inhalt des ganzen Capitels aufgesetzt. Du, der du hierum zugleich für einen Musicverständigen gehalten wirst, urtheile was recht ist. Mir heucht manchmal selbst, als wenn ich hin und wieder von meiner Meynung zu stark eingenommen wäre. Böse Menschen machen aber auch auf der Welt aus vielen Kleinigkeiten oft die größten Geheimnisse, so, daß ich nicht begreifen kann, ob sie vorsätzlich gar so dunkel von der Music schreiben, oder ob ihnen die Natur just nicht klarere Sinne habe mittheilen wollen. Gleich wie es vor etlichen Jahren der in Leipzig machte. Sie geben sich zwar alle gar für gelehrt aus; Daher ist es eines Theils nicht übel, wenn meine Sätze (Theses) etwan jemanden entgegen sind. Dadurch wird vielleicht ein und anderer wichtiger Vortheil herausgelockt: Denn die Leute disputiren ja in Schulen oft, als wenn sie sich umbringen wollten; im Herzen aber sind sie dennoch gut Freund mit einander. Noch eins: Du mußt die Leser abermal und zwar recht herzlich bitten lassen, daß, sobald das Capitel eingebunden ist, sie die am Ende angemerkten Druckfehler ausbessern, oder wenigstens mit Bleiweiß am Ranst draussen aufzeichnen; so wird ihnen alsdenn der Vortrag gewiß noch einmal deutlicher vorkommen. Welche leichte Mühe und nützliche Vorsicht vielen fahrlässigen Leuten nicht bekannt ist.

Ich will aber ja nicht hoffen, daß gar ein so armer Kenner drüber kommen, und meinen pur offen- herzigen Unterricht hie und da vielmehr nur für eine tadelsüchtige Schreibart ansehen wird. Da kenn- nst mich am besten. Lebe wohl!

# Inhalt.

**Die Benennung Cis, Dis, Fis, &c.** wird ohne Unterschied des Ces, Des, Fes, &c. für unrichtig: hingegen sammt diesem Unterschied für richtig gehalten. Wiewohl in viel Orten alle beyde unbekannt sind. Seite 2 bis 3.

**Meine Benennung** gefällt mir indessen noch am besten. Nicht zwar aus purer Eigenliebe, sondern weil ich so belehrt bin worden. Seite 4.

**Die Benennung D la sol re, E la mi, F fa ut &c.** ist schon sehr lang zum Mißbrauch geworden. Seite 10.

Die Benennung der Choralisten, als primi toni, secundi toni &c. gehört von Rechts wegen zu Notenreihen von 4 Linien; daher will ich im Vorbeygehen ein andermal was davon sagen.

**Die Solmisation** reimet sich zu den mehresten Tonarten nicht mehr. Und die Dorier, Lydier, &c. wußten auch nichts davon. Seite 12.

**Die alten dorischen, lydischen &c. Tonarten** werden ausser dem pathetischen Choralgesang gegenwärtig für todt angenommen. S. 15 bis 20.

**Die mathematische Rationalrechnung** hilft nichts zur Composition. Folglich ist es eine nur im Traum ausgeheckte und unverantwortliche Fabel, daß mittelst derselben bald dieser bald jener so vornehm habe componiren lernen. Ob sie zwar wohl zum Clavier- und Orgelstimmen, absonderlich dem der von Natur gar kein Gehör hat, sehr viel helfen kann. Seite 20 bis 25.

**Die einzige Verwechslungskunst**, mittelst welcher man in einem einzigen Tage weit mehr als 99 Themata erfinden kann, ist zur Composition außs allerwenigste 99-mal gesünder als die bemeldte Rationalrechnung. Seite 25 bis 32.

**Sie** (die Verwechslungskunst) **hilft alles in allem zur Tonwechslung.** Seite 112.

**Die von langen Zeiten her**, sonderlich in Italien und Deutschland, &c. übliche **Tonordnung**, gleich wie die Ab- und Eintheilung der Symphonien, Concerten, Violin-Solo &c. wird erläutert. Von Seite 66 fast bis ans Ende.

Den Anfang zur Tonordnung macht eben daselbst das americanische Faulthier.

**Die Componisten richten sich nicht nach dem Sylbenmaaß der lateinischen Poeten**, ausser in soweit es die Rhetorick oder Redekunst gestattet. Wider die Meynung des Ehrw. P. Spieß. Seite 127.

---

**NB.** Die Violin-Concerte, welche der Verfasser im ersten Capitel versprochen, werden in wenig Wochen die Presse verlassen.



## Zweites Capitel Von der Tonordnung \*

**D**iscantista. Das Grüßen, Gutenmorgensagen, und das Seitderzeitimmermitleibundseels wohlaufgewesenzuseynanwünschen ist in der That was löbliches; aber meistens nur eine äußerliche Höflichkeit. Wir wollen also iht so wohl als ins künftige lieber geschwind zur Hauptsache schreiten. Jedoch muß ich unter andern vorher noch melden, daß ich diese 8 Tage hindurch, nach Vorschrift des ersten Capitel, weit mehr als hundert Exempel, Ariën, Concerte, und Simphonien gemacht, und in der Tactordnung so fremde Sachen heraus gebracht habe, wohin du gewiß dein Lebtag nicht gedacht hast.

*Præceptor.* Du bringest auch eine recht fremde teutsche Schreibart heraus \*\*.

*Disc.* Ich muß dir aber vertrauen, daß der Urbsstädter in deiner Schreiberey viele Fehler angemerket hat. Außerdem, sagt er, wäre das Capitel so gar noch wohl würdig, im Druck zu erscheinen. Sonderlich wenn du ihm solches vorher geziemend zur Beurtheilung überreichen wolltest. Weil seiner Meinung nach von Tag zu Tag etliche mit drunter noch weit schlechtere gedruckte Bücher und Musicalien herauskämen.

*Præc.* Alle Menschen können fehlen. Ich bin ein Mensch. Ergo \*\*\*. Und weißt du keinen Fehler davon?

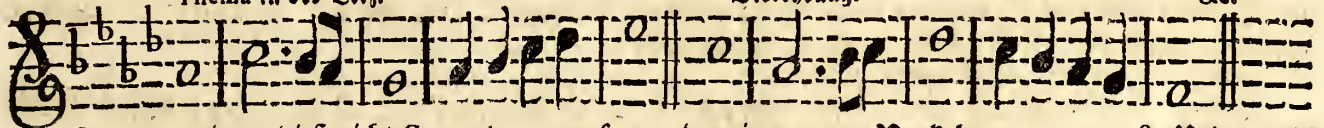
*Disc.* Ja. Auf der 60 Seite hättest du die Verkehrung des Thema *Contrarium reuersum* geheissen. Es wäre aber deswegen falsch, weil das Thema nur durch eine kleine Terz; die Verkehrung hingegen durch eine grosse Terz die Bewegung mache.

*Præc.* Der gute Urbsstädter möchte mir doch meine Krämmeren nicht verachten, bis ich sie völlig ausgelegt werde haben! Ich habe ja noch nicht von Fugen geschrieben. Frage ihn doch, ob man allzeit im Grundtone bleiben könne? Nun wann das Thema in der Terz zu stehen kömmt, was fehlet alsdenn? 3. Ex.

Thema in der Terz.

Verkehrung.

&c.

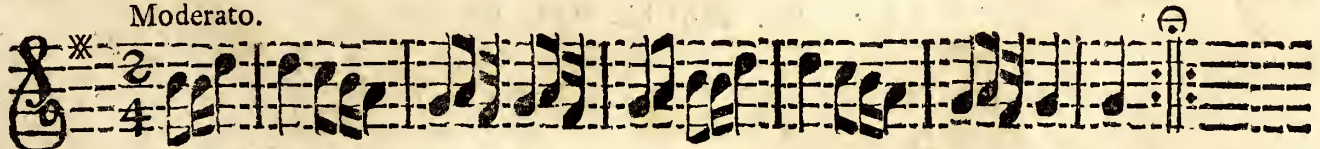


Kann man denn dieß nicht *Contrarium reuersum*, oder eine genaue Verkehrung nennen? Und er will Bücher censiren, da er nicht einmal solche geringe Sachen einsiehet?

*Disc.* Wohl. Ich will ihm nach Gelegenheit beybringen. Er meynet auch, du habest auf der 49 und 50 Seite von dem alten Absaxe zuwenig erzählt und bewiesen.

*Præc.* Also hätte ich, nach seiner Meinung, vielleicht einen ganzen Folianten nur von der einzigen Tactordnung entwerffen sollen. 3. Ex. Ich habe vor 2 Jahren in Brüssel ein auf folgende Art gesehtes französisches Lied gesehen:

Moderato.



Da capo.

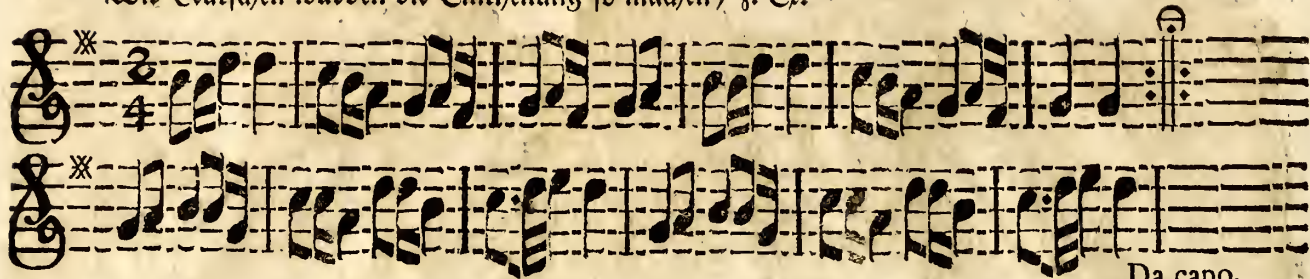
2

Wir

\* De Melopoeia. \*\* Des Discantisten drittes Hauptwort (Substantivum) kömmt mir just vor als wie in des Tob. Betsels Arithmetica der Radix: *Pentakisbiliohexacosotessaracontaseptagonalis*. Noch längerer zusammengesetzter Winkel- und Wurzel, so man hie und da in alten Rechenbüchern findet, zu geschweigen. Ich denke nur, es möchte mit der Zeit auch wohl ein Zirkelharmonik aufstehen, welcher dergleichen radices auch zur dormalen practischen Rationalrechnung anwenden könnte, um die Winkel seines Buches noch mehr auszufüllen; wo anders die Logarithmi, oder Cubicubi, Zensizensi, fursolidizensi &c.&c.&c. nicht zureichend sollten seyn. Die Welt scheint in viel Dingen wirklich immer klüger zu werden!

\*\*\* David sagt zwar: *dixi in excessu meo: omnis homo mendax*; allein dieß gehet mich und meines gleichen nicht an.

Wir Deutschen würden die Eintheilung so machen, 3. Ex.



Da capo.

Ein Pohle würde sich gar einen pohlnischen Tanz daraus formiren; weil er sich ebenfalls nach seiner Landart richtet, 3. Ex.



Con garbo.



Da capo.

Sollte ich nun dem Urbsstädter zu Gefallen über jede Kleinigkeit dergleichen 30 oder 40 Exempel hervor suchen, so würden wir mit einem einzigen Capitel Jahr und Tag zu thun haben. Wer nicht zugleich von sich selbst Hand anlegen und begreifen will, dem ist unmöglich zu helfen.

Disc. Verzeih mir! ich habe selbst auch ein wenig an dir gezweifelt. Aber mein Herz mag wohl recht haben. Er sagt: As, Cis, Dis, Fis, Gis wären bekannter, deutlicher und auch leichter auszusprechen, als deine Benennungen. Der Herr Chorregent in Ballethal behauptete neulich das Gegentheil, und nahm sich gewaltig deiner an. Er sagte gar wider meinen Herrn, daß As, Cis, Dis, Fis, Gis sich besser zum Zobel Fang nach Siberien schickten, u. s. mehr.

Præc. Ich will mich für diese seine ungebührliche Vertheidigung nicht bedanken. Alle, die so reden, haben meines Erachtens unrecht. Damit du aber einen kleinen Begriff davon haben mögest, so zeige mir Dis in Noten.

Disc. Ich setze zu E ein b, 3. Ex.



Præc. Nun betrachte, ob es möglich, daß man allhier Dis kann sagen; indem das Wörtlein Dis seinen Namen nicht von E, sondern von D hat; gleichwie Fis von F. Gis von G. Cis von C. As von A. Hingegen deine zwey Noten stehen ja in E, und nicht in D.

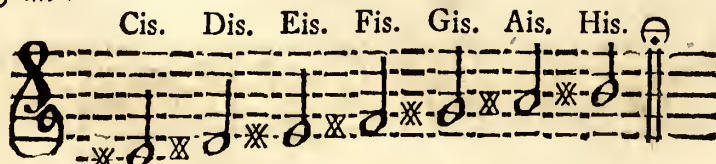
Disc. Das ist freylich wohl gefehlt.

Præc. Dieser Ursache halber wird man auch D mit einem b nicht cis; A mit dabey stehenden b nicht Gis; G mit b nicht Fis; und C mit b nicht H nennen können.

Disc. Deswegen heißt der Hansmichel vielleicht diejenigen, wobey ein X stehet, Cis dur, Fis dur, Gis dur, &c. Hingegen wobey ein b stehet, Cis mol., Fis mol., Gis mol., &c. Allein die Leute sind auch nicht damit zufrieden.

Præc. Es ist dieses freylich eine unnütze Verwirrung. Daher haben einige kluge Tonkünstler Deutschlands (es ist eben noch nicht lang) eine geschicktere Benennung erdacht. Merke, alle Noten, wobey ein X stehet, endigen sie in is, als:

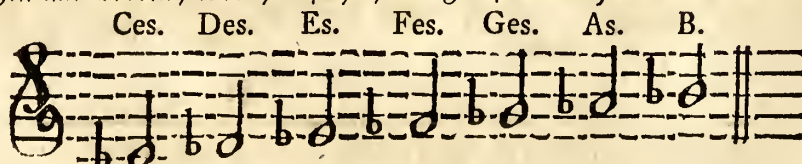
Cis. Dis. Eis. Fis. Gis. Ais. His.



Disc. Es ist wahr, hier stehet Dis in dem Ton D.

Præc. Hingegen alle Noten, wobey b stehet, endigen sie in es, als:

Ces. Des. Es. Fes. Ges. As. B.

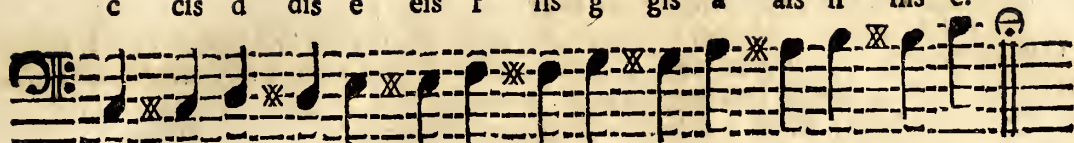


Sieh die Tonleitern\* von beiden samt ihren natürlichen Noten an, 3. Ex.

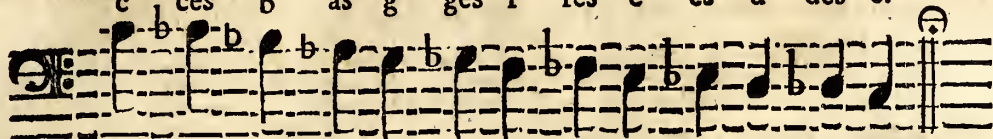
c cis

\* Tonleiter, latein. *scala*. Bey den Franzosen heißt sie Gamme. Denn der Griechen G wird Gamma genannt. Es muß also g bey den Griechen ganz ungezweifelt für den ersten Ton angenommen seyn worden; als welche Tonart insgemein für Discantisten auch die bequemste ist.

c cis d dis e eis f fis g gis a ais h his c.



c ces b as g ges f fes e es d des c.



Disc. Warum schreibst du As, und nicht vielmehr Aes; denn du sagtest zuvor, sie endigen mit b. alle in es.

Præc. Ich will nichts davon noch dazu thun. Und As ist ja auch leichter auszusprechen als Aes.

Disc. Noch eins. His ist ja eben soviel als C, und Eis soviel als F.

Præc. Beyleibe nicht. Denn His und C, gleichwie Eis und F kommen sonst niemals so beysammen zu stehen als wie hier. Welches für diesmal nur geschehen ist, um dir die Benennung einer jeden Note insbesondere anzuzeigen. Du glaubst vielleicht, weil His auf dem Clavier nicht anders genommen kann werden als mit C; oder Eis mit F. Gleichwie es sich verhält zwischen Fes und E, allwo ich deswegen bey der zweyten Tonleiter das Zeichen † dazu gesetzt habe. Aber horche, man muß in jeder Tonart (worinn sich der Gesang befindet) von unten hinauf zu zählen anfangen. Alsdenn wird His gemeinlich die Septime zu Cis seyn. Welches die Italiener und Franzosen, auffer dieser ihnen fremden Benennung, auch wissen. 3. Ex.

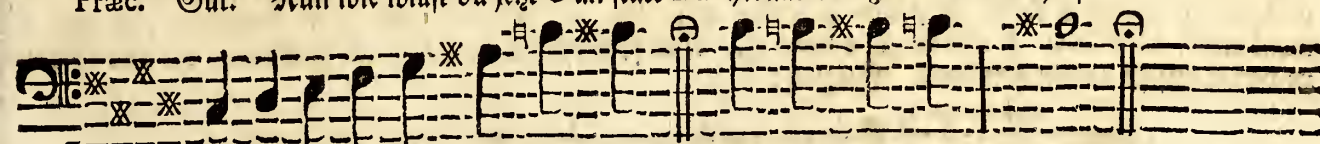


1 2 3 4 5 6 7.

Hier siehst du die Septime, nämlich die Zahl 7.

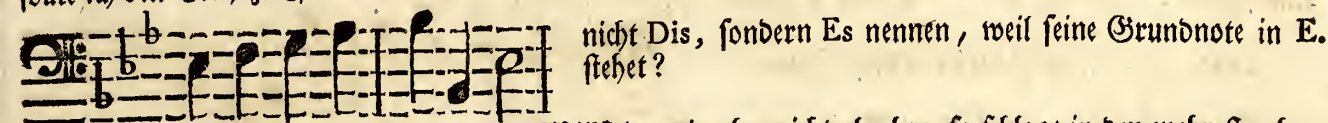
Disc. Das merke ich. Nicht wahr, die Grundnote herunteren wird mit 1 angezeigt, und da zählt man auf folgende Art hinauf; nämlich *Secunda* heißt die zweyte, will sagen die zweyte Note von der Grundnote an zu rechnen. *Tertia nota*, die dritte. *Quarta* die vierte. *Quinta* die fünfte. *Sexta* die sechste. *Septima* die siebende, und *Octava* die achte. Man sagt aber insgemein nur, die *Secund*, die *Terz*, die *Quart*, die *Quint*, die *Sext*, die *Septime*, und die *Octav*. Es mag gleich ein wenig lateinisch oder wälsch lauten.

Præc. Gut. Nun wie willst du jetzt C an statt His heraus bringen? Vielleicht so:



Hier aber (weil H überhüpft wird) wäre solcher Ton keine Septime mehr, sondern eine verkleinerte Octav, hätte bald gesagt, ein Wechselbalg von einer Octav. Schau, was das für eine Verwirrung absetzen würde.

Disc. Das verstehe ich nun alles sehr wohl. Aber wieder auf die vorige Benennung zu kommen, so sollte ich den Ton, 3. Ex.



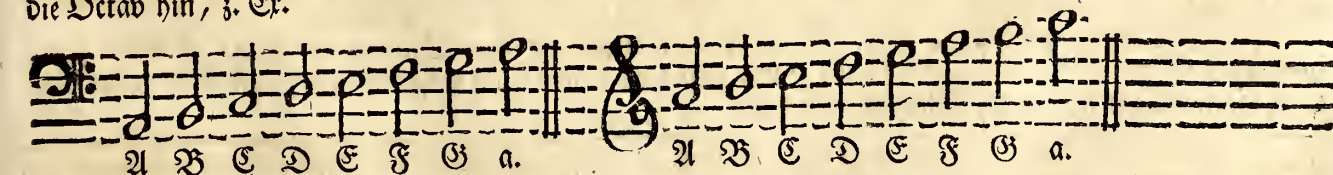
nicht Dis, sondern Es nennen, weil seine Grundnote in E. stehet?

Præc. So ist's, und nicht anders. Willst du mir aber nicht glauben, so schlage in den mehresten heutzigen teutschen Büchern nach, die von der Tonkunst handeln.

Disc. Ich fürchte nur, mein Herz wird mich mit dieser Neuigkeit gar hinter Siberien hinschicken, oder vielleicht gar nach Cräckau. Was hältst denn du davon?

Præc. Ich lasse sie in ihrem Werth. Allein weil ich nicht just daran gewöhnet bin worden, so habe ich mich immer gemächlich nach der Benennung gerichtet, welche die Italiener und Franzosen mit vielen Teutschen gemein haben, die nämlich von dem H nichts zu wissen verlangen.

Disc. Ach, ich weiß es beynah schon. Der Herz Chorregent kam lezthin wider meinen Herrn angestochen mit dem, daß man aus dem uralten A B C. kein A H C. machen solle, und setzte ihm nach dieser Art die Octav hin, 3. Ex.



A B C D E F G a.

A B C D E F G a.

Nun mag es zwar wohl seyn, daß Italiener und Franzosen sich nach dieser alten Art richten, und B an statt H sagen. Aber Sur?

Præc. Sur als ein Teutscher sagt auch so. Dein Herz soll nur im Lateinischen nachsehen auf der 50. Seite in der Mitte. Er wird daselbst nichts vom H finden.

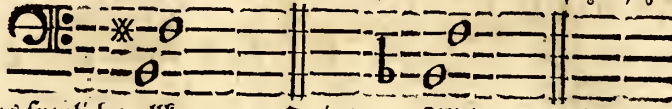
Disc. Aber der ihn ins Teutsche übersehet hat?

Præc. Der sagt auch so; nämlich der Herz Pr. Mizler b). Schlage nur die 70. Seite im Teutschen auf, bald am Anfange; und zwar lautet es daselbst: Weil solches B keine vollkommene Quinte ist\*. Mit einem Wort, beide verstehen das sagedachte H. darunter\*\*.

Disc. Was heist das: Weil B keine vollkommene Quinte?

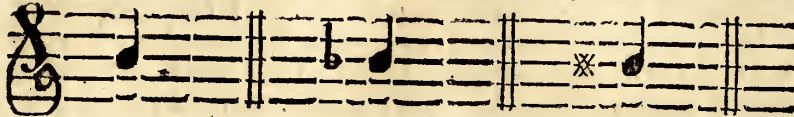
Præc. Es heist, daß F zu diesem B nur eine kleine, sage die sogenannte falsche Quint ausmacht.

Disc. So müste man vielleicht zu F ein X, oder zu B ein klein b setzen, z. Ex.



Præc. So wären es freylich vollkommene Quinten. Allein du mußt wissen, daß die Alten weder von X, noch von b was wußten. Folglich könnten sie die Tonart B gar nicht brauchen, sondern es diente ihnen solches B nur zur Ausfüllung der übrigen Tonarten.

Disc. Also hatten sie nicht mehr als 6. tüchtige Tonarten, nämlich: A. C. D. E. F. G. Weil wir nun aber heut zu Tage X und b haben, wie heist du denn die folgenden 3. Noten?



1.

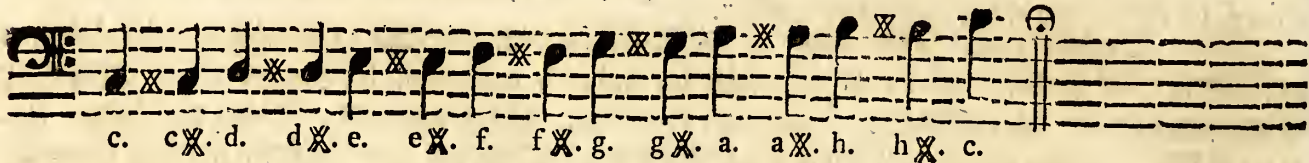
2.

3.

Præc. Die erste heisse ich B, gleich wie Fur und andere\*\*\*. Die zweyte B. mol., und die dritte B. dur.

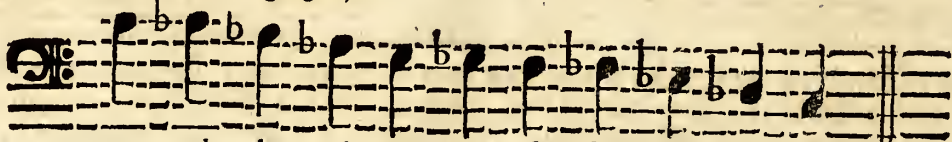
Disc. Ich verstehe es. Allein für diesmal bitte ich dich um alles in der Welt, laß mir das H an statt B noch stehen; ich will mich mit der Zeit schon in diejenige schicken, die B an statt H sagen.

Præc. Ich will alles thun, was dir angenehm, und nicht just schädlich ist. Ja ich rathe dir vielmehr, dich zu Hause noch immerhin nach der Benennung deines Herrn zu richten. Ich habe mich eben auch aller Orten nach allen Leuten richten müssen. Within will ich die Tonleiter nach meiner Art aufsetzen, und sodann das H, dir zu Gefallen, noch beybehalten, z. Ex.



c. cX. d. dX. e. eX. f. fX. g. gX. a. aX. h. hX. c.

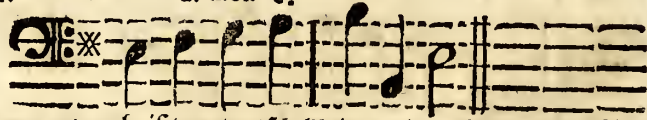
Du wirst hoffentlich wissen, daß das Wort durum auf teutsch hart heisse, und mit dem X angedeutet werde. Gleichwie das Wort molle auf teutsch weich mit einem kleinen b vorgestellt wird. Man spricht aber nur kurzweg: dur. und mol., und nicht durum, molle. Daher sage ich hievor bey der Tonleiter: c. c. dur. d. d. dur. e. e. dur. f. f. dur. g. g. dur. a. a. dur. h. h. dur. c. Rede ich mit einem Teutschen, so sage ich wohl auch: C. c Kreuz. d. d Kreuz. e. e Kreuz zc. Und so verstehet mich auch ein Italiener, der nur halbwegs das Teutsche radbrechen kann. Folglich:



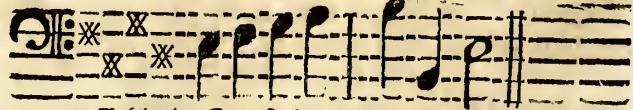
c. cb. b. ab. g. gb. f. fb. eb. db. c.

Und spreche: c. c. mol. b. \*\*\*\*. a. mol. g. g. mol. f. f. mol. e. mol. d. mol. c.

Disc. Wie nennest du denn diese Tonart?



Præc. Diese nenne ich E mit Terz minor. Denn minor heist zu teutsch klein, und major groß. Weil die Terz, nämlich G, nur einen ganzen und halben Ton von der Grundnote E entfernt ist. Hingegen folgende Terz stehet 2 ganze Töne davon weg, z. Ex.



Daher heisse ich diese Tonart, E mit Terz major. Denn von E bis in G X sind 2 ganze oder 4 halbe Töne. Gleichwie diese auch deswegen von einigen Scribenten die grosse Tonart; mit Terz minor aber eine kleine Tonart genennet wird.

Disc. Bey uns in Monsberg draussen nennen wir E mit Terz minor E mol; und just deswegen, weil sie viel weicher und sanfter ist als E mit Terz major, welches wir E dur nennen.

Præc. Das weiß ich schon lang. Allein was schert sich ein Grundton um die Terz. E bleibt für je und allzeit ein pures E. E mol. bleibt für je und allzeit ein E mol.; es mag demnach gleich Terz major, oder Terz minor damit sich vergesellschaften oder nicht.

Disc.

b) Nämlich Professor Philosophiæ, und nicht Professor Musicæ, wie sich ein oder anderer Leser vielleicht platterdings einbilden könnte.

\* Es soll aber heißen: Weil B keine vollkommene Quinte hat. Denn ein einziger Klang kann keine Quinte seyn, sondern er kann nur eine Quinte haben oder annehmen. Deswegen setzte Fur: Quia (B) quintam consonantiam non habet. \*\* Wie zu sehen ist im Latein. pag. 131. lin. 7. und im Teutschen Seite 114. Zeile 19. \*\*\* Einige Italiener nennen dieses natürliche B ein B. dur. Es ist aber falsch. Gleichwie hieroben zu sehen. \*\*\*\* b mol. darf ich hier nicht mehr sagen; weil der Jung an statt des natürlichen B ein H will haben.



Disc. Heißt denn Sur meines Herrn sein Dis eben auch E mol., nämlich zu teutsch ein weiches E?  
 Præc. Allerdings. Recht und Natur verlangen es ja nicht anders. Laß nur nachschlagen im Latein pag. 235. von der Mitte an bis hinunter. Im Teutschen aber lese nach auf der 175. Seite von der sechsten Zeile an. Nun will ich dir die Benennung unsrer heutigen gewöhnlichen Tonarten zeigen, z. Ex.

I. C. F.  
 2.  
 3. G. B.  
 4.  
 5. A. E mol. \*  
 6.  
 7. E Terz major. H. Terz major. \*\*  
 8. D. A mol. \*\*\*

Disc. Weil nun diese lauter grosse Tonarten sind, warum sehest du nur bey zweyen mit Terz major dazu?

Præc. Weil die übrigen alle schon so bekannt und gewöhnlich sind, daß es nicht noth ist. Jedoch wer Terz major überall dazu sagen will, dem wirds das Maul so wenig zerreißen als einem Italiener und Franzosen. Hingegen bey folgenden kleinen Tonarten muß allzeit mit Terz minor dazu gesetzt werden, z. Ex.

C Terz minor. D Terz minor. E Terz minor.  
 F Terz minor. G Terz minor. A Terz minor.  
 H. Terz minor. B. Terz minor. F. dur, Terz minor.

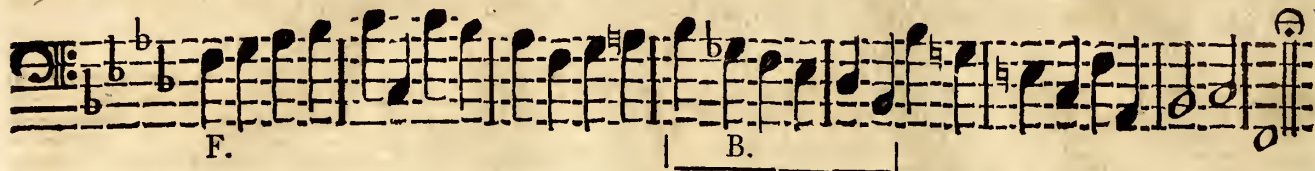
Hier die letzten 2, und nachfolgende 2 kommen eben nur zufälliger Weise vor:

C X mit Terz minor. \*\*\*\* G X. Terz minor. \*\*\*\*

\* E mol mit Terz minor ist nicht gewöhnlich, ausser nur zufälliger Weise, nämlich vermöge der Tonwechslung mitten in einem Stücke. Und dieses sehr selten. \*\* Diese B, oder vom Discantisten sogenannte H. mit der grossen Terz kömmt ebenfalls nur zufälliger Weise zum Vorschein. \*\*\* In diesem A mol habe ich nur einst für mich allein (als ich noch sehr jung war) ein Violin-Solo aufgesetzt. Denn es muß wahrlich gar ein seltsamer Grillenhecker seyn, der dergleichen Tonarten liebt. Die Tasten der Orgel jenes 70-jährigen Organisten waren fingerdick ausgegriffen, die X oder b davon angenommen, welche so neu ankamen, als wenn sie erst gemacht wären worden. Da man ihn dann um die Ursache fragte, gab er zur Antwort: Die X und b brauche ich ein ganzes Jahr nicht. Das ist abermal zu viel. \*\*\*\* Hier sage ich: C. dur, oder G. Kreuz. \*\*\*\*\* Hier G. dur, oder G. Kreuz.

Disc. Was will zufälliger Weise sagen?

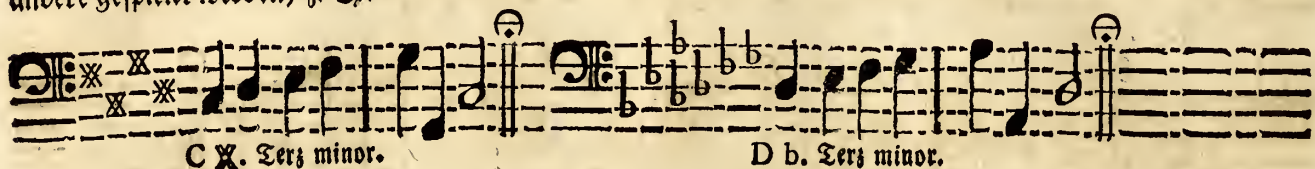
Præc. Daß alle Tonarten sowohl mit der kleinen als grossen Terz vermöge der Tonwechslung in der Mitte angebracht werden, wie zum Beyspiele:



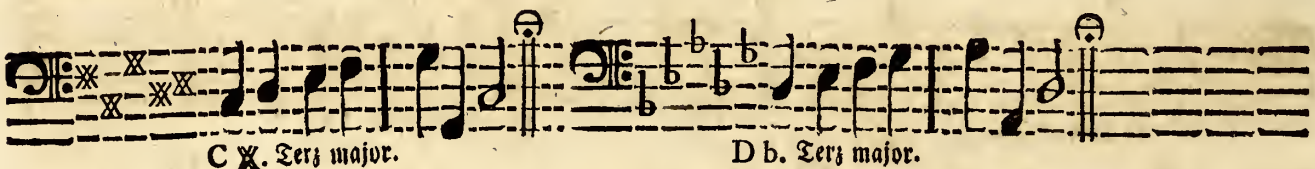
Nun F. Terz minor ist hier die Haupttonart, B. Terz minor in der Mitte kömmt (wie du siehst) nur zufälliger Weise dahin zu stehen.

Disc. Das fasse ich. Auf solche Art kann man freylich alle Töne anbringen, und hineinmischen.

Præc. Solglich wirst du auch hoffentlich fassen, daß folgende 2 Tonarten auf dem Clavier eine wie die andere gespielt werden, z. Ex.



Gleichwie auch folgende 2 mit den grossen Terzen:



Disc. Das glaube ich, weil das X einen halben Ton erhöht; das b hingegen einen halben Ton erniedriget, so folget nothwendig, daß C X und D b nur einerley Ton sind, und mit den nämlichen Fassen gegriffen werden. Welches Hoboisten, Flautraversisten zc. ebenfalls wissen müssen. Gleichwie E X nichts anders als F: oder gleichwie H X und C eins ist. Der Urbsstädter hat ein ganzes Buch mit dergleichen Tonarten für die Jugend zur Uebung angefüllt, und gewaltig damit Winde gemacht. Daher hat ihm mein Herz einst im Kausch vorgeworffen: Daß er die Mühe sparen, nur 2 oder 3 Exempel auf einem Quartblatt in der Tonart C. aufsetzen; und sodann dem Lehrnenden oder auch Lehrenden nachdrücklich einrathen hätte können, solche zwey oder dreyerley Exempel in alle übrige 23. Tonarten so mit X als b zu übersetzen.

Præc. Da wären aber seine Winde eingeschlossen geblieben. Es ist freylich schön, möglich, ja unumgänglich nothwendig, alle Tonarten kennen zu lernen. Allein nachdem man sie gründlich kennet, so hat man nur die bekanntesten davon zum täglichen Gebrauch auszulesen. Denn ich denke, es könne ein Componist nur in etlichen Tonarten seine Kunst zeigen, so lang er lebt. Hat sich weiland ein ganzes Reich mit einer einzigen Tonart begnügert, so könten wir ja wenigstens mit einem halben Duzende zufrieden seyn.

Disc. Es ist wahr; mein Herz hat erst vorgestern gesagt, daß sehr viel Bücher, ja gar musicalische Bibliotheken mit der Alten Tonarten ihren Handel treiben. Erzähle mir doch - - -

Præc. Gib acht, wir werden die Zeit damit vertändeln. Jedoch geschwind etwas wenigens davon; wenn ich nur erst versichert bin, daß du die Sext major von der Sext minor; die Septime major von der Septime minor u. s. m. wohl zu unterscheiden weisst.

Disc. Diesen Unterschied habe ich ja schon im ersten Capitel auf der 70. Seite am Anfange gleich wahrnehmen können. Denn eine Secund minor bestehet in einem halben Ton; die Secund major in einem ganzen Ton, oder in zwey halben Tönen. Die Terz minor in einem ganzen und halben, oder in drey halben. Die Terz major in 2 ganzen, oder 4 halben. Die Quart in 2. ganzen und 1. halben. Die Quart major in 3. ganzen (dahero tri-tonus genannt) oder 6. halben. Die Quint in 3 ganzen und 1 halben; oder (welches zwar zu melden gar nicht nöthig wäre) in 7. halben. Die Sext minor in 4. ganzen, oder 8 halben; es mögen demnach meinethwegen in der Tonleiter mehr ganze oder mehr halbe entzwischen zu stehen kommen. Die Sext major in  $4\frac{1}{2}$ , oder in 9 halben. Die Septime minor in 5 ganzen oder 10 halben. Die Septime major in  $5\frac{1}{2}$ , oder in 11. halben. Die Octav in 6. ganzen, oder 12. halben. Nun will ich dir alle nacheinander mit Noten vorstellen.

Præc. Das kann nach Gelegenheit zu Hause geschehen; ich glaube dir schon. Allein du sollst rechtswegen auch wissen, daß wir dreyerley Secunden, dreyerley Terzen, dreyerley Quartten, dreyerley Quintten, dreyerley Septen, und dreyerley Septimen haben, als:



Quarten.

Quarten. Quinten.

minor. \* major. diminuta. | minor. \*\* superflua.

Sexten. Septimen.

major. minor. superflua. | major. minor. diminuta.

Major und minor ist dir schon bekannt. Superflua aber heißt auf teutsch die überflüssige, und diminuta, die verkleinerte \*\*\*.

Disc. Von c bis d ist ein ganzer Ton: von d bis d ♯ ein halber Ton, das macht also anderthalb Ton aus; mithin ist ja die überflüssige Secund nichts anders als Terz minor, welche ebenfalls in anderthalb Tönen bestehet?

Præc. Eben deswegen wird eine solche Secunde übermäßig oder überflüssig genannt, weil ihr Intervallum (Zwischenraum) von der kleinen Terz selbst, nicht unterschieden ist. Hingegen kann ich jene nicht Terz heißen, weil sie in D stehet. Diese aber, nämlich die Terz, stehet in E. Weiter, wenn ich jene versetze, so wird eine verkleinerte Septime daraus. Wenn ich aber diese versetze, so wird sie zu einer Sext major. 3. Ex.

Secunda superflua.

d ♯

c

Nun setze ich das C in die Octav hinauf, und lasse, nämlich das d ♯ immer unten stehen; 3. Ex.

Septima diminuta.

c

d ♯

Tertia minor.

e b

c

Nun setze ich das C in die Octav hinauf, und lasse das e b eben auf seinem Platz, 3. Ex.

Sexta major.

c

e b

Hier siehst du also schon, daß zwischen der gedachten Secund und Terz ein Unterschied ist, weil aus jener eine Septime, und aus dieser eine Sext entsteht. Die Versetzung aber überhaupt ist in folgenden Zahlen zu ersehen, 3. Ex.

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

Es wird also aus dem Einklange die Octav; aus der Secund die Septime; aus der Terz die Sext; aus der Quart die Quint; hingegen aus der Quint die Quart; aus der Sext die Terz; aus der Septime die Secund; aus der Octav der Einklang \*\*\*\*. Nun was ohne Versetzung klein ist, das wird durch die Versetzung groß. 3. Ex. wenn ich eine kleine Sext E und oben C versetze, so wird die grosse Terz daraus. Versetze ich aber eine grosse Sext, so wird die kleine Terz daraus. Und so weiter mit allen übrigen. Als:

Sexta minor. Tertia major. Tertia major. Ober.

Sexta major. Tertia minor. Tertia minor.

Dhne Versetzung. | Mit Versetzung.

Dhne Versetzung. | Mit Versetzung.

Einmal habe ich das E hinauf, und das andermal das C herab, gesetzt. Denn es läßt sich die Terz so in die Sext versetzen, als wie die Sext in die Terz.

\* Diese pure, gemeine und natürliche Quart wird nur minor genannt in Ansehung der Quart major, oder des sogenannten tritoni. \*\* Diese wird von vielen die falsche Quint genennet. \*\*\* Einige sagen die kleinste anstatt verkleinerte. Es schadet zwar eins dem andern nicht, wenn man nur das Intervall versteht. \*\*\*\* Unisonus.

**Disc.** Es liegt alles klar vor meinen Augen. Auf solche Art habe ich nicht einmal nöthig nachzuzählen, wie viel z. Ex. eine Sext major oder minor ganze oder halbe Töne haben; denn ich darf nur ihre Versetzungen die Terzen geschwind darum ansehen.

**Præc.** Ich gehe nun wieder zurück, und sage, daß eine kleine Terz auch ganz anders gebraucht wird, als die überflüssige Secund, z. Ex.

**Disc.** Ich sehe und höre es. Die kleine Terz schickt sich zu C. Terz minor; die überflüssige Secund aber zu E Terz minor.

**Præc.** Und gleichwie hier bey dem einfachen Gesange, also ist in einem zwey- drey- oder vierstimmigen Zusammenklang (accord) zwischen beiden eben ein grosser Unterschied, z. Ex.

**Disc.** Es ist auch wahr. Beym ersten Exempel kömmt man vermöge der Terz minor ins G, bey dem andern Exempel aber mit der übermässigen Secund ins E. Ungeachtet auf dem Clavier bey denen Zeichen ♯ beyde Accords mit den nämlichen Fassen gegriffen werden. Aber sage mir, ist denn die verkleinerte Quart zu einem Accord was nütze?

**Præc.** Sie gehört (gleichwie die jetztbeschriebene zwey) zu den chromatischen Accorden; wird aber sehr selten: allein ihre Versetzung nämlich die übermässige Quint noch seltner, und zwar gemeinlich nach folgender Art angebracht und aufgelöset, z. Ex.

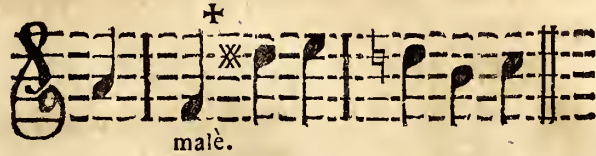
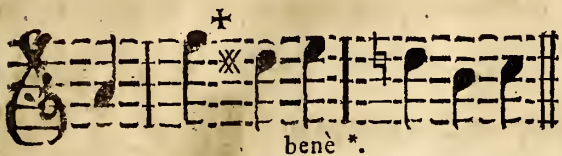
**Disc.** Das glaube ich selbst, daß diese versetzte Quint bey dem zweyten Exempel das Eingeweide ein wenig gar zu scharf angreift. Welches, wie aus dem ersten Capitel Seite 71. und 74. bekannt ist, in einem einfachen Gesang eben auch erhellet, z. Ex.

**Disc.** Wunderlich! die gemeine Quint ist ausserdem doch besser als ihre Versetzung die gemeine Quart.  
**Præc.** Die übermässige Sext wird auch manchmal gebraucht. Ihre Versetzung aber die verkleinerte Terz ist gar zu dünn zugeschnitten, folglich nichts nütze; ja ich getraute mir solche in einem Singstücke kaum anzubringen, wenn auch der Text noch so schmerzhaft lautete. Ich will sie nun beide, aber nur indessen zweystimmig formiren, z. Ex.

Hergegen

\* Ich sage nur mehrentheils benè in Ansehung der versetzten Terz.

Hergegen in einem einstimmig- oder einfachen Gesang ist die verkleinerte Terz besser als ihre Versetzung die überflüssige Sext, z. Ex.



Disc. Auf diese überflüssige Sext mußt du im ersten Capitel vergessen haben. Sie lautet einfach freylich nicht schön. Was aber wieder wunderbarlich ist: eine Septime hat insgemein mehr Intervalle, als eine Sext, ich will sagen, die Sext ist kleiner und enger beysammen als die Septime. Jedoch merke ich, daß die verkleinerte Septime nur in  $4\frac{1}{2}$ ; die überflüssige Sext hingegen in 5. ganzen Tönen bestehe. Man kann sie also mit allem Recht überflüssig nennen. Ich sagte glattweg in 5 ganzen Tönen; denn wenn schon wählender Nachzählung in der Leiter 2. oder mehrere halbe Töne vorkommen, so rechne ich doch nur immer zwey halbe für einen ganzen Ton.

Præc. Deiner Erzählung gemäß ist die überflüssige Quint ebenfalls nichts anders als die kleine Sext; und die verkleinerte Quart nichts anders als die grosse Terz. Allein der Gebrauch derselben ist ganz unterschieden. Welchen Unterschied du zum Theil zwischen der übermäßigen Secund und kleinen Terz bereits wahrgenommen hast.

Disc. Das weiß ich nun schon. Weil eine jede, ihrer besonderer Tonart wegen, in einem andern Intervall oder Zwischenraum einquartiret wird. Von der None darfst du mir auch nichts sagen, denn sie ist nur eine verdoppelte Secund; und die Decime ist eine verdoppelte Terz zc. gleichwie die Octav ein verdoppelter Einklang ist. Nona heißt sonst auf teutsch die neunte; Decima die zehende, nämlich die zehende Note, u. s. w. Mir fällt aber als noch was anders ein. Mein! sage mir, wie heißt man folgende 6?

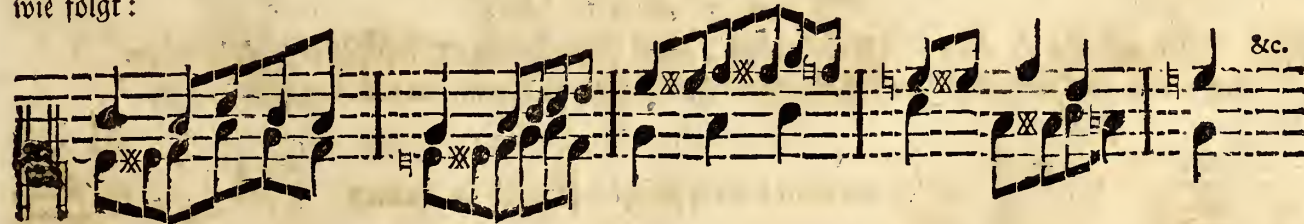


Der Urbsstädter heißt sie so, wie ich unten und oben dazu geschrieben habe.

Præc. Der Urbsstädter mag sie wohl zu seinen Accorden brauchen, wenn er etwan Mäuse und Ratten damit verjagen will. Sonst wird sich ein wirklicher Componist gewiß ewig davor hieten. Oder vielleicht will er einen chromatischen Gesang darunter verstanden haben; z. Ex.



Es wird aber hier (gleichwie mit hundert dergleichen zugespikten Gedanken auch in den übrigen Tönen) das c nicht just als eine Octav, sondern vielmehr als eine vorschlagende Note zum d angesehen. Welches auch von der kleinen Secund (die der Urbsstädter verkleinert haben will) zu verstehen ist. Daher würden auch viele behutsame Componisten nicht einmal so wie hievor, sondern um des Wohllauts willen lieber sehen, wie folgt:



Ich will dir ein andermal schon was mehrers hiervon erzählen. Sehe ich aber des Urbsstädter seine übermäßige Terz, die übermäßige Septime, und die verkleinerte Sext an, so erinnere ich mich, einst zu E zwey b, und zu C zwey x gesetzt zu haben; und so bekam ich gerade den Einklang D heraus. Du glaubst nicht, was ich dazumal für eine Freude drüber hatte; denn ich war erst 14. Jahre alt.

Disc. Das ist also als was anders. Sonst hätte ich geglaubt, der Urbsstädter habe seine 6. Wechselfelbälge gar mit dem Zirkel ausgeheckt.

Præc. Mir ist nur lieb, daß du die Intervalle wohl zu unterscheiden weißt \*\*\*.

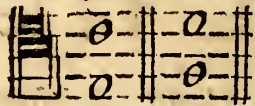
Disc.

\* Hier sage ich eben auch nur benè in Ansehung der versetzten Sext; weil diese 2 benè heut zu Tage doch manchmal gebraucht werden. \*\* Ich werde bald Gelegenheit haben, dem Jungen zu sagen, daß Diatonisch so viel bedeute, als ohne x und ohne b. \*\*\* Welches uns gleich hernach bey den alten Tonarten dienen wird.

Disc. Jetzt weiß ich erst, daß mein Herz unrecht hat. Er nennet die grosse Certe, minor; und die kleine, major.

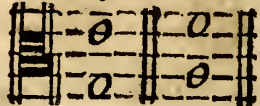
Præc. Ach, das kann ich mir vielleicht einbilden, woher es kömmt. Sur setzet auf der 38 Seite im Latein so:

Major. Minor.



Es ist also just umgekehrt; denn es sollte der Alt-Schlüssel seyn, z. Ex.

Major. Minor.



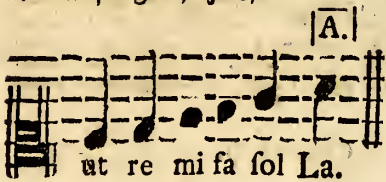
Welcher Druckfehler mit dem Tenorschlüssel sich auch im Deutschen befindet; siehe Tab. I. Fig. 17.

Disc. Ich besinne mich schon wieder auf etwas, so ich seitdem gehört habe. Schau, un poco lento heißt auf teutsch ein wenig langsam. Allegro, ma non tanto, oder kurzweg: Non tanto allegro, lustig, aber nicht so sehr. Con brio, fast so viel als wie Con spirito. Affetuoso oder Grazioso, angreiflich oder anmuthig. Maestoso, Majestätisch. Tenuto oder sostenuto; gehalten; wenn nämlich eine viertel- halbe- oder ganze Note mit dem Bogen lang und ununterbrochen gestrichen und ausgehalten wird. Welches Tenuto gemeinlich mit einem kleinen forte begleitet wird; obschon forte nicht allzeit ausdrücklich dabey stehet. Hingegen Spiccato wird mit dem Bogen fast kürzer und hüpfender abgestossen, als wo Staccato dabey stehet. Pizzicato, mit Fingern schnellen, oder pfezen, unser Nachbar sagt gar kletzten. Con arco, mit Bogen, oder eben so viel als coll'arco, mit dem Bogen. Mezo forte, halb stark, zc. Sottovoce, Untenstimme, ist so viel als mezo piano, oder meza voce, &c. Con Sordino, mit dem Dämpfer; wir stecken oder klämmen bey uns draussen nämlich einen Schlüssel mit einem zerpaltenen Bart auf den Steg hin. Senza Sordino, ohne Dämpfer, wofür einige sciolto setzen, welches soviel heißt als wegnehmen, entbinden, zc. Allein senza sordino ist für uns bekannter und deutlicher. Crescendo, wachsend ist vor wenigen Jahren erst auf die musicalische Welt gekommen. Allwo dieses Wort stehet, da fangen die Noten piano an, und werden nach und nach immer stärker, ja auf die Leze gar fortissimo gemacht. Dolce, süß, setzen viele anstatt piano, wenn gleich manchmal zimlich saure Noten dabey vorkommen. Es wäre besser, man liesse es ein wenig mehr als piano, und weniger als forte gelten. Welches bereits viele Componisten beobachtet haben. Dieses alles erzählte neulich der Herz Chorregent in Vallethal.

Præc. Ich muß auch lachen, wenn ich Affetuoso, Maestoso und mehr dergleichen schwülstige Namen angemerkt sehe. Ein Componist sollte lieber auf den Ausspruch der Zuhörer warten.

Disc. Aber merke auf mich! Nun alle diese Namen (spricht der Herz Chorregent) gleichwie auch Violino, Violetta, Violoncello, &c. sind Italienisch; und wir Deutsche behalten sie doch noch immer bey unsrer Music. Warum wollen wir uns dann schämen, ihre Benennungen der Tonart zu verwerffen, welche sie aus dem Ut re mi fa sol la her haben?

Præc. Nun verstehe ich dein langes Geschwätze erstlich. Aber merke du auch auf mich! Vor sechs- oder siebenhundert Jahren \* ist diese Benennung wohl noch nicht so abgeschmackt gewesen als jezo; weil damals nur ein einziges b, nämlich zum H, gebräuchlich gewesen. Ich will, dir es augenscheinlich zu erklären, in A anfangen, z. Ex.



Gehe ich aber gar in die Octav hinauf, so kömmt in A Re zu stehen, z. Ex.

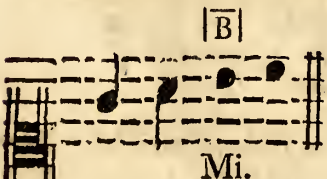


Und nun setze ich zu H ein b, z. Ex.



Also habe ich zu A alle drey heraus, und spricht man daher: A la mi re.

Zweytens, weil man dazumal nicht H, sondern B sagte; so kömmt mi dahin zu stehen, z. Ex.

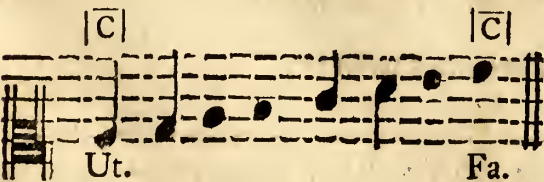


Wird aber ein b dazu gesetzt, so wird fa daraus, z. Ex.

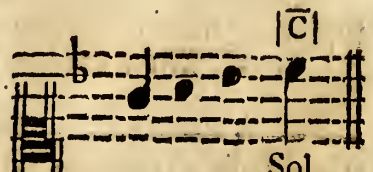


Folglich sagt man: B fa mi.

Drittens haben wir auf solche zweysförmige Art das C. zu betrachten, z. Ex.



Und mit b. z. Ex.



\* Deun Quido Aretinus, welcher das b zum H erdachte, lebte um das Jahr Christi 1024.

**Mithin kann man sagen:** C. sol fa ut.

Viertens wollen wir das D vornehmen, 3. Ex.

Re. Sol.

mit b.

La.

**Hier lautet es demnach:** D la sol re.

Fünftens wenden wir uns zu E, 3. Ex.

Mi. La.

Setze ich in dieser Leiter ein b. dazu, so kommt ebenfalls oben und unten nichts anders als ein Mi zu stehen.

**Daher kann ich auch gleich auf einmal sprechen:** E la mi.

Sechstens nun kommt das F angestochen, 3. Ex.

Fa.

mit b.

Ut.

**Und da heißt es:** F fa ut.

Endlich siehst du G, 3. Ex.

Ut

Sol.

mit b.

Re.

**Sodann wird dieses genannt:** G. sol re ut.

Viele von den Lateinern \* pflegen diese Benennung noch allzeit beizubehalten; die Italiener aber und Franzosen haben sie theils abgekürzt, und theils geändert.

Disc. Man könnte ja aber auch nach der Ordnung sprechen, wie du eins nach dem andern heraus gezogen hast, 3. Ex. A la re mi. B mi fa. C ut fa sol. D re sol la, &c. &c.

Præc. Ich habe es auch einst, um mir einen kleinen Spaß zu machen, just so ausgesprochen, wie du hier meynest; allein es ist mir von einem, der es nach der Gewohnheit trotz einem Papagey auswendig gelernt hat, als ein grober Fehler ausgestellt worden. Ich will dir sie also alle 2 oder 3. nach besagter Gewohnheit in der Ordnung hersehen, 3. Ex.

Lateinisch.  
A. la mi re.  
B. fa mi.  
C. sol fa ut.  
D. la sol re.  
E. la mi.  
F. fa ut.  
G. sol re ut.

Italienisch \*\*.  
A. la re.  
B. fa mi.  
C. sol ut.  
D. la sol.  
E. la mi.  
F. fa ut.  
G. sol re.

Französch.  
A. mi la.  
B. fa si.  
C. sol ut.  
D. la re.  
E. si mi.  
F. ut fa.  
G. re fol.

Wir haben zwar von Gott eben so viel Recht zur italienischen Sprache als die Italiener selbst; weil wir aber dormalen mehr als ein b, annehbst auch Creuze (oder hierum sogenannte Creuzel X) haben, so kann sich diese alte Benennung unmöglich zu unsern mehresten Tonarten mehr schicken. Der Unterschied zwischen B fa

\* Nicht alle. Auch nicht alle Franzosen und Italiener. Es sey dann, die zu Hause sitzen bleiben. Ich habe übrigens das ut re mi fa hervor gesucht, welches ich selbst in meiner Jugend gelernt. Denn fast jeder Schulmeister hat eine andere Art, seine Raaben darinn zu unterweisen. Einer macht anstatt ut ein do, der andere anstatt mi ein französisches si, &c. Alle Ursachen dessen anzuführen wäre sowohl überflüssig als verwirrt. \*\* Weil ich diese abgekürzt italienische Benennung nur in einem sehr schlecht beschriebenen Buch angetroffen, so habe ich daran gezweifelt, und seitdem befunden, daß sie von der lateinischen Benennung nicht abgehen.

und B mi wird es allein nicht ausmachen. Denn wie will einer zur Tonart E b ein E la mi : oder zur Tonart F  $\times$  ein F fa ut heraus kriegen? Du mußt wissen, daß jede von unsern grossen Tonarten mit Ut anfängt, 3. Ex.



C. D. Terz major. E b.

ut re mi fa sol ut re mi fa sol ut re mi fa sol



E Terz major. F. A Terz major.

ut re mi fa sol ut re mi fa sol ut re mi fa sol.

Und so auch mit G und B. Gleichwie eine jede von unsern kleinen Tonarten mit Re anfängt, 3. Ex.



C Terz minor. D Terz minor. E Terz minor.

re mi fa sol la re mi fa sol la re mi fa sol la.



F Terz minor. F  $\times$ . G Terz minor. &c.

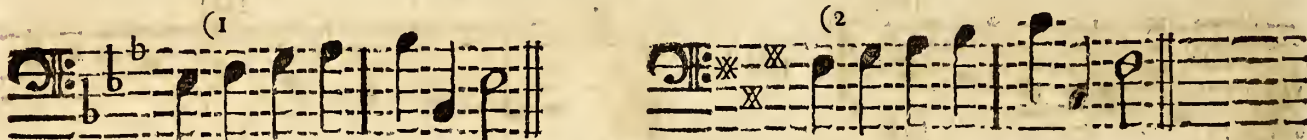
re mi fa sol la re mi fa sol la re mi fa sol la.

Und so ebenfalls mit allen übrigen.

Disc. Hierbey habe ich gemerkt, daß alle grosse Tonarten die Leiter mit der Tonart C durchaus gleich haben.

Præc. Eben deswegen werden sie von vielen nur übersezte Tonarten \* genennet.

Disc. Wie heißen die Franzosen und Italiener diese zwey Tonarten? 3. Ex.



(1) (2)

Præc. Die erste heißen sie: E la mi mit *b mollen*, Terz major. Die andere: F fa ut mit Kreuzeln, Terz minor. Oder wohl auch so: E la mi mit Terz major, im Schlüssel *b mol.* welches letztere so viel sagen will als im Hauptschlüssel, oder in der Grundnote *b mol.* Und so auch bey der andern im Schlüssel  $\times$ .

Disc. Das ist freylich wohl eine langweilige und ungeschickte Benennung. Wir wollen sie lieber auch nach Siberien schicken, um zur daselbstigen Jagd die Weidspüche daraus zu formiren. Sie, die Lateiner, Italiener und Franzosen, brauchen ja nicht minder das A B C D E F G dazu; warum stücken sie denn noch überdies das ut re mi fa sol la si hinzu?

Præc. Einige Scribenten, weil sie wegen einer solchen unerheblichen Kleinigkeit vielleicht nicht just von der alten Gewohnheit \*\* abgehen wollen. Andere, weil sie keine Ursache wissen. Noch andere, weil sie damit großthun und zeigen wollen, daß sie musicalisch sollen seyn.

Disc. Die Herren Componisten hätten ja zum wenigsten schon von drey- oder vierhundert Jahren her (seitdem nämlich alle  $\times$  und *b* gebräuchlich sind) besser gethan, zu jeder grossen Tonart Ut; und zu jeder kleinen Tonart Re zu setzen, 3. Ex. A ut, B ut, C ut, D ut, E ut, F ut, G ut; und wäre sodann gar nicht nöthig gewesen, das Terz major hinzuzufügen\*\*\*. Bey den kleinen Tonarten aber A re, H re, C re, D re, E re, F re, G re, und F  $\times$  re würde eben auch nicht nöthig seyn, mit Terz minor hinzuzusetzen. E b ut könnte demnach meines Herrn sein Dis seyn.

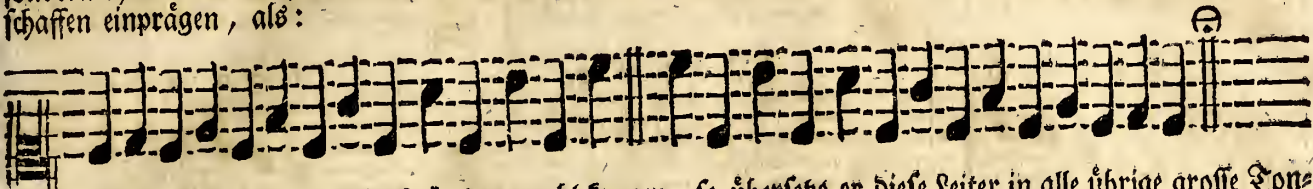
Præc. Du hast vollkommen recht. Allein dieß wäre eine so unbekannte Neuigkeit, daß man uns ebenfalls damit nach Siberien würde schicken.

Disc. Sodann will ich vom ut re mi fa gar nichts mehr wissen und hören. Denn in C, in F und in G finde ich zu solmiren zwar eben keine Schwierigkeit; sobald aber eine Tonart mit mehrern  $\times$  und *b* vor- kömmt, so singe ich vielleicht hundertmal mi, wo fa sollte seyn; und im Gegentheil hundertmal fa, wo mi sollte

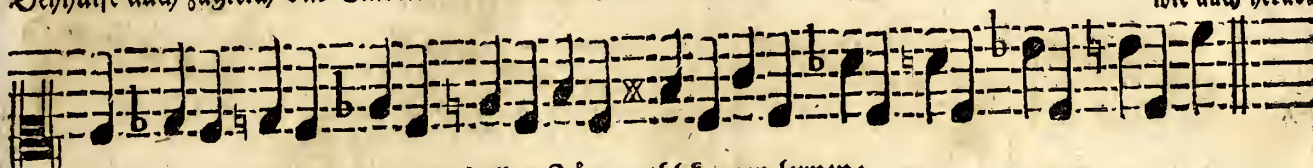
\* Modi transpositi. Man könnte zwar des Aretin seine neuformirte Tonart F auch mitlaufen lassen. Allein es wörd sich wohl schwerlich jemand unterfangen, eine unsrige kleine Tonart mit den alten zu vergleichen. Wie wir bald sehen werden. \*\* Ich getraue mir eine solche Gewohnheit nicht einmal Mißbrauch zu nennen, so sehr fürchte ich die ruchlosen Tadler und Stachelschristen. \*\*\* Oder auszusprechen.



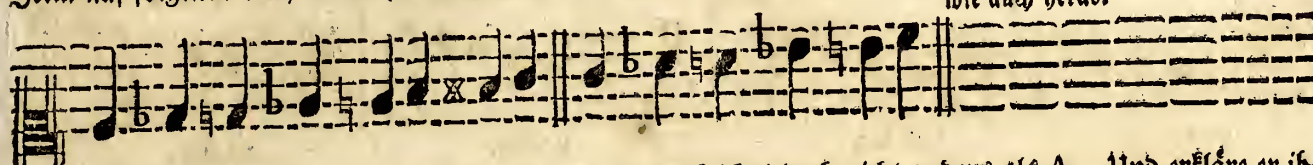
sollte seyn. So daß sich mein Herz selbst nicht anders zu helfen weiß. Daher sagte lezhin der Herz Choro regent, er wolle fortfahren, die Singknaben mit der Solmifaction hinfüro nicht mehr so lang zu martern, sondern ihnen nur durch die blossen Buchstaben, sage durch das a b c die Intervalle und Sprünge recht schaffen einprägen, als:



Und so sie ein jedes Intervall insbesondere wohl kennen, so überseze er diese Leiter in alle übrige grosse Tonarten. Nachdem nehme er die kleinen Tonarten vor, und mache es abermal so, NB. er lerne ihnen aber zur Beyhülfe auch zugleich das Clavier. Und endlich untermische er X und b, z. Ex. wie auch herab.



Item auf folgende Art, damit sie die halben Töne wohl kennen lernen:



Es möge nun X oder b z. Ex. in A stehen, so nenne er solches doch nicht anders als A. Und erkläre er ihnen nur absonderlich, daß eins A dur, das andere A mol. sey. Und so auch mit H, C, D, E, F, G. Auf diese Art habe er bereits zu seinem Vergnügen befunden, daß sie weit Notensfester werden, als mancher, der ewig solmifiren muß. Ein Tutti zu singen, sprach er endlich, komme ihnen solchemnach gar nicht schwer vor, weil ein Contrapunctist um der Leichtigkeit willen nicht einmal einen Sert-major-Sprung setzen dürffte. Einen Knaben aber, der sich von Natur aus gar nicht drein finden kann, dem will er rathen, er solle lieber den Pflug in die Hand nehmen, oder ein Handwerk lernen, oder aber auch sein Glück fernerhin sonst mit der Feder u. s. m. suchen.

Præc. Er hat in der That nicht unrecht. Allein die Alten \* haben sich bey jeder (sogenannt) versehten Tonart einen andern Schlüssel eingebildet.

Disc. Wie kann das seyn, wir haben ja nicht mehr als 3. Schlüssel, derer der erste in G stehet, nämlich der Violinschlüssel. Der zweyte in F, nämlich der Bassschlüssel. Der Tenor-Alt- und Discant-Schlüssel stehen alle 3. in C. zu diesen 3. Schlüsseln G. F. C. will unser Philip nur immer noch den vierten gelten lassen, nämlich den Schlüssel zum Keller.

Præc. Das muß nur ein versoffner Musicus seyn. Du wirst aber auch wissen, daß der Discantschlüssel C die erste Linie \*\*, der Altschlüssel C die dritte Linie, und der Tenorschlüssel C die vierte Linie einnimmt. Der Bassschlüssel F umarmet ebenfalls die vierte Linie; und der Violinschlüssel G umzingelt die zweyte Linie. Sehe ich den Bassschlüssel F tieffer, nämlich auf die dritte Linie, so folgt hieraus, daß er um so viel höher gesungen oder gespielt muß werden. Sehe ich den Altschlüssel C gleichfalls tieffer, nämlich auf die zweyte Linie, so wird er eben auch höher gesungen. Daher man jenen den hohen Bass, und diesen den hohen Alt nennet.

Disc. Das weiß ich schon lang. Denn die alten Franzosen setzten ja ihren Violinschlüssel G eben auch auf die erste Linie herab, wo man sodenn durchgehends um eine Terz höher spielen mußte. Ich habe diesen französischen Schlüssel erst vor acht Tagen noch in einer schmutzigen Sonata gesehen.

Præc. Nun auf der ersten Linie des Discants kömmt C. ut zu stehen. Wie wölltest du aber angehen, daß sogar auch zwischen der ersten und zweyten Linie ein C ut zu stehen käme?

Disc. Ich wölte mir nur einbilden, als wäre solches D das C. des hohen Basses, so könnte ich eben sowohl mit ut re mi fa, und zwar ohne einziges X und b anfangen, als wenn es mein C des Discants wäre. Denn des hohen Basses C kömmt auch just zwischen die erste und zweyte Linie zu stehen. Diese eingebildete Versehung würde mir sodann helfen, im puren E, oder Eb mit ut re mi fa anzufangen, dafern ich mir das C des hohen Alts vorstellte. Mein F könnte durch das C des Basses; mein G durch das C des Alts; mein A durch das C der Violine, und mein B durch das C des Tenors vertreten werden. Ich will, um dir meine Meinung deutlicher zu geben, geschwind nur die jetztgedachten Tonarten des Discants herschreiben, und die andern mit anfangendem C, oder mit ut re mi fa (welche ich mir aufferdem nur einbilden muß) gerade drunter setzen. Z. Ex.

D

D.

\* Ich meyne nicht gar die Alten, die vom b. noch nichts wußten; sondern nur die, nachdem Uretin ex hymno vespertino S. Joh. Baptiste folgenden Anfang genommen, nämlich: Ut queant laxis Resonare fibrils Mira gestorum Famull tuorum Solve polluti Labii reatum. Einige wollen, er habe diese Namen ut re mi fa sol la hieraus gezogen zur besten Erinnerung, weil dieser Vers wider die Heiserkeit. \*\* Nämlich von unten hinauf zu zählen. Wer will, der kann die unteren zwey NB. Nebenlinien hinab zählen. Die fünf Linien zusammen nenne ich eine Notenreihe, es mögen gleich Noten darauf stehen oder nicht. Die Lateiner mögen sie meinet halben immer Systema heißen.



D. Terz major. E b. oder E. Terz major.

C d e f g. C d e f g. C d e f g.

Hoher Baß. Hoher Alt. ut re mi fa sol. ut re mi fa sol. ut re mi fa sol.

F. G. A. Terz major. B.

C d e f g. C d e f g. C d e f g. C d e f g.

ut &c. ut &c. ut &c. ut &c.

Præc. Ich will also nur gedenken, daß die Alten mit diesen ihren Versetzungen durch die Schlüssel der Jugend auf einmal gleich einen unbeschreiblichen Nutzen verschafft haben. Denn wie lang gehet es heut zu Tage her, bis einer deines gleichen alle Schlüssel gründlich kennen lernet? Die Erkenntniß dieser Versetzung würde auch den mehresten italiänischen Componisten \* dienlich seyn, die nicht wissen, daß der größte Theil der Walthornisten und Trompeter gewohnt sind, in dem Violinschlüssel, und zugleich alles in C. zu blasen \*\*.

Disc. Es ist wahr, ich habe schon viel solche wälsche Verwirrungen gesehen. Weil ihnen dann die Versetzung ins C des Violinschlüssels zu künstlich ist; so dürften sie freylich nur z. Ex. die Walthorn, zu einer Simphonie in A, in den Discantschlüssel übersetzen, folglich würde sich der Walthornist einbilden können, als wäre solches das C des Violinschlüssels. Und so weiter mit den übrigen Tonarten, z. Ex.

Corno. In D. In A. In Eb. In E.

Corno. In G. In F. In B.

Hoher Baß. Hoher Alt.

Wenn auch schon in B und in Eb manchmal ein  $\flat$  und  $\sharp$  anstatt  $\times$  und  $\flat$  vorkämen, das würde keine Schwierigkeit verursachen.

Præc. Du hast in allem vollkommen recht. Auf solche Weise kömmt freylich eine jede Grundnote zwischen der dritten und vierten Linie zu stehen, gleichwie das C. der Violine.

Disc. Ich muß dir noch eins vertrauen. Vor 2 Jahren kam ein fremder Musicus zu uns, welcher unter andern sagte, er wollte die Jugend die Octaven einer grossen Tonart nicht mehr so hinauf solmifiren lassen, wie bisher geschehen ist, nämlich: ut re mi fa sol re mi fa; sondern ungefehr so: ut re mi fa sol la si ut. Und diese wollte er in allen sowohl grossen als kleinen Tonarten, auch sowohl herab als hinauf

\* Von denjenigen nachlässigen Componistern will ich gar nichts melden, die nicht einmal wissen, wieviel eine Trompete oder ein Walthorn Klänge, nochweniger wieviel dieselben reine Klänge haben. Welches doch sonst gar leicht brianen 2 oder 3 Minuten zu fassen ist. \*\* Sie können bestwegen dennoch so musicalisch seyn als immer ein Italiener.

auf (es möchten gleich X und b engzwischen kommen oder nicht) unveränderlich stehen lassen. Folglich würde

Die Tonart C lauten:	ut	re	mi	fa	sol	la	si	ut.
Die Tonart D.	-	re	mi	fa	sol	la	si	ut re.
Die Tonart E und Eb.	mi	fa	sol	la	si	ut	re	mi.
Die Tonart F.	-	fa	sol	la	si	ut	re	mi fa.
Die Tonart G.	-	sol	la	si	ut	re	mi	fa sol.
Die Tonart A.	-	la	si	ut	re	mi	fa	sol la.
Die Tonart H oder B.	si	ut	re	mi	fa	sol	la	si.

So wohl mit Terz major als minor.

Ich will, damit du mich besser verstehst, hiervon nur E Terz major, Eb und E Terz minor mit Noten selbst entwerffen, z. Ex.

mi fa sol la si ut re mi      mi fa sol la si ut re mi      mi fa sol la si ut re mi.

Herab bleiben sie auch durchgehends stehen, als:

mi re ut si la sol fa mi.      mi re ut si la sol fa mi.      mi re ut si la sol fa mi.

Præc. Er hat auch nicht unrecht. Ein Aretin würde heut zu Tage selbst nichts dawider einwenden können. Allein das a b c d e f g kann uns ja eben diese Dienste thun. Warum sollen wir solche Sachen aufbringen lassen? Wir wollen nun lieber ein wenig ausruhen.

### Das war also etwas von verschiedenen Benennungen der Tonarten.



**N**un wollen wir endlich die alten Tonarten ein wenig anschauen \*. Denn ich merke schon, daß du die dermal gebräuchlichen wohl kennest.

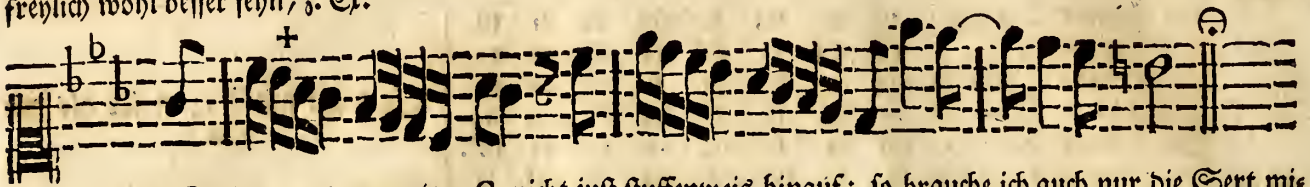
Dise. Ich hoffe es zum wenigsten. Denn eine jede grosse Tonart siehet so aus, wie hier in C. z. Ex.

Hingegen jede kleine Tonart steigt insgemein durch die Sext major, und durch die Septime major hinauf; und aber durch die Septime minor, und Sext minor herab; z. Ex.

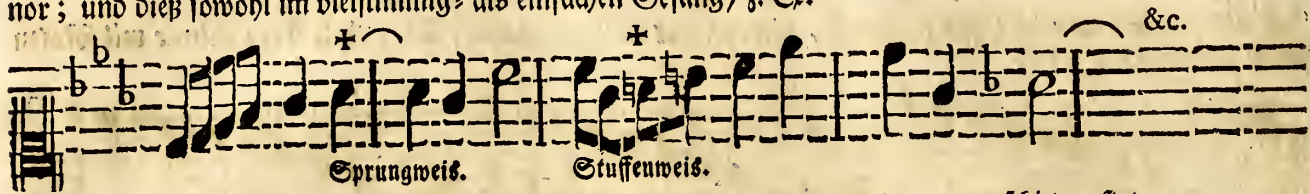
Ich sage insgemein, weil man bisweilen, sonderlich in einem einfachen und nicht gar hurtigen Gesange, auch durch die Septime major und Sext minor herab steigen kann, z. Ex.

\* Alles, was ich bishero geredet und geschrieben habe; ist wegen dieser alten Tonarten geschehen. Der Jung wird ist gar leicht aufsperrern, weil er nur einmal den Schlüssel dazu hat. Ich will auch schon ein wenig mitbelffen.

Zu geschwind lauffenden Noten, wenn das C oben auf den Niederstreich kömmt, würde es auf folgende Art freylich wohl besser seyn, z. Ex.



Gehe ich vom G, oder gar vom untern C. nicht just stufenweis hinauf; so brauche ich auch nur die Sext minor; und dieß sowohl im vielstimmig- als einfachen Gesang, z. Ex.



Within will ich bald merken, in wie weit die alten Tonarten von den unfrigen unterschieden sind. Præc. Ich will sie gleich auf einmal nacheinander hersehen, z. Ex.

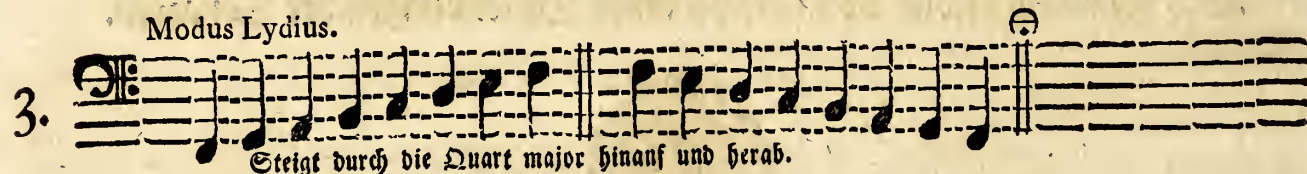
Modus Dorius.



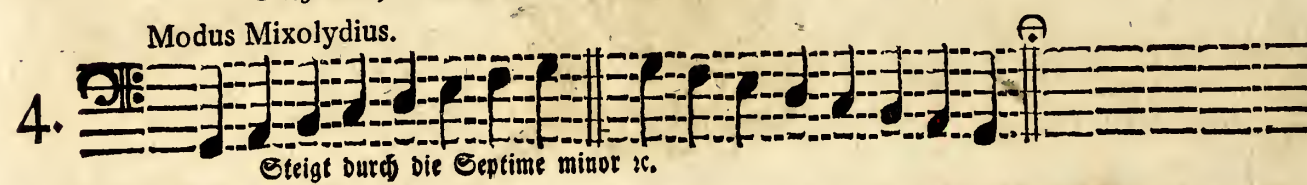
Modus Phrygius.



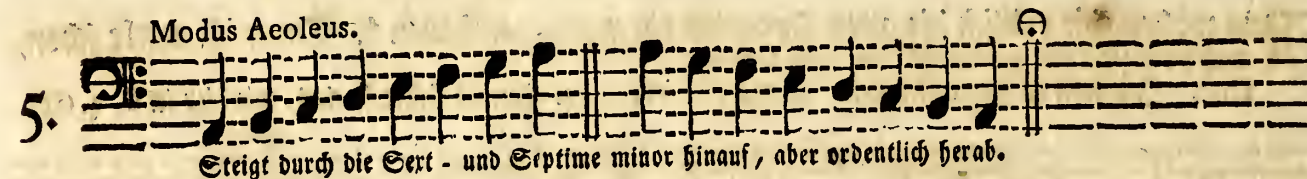
Modus Lydius.



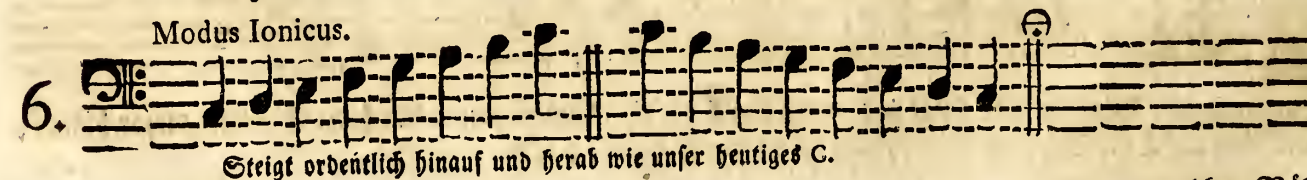
Modus Mixolydius.



Modus Aeolus.



Modus Ionicus.



Nun die erste Dorische Tonart (Modus Dorius), welche den Doriern eigen war, und von welchen Völkern sie den Namen Dorius hat, gleichwie Phrygius von den Phrygiern, Lydius von den Lydiern, und - - - Disc. Ich bitte, sey still! Wenn ich die einzige sechste Ionische Tonart, die mit unserm C. just übereintrifft, und etwan die fünfte Aeolische im Herabsteigen, ausnehme; so finde ich demnach keine mehr, die mit unsern jetzigen Tonarten zu vergleichen wäre. Ich muß recht herzlich lachen über die Phrygische Tonart E. mit Terz minor, weil sie zu F. noch kein X wußten; ich muß auch lachen über die Lydische Tonart F, weil sie aus Mangel des b mol. noch keine ordentliche Quart haben konnten u. Mit kurzem, was gehet uns der Alten ihr elender Zustand an? Immer nach Siberien damit!

Præc. Nur nicht zu hitzig! Es ist zwar an dem, daß die alten Tonarten (C ausgenommen) auf dieser Welt nicht mehr gebräuchlich werden werden\*. Sur hat zwar auch sogar die Uebersetzungen davon in seinem Tractat, im latein. von der 222 Seite an, und im teutsch. Seite 159. Tab. 42. von den Tonarten nicht gänzlich verworffen. Nur habe ich in seinen Sigural-Compositionen zur Kirche niemals was dergleichen gesehen. Wer mir etwan nicht glauben wollte, dem könnte ich gar zwey von

\* Denn ich wüßte nicht, wie es zugehen müßte. Menschenmöglich wäre es gewiß nicht.

von seinen letzten Requiem - Messen (die ich noch zu Handen habe) zum Zeugnisse vor Augen legen \*

Disc. Wie hat er denn die Exempel vorgeschrieben, um den Contrapunct zu lernen?

Præc. Mehrentheils in den alten Tonarten. Und eben dieses macht viele Anfänger über diesen seinen Tractat verdrießlich, weil sie hie und da nicht gleich einen ordentlichen Gesang herausfinden können. Wie wohl er sich manchmal in der Mitte schon der X und b bedientet.

Disc. Mein Herz zeichnet zur Tonart D. Terz minor am Anfange kein b vor. Vielleicht wird er nur mit diesem Alterthum sich ein Ansehen machen wollen. Ungeachtet er in der Mitte die b und X auch gar fleißig und häufig braucht.

Præc. Dein Herz ist nicht der einzige, der sich so betriegt. Nur aber hat uns in seinem Tractat nur die alten Tonarten wollen kennen lernen; und durch die dabey gebrauchte X und b hat er gezeigt, daß die Alten ausserdem nothwendig einen schlechten Gesang heraus kriegen haben müssen.

Disc. Ich hätte in der Dorischen, Phrygischen, Lydischen, und Mixolydischen eine Opera hören mögen! Wie lang ist es denn, da diese Tonarten üblich waren?

Præc. Ungeföhr 3000. Jahre \*\*.

Disc. Auf diese Weise ist Arctinus mit seinem b. und dessen Auflösungszeichen ♯ spat hinten drein gekommen. Uebrigens hoffe ich, und merke es bey nahe, daß du mir künftighin die Regeln des Contrapuncts lieber nach Vorschrift unsrer heutigen Tonarten erklären wirst.

Præc. Allerdings. Man hat auch hinlängliche Ursachen dazu.

Disc. Die Alten haben also 6. Tonarten gehabt; wir aber haben nur 2.

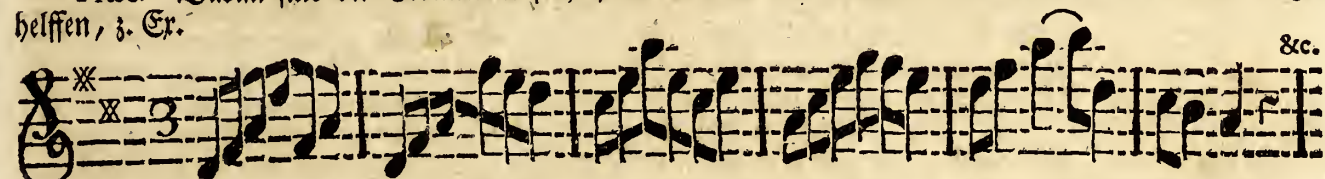
Præc. Du machst einen grundsalschen Sprung. Denn die alten Dorier haben ja nur eine elende, die alten Phrygier auch nur eine elende, die alten Lydier 2c. gleichfalls nur eine einzige elende Tonart gehabt; welche erst nach der Hand auf einen Hauffen zusammen gerafft sind worden. Wir hingegen haben zwey zierliche, deutliche und vollkommene Tonarten, womit wir leben und sterben können.

Disc. Mein Herz sagte aber einst, es stecke in jeder alten Tonart eine andere und besondere Kraft, die Gemütsbewegungen, als: Liebe, Haß, Forcht, Herzhaftigkeit 2c. aus dem menschlichen Eingeweide heraus zu locken.

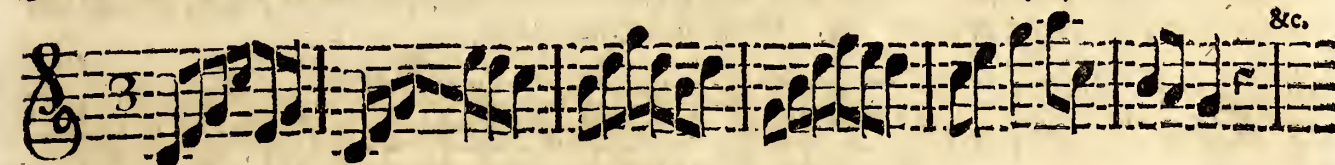
Præc. Hätte bald gesagt: was anders heraus zu locken. Ich weiß wohl, daß viele ihre Schriften auch mit dergleichen Poffen zu erweitern suchen. Es ist aber eine bloße verrostete Einbildung.

Disc. Ey! lege nur deinen Zorn nieder, ich sage von den Alten nichts wieder. Allein du wirst doch eingestehen, daß unser D. Terz major lustiger ist, als C.

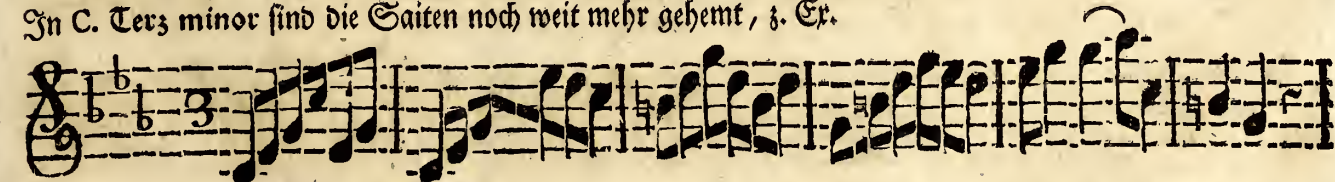
Præc. Daran sind die Violinen Ursache, weil da die leeren Saiten d a e immer wacker mit klingen helfen, 3. Ex.



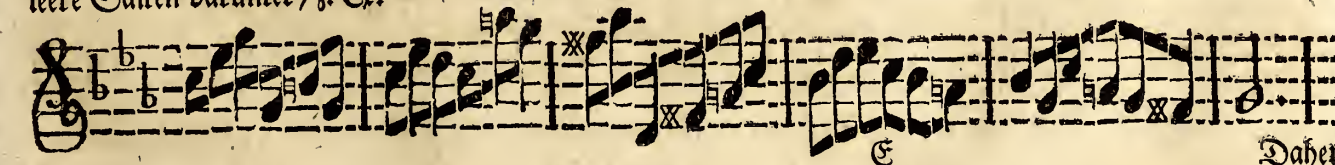
In der Tonart C. hingegen werden die Saiten durch die Fingergriffe schon mehr gehemt, 3. Ex.



In C. Terz minor sind die Saiten noch weit mehr gehemt, 3. Ex.



Weil die Ausweichung hier auch in die Quint G. geschehen kann, so kommen manchmal doch noch ein paar leere Saiten darunter, 3. Ex.



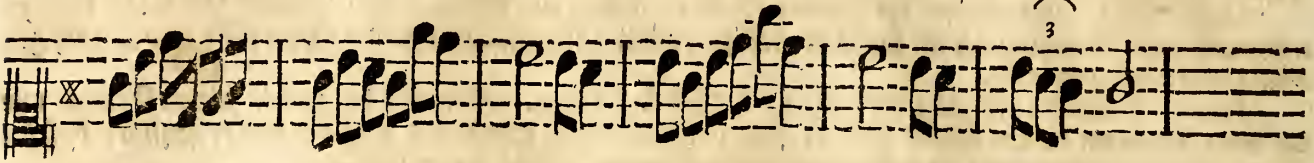
Daher

\* Die Herren Choralisten kann man freylich wohl um die alten Tonarten nicht beneiden. Nur rathe ich, daß sich derer etwan keiner erkühne zu sagen, daß man mit den heutigen Tonarten nicht so traurig und bewealich (pathetisch) setzen könne. Sonst könnte er leicht von einem Discantisten in die Schule geführt, und ihm zum Ueberfluß das Widerspiel gezeigt werden. Ich schreibe dieses nicht ohne Ursache und Vorwissen. Man höre nur ein, und anders Requiem von Sup an.

\*\* Die Geschichtschreiber verstehen immer einer den andern selbst nicht wohl; sondern sie wissen nur gemeiniglich am besten das, was sie sehen und begreifen. Das doppelte X und das einfache ♯ sind erst lang nach dem Arctin erfunden worden. Wobey zu merken, daß das ♯ deswegen einfach genennt und geschrieben ward, weil es einen halben Ton in zwey Vierteltöne theilte, folglich dazumal zum enharmonischen Geschlecht gehörte. Wir aber brauchen es heut zur Erhöhung eines vollkommen halben Tons, so wie das doppelte X selbst; und zwar um der Deutlichkeit willen an der nämlichen Note, die vordrin schon durch das X erhöht ist. Einige sagen, weil das ♯ gewissermassen doppelt erhöht, so sollte man so X, hingegen dieses doppelte nur einfach schreiben. Allein es ist besser, wenn man gar nicht daran denkt.

Daher ist diese Tonart auch ein wenig frischer als F. Terz minor. Der Lage halber wäre es aber just umgekehrt. Wie du bald hören wirst. Zwar du kannst mir wohl selbst die Gleichniß geben. Mein! in welcher Tonart singst du am liebsten?

Disc. Vergangenes Jahr habe ich gern in A gesungen; heuer aber singe ich lieber in G; weil ich nebst der vollständigen Quint D, oben und unten, noch allzeit einige Töne übrig habe, so daß ich sogar oben die Octav vollkommen dazu zwicken kann, ꝛ. E.

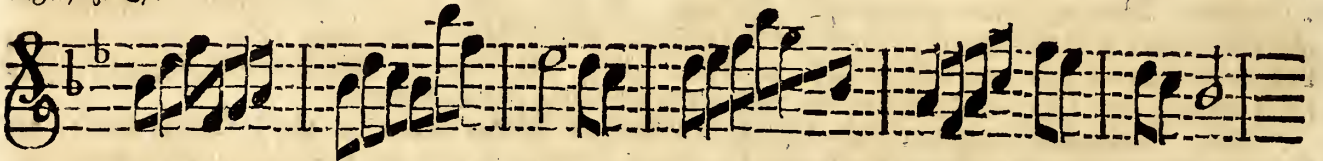


Es ist wahr, die Lage dieser Tonart ist für mich just recht. Denn wenn ich für mich allein singe, und keine Violine dabey ist, so scheint sie mir unter allen Tonarten die munterste zu seyn. Einem Altisten, der eben nicht gern zu hoch singt, mag wohl C. am muntersten scheinen.

Præc. Die Choralisten haben D für ihre erste Tonart erwählet.

Disc. Das glaube ich, daß es eine Haupttonart für sie ist, weil da Bassist und Tenorist zur Noth wacker zusammen schreyen können. Jedoch wird der Tenorist desto mehr braunes Bier trinken müssen, wenn er die Tiefe recht heraus heben will.

Præc. Ich weiß nicht, ob mich mein Gehör betriegt, wenn B mit Violinen wegen solcher bequemen Lage, ꝛ. Er.

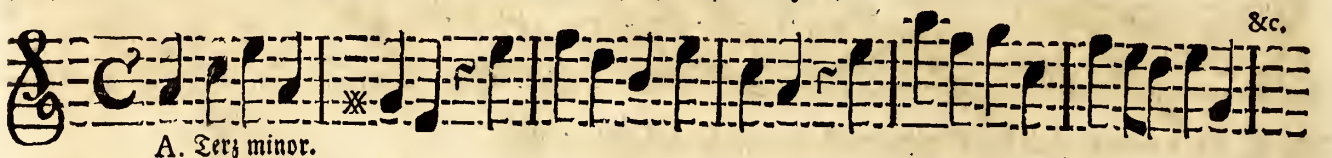


mir lustiger vorkömmt, als die Tonart F; ungeachtet diese nur ein einziges b vorgezeichnet hat.

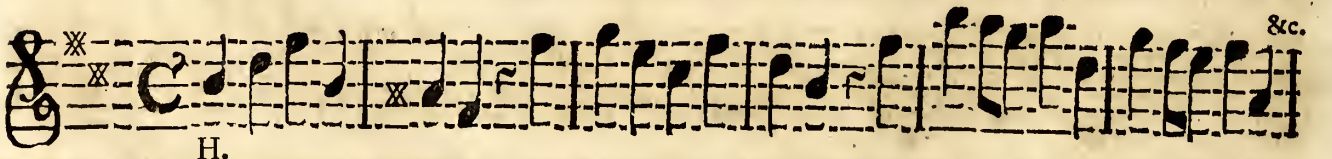
Disc. Ich glaube sogar, daß B mit Violinen lustiger könnte seyn als D selbst, wenn dort die Saiten nicht gehemt würden. Aber horche! bey einer Orgel will ich wohl D. Terz minor von F. Terz minor augenblicklich unterscheiden; ungeachtet ich auch nicht dabey stehe, wenn mein Herz darauf spielt.

Præc. Aber horche! wenn in euer Orgel draussen die Quinten, Terzen u. s. f. harrzirkelmässig temperirt, sage recht rein gestimmt wären, so wollte ich dich Jahr und Tag unterscheiden lassen. Ausser daß du (heimlich singend) mit deiner Stimme der Höhe oder Tiefe beyläufig nachforschen könntest. Kurzum, ich habe einst zwey Banden Hoboisten spielen hören, die eine in C. mit kleinen, sogenannten Cornet-Hoboem\*, die andere in D. mit sogenannten französischen Hoboen; so daß jenes C mit diesem D, eine gleiche Stimmung hatte. Ich versichere dich und deinen Herrn, mir kam C beynabe lustiger vor, als D. NB. Es waren keine Violinen dabey. Nur ein einziger von den Anwesenden war der widrigen Meinung; weil er sich für einen Componisten ausgab, und von dergleichen Dingen schon viele verkehrte Bücher geschrieben hatte.

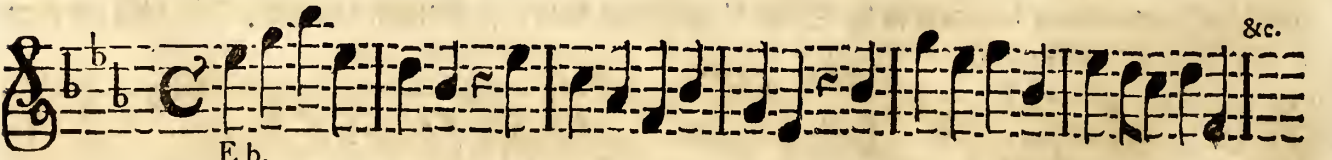
Disc. Den hätte ich ohne heimlich zu lachen gewiß nicht ansehen können. Schau, jetzt fällt mir wieder was bey. Ich habe neulich drey Violin-Concerte spielen hören, derer das erste in A Terz minor, das zweyte in H, und das dritte in E mol. war. Gleichnißweise wie ꝛ. Er.



A. Terz minor.



H.



E b.

Mir kamen die ersten zwey lustig- und weit schärffer vor als der letzte. Da mögen wohl auch die leeren Saiten dazu helfen. Mein Herz hingegen heißt die ersten zwey Tonarten weich, und die letzte hart. Just umgekehrt. Uebrigens ist ohne dieß klar, daß ein lustiger Text eine lustige Tonart, und ein trauriger Text eine traurige erfordert. Eb aber mag sich zugleich nicht übel schicken zu einem zornigen Text, wenn man Allegro oder Presto dazu sehet.

Præc.

\* Cornetto, dieses Instrument wird insgemein zum hohen Chorton in der Kirche gebraucht, um zu einem Terti die Discant-Stimme zu verstärken. Chorasiro ist nicht so hoch als Chorton; wie mir doch neulich ein Italiener hat weismachen wollen. Der französich- oder sogenannte Cammerton ist um einen ganzen Ton tieffer als der Chorton. Es ist aber mit allem aller Orten wieder ein Unterschied zu machen; gleichwie man in vielen Orten den Chorton um einen ganzen Ton tiefer hält als den Cornet-Ton.

**Præc.** Man muß nur just keine Regel daraus machen. Denn ich habe unlängst sogar einen traurigen Text einer Arie mit D. Terz major gehört; und zwar von einem grossen Meister. Die Arie wurde sehr langsam gemacht, und waren Walthorne dabey.

**Disc.** Vielleicht war der Text des folgenden Inhalts: Ach ihr Götter! wie wehe geschiehet mir, daß ich denjenigen Ort verlassen habe müssen, wo ich so viel Freude genossen habe. Ich will eben nicht sagen, daß er in demjenigen Ort gestohlen hat. Dergleichen Ueberlegungen mag sich wohl unfehlbar derjenige künstliche Violinist (welcher vor etlich Jahren hier durchgereiset ist) zu Nutzen gemacht haben. Der, wie verlautet, die Zuhörer bald zum Weinen, bald zum Lachen und Fröhlichseyn zu bewegen wußte. Um das Fröhliche heraus zu holen, muß er sicher mit seiner Violine in D. Terz major gespielt haben; und

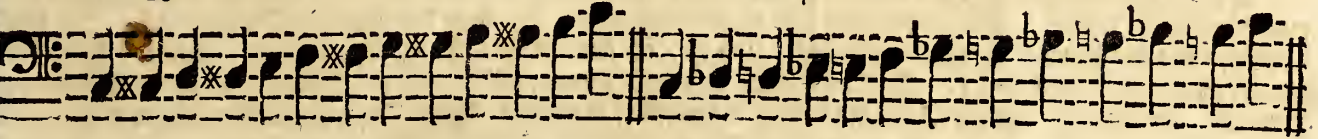
**Præc.** Mir wurde aber von ihm erzählt, er habe vorher allzeit selbst gemächlich zu weinen angefangen, so daß er wirklich Tränen vergoß. Hernach fieng er wieder an, mit Mund, Nasen und Augen so seltsame und lächerliche Geberden zu machen, daß ein Aff nur ein Esel dagegen ist. Kurz, seine Kunst war, daß er das Weinen und Lachen in einem Sack beysammen hatte wie die Weiber. Zum Weinen-machen mag ihm zwar das Falschgreiffen eben auch geholffen haben.

**Disc.** Ich habe auch schon viel Musici gesehen, die wunderliche Meerfakengefichter schneiden. Unser Philip hat aber von einem Italiener gelernt, mit der Violine immer fleißig vor den Spiegel hinzustehen, um sich von unten bis oben zu betrachten, ob ihm das Violin-Spielen gut oder übel anstehe. Er weiß auch sogar, die Violine und den Bogen mathematisch in die Hand zu nehmen und zu halten. Dieß gehet mich aber nichts an, sondern ich erinnere mich auf was anders. Ich weiß wohl, daß die Dorier, Phrygier, Lydier, &c. nur das Diatonische Geschlecht (genus diatonicum) hatten, das ist nämlich ohne einziges X und b. Erzähle mir aber das genus chromaticum, und das genus enharmonicum.

**Præc.** Das Chromatische Geschlecht\* ist gar lang hernach zu dem Ende erfunden worden, damit man in der Leiter alle halbe Töne haben könne, z. E.

Mit X.

Mit b und h.



Zur Zeit, da dieses Geschlecht erfunden ward, verfügte sich ein Tonkünstler damit, ich weiß nicht mehr in was für eine griechische Stadt, in der Hofnung, was ansehnliches damit zu erhaschen. Er fieng aber kaum an, ihnen vorzustellen, wie sehr dem Staat und Vaterlande an diesem Geschlecht gelegen müsse seyn; da wurde er bey dem andern Thor wieder hinaus geführt. Weil die Bürger vorgaben, es könnten die Leute durch dieses verzweifelte Geschlecht leicht zu Schalkheit aufgebracht werden. Nun von dem Enharmonischen Geschlechte\*\* was zu gedenken, so mußt du wissen, daß es vor Zeiten ebenfalls neugierige Leute mit drunter geben, die nach Veränderungen geschnappt haben. Ein verschmitzter Tonkünstler dann\*\*\* hat in der Leiter (den Ton A bis ins H ausgenommen) alle halbe Töne noch einmal von einander getheilt, so daß gar Vierteltöne zu vernehmen waren, z. Ex. zwischen H und C steckte ein Viertelston mit einem einfachen F bemerket; und so weiter lauter Vierteltöne bis zur Octav hinauf.

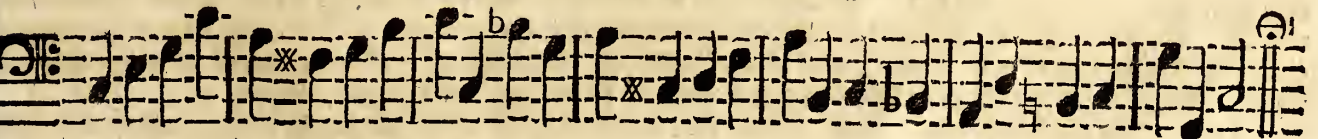
**Disc.** Dem hätte man ja ganz und gar den Staubbesem geben sollen.

**Præc.** Sey still! Es ist dieß verwirrte Geschlecht ohnehin wieder abgeschafft worden.

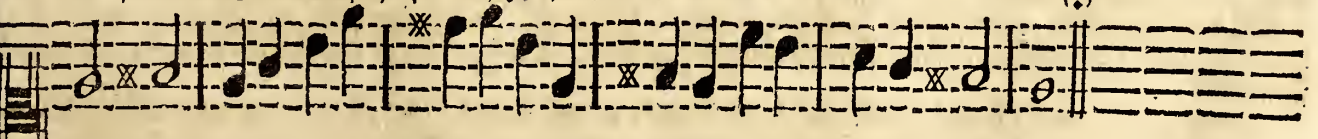
**Disc.** Das glaube ich; sonst hätten die Leute ja noch boshaffter werden können, als sie sind.

**Præc.** Seitdem sind das Diatonische und Chromatische zusammen geschmiedet worden, so daß wir heut beide zugleich immer glücklich fortbrauchen, und weder die Wörter Diatonisch, Chromatisch und Enharmonisch mehr nöthig haben.

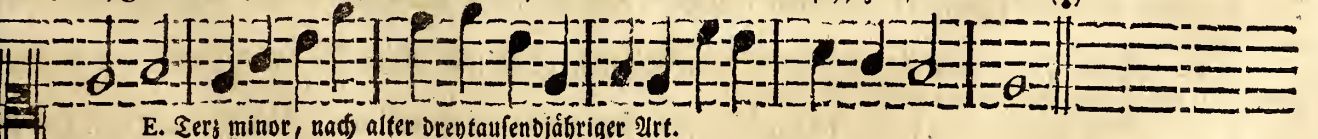
**Disc.** Das weiß ich wohl; weil X und b immer mit drunter lauffen, z. Ex.



Unser E Terz minor sieht so aus, z. Ex.



Die Phrygier aber hätten nicht anders machen können als Diatonisch, z. Ex.



E. Terz minor, nach alter dreystausendjähriger Art.

\* Es mag gleich dieses griechische Wort (chromaticon) sonst eine Farbe, ja schwarz oder weiß gebeissen haben. Tausend Griechen wissen es selbst nicht. Die Erklärungen dergleichen Namen sind in den musicalischen Büchern ohnehin mehr zur Pralerey, als zum Nutzen gerichtet. Ausserdem setze ich die b auch gleich dazu; ungeachtet Sup nur die X allein in seiner Tonleiter hat. \*\* Mag dieses Wort enharmonicum in der griechischen Sprache gleich tausendmal von Harmonie oder Zusammenfügung hergeleitet werden; so wollen wir doch nur sachte das Gegentheil nehmen. Sonst könnten wir vielleicht die Zeit so unnütz anwenden, als einige &c. \*\*\* Es wäre doch nicht der Mühe wehrt, dessen Namen, das Jahr, den Tag und die Stunde auszuforschen. Zudem so bin ich vielen Stücken sehr ungläubig.

Wenn nun aber ein heutiger Componist z. E. eine Fuge nach den alten Tonarten anfängt, und demnach in der Mitte zur Ausführung in *X* oder *b* setzt, so ist ja eine solche Fuge nicht mehr Lydisch, Dorisch, Phrygisch zc. Denn alle diese Graubärte hatten ja kein einziges *X* und *b*.

Præc. Und wer kann so zweifeln \*?

Disc. Ich verstehe es. Das heißt: Ich wollte gern, und kann nicht. Noch eins. Wenn wir das Wort Chromatisch nicht mehr nöthig haben, warum heißt es denn oft: Das ist ein chromatischer Griff auf der Orgel; das und das Stück ist sehr chromatisch?

Præc. Du hast auch wieder recht. Allein wir wollen morgen davon sprechen, und jetzt wieder ein wenig ausschnauffen. Das war also etwas von unsern und den alten Tonarten.



Disc. Es fällt mir schon wieder was ein. Der Hansmichel lernt igt beym Urbsstädter componiren aus der Mathematick. Am Sonabend hat er mir vertraut, wie man das Clavier stimmen soll. Ich lasse nämlich igt alle Quinten abwärts schweben, das ist, ich stimme sie nicht scharf und rein, sondern gleichsam um ein unvermerkliches tieffer. In *C* fange ich an, und stimme alle *C*, die im Clavier sind, rein zusammen. Hernach, wie gesagt, nehme ich die ein wenig abwärts-schwebende Quint *G*, und stimme hierüber abermal alle *G* rein zusammen. Zu *G* lasse ich die Quinten *D* ebenfalls abwärts sinken; und sofort mit allen übrigen Quinten. Auf solche Art habe ich mein Clavier erst gestern wieder nur binnen vier bis fünf Minuten zusammen gestimmt. Wer diesen Vortheil nicht weiß, sondern stimmt die Quinten ganz rein, der wird gewiß einen halben Tag damit zubringen, und zuletzt wird sein Clavier doch in den mehresten Tönen grundfalsch lauten. Ich habe es leider gar oft erfahren. Unstre Orgel lauter ja schon nur in *E b* nicht anders, als wenn die Wölfe zusammen heuleten. Vorgestern habe ich die Quinten auf dem Clavier, da ich zu stimmen angefangen, vielleicht ein wenig gar zu stark abwärts schweben lassen; denn ich mußte zuletzt, um die Octaven ordentlich und lauter zu haben, noch etliche Quinten davon scharf und rein stimmen. Welches zwar eben nicht just ein Verbrechen des Hochverraths mag seyn. Nur halte ich für besser, wenn man die Schwebung so Enab und sparsam einrichtet, damit alle Quinten durchgehends eine der andern gleich werde. Auf solche Weise werden demnach ihre Versezungen die Quartan, wie auch die grossen Terzen, und deren Versezungen die kleinen Sexten zc. auch nichts dawider haben. Welches mir doch der Hansmichel thörlich weismachen will. Wunderlich ist es dabey, daß der Urbsstädter selbst kein Clavier stimmen kann; weil er von Natur kein gutes Gehör hat.

Præc. Es werden aber heut zu Tage immer noch andere Temperaturen herausgegrübelt \*\*.

Disc. Was heißt Temperatura?

Præc. Temperiren oder mässigen ist eben, wenn eine Orgel oder ein Clavier so gestimmt ist, wie du von dem Hansmichel gelernt hast. Hieraus mußt du schließen, daß die Tonleiter innerhalb der Octav nicht rein ist. Denn es kann ein Sängler für sich allein jederzeit rein singen, und ein Violinist (wenn sie anders ein gutes Gehör haben) rein spielen; weil sie die Intervalle nicht just ab- oder aufwärts schweben dürfen lassen. Allein ein Organist oder Clavierist muß spielen, so wie sein Instrument gestimmt ist.

Disc. Ist merke ich was. Unser Philip läßt währendem Spielen alle grosse Terzen aufwärts- hingegen die kleinen Secunden z. E. *c* gegen *h*, *f* gegen *e*, *g* gegen *f* *X* u. s. w. alle abwärts schweben. Und mir gefällt diese feine Art, absonderlich zu einem Adagio, sehr wohl. Vielleicht sollte ein Violinist, wenn Clavier oder Orgel mitmachen, seine Quinten ebenfalls abwärts schweben lassen, um mit selben besser übereinzustimmen?

Præc. Dir muß ich diese Meinung freylich wohl zu gut halten. Allein zu Trompeten müßte sodann ein Violinist die Quint *E* eher höher als tieffer stimmen; weil das *F* der Trompete auf der fünften Linie von Natur immer aufwärts schwebet, und nicht rein ist. Folglich würde das *F* der Violin damit ziemlich übertreffen.

Disc. Das ist also nur eine verwirzte Haushaltung. Ich will meine Violine stimmen wie vorher, und mich lieber befeissen, desto reiner zu greiffen.

Præc. Dem sey wie ihm wolle, wir müssen froh seyn und danken, daß uns die Orgelbauer von Zeit zu Zeit bessere Temperaturen hören lassen.

Disc. Wie ist dann die Temperatur erfunden worden?

Præc.

\* Ich muß dem Jungen doch manchmal eine kleine Freude lassen. \*\* Ich will aber dem Jungen weiter nichts davon erklären; weil es zu unserm Vorhaben gar nichts nützt. Sollte er aber mit der Zeit ein Orgelbauer werden, so würde er sich schon selbst um dergleichen Bücher umsehen. Wir sind unter den guten vielleicht die wenigsten bekannt.



Præc. Vermöge der mathematischen Rational-Rechnung \*. Denn du weißt, daß ein ganzer Ton in zwey halbe Töne getheilt kann werden. Du hast auch gehört, daß bey dem Enharmonischen Geschlecht ein Ton gar in Viertelstöne getheilet ward.

Disc. Mein Herz hat zu Hause noch ein altes Clavier auf dem Boden droben stehen, da sind die Tasten auch in Viertelstöne abgetheilt. Einen halben Ton kann ich zwar wohl gut kennen; allein ein Viertelton wäre für meine Ohren schon ein wenig undeutlich; denn es könnte mir leicht einer weißmachen, es wäre ein Fünftelton.

Præc. So wisse, daß ein ganzer Ton nicht nur in Achtelstöne, sondern gar in hundert, ja wohl gar in tausend Theile getheilt kann werden \*\*. Dieses geschieht aber nicht mit dem Gehör, sondern mit Zirkel und Zahlen.

Disc. Davon möchte ich eine Gleichniß haben.

Præc. Nun, wie weit hat eine Saite einer Violine, einer Bratsche oder eines Violoncello ihren Klang, wenn man sie mit dem Bogen streicht? Nicht wahr, von dem Steg \*\*\* an bis zur Auflage \*\*\*\*. Welche von mir sogenannte Auflage, gegen den Wirbeln a) zu, am Ende des Halses ein kleines und ganz niedriges Steglein ist, worauf die Saiten liegen.

Disc. Du bist wohl wunderbar. Denn über diesem Steglein, und hinter dem Steg kann die Saite freylich nicht klingen. Du meynest also die Saite vom Sattel an bis so lang der Hals ein Ende hat; nicht wahr?

Præc. So ist's. Nun nimm eine Violine, oder eine Bratsche, oder (was noch besser ist) ein Violoncello, und lege solches vor dich auf den Tisch hin, mit dem Hals zur Linken, und mit dem Unterleib, wo nämlich der Steg stehet, zur Rechten.

Disc. Ich verstehe es. Allein auf unserm Violoncello draussen ist schon zwey Jahre her nur eine Saite.

Præc. Eben recht. Wir brauchen für diesmal nicht mehr. Sodann nimm oder schneide einen Faden Zwirn ab, just so lang als die Saite von dem Steg bis zum besagten Steglein ist. Bilde dir ein, solche Saiten- oder Fadenlänge sey der Einklang (unisonus) C oder D, oder E &c.

Disc. Weil es einerley ist, so will ich solche leere Saite für ein C gelten lassen. Und wie weiter?

Præc. Demnach schneide den Faden mitten entzwey, nimm einen von diesen beiden Theilen, und messe damit auf der Saite des Violoncello von dem Steg an, sage von der Rechten zur Linken; so wird der Faden theil bis auf die Helfte der Saite reichen \*\*\*\*\*.

Disc. Das ist ganz natürlich. Was folgt aber daraus?

Præc. Just bey dieser Helfte setze den Zeigefinger der linken Hand fest auf die Saite hin; und streiche rechter Hand mit dem Bogen die Saite an, so wirst du die Octav C zum leeren C hören.

Disc. Ist es möglich? Auf diese Weise gäbe eine jede leere klingende Saite auf der Mitte die Octav?

Præc. Nicht anders. Willst du also nach Belieben diesen Faden theil noch einmal gleich entzwey schneiden, daß er nämlich ein Viertel von der ganzen Saitenlänge ausmache, so kannst du auf hievorige Art auf deiner leeren Saite C, oben rechter Hand die zweyte Octav hören. Der achte Theil der Saitenlänge giebt dir folglich die dritte Octav, u. s. w.

Disc. Das will ich morgen zu Hause gleich probiren.

Præc. Ferner dienet zu wissen, daß der Einklang durch 1. vorgestellt wird. Die Octav durch 2-1. Die doppelte Octav durch 4-1. Die dreyfache Octav durch 8-1.

Disc. Das scheint mir ganz natürlich zu seyn; weil ich mit  $\frac{1}{2}$  Zwirnsfaden die dreyfache Octav: mit  $\frac{1}{4}$  die zweyfache Octav: und mit  $\frac{1}{8}$  die einfache Octav herausmessen kann. Wird man aber wohl auf solche Art noch ein anders Intervall herausbringen können?

Præc. Freylich. Alle Intervalle ohne Ausnahme. Nimm z. Ex. abermal ein Viertel von der Saiten- oder Fadenlänge, messe mit solchem Viertel drey mal auf der Saite gegen die linke Hand hin, und mache es mit dem Finger und Bogen wie zuvor, so wirst du rechter Hand die Quart vernehmen. Welche Quart mit ihren Zahlen so aussieht: 4-3. Nämlich  $\frac{3}{4}$  Fadenlänge. Nimmst du wieder einen ganz frischen Faden, sage eine neue Saitenlänge von Zwirn, und schneidest solchen in drey gleiche Theile; so werden dir zwey Theile hiervon nach vorbemeldter Art rechter Hand die Quint hören lassen. Ihre Zahlen sind 3-2. sage  $\frac{2}{3}$  Faden. Einen Faden in 5. gleiche Theile zerschneiden, und so 4. Theile davon genommen, giebt die grosse Terz.

Disc. Wolltest du nicht so gütig seyn, und mir eine ganze Octav hinauf nur indessen mit Zahlen entwerffen; ich wollte demnach zu Hause schon fleißig nachmessen.

Præc. Ey warum nicht? Schau nur z. E.

\* Man kann zwar noch zweifeln, ob nicht Jubal die Hämmer und Eisenstangen seines Bruders Thubalkain, um diesem zu seinem Namenstag eine Tafelmusik aufzuführen, damals so rein oder noch reiner zusammen gestimmt habe, als der Urbsstädter sein Clavier mit sammt seiner mathematischen Rational-Rechnung. \*\* Ich will mit Fleiß keine grössere Zahl nennen, damit ich den Jungen nicht schrecke. \*\*\* Steg wird in vielen Ländern auch Sattel genennt. \*\*\*\* Wird bey mir insgemein Boanl, gleichsam Banel oder Beinlein genennt; weil es mehrentheils aus Helffenbein gemacht wird. a) In andern Orten Schrauben. \*\*\*\*\* Man könnte zwar auch von der Linken zur Rechten messen; indem es einerley wäre, ob das Violoncello mit dem Hals rechter, und mit dem Steg linker Hand neben mir auf dem Tisch läge. Allein ich muß dem Jungen eine Gewisheit vorstellen, damit ich ihn nicht verwirre.



Einklang, oder leere Saite.	1.
Die Secund, oder der grosse Ton.	9 - 8.
Die grosse Terz.	5 - 4.
Die Quart.	4 - 3.

Die Quint.	3 - 2.
Die grosse Sext.	5 - 3.
Die grosse Septime.	15 - 8.
Die Octav.	2 - 1.

Disc. Ich sehe wohl, daß ich zur Secund major den Faden in 9 gleiche Theile schneiden, und 8 Theile davon zum messen nehmen muß. Aber warum hast du noch dazu gesetzt: oder der grosse Ton?

Præc. Erstlich ist dir bekannt, daß die Secund major von dem Einklang, sage von der Grundnote an zu zählen, einen (ganzen) Ton ausmacht; und eben hierinn ist das Wort **TON** von einer **Tonart** unterschieden. Wiewohl man gewohnet ist zu sagen: D Terz major ist ein lustiger Ton etc. Andertens ist 9 - 8 zu hoch, scharf und unrein. Daher setzen einige zu dieser Secund major auch 10 - 9, welches der kleine Ton genannt wird. Weil nun dieser 10 - 9 zu klein oder zu tief, hingegen 9 - 8 zu groß ist; so müßte man hier, um zwischen beiden das Mittel zu treffen, mit einer ganz andern, zerbrochenen Zahl zu Hülfe kommen\*. Messe nur nach, du wirst es hören. Und so gehet es auch mit den Intervallen, die man ab- oder aufwärts schweben will lassen.

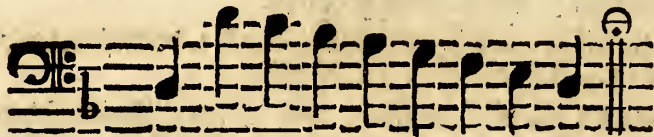
Disc. Unfers Nachbarn Hanserl sang alle Noten zu tief, so daß mir dabey heimlich recht wehe geschah, ja ich wünschte oft, ihm mit einer Schraubwinde zu Hülfe zu kommen. Und wenn ihm mein Herz manchmal bey den Ohren die Stimme hinauf heben wollte, so schrie er gar einen halben Ton zu hoch. Deswegen nahm ihn sein Vater wieder von der Musik weg. Hätte man ihn denn nicht mit so zerbrochenen Zahlen aus der Rational-Rechnung zurecht bringen können?

Præc. Nein \*\*; es steckt schon im Geblüt, gleichwie das Falschgreiffen vieler Instrumentisten. Denn ich habe dergleichen betagte Sänger gekannt; die ausser diesem Naturfehler sehr brav waren.

Disc. Wenn aber ein solcher Sänger vorschüßt, er singe nach der abwärts schwebenden Rational-Rechnung?

Præc. Er weiß und glaubt aber in Ewigkeit nicht, daß er zu tief singt. Ich gebe dir eine Gleichniß: Einer, der von Geburt aus keinen ordentlichen Tact im Kopfe hat, der wird bey der Musick immer schlagen, und den Tact mit Füßen stossen. Warum? er denkt, die Leute fehlen, und machen ihn irre. Wie ein rauschiger Mensch, der andere Leute für besoffen hält. Viele Italiener stießen vor Jahren auf dem Theatre \*\*\* auch stark den Tact mit Füßen gegen das Orchester \*\*\*\* hin; es geschah aber nur, um ihre Unwissenheit und Fehler damit zu verdecken a), folglich Leute, die was rechts gelernet haben, niederzudrücken. Dermalen wird ihnen dieserwegen in Teutschland freylich wenig oder gar nichts mehr geglaubt d).

Disc. Wenn es nur bey uns nicht auch solche treulose und unverschämte Schmeichler drunter gäbe! Aber, weil man die leere Saite für ein C, für ein D, für ein E, F, G, A, oder für B gelten kann lassen, wolltest du mir nicht die Zahlen zu folgender Leiter aufsetzen, z. Ex.



Præc. Das hättest du mir vorher gleich sagen sollen. Nun so sieh an, z. Ex.

Einklang.	1.
Octav.	2 - 1.
Kleine Septime.	9 - 5.
Kleine Sext.	8 - 5.

Quint.	3 - 2.
Quart.	4 - 3.
Kleine Terz.	6 - 5.
Secund, oder kleiner Ton.	10 - 9.
Einklang.	1.

Willst

\* Ich will dem Jungen nicht einmal von dem sogenannten Comma 81 - 80; noch weniger von dessen vielfältigen Cameraden was vorschwären. \*\* Quod natura dedit, nemo negare potest. \*\*\* Theatrum, eine Schaubühne. \*\*\*\* Orchestra, der Ort gleich vor dem Theatre. Es wird aber insgemein eine solche starkbesetzte Instrumentalmusick selbst drunter verstanden. a) Unius destructio est generatio alterius. d) Man höre aber auch, was ein Wälscher selbst spricht, nämlich il Conte Santi Pupieni, nel tomo primo delle sue lettere critiche, pag. 74. lin. 27. Allwo es lautet: In oggi il titolo di virtuoso si dà per antonomasia alle Cantatrici, ed à Musici, e massime Castrati; benche siano i più superbi, i più lascivi, e i più ignoranti della terra, &c. Wenn er aber auf der Welt mehrere drunter verstünde, als er kennet, so müßte er selbst gewiß der größte Ignorant auf der Welt seyn. Daß sich in Teutschland eine Nation befindet, worunter es Leute giebt, die dem verschlagneften Italiener nichts nachgeben, das kann so ein Mann nicht wissen.

Willst du aber diese Leiter auf der nämlichen leeren Saite noch eine Octav höher herausmessen, so sieh an:

Octav.	2 - 1.
Doppelte Octav.	4 - 1.
Doppelte Septime minor.	18 - 5.
Doppelte Sext minor.	16 - 5.

Doppelte Quint.	3 - 1.
Doppelte Quart.	8 - 3.
Doppelte Terz minor.	12 - 5.
Doppelte Non major.	9 - 4.
Octav.	2 - 1.

Sie hat die doppelte Septime minor (Septimam minorem compositam) mit den Zahlen 9 - 5 aufgezeichnet, welchen Druckfehler auch der Herr Dr. Mislter übersehen hat \*. Sieh im Latein. pag. 33. und im Deutschen Seite 51. Es ist zwar nicht schade darum. Wenn du heut oder morgen doch etwan eine gar müßige und langweilige Stunde hierzu findest, so kannst du, um den Zwirn zu sparen, auch mit einem Schneidermaß von Papier die Intervalle nach Belieben auf der Violine abmessen. Ich aber ließ mir anstatt Violoncello, Violino &c. auf ein anderthalb Ellen langes Bret eine Saite von Draht spannen; ein wenig erhaben, damit sie klingen konnte. Ein solches Bret wird demnach (Monochordon) Einsaiter genannt; weil es ein Instrument ist von einer einzigen Saite. Eine Zeit nachher ließ ich dieses Bret von einem Zimmermann noch mit einem Unterboden und mit Leisten versehen, auch mit behörigen Schrauben gar 7. Saiten drauf ziehen. Welches also ein Heptachordon, oder Siebensaite war. Sodann stimmte ich alle 7. Saiten im Einklange rein zusammen, damit ich alle halbe- Drittel- Viertel- Theile u. s. m. unter jeder besondern Saite auf dem Bret mit der Dinte anmerken konnte. Zu dem Ende kaufte ich mir (anstatt des Zwirnfaden) einen Zirkel. Ich hatte auch zugleich ungefehr ein Duzend Rational-Rechnungs-Bücher umher liegen, um mich darinn zu versehen. Ich ward aber des Zirkelns und Abmessens gar bald müde \*\*.

Disc. Wunderlich, und abermal wunderbarlich, daß man die Klänge sogar abmessen, und von weitem gleichsam mit Fingern drauf zeigen kann; kann man denn aber mit dem Faden oder Zirkel auch eine Harmonie, sage einen vollstimmigen Gesang herausbringen?

Præc. Ja traun. Allein man muß vorher schon wissen, was eine Harmonie ist \*\*\*.

Disc. So kann man mit dem Zirkel nicht beweisen, warum 3. Er. die Quart in die Terz u. s. f. aufzulösen. Warum ein Zweyer, der Factordnung nach, insgemein besser als ein Dreyer. Warum man in der Tonordnung just so und nicht anders ausweiche?

Præc. Nein, sage ich dir. Denn ich habe nachgesucht, und muß nun die Zeit bedauern, die ich damit unnütz angewendet habe. Ich will eine solche Unterhaltung allezeit gern einem Menschen gönnen, der sowohl das Essen als Leben unmittelbar von Gott hat, um dem Müßiggang doch einigermassen auszuweichen.

Disc. Es giebt aber doch glaubwürdige Leute und Bücher, die da ausdrücklich melden, man könne vermöge der Mathematick componiren, ohne vorher die Musick zu verstehen, oder das Componiren gelernt zu haben.

Præc. Ich versichere dich aber auf meine Ehre: es ist grundsalsch, und kein einzig glaubwürdiges Wort daran \*\*\*\*. Ich weiß wohl, daß es dermassen alberne Passauer-Engel giebt, die sich dergleichen Fabelwerk aufbürden lassen. Ich bedaurte vor Jahren denjenigen Gelehrten, welcher vermöge einiger Verhältniß-Zahlen der Baukunst etliche harmonirende Intervalle heraus brachte. Er nahm nämlich 1-1. 2-1. 3-1. 4-1. 5-1. 6-1. Hernach auch 3-2. 4-2. 5-2. 6-2. wie nicht weniger 4-3. 5-3. 6-3. Wie er aber auch 3-2. 5-4. 6-5. Item 5-4. 6-4. 7-4. Desgleichen 5-3. 7-5. 9-7. dazu brauchen wollte, und damit gar keinen Schatten von einer Harmonie herauskriegen konnte; da wurde er drüber krank, und starb \*\*\*\*\*. Was dabey spassig ist, so giebt es Leute, die seitdem behaupten und noch Stein und Bein schweren, er habe componiren können. Es ist zwar freylich wohl zwischen componiren und componiren ein Unterschied, gleichwie zwischen mahlen und mahlen. Die kleinen Kinder selbst, können sowohl componiren als mahlen. Denn componere heißt ja insgemein ja nur zusammensetzen.

Disc. Mir fällt, mit deiner Erlaubniß, den Augenblick ganz ein anderer Spas ein: Unser Philip ärgerte sich verwichen in der Hoffschänke, daß er auch drüber krank wurde. Denn der Uebststädter sagte da öffentlich, daß das Clavier der Kayser aller Instrumenten sey, die Violine hingegen und andere dergleichen Instrumente könne man nur für Unterthanen und Knechte ansehen &c., weil sie keine volle Harmonie haben. Der Philip antwortete hierauf in der größten Hitze so: Ich weiß gar wohl, daß nicht nur sie, mein Herr, sondern ohne Ausnahme alle Clavieristen, NB. die ich kenne, mit diesen hoffärtigen Gedanken geblendet sind. Allein sie sollen bedenken, daß ein Clavierist allzeit einen ansehnlichen Theil der Geschicklichkeit dem, der das

\* Allein es ist das schon genug, daß er die Güte gehabt, dieses schöne Buch ins Deutsche zu übersetzen. \*\* Weil ich außer der Bewunderung sonst weiter nichts fand. \*\*\* Mancher Mathematicus kann doch zum wenigsten eine wahrscheinliche Ursache geben über ein neues mechanisches Kunststück, welches ein anderer, der dazu geboren ist, erfunden hat. \*\*\*\* Ich habe es freylich auch oft sagen hören. Ja sogar zwey ansehnliche Männer beredeten mich einsmals, sie kenneten ebenfalls einen solchen gelehrten Componisten. Da ich ihm aber deswegen meine unterthänigste Aufwartung zu machen suchte, und ihn gelegentlich darum befragte; so sieng er zu lächeln an, und vertraute mir die Art, wie er zu diesem falschen Gerücht gelangen habe können. Ich wollte den Discantisten von dieser Materie lang nicht so viel, oder lieber gar nichts reden lassen, wenn ich nicht oft mit so verwirten Büchern wäre angerührt worden. Ich achte mich vielmehr in meinem Gewissen verbunden, den armen Jungen insoweit zu warnen, damit er künftig mit dem Knaben säuberlich und behusamt verfahren möge. \*\*\*\*\* Seine Symmetria und Eurythmia würden ihm, aus gewisser Ursache, hierzu eben so wenig ge-  
hoffen haben.

Clavier rein stimmt, schuldig ist. Ein Violinist aber hat gar lang zu thun, bis er rein greiffen lernt! Man kann auch nicht einmal wissen, ob ein Clavierist zur Musick harmonisch geboren ist, bis er etwa mit einem Concert auf der Violine u. s. m. zeigt, daß er nicht falsch greift. Ein Violinist kann die Quinten rein spielen; sie, mein Herr, müssen sie abwärts schweben lassen. Haben sie vielleicht deswegen Ursache hochmütig zu seyn, weil sie auf einmal mit zehn Fingern niedertappen: und ihre beiden Hände einander aushelfen können? Nun den gemeinen Flügel anlangend, wo bleiben die haltenden Noten? wo bleibt forte und piano? welche doch einen Haupttheil des Gesangs ausmachen. Dessen ungeachtet will ich diesem ihren Instrument dannoch mehr Geschicklichkeit zugeschrieben wissen, als ihnen selbst. Sie werden ja hoffentlich für keine besondere Geschicklichkeit halten das, weil sie dieses Instrument vor andern erwählet, oder um des Brods willen vielleicht erwählen haben müssen. Kurzum, sie haben gar keine vernünftige Ursache, uns Violinisten Kraker zu heissen, wenn sie nicht Klapperer genennet wollen werden. Mein Herr! lernen sie lieber bessere Violinsachen setzen; denn ihre Geburten sind so widerwärtig zu spielen, daß einer - -

Præc. Ach des einfältigen Gezänkes! Ich kenne hier einen jungen Menschen, welcher mit der Maultrommel \* die artigsten Lieder so deutlich ausdrücket, als man immer wünschen kann. Und diesen halte ich, in Ansehung seines Instruments, für einen weit geschicktern Meister als den Urbsstädter und Philip \*\*. Um aber in unserm vorigen Gespräche weiter zu fahren, so bedaure ich auch das Elend derjenigen, die sich Compositores theoreticos \*\*\* nennen, und auf den Titelblättern ihrer Bücher vorgeben, daß der Kern der Composition einzig aus der Rational-Rechnung zu lernen sey.

Disc. Diese sind ja ärger als die Beutelschneider; weil man bey seiner Mühe noch darzu Zeit und Geld damit verliert. Die verzweifelten Zirkelharmonisten! Aber! aber! was hält denn Sur davon?

Præc. Er hält es mit dem Römischen Wohlredner \*\*\*\*, welcher spricht: **Man soll nicht allzugrossen Fleiß, und viele Arbeit auf dunkle Sachen wenden, die da nicht nothwendig sind.** Sieh im Latein. pag. 34. und im Deutschen Seite 51. Daher wundert mich, daß ein ausländischer, sonst sehr berühmter Componist erst in seinem hohen Alter von der Composition abgieng, und sich mit der Rational-Rechnung bis ins Grab fortschlepte.

Disc. Das ist freylich wunderbarlich. Sonst hätte ich beynah den Argwohn geschöpft, daß alle Herren Zirkelharmonisten suchten durch die Rational-Rechnung nur ihr übel's Naturel zur Musick zu verbessern. Aber wann, und von wem ist die Rational-Rechnung erfunden worden?

Præc. Von Pythagoras, welcher lebte ungefehr 530. Jahre vor Christi Geburt.

Disc. Haben denn die Dorier, Phrygier, Lydier, u. diese Rational-Rechnung auch gehabt?

Præc. Nein. Denn ich weiß nur beynah, daß die Lydische Tonart noch 688 Jahre vor dieser Erfindung üblich war \*\*\*\*\*.

Disc. Also hätte man dem Pythagoras ja mehr als einen Staubaus geben sollen.

Præc. Beyleibe nicht. Wir müssen uns vielmehr schämen, ihm als einem unglaublichen Heyden diese Ehre zu geben, daß er ein Wunder des Schöpfers entdeckt. Dydimus, abermal ein Heyde, verbesserte des Pythagoras Temperatur erst in 500 Jahren hernach \*\*\*\*\*. Denn er florirte 38. Jahre vor Christi Geburt. Dieser Dydimus soll 4000 Bücher geschrieben haben.

Disc. Da muß er sehr lang gelebt haben, wenn die Bücher groß waren, oder die Bücher müssen nicht viel wehrt gewesen seyn.

Præc. Kann er denn nicht auch andere Bücher fleißig abgeschrieben haben, gleichwie es die mehresten Zirkelharmonisten machen? Ich sage die mehresten, und nicht alle. Denn wir müssen derer ein- oder andern so hochschätzen, daß wir niemal im Stande sind, ihm die Schuhriemen aufzulösen \*\*\*\*\*.

Disc. Ich glaube dir alles. Wenn er nur die Temperatur gründlich, deutlich, und kürzer abgefaßt beschreibet (als du die Composition). Es ist mir wenigstens lieb, daß ich einen kleinen Begriff davon habe. Aber noch eine Frage: Unser Hansmichel weiß soviel lateinische Namen herzusagen, womit er mich alle Augenblick böß macht, weil ich ihm nicht antworten, weder etwas draus lernen kann. Er heist z. Ex. die Octav Diápason, die Quint Diapente, die Quart Diatesseron, die Sert Hexachordon, die Septime Heptachordon &c.

Præc. Diese sind gar griechisch.

Disc. Ich meyne aber auch folgende, z. Ex. *supertridecimpartiens - trigesima - duas, superoctodecimpartiens - quadragesimas - quintas*, und so etliche Hunderte, die ich alle in meiner Grammatick nicht antrefte, welche ich zu Hause lernen muß. Vielleicht steckt hinter dergleichen Namen was verborgenes?

Præc. Du bist nicht geschaid. Es steckt eben nicht mehr dahinter, als wenn ich einen Budelhund etwan *Perucca*, und seinen Stuken hintenher *Apostrofo* heisse. Der Hansmichel ist folglich beynah so überflüg, als die in ein- oder andern Orte des Reiches zu sagen pflegen: **Er ist ein Chelist, anstatt: Er ist ein Violinist.**

\* Von einigen auch Brum-Eisen genannt. \*\* Der Jung wäre mir mit dieser abgeschmackten Erzählung bald zunah gekommen; weil ich zur Noth selbst auch ein wenig Violin- und Clavier spiele. \*\*\* Theoria, die bloße Betrachtung ohne wirkliche Ausübung. Denn es kann einer die Rational-Zahlen zum Clavierstimmen betrachten, ohne doch das Clavier rein stimmen zu vermögen. Zur Composition gehört abermal eine andere Theorie oder Betrachtung; die aber von rechts wegen mit der Ausübung (praxi) jederzeit verknüpft seyn muß. Welche Verknüpfung man an den Compositionen der größten und berühmtesten Meister wahrnimmt. \*\*\*\* Cicero. \*\*\*\*\* Quum regnum Lydorum initium cepit anno mundi 2835. Pridie Non. Dec. consumto prandio. \*\*\*\*\* Viele wollen zwar behaupten, es sey erst Zarlinus derjenige gewesen, der des Pythagoras Temperatur verbessert habe. Wir gilt es sonst gleich; ausser daß ich dem Dydimus gerne diese Ehre überlasse; denn es heist ja: Die Kinder der Finsterniß sind klüger denn die Kinder des Lichts. \*\*\*\*\* Ich wüßte nicht, warum ich mich mit ihnen so umsonst und um nichts verfeinden sollte.

**Violinist.** Es ist diesen Leuten vielleicht schon genug, wenn sie nur Chelys eine Geige \* im Dictionario Friskii antreffen. Wiewohl das griechische Chelys auf teutsch sonst eine Schildkrot heißt. Es hat zwar eine Violine viel Aehnlichkeit mit einer Schildkrot; eine Laute aber noch mehr. Deswegen wird eine Laute pur lateinisch *Testudo* genennt.

**Disc.** Wie schön wäre es nicht, wenn jeder bey einer einzigen Sprache bliebe! Denn mein Herz sagt selbst immer: Viel Sprachen, wenig Gelehrsamkeit. Der Herz von Brunnborn, unsers gestrengen Herrn Richters Sohn, redet durchaus lateinisch; denn er ist kürzlich ich weiß nicht zu was für einem Docter geschlagen worden. Hingegen unser Bader kann die Leute weiter sonst nicht als auf teutsch curiren. Dieser, Kraft seiner Profession ein sehr beredsamer Herz, liegt jenem beständig mit Zweifeln an. Erst gestern fragte er ihn wieder, ob die Lebensgeister nur mit Fingern oder mit einem andern Instrument die Frucht verstimmen, oder ob es die so heftige Einbildung selbst verrichte, wenn eine Frau sich manchmal verzieht, gleichwie es leider! meiner Mutter begegnet ist, die es 4. Monate zuvor aus prophezehet hat? Item, warum ein Ey hart, hingegen eine andere Speise weich werde, wenn man sie kochet? Ob die Goldmacher ihr aurum putabile vielleicht deswegen unter andern auch ein philosophisches Ey nennen? Er wolle über diese und tausend andere Zweifel nur einen halbweg zureichenden Grund vernehmen; denn er glaube ohnehin, daß kein sovermeynter Gelehrter auf der Welt, der eine wahrhafte razzionem flicam wisse, u. s. w. Der Herz von Brunnborn versetzte hierauf: Es sey ihm leichter, ohne Ausnahme über alle Wissenschaften 14 Tage nach einander mit einem seines gleichen lateinisch zu disputiren, als eine einzige solche schlechte Frage auf teutsch aufzulösen und zu beantworten.

**Præc.** Schåme dich! du bist viel geschwågiger als euer Bader draussen. Unser bisheriges Gespräche war ja nur von dem Zwirnsfaden.



**Disc.** Aber darf ich denn nicht dem Herrn Urbstädter künstighin ein- und anders unter die Nase reiben; denn er hält sich über die größten Meister auf, die nicht Zeit haben, sich mit dem Zirkel eine Unterhaltung zu machen. Zudem so hat er auch ein ganzes musicalisches Namenbuch oder Dictionarium zusammen geschrieben, worinn alle musicalische Thaten z. Er. von meinem Herrn und von tausend andern seines gleichen sammt Geburt, Leben und Tod umständlich erzählt werden. Allein den so weit berühmten Herrn Caspellmeister in Opolisburg und viele andere rechtschaffene Tonkünstler läßt er entweder aus, oder er sucht weiter gar nichts lobwürdiges von ihnen zu gedenken.

**Præc.** Und was bekümmerst du dich kleiner Jung um einen grossen Mann, wenn ihn eine Mücke auch gar in die Fußsohle beißt?

**Disc.** Dich würde er aber unfehlbar auch ins Dixionarium setzen, wenn er im ersten Capitel nicht gar so viel auszustellen hätte. Denn er lachte lechlich wieder sogar über das runde O, welches Zeichen mich seitdem doch schon oft auf ein neues Thema erinnert hat. Wie schwer mir übrigens diese Erfindung fällt, um so mehr Fleiß will ich darauf wenden, und sollte es mich gleich einen ganzen Ballen Papier kosten. Denn ich merke, daß man in der Composition, wie auch in der Musick überhaupt, mit den Veränderungen alles ausrichten kann.

**Præc.** So verschwenderisch muß man mit dem Papier auch nicht umgehen. Du kömmt mir just vor, als wie jener Leibarzt, zu dem der Feldherr, wo er in Diensten stand, sagte: er soll doch den sammentlichen Feldscherern mit Hülff und Rath an Handen gehen. Massen eine ganz unbekante Seuche im Lager leider! soviele Soldaten bereits dahin raffte. Jener gab zur Antwort: Luer Excellenz belieben nur nicht das für zu sorgen; ich will hinter den Zustand der Krankheit kommen, und soll die ganze Armee draufgeben \*\*. Jeho aber will ich dir das runde O erklären, worunter im ersten Capitel immer die Verwechslungskunst \*\*\* verstanden ward. Ich weiß wohl, daß du von deinem Herrn in der Schule auch multipliciren lernest. Vielleicht aber ist die folgende Multiplication oder Vervielfältigung doch noch nicht bekannt. Du heissest Jacob, und dein Zuname ist Rab. Nun Rab bestehet in 3. Buchstaben, nämlich in R, a, und b. welche 3 Buchstaben 6mal verwechselt können werden. Denn ich sage vermöge dieser Multiplication: 1mal 1 ist eins. Und kann also 1 nicht öfter verwechselt werden. Sage ich aber: 2mal 1 macht 2, so sehe ich, daß 2 zweymal verwechselt können werden. 3. Er. ra, ar. Sage ich: 3mal 2 sind 6, so erhellet hieraus, daß 3. Er. die drey Buchstaben deines Beynamens 6mal verwechselt können werden, als: rab, rba, arb, abr, bra, bar. Ich will gleich selbst, um dich zu schonen, das Ding von 1 an, bis auf 50 vornehmen und multipliciren, diese Zahlen rechter Hand, und das, was durch jede Zahl im multipliciren entspringet, gerade gegen über zur linken Hand setzen, z. Er.

Ⓞ

Ob

\* Fides. Welches sonst freylich wohl auch nur die Saiten selbst bedeutet. Die Franzosen tauffen die Geige nach dem italienischen Vergrößerungswort *Violine*. Daher könnte einer bald meinen, sie wären mit ihrer Musick sehr spat hinten drein gekommen. Sie schreiben und sagen nämlich Violon anstatt Violino. \*\* Ut refert D. Wunger Tymp. Ratisp. \*\*\* *Ars permutatoria*. De arte combinatoria, oder von der Kunst der Zusammengattung will ich morgen etwas erinuern.

Ob hernach diese Ziffertafel Encyclopedia, oder der Schlüssel zu allen Wissenschaften genennet wird; oder ob sie ein, oder anderer Sophus für verächtlich hält; oder aber, ob die unlängst heraus gegebene sehr wichtige Cyclopedie, oder Encyclopedia vielen die Augen wieder öffnet, oder noch mehr zuschließt; davon will ich gar nichts wissen. Ich weiß nur, was sie mir gedienet, und annoch grosse Dienste leistet.

	I	1
	2	2
	6	3
	24	4
	120	5
	720	6
	5040	7
	40320	8
	362880	9
	3628800	10
	39916800	11
	479001600	12
	6227020800	13
	87178291200	14
	1307674368000	15
	20922789888000	16
	355687428096000	17
	6402373705728000	18
	121645100408832000	19
	2432902008176640000	20
	51090942171709440000	21
	112400072777607680000	22
	25852016738884976640000	23
	620448401733239439360000	24
	15511210043330985984000000	25
	403291461126605635584000000	26
	10888869450418352160768000000	27
	304888344611713860501504000000	28
	8841761993739701954543616000000	29
	265252859812191058636308480000000	30
	8222838654177922817725562880000000	31
	263130836933693530167218012160000000	32
	8683317618811886495518194401280000000	33
	295232799039604140847618609643520000000	34
	10333147966386144929666651337523200000000	35
	371993326789901217467999448150835200000000	36
	13763753091226345046315979581580902400000000	37
	523022617466601111760007224100074291200000000	38
	20397882081197443358640281739902897356800000000	39
	815915283247897734345611269596115894272000000000	40
	33452526613163807108170062053440751665152000000000	41
	1405006117752879898543142606244511569936384000000000	42
	60415263063373835637355132068513997507264512000000000	43
	2658271574788448768043625811014615890319638528000000000	44
	119622220865480194561963161495657715064383733760000000000	45
	5502622159812088949850305428800254892961651752960000000000	46
	258623241511168180642964355153611979969197632389120000000000	47
	12413915592536072670862289047373375038521486354677760000000000	48
	608281864034267560872252163321295376887552831379210240000000000	49
	30414093201713378043612608166064768844377641568960512000000000000	50

Disc. Also muß ich bey dieser Art der Multiplication dasjenige, was linker Hand aus der Multiplication entspringet, mit der rechter Hand immer nachfolgenden Zahl abermal multipliciren, und sprechen: 1mal ist eins; 2mal 1 macht zwey; 3mal 2 machen sechs; 4mal 6 machen 24; fünfmal 24 machen 120; sechsmal 120 machen 720 u. s. w.?

Præc. Nicht anders. Ich habe ja hievor, wie du siehst, von 1 an bis auf 50 eben so multiplicirt.

Disc. Also wenn ich nicht Kab, sondern gar mit 4 Buchstaben Kabe hiesse, so könnte solcher Name Kabe 24mal verwechselt werden, folglich zugleich ein jeder von diesen 4 Buchstaben 6mal voran stehen?

Præc. Nicht anders.

Disc. Das will ich den Augenblick versuchen, 3. Ex.

Kabe	Aber	Bare	Erab
Kaeb	Abre	Baer	Erba
Keab	Areb	Brae	Ebra
Keba	Arbe	Brea	Ebar
Kbea	Aebr	Bear	Earb
Kbae	Aerb	Bera	Eabr

Es ist wirklich wahr! du hast recht. Die 4 Buchstaben bleiben allezeit, nur daß sie verwechselt werden. Also kann mein Taufname Jacob, weil er in 5 Buchstaben bestehet, 120mal verwechselt werden, und folglich von diesen 5 Buchstaben ein jeder 24mal voran stehen? Und also können, wie ich in der Multiplicationstafel sehe, 6 verschiedene Dinge 720mal: und 3. Ex. Jacobus mit seinen 7 Buchstaben kann inclusiv 5040mal verwechselt werden, und davon jeder Buchstabe 720mal voran stehen? Und so weiter mit allen übrigen?

Præc. Nicht anders. Dester kann aber auch die Verwechslung unmöglich geschehen, als die Zahlen ausweisen. Gleichwie der uralte teutsche Knüttelvers davon lautet:

Es stöckt in aller sacht ein gwiß gemaas und zil,  
Wo nit kan müglich sayn zu wenig noch zu vil\*.

Disc. Ich glaube wohl, daß die Herren Apotheker, und die gestrengen Herren Docter sich dieser Kunst bedienen können, um das Kalte, Sizzige, Feuchte, Trockene &c., und zwanzig Dinge mehr, viel Million tausendmal zu vermischen. Item die Herren Köche, um ihre Speisen auf so verschiedene Arten zu frisiren. Sogar manch schalkhafter Gastwirth mag diesen Vortheil haben, um seine Weine hinter einander zu peitschen. Was willst du aber mir damit sagen?

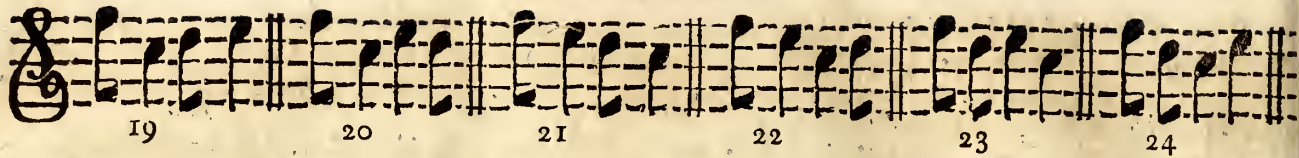
Præc. Gleichwie die Buchstaben, so können auch die musicalischen Noten verwechselt werden, nämlich 2 Noten 2mal. 3 Noten 6mal. 4 Noten 24mal. 50 Noten so oft als die langmächtige, ja gleichsam unaussprechliche Zahlreihe am Ende der Multiplicationstafel anzeigt.

Disc. Das ist erstaunlich! Ich will es gleich probiren, erstlich aber nur mit 2 Noten c d nämlich:

Es ist wahr, diese 2 können nicht öfter verwechselt werden. Nun aber mit 3 Noten c d e 3. Ex.

Das ist wirklich die sechsfache Verwechslung! Jetzt will ich auch 4 Noten, etwan c d e f im 6/8 Tact verwechseln, 3. Ex.

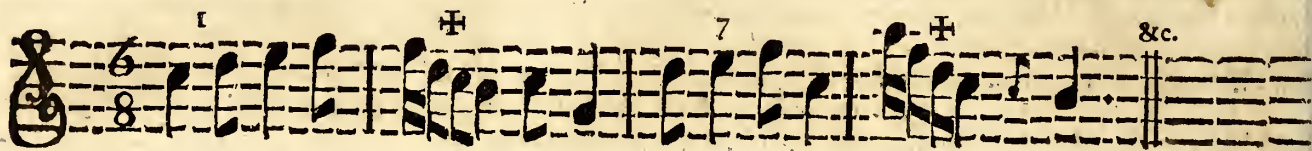
\* Und eben hieher mag sich der lateinische Vers vielleicht noch am besten schicken, als: Est modus in rebus, sunt certi denique fines, quos ultra, citraque nequit consistere rectum. Bey der Sägungskunst kann er morgen abermal Platz finden.



Præc. Du hast deine Sache recht brav gemacht. Jede von den 4 Noten bleibt, mit schönster Ordnung, auf ihrem bestimmten Orte, nämlich die 2 Viertelnoten bleiben durchgehends in c und e, die 2 Achte noten hingegen in d und f.

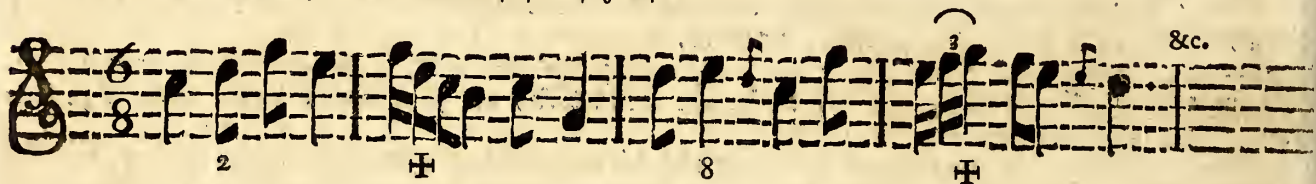
Disc. Allein ich sehe nur viele Verwechslungen hierunter, deren Gesang eben nicht viel nütze, sondern gar zu fremd ist.

Præc. Das thut nichts. Man darf ja nur die besten davon auslesen. Zudem so werden ja auch von Liebhabern der Musick immerdar fremdere Gedanken verlangt. Und ausserdem wäre kein Componist mehr nöthig. Wenn ich aber auch nur bloß diese 4 Noten, sage deine 24 Verwechslungen hievor, ein wenig betrachte, nehme hie und da einen Tact davon heraus, und setze annoch einen oder zwey ganz andere Tacte hinzu, so kann ich ja den Augenblick 24 Anfänge eines Thema haben. Dieses dir sichtbar zu beweisen, will ich zu den neu hinzugesetzten Tacten ein solches  $\ddagger$  machen, die deinigen aber mit ihren schon bemerkten Zahlen stehen lassen, 3. Ex.



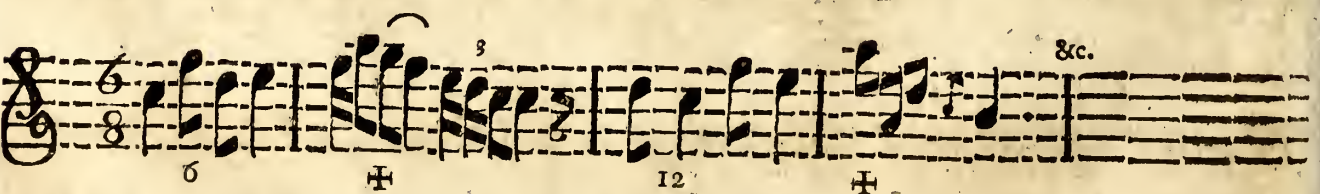
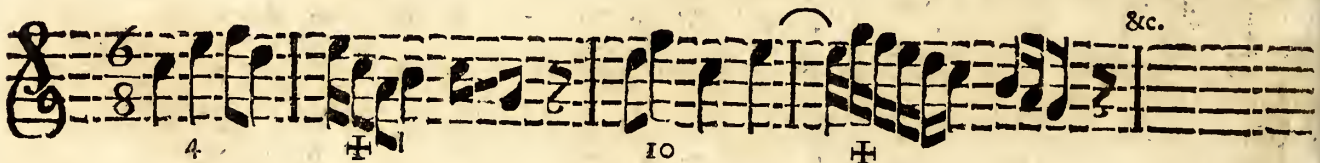
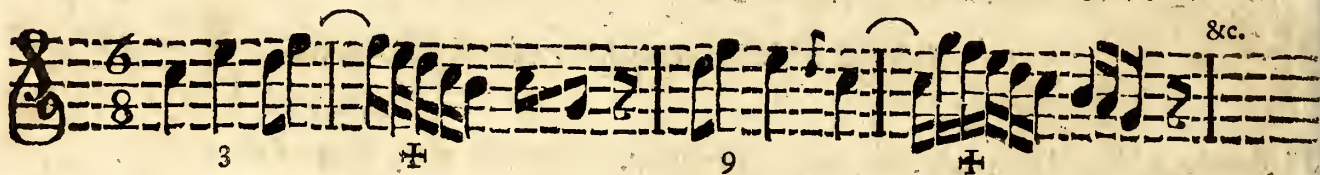
Disc. Es ist wahr, den ersten und den dritten Tact hier hast du aus meiner Verwechslung genommen. Ich würde sie ohnehin gleich gekennet haben, wenn du auch 1. und 7 nicht dazu gesetzt hättest.

Præc. Ich will also damit weiter fahren, 3. Ex.

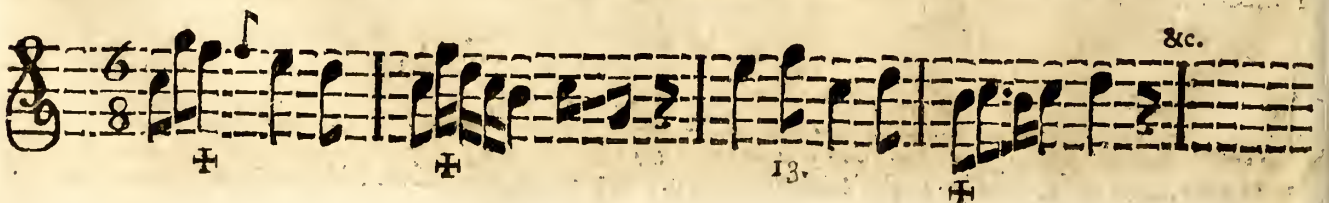


Disc. Und hier sehe ich den zwayten und achten aus meiner Verwechslung; welche nun den ersten und vierten Tact ausmachen.

Præc. Sey nur still! ich will aus allen deinen Verwechslungen was heraus bringen, 3. Ex.



Schau, nun habe ich, wie du siehst, schon 12 von deinen Verwechslungen heraus. Weil aber keine Note davon mehr in dem Grundtone C anfängt, so will ich am Anfange und zuletzt abermal ganz andere Tacte dazu setzen, um deine noch übrigen 12 Verwechslungen folgendes gar heraus zu kriegen, 3. Ex.





14. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a trill (tr.) and repeat sign (&c.) at the end.

15. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a repeat sign (&c.) at the end.

16. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a repeat sign (&c.) at the end.

17. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a repeat sign (&c.) at the end.

18. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, a triplet (3) over the final notes, and a repeat sign (&c.) at the end.

19. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a repeat sign (&c.) at the end.

20. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a repeat sign (&c.) at the end.

21. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a repeat sign (&c.) at the end.

22. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a repeat sign (&c.) at the end.

23. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a repeat sign (&c.) at the end.

24. Musical staff with treble clef, 6/8 time signature, and a repeat sign (&c.) at the end.

Disc. Das ist erstaunlich!

Prac. Das ist gar nicht erstaunlich, sondern ganz natürlich. Du wirst aber im  $\frac{6}{8}$  Tact hoffentlich die Eintheilung der Noten kennen, s. Ex.

Denn in  $\frac{3}{8}$  Tact mußte ich diese zwey Tacte so schreiben, s. Ex.

3/8 Musical staff showing a different notation for the same rhythm.

Disc. Ich weiß es. Dergleichen Eintheilungen sind mir ja schon aus dem ersten Capitel bekannt.

Præc. Wenn ich nun die Noten der neu-hinzugesetzten Tacte gleichfalls so verwechseln, und mit deinen Verwechslungen vermischen wollte, so könnte ich ja hierüber den Augenblick etliche tausend Themata herauskriegen.

Disc. Das glaube ich. Denn wie ich in der Multiplicationstafel sehe, so können nur 8 Noten schon vierzigtausend-dreihundert und zwanzigmal verwechselt werden.

Præc. Und gleichwie die Noten, so können auch die ganzen Tacte an, für, und unter sich verwechselt werden; in soweit es nämlich die Tonordnung und der Gesang leiden.

Disc. Das begreiffe ich auch. Es können nämlich 5 Namen, z. Er. Jacob, Philip, Hansmichel, Gerhard, Adam 120mal verwechselt oder verwechselt werden, just so, als wenn sie nur 5 einzelne Buchstaben wären.

Præc. Wollte man aber diese 5. Namen sammt ihren Buchstaben verwechseln, so würde abermal eine grosse Summe hieraus entspringen.

Disc. Freylich wohl eine grosse Summe. Weil bey diesen 5 Namen fast mehr als 20 Buchstaben sind, so würde die Anzahl sich vielleicht nicht nur auf Millionen, und Billionen, sondern gar auf Trillionen belaufen. Man dürfte ja nur die Buchstaben geschwind abzählen, und folglich in der Tafel nachsehen. Allein mir scheint der blosser Begriff von dieser Verwechslungskunst bereits hinlänglich zu seyn, mich hinfüro alle Augenblick auf ein neues Thema zu erinnern, und meine Compositionen nach Belieben auf tausend und tausenderley Arten zu verändern. Vordem habe ich lang nachsinnen müssen, um am Ende einer Aria oder Cantata eine ferma-Cadenz (bey welcher nämlich die mitspielenden Instrumente still oder aushalten) zu machen. Jetzt aber will ich allzeit nur den nächsten besten Tact aus der Aria selbst hernehmen, der wird mir gleich eine Anleitung dazu geben. Ja wohl zwanzig Cadenzen für eine, aus einer einzigen Aria. Und weil ich den General-Baß schon ein wenig verstehe, so wird mirs nicht schwer fallen, eine Aria ebenfalls zwanzigmal hinter einander anders zu singen und zu variieren. Mein Herz wird sich verwundern; denn er gedenket gar oft, wie es denn möglich, daß, nachdem soviel Sachen auf der Welt componirt sind worden, und annoch immer componirt werden, daß, sagt er, alle Milliontausend solche musicalische Stücke fast so sehr voneinander unterschieden sind, als die Menschen unter sich, ihrer äußerlichen Gestalt, und Gemüthsbeschaffenheit nach. Ich will von den fortdaurenden Kleider-Moden gar nichts melden, sondern Maler, Bildhauer und überhaupt alle Künstler müssen meines Erachtens die Verwechslung im Kopfe haben, um immer was neues zu erfinden. Ich selbst habe (wiewohl mit schwerer Mühe) über das erste Capitel unzählige Variationen gemacht, so daß ich leider! wirklich anfang, darüber hoffärtig zu werden, und meiner eigenen Geschicklichkeit zuzuschreiben das, was platterdings in der Natur steckt; welches ich ist, dem Himmel sey es gedankt, durch die sogenannte Verwechslungskunst erfahre. Die Wohlredner müssen ja wohl auch hierinn beschlagen seyn?

Præc. Ohne Zweifel\*. Ich bin schon vor mehr Jahren versichert worden, daß auch der Griechisch-Heidnische Philosoph Aristoteles mittelst der Verwechslungskunst alle Gattungen der Vernunftschlüsse\*\*, und andere gar unzahlbare Superododecimpartiens-quadragesimas-quintas in dem ausserhalb der Stadt Athen gelegenen sehr herrlichen Gartenhause\*\*\* mit Beyhülfe seiner ungläubigen Anhänger erfunden und ausgegrübelt habe.

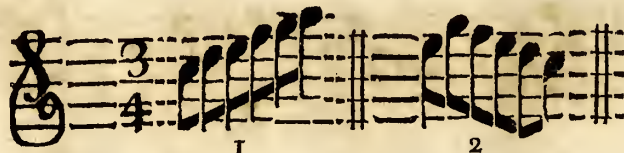
Disc. War er nicht, der das Pulver zum schießen erdacht?

Præc. Nein; er hat das Pulver nicht erdacht; sondern man giebt vor, er habe sich aus Verzweiflung ersäuft\*\*\*\*.

Disc. Also konnte der verstockte Böswicht nicht einmal soweit nachdenken, daß Gott die Welt und die Leute darauf gewißlich nicht erschaffen habe, damit jeder nach Belieben sich selbst das Leben abkürze. Hat er denn aber gewußt, daß z. Er. 5, 6 oder mehrere Buchstaben just so oft und nicht öfter verwechselt können werden?

Præc. Der Scribent, welcher hier auf dem Tisch liegt, will daran gezweifelt haben.

Disc. Ich meyne nämlich, daß jeder von folgenden zwey Tacten 720mal verwechselt könne werden, z. Er.



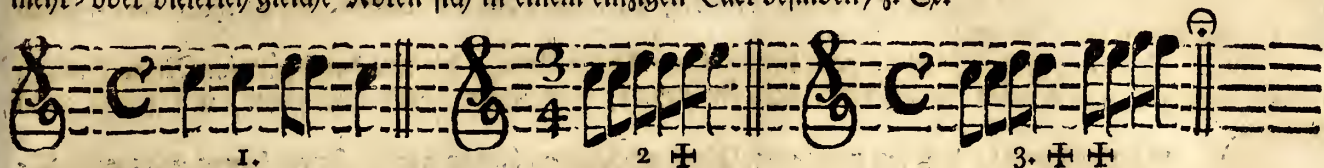
Præc.

\* Der Jung hat zuvor die fermata eine ferma-Cadenz geheissen. Fermare heist freylich wohl stillhalten; allein es halten nur indessen die mitspielenden still. Sonst wird fermata in einigen Orten auch Systema genennet. Capriccio heist es, wann ein Instrumentist die ferma-Cadenz viel länger als ein Sänger, und zugleich etwan mit schwärmenden Sängen ausführt. Ich hörte einst von einem Violinisten ein Capriccio, welches länger dauerte als der ganze Concert. Und das hieß auf gut teutsch ein Schuß, von einem, der geschossen ist. \*\* Modos syllogismorum, cum suis figuris &c. ex his selecta 19 barbara, celarent &c. Locos dialecticos &c. primas qualitates &c. &c. \*\*\* Peripato. \*\*\*\* Ich habe erst neulich wieder in einem kleinen Büchlein (beschrieben von P. Desing, gedruckt in Freysing) gelesen, daß er wirklich als ein formaler Heyd auf dem Bette gestorben sey. Die Fabel vom Ersäuffen mag vielleicht nur ausgeheckt seyn worden, um seine Ehre einigermaßen zu retten; weil er von den Rechtgläubigen und Wunderwerken Gottes ganz ungezweifelt was gehört, und dennoch seinem eiteln Hirngespinnst mehr zugetraut, als auf die untrüglichen Offenbarungen gebauet hat. Einige wollen behaupten, er habe erst in seinem hohen Alter angefangen, sich in der Music zu üben. Und da ihm dieses von einem Nasenweisen Kerl als eine Schwachheit vorgerückt wurde, gab er zur Antwort: Es ist besser was lernen, als nichts wissen. Allein es war vielmehr Socrates, der so antwortete. Beyde haben zwar wohl die Music verstanden.

**Præc.** Der erste Fact hier kann wohl 720mal verwechselt werden, allein der zweyte nicht.

**Disc.** Das ist was neues. Und warum nicht, er hat ja eben 6 Noten, als wie der erste?

**Præc.** Weil der erste 6 unterschiedene Noten, der andere hingegen zwey gleiche, nämlich zwey e dar- unter hat. Jedoch läßt man da die 720 noch gelten, und dividirt solche Zahl 720 nur mit einer 2. Aus welcher Division oder Theilung 360 entspringen. Hieraus erhellet demnach, daß 6 Noten, worunter sich zwey gleiche befinden, nur 360. und keineswegs 720mal verwechselt können werden \*. Wenn aber NB. mehr- oder vielerley gleiche Noten sich in einem einzigen Fact befinden, s. Ex.

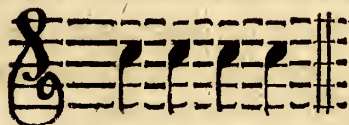


so muß man ganz eine andere Regel hervor suchen. Denn hier beyhm ersten Fact befinden sich 3 C, und 2 D. Daher sage ich, 3 können 6mal verwechselt werden, und 2 zweymal. Diese nun multiplicire ich abermal miteinander, und spreche: 2mal 6 machen 12; mit diesen 12 dividire ich die 120, (welche 120 hier eben wie sonst aus der Zahl 5 entspringen) so kommen 10 heraus. Also kann der erste Fact 10mal, und keineswegs öfter verwechselt werden, s. Ex.

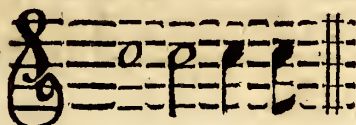


Weil bey dem zweyten Fact 2 c, 2 d, und 2 e, nämlich 6 Noten sind, die sonst 720mal verwechselt können werden; so multiplicire ich diese dreyerley 2 unter sich selbst, und spreche: 2mal 2 ist 4, und 2mal 4 ist 8 \*\*. Mit dieser 8 dividire ich die 720; so kömmt 90 heraus. Welches die rechtmässige Verwechslung des zweyten Factes † anzeigt. Bey dem dritten Fact † † habe ich 2 c, 2 d, 2 e, und 2 f, folglich multiplicire ich diese vier 2 miteinander, und sage: 2mal 2 macht 4, und 2mal 4 macht 8, und 2mal 8 macht 16. Mit dieser Zahl 16 dividire ich die 40320, welche sonst aus der Zahl 8 entspringen, so bekomme ich 2520 heraus; welches die wahre Zahl zur Verwechslung der 8 Noten des dritten Factes † † ist. Du kannst es gelegentlich zu Hause probiren.

**Disc.** Ich merke anben, daß 3, 4, 5 oder mehrere Noten, wenn sie einer der andern ganz gleich sind, nicht verwechselt können werden; wie zum Ex. diese 4:

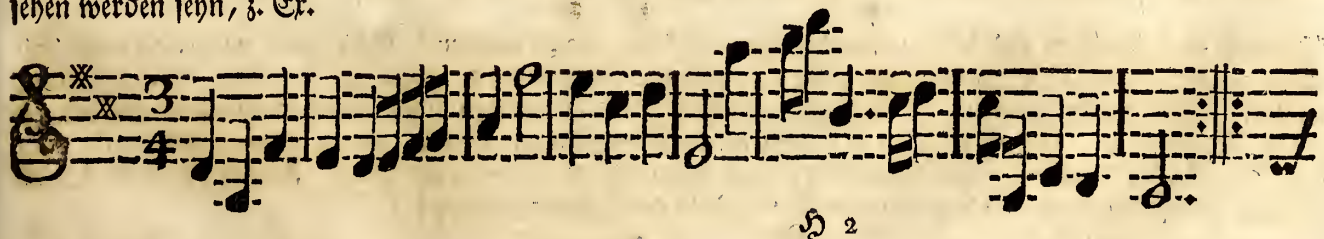


Sage mir aber, wie oft können folgende verwechselt werden? s. Ex.

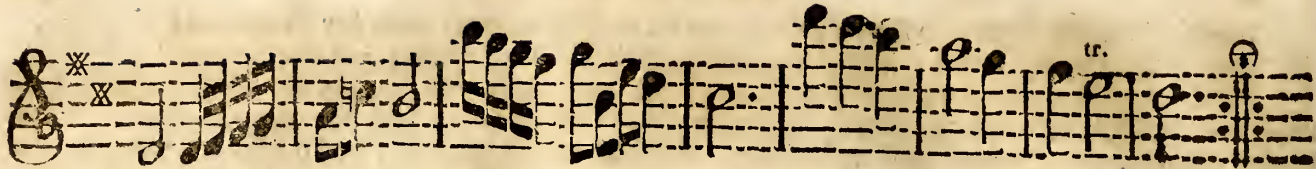


**Præc.** Diese 4 können ja abermal 24mal verwechselt werden; weil sie eine von der andern, der Zeit nach, unterschieden sind. Denn eine ist eine ganze, die andere eine halbe, die dritte eine Viertel- und die letzte eine Achtelnote.

**Disc.** Wenn das ist, so will ich gleich was zusammen studiren, worinn gar 50 verschiedene Noten zu sehen werden seyn, s. Ex.



\* Ich verwechselte einst, da ich in Pohlen war, nach dieser Regel, welche Kircher und aus ihm Taquet ehedessen für all- gemein ausgaben, ganzer 4 Wochen hindurch nur über die 6 Noten c c d d e e, und konnte die wahre Zahl nie recht her- aus kriegen; bis ich endlich zum Glücke die zwey Algebraische Bände von Mr. l'Abbé Prestet zu Händen bekam; wo ich denn gleich im ersten Bande auf der 134 Seite den Fehler der gedachten zwey Herren Patern sogar angemerkt sah. Ich machte es demnach so, wie hieroben beyhm NB. zu sehen. \*\* Ich halte nicht einmal für nothwendig, diese 8. einen Cu- bum, sive solidum zu heißen.



Erlaube mir nur indessen ein wenig, daß ich dieß Ding einen Menuet nennen dürfte. Es sind, wie du siehst, sowohl unten, als oben auf der vierten Linie, viererley D, mithin alle der Verwechslung theilhaftig, gleich wie so auch alle übrige Noten.

Præc. Ich zähle in der That 60 ganz verschiedene Noten dabey, die eine durchgängige Verwechslung leiden, weil z. E. ein A bald ein Viertel, bald ein Achtel, bald unten, bald oben stehet, u. s. f. mit allen übrigen.

Disc. Ich weiß wohl, daß die mehresten Verwechslungen davon gar zu fremd lauten würden. Allein wie lang hätte ich wohl damit zu thun?

Præc. Du bist von Herzen einfältig; nachdem du die ungeheuren Zahlen der Multiplicationstafel vor Augen hast. Schau, bey diesem Menuet sind zwey Noten-Zeilen; also kämen auf eine ganze Seite ungefehr 10 Zeilen, und auf einen ganzen Bogen 40 Zeilen, oder gerade 20 Verwechslungen zu stehen. Ich will nun setzen, daß du des Tages 10 Bogen schreiben könntest, das wären sodann täglich 200 Verwechslungen. Einfolglich würdest du ein ganzes Jahr hindurch 73000. Verwechslungen herauskriegen. Nun wenn es seyn könnte, daß du Milliontaufend Jahre lebtest, immer so fort verwechseltest, und dir annoch tausend Copisten, diese lange Zeit hindurch, schreiben und verwechseln helfen ließest, so würden solche Verwechslungen doch kaum erst den dritten Theil von den möglichen Verwechselungen, die in diesem deinen Menuet stecken. Rechne nur mittelst der allgemeinen Multiplication ein wenig nach, und betrachte die große Zahl bey 50 in der Tafel dagegen.

Disc. Erstaunlich! Auf solche Weise könnte mit diesem einzigen Menuet, sage mit dessen geschriebenen Verwechslungen, die ganze Welt bedeckt werden, und zwar so stark, daß die so viele Bücher Papier davon am Ende gar über die Welt hinabfallen müßten.

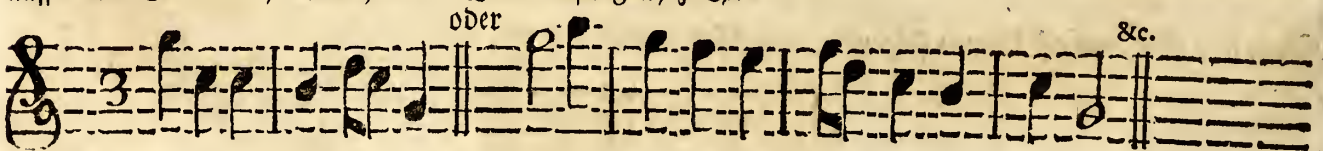
Præc. Sie dürften deswegen gar nicht hinabfallen; denn es spricht ein Scribent\* hiervon, daß nur mit 23 oder 24 Buchstaben des A B C so viel unterschiedene Bücher beschrieben könnten werden, daß das ganze Rund der Erden sie nicht würde fassen; wenn auch jedes Buch ein Viertel eines Wienerischen Schuhs dick, drey Viertel breit, und anderthalb Fuß oder Schuhe lang wäre. Bey einer andern Stelle zeigt er gar an, daß, wenn die Bücher aufrecht stünden, siebenzehn Welt-Klumpen (sammt dem Meer und der Erde) nicht darzu hinlänglich wären. Wer entweder an einem, oder dem andern einen Zweifel, und der Weile hat, der kann sich Zeit nehmen, und nachrechnen. Wir beide wollen indessen die Bücher nach der Breite und Länge liegen lassen.

### Und das war etwas von der Verwechslungskunst.

Disc. Ich habe mit dieser Verwechslung oder Erfindungskunst ein so grosses Vergnügen gehabt, daß ich Lust hätte, noch eine geschlagene halbe Stunde davon zu schwärmen.

Præc. Es wird ihrer ohnehin nicht vergessen werden. Gib nur acht! Denn wir fangen nun wirklich zur Tonordnung an. Weißt du, woran man einen Grundton erkennen kann?

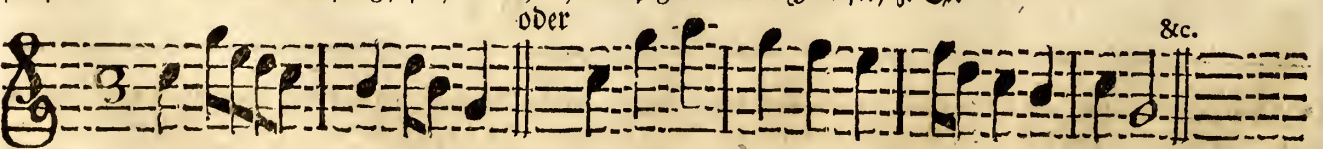
Disc. Freylich. Beym Anfange, und sonderbar bey der letzten Cadenz. Denn man kann auch oft auffer dem Grundton, nämlich in der Quint anfangen, z. Ex.



Oder drunten, ebenfalls in der Quint, z. Ex.

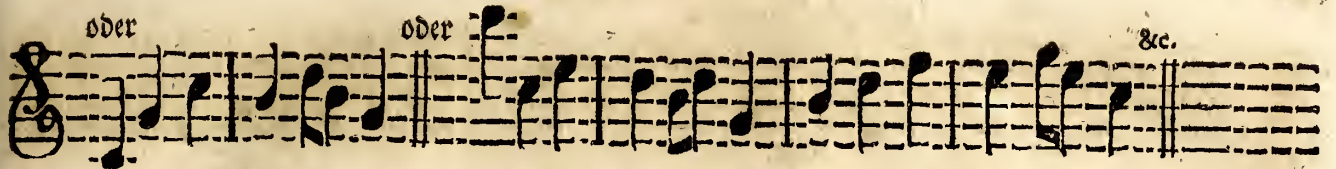


Nun alle diese Anfänge sind in C, ungeachtet sie in G den Eintritt machen. Es ist zwar noch nicht lang, daß ich wegen der ersten so eintretenden Note (welche von der Grundnote an zu zählen, die fünfte, sage die Quint ausmacht) blindlings glaubte, es müsse G, und nicht C der Grundton eines solchen musicalischen Stückes seyn. Es sey denn, daß ich die letzte in C schließende Cadenz davon ansah. Seitdem aber erkenne ich mich den Augenblick; denn die darauf folgenden Noten zeigen es dem Gehöre gar bald. Wofern aber ein Stück selbst in dem Grundtone anfing, so hatte ich ohnedieß gar keinen Zweifel, z. Ex.



oder

\* Guldinus l. 4. de centro gravit. c. 5. Hierzu gehört freylich auch die Sägungskunst (Ars combinatoria), wovon wir morgen, so uns Gott Leben und Gesundheit fristet, handelt werden; und worüber der Jung sich abermal zu verwundern wird haben.

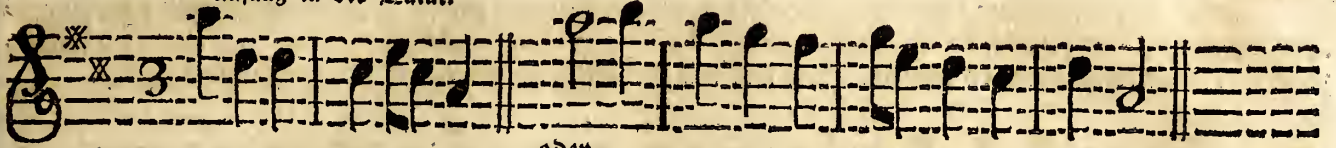


Mir kommen diese Anfänge viel deutlicher, natürlicher, und folgendes viel nachdrücklicher vor, als die mit der eintretenden Quint; du magst mirs glauben oder nicht.

Præc. Das will ich dir nicht nur allein glauben, sondern ich gestehe es auch. Nur wissen möchte ich, ob du dieses auch in dem Grundton D. verstehst?

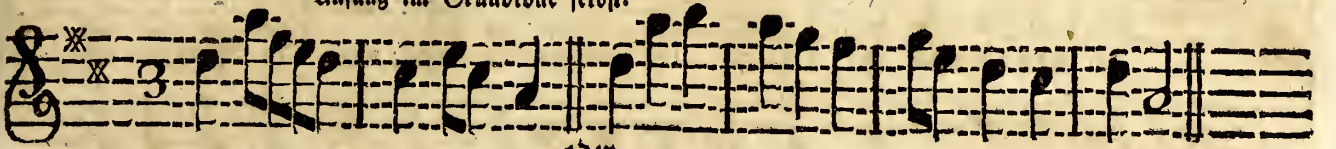
Disc. Ey warum das nicht, sieh an, 3. Ex.

Anfang in der Quint.



oder

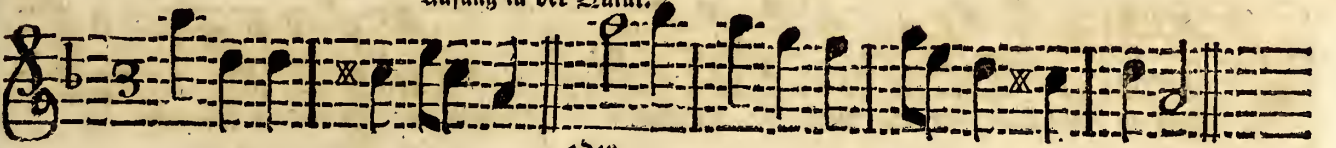
Anfang im Grundtone selbst.



oder.

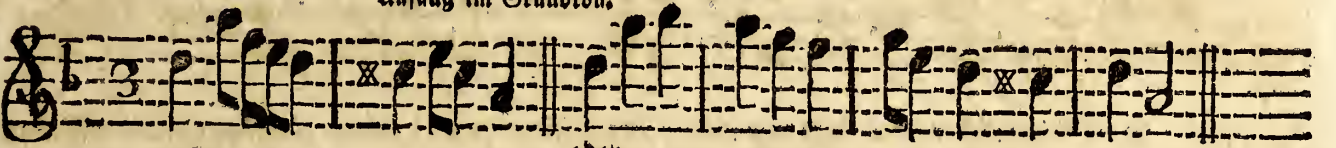
Das war im Grundtone D mit Terz major; und nun will ich auch den nämlichen Ton mit der Terz minor nehmen, 3. Ex.

Anfang in der Quint.



oder.

Anfang im Grundton.



oder.

Præc. Es wäre gar nicht nöthig gewesen, diesen weiblichen Ton zu formiren, weil er den Anfang ohnedies mit den männlichen Tönen gleich hat.

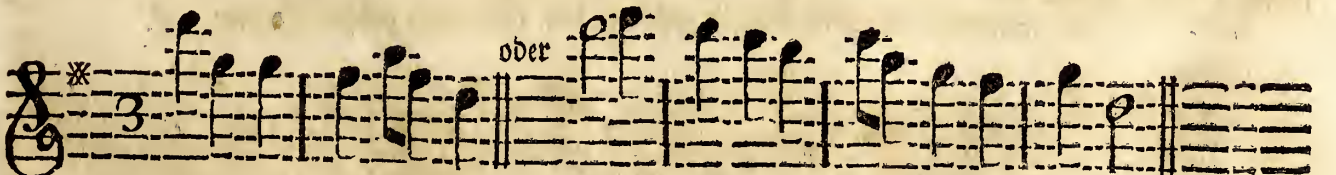
Disc. Also nennest du mit der Terz major männlich, und mit Terz minor weiblich? Vielleicht deswegen, weil Terz major deutlicher oder verständlicher ist als Terz minor. Denn die Männer (pflegt mein Herz oft ganz still und seufzend zu sagen) sind viel aufrichtiger und verständiger erschaffen worden als die Weiber.

Præc. Ey behüte! deswegen ganz und gar nicht; sondern weil die mit Terz minor in den Ohren viel sanfter und schmeichelhafter sind als jene\*. Zudem so habe ich nur einist diese Benennung bey einem zweyhundertjährigen Lateiner gesehen. Fahre also lieber weiter, in allen übrigen Grundtönen, so damit anzufangen.

Disc. Mein! was willst du mich denn mit viel Schreibens lang martern; es weiß ja wohl ein jeder Discantist, daß hierinn ein Ton wie der andere formiret wird.

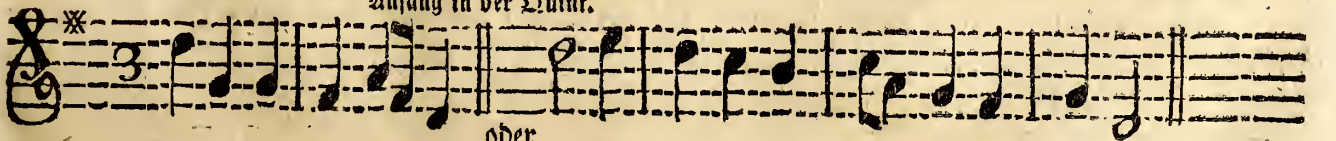
Præc. Nun so formire mir mit den vorigen Exempeln nur den Grundton G.

Disc. Ich verstehe dich schon, du glaubst, ich soll so tumm seyn, und in der Höhe anfangen, 3. Ex.



Nein, schau ich fange, weil die Violine so zu hoch zu stehen käme, hübsch in der Tiefe an, 3. Ex.

Anfang in der Quint.



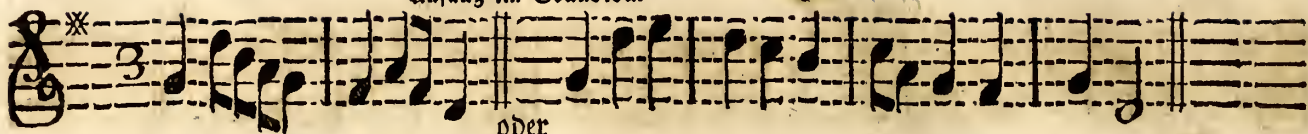
oder

3

Anfang

\* Ich sage deswegen dennoch nicht D dur, D mol; wenn ich eine ganze Tonart verstehe.

## Anfang im Grundton.



oder

Und solche Ueberlegungen kan ein Discantist eben so gut machen als du, bey allen Tönen oder Tonarten. Bald heisset du die 5 Linien eine Notenreihe, bald eine Notenzeile, u. s. m. Sage mir lieber, ob man nicht auch mit der Terz anfangen könne?

Præc. Nein, diese rathe ich dir weder zum Anfange noch zur Cadenz zu gebrauchen. Doch will ich dir bey einer andern Gelegenheit, sonderbar zu mehrstimmigen Sachen, eine nothdringliche Ausnahme davon erklären.

Disc. Ich hörte aber vorgestern Abends vor unsern Fenstern auf der Bank draussen von zwey besoffenen Weibern, die eine Flasche Brandwein bey sich hatten, ein mit dergleichen Terzen so artiges Lied singen, daß ich drüber zu schlummern anfing. Ich will nur beyläuffig ein Gesezel davon herschreiben, z. Ex.

## Adagio.

Ich weiß nicht, was ich will, ich will nicht, was ich weiß; wann ich schon nichts ver-

sieh, so sieht man doch den Fleiß. O Je rum! o Je rum! o Je rum! o Je rum!

Præc. Dergleichen Lieder (den Text nur immer sachte mitgerechnet) mögen diejenigen vielschreibenden Nichtsausmachern wohl recht zum Einschlaffen wohlgefallen, welche die Terz für eine vollkommene Consonanz halten\*; und du bist auch nicht um einen Kreuzer mehr wehrt als die igtgedachten Schlucker, wenn dich so was Abgeschmacktes einschummern kann; ja es ist mir leid, daß ich deinetwegen jemals eine Feder angerührt habe.

Disc. Ach nein doch, mir hat es nicht gefallen, sondern meiner Frau. Schau, der Menuet aus Schwaben fängt auch in der Terz an, und hat noch dazu mehrentheils unvollkommen erhebende Tacte nach einander, jedoch gefällt er den Leuten überaus wohl. Der Anfang lautet so, z. Ex.

Præc. Die Leute lieben insgemein freylich was seltsames; allein wenn dieser und dergleichen Gesänge noch so gut, auch gar eine Schwäbische Quintessenz wären, so müssen wir uns hingegen allezeit an die natürlichsten Regeln halten.

Disc. Ich habe aber auch folgenden Anfang gesehen, NB. von einem grossen Meister, z. Ex.

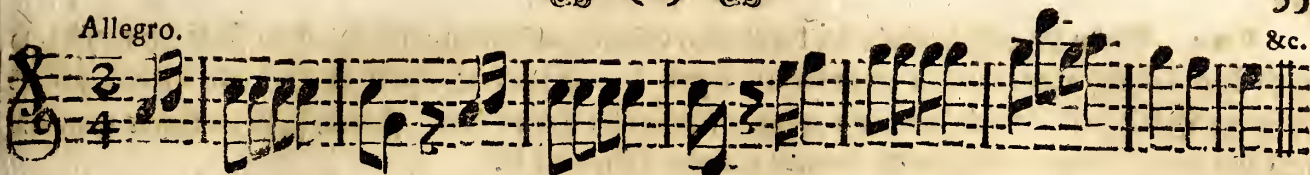
Es gieng zwar ein Andante vorher, worauf dieser Anfang eben nicht so übel lauten konnte. Allein ich erinnere mich, gar einen Anfang gehört zu haben mit der Sext, und zwar von einem gar sehr grossen Meister, z. Ex.

Allegro.

\* Daß doch die guten Leute gar so kahle Sachen hervorsuchen können! Man sollte sie rechtswegen wohl ein wenig auf die Finger klopfen, wenn sie (einer von dem andern) solches Zeug abschreiben, um die Sehenden vielleicht blind, oder die Hörenden taub zu machen.

Allegro.

&c.



Wobey alle übrige Stimmen in Unifono, oder Einklang mit anfangen.

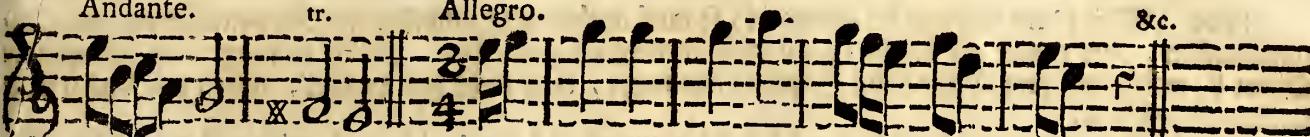
Præc. (Der Jung treibt mich wirklich in die Enge.) Du hast recht; man sieht auch bisweilen sogar Arien, die ausser dem Grundton oder dessen Quint anfangen; ein solcher Aus- oder Einfall geschiehet aber allezeit mit Vorbedacht; und dieses entweder in Ansehung des Textes, oder des Thema selbst, u. s. f. Die Wohlredner pflegen einen solchen ausserordentlichen Anfang ihrer Reden *Ex abrupto* zu nennen, das ist: abgebrochen, unvermuthet, unergänzet, gleichsam noch unvollkommen &c. Welches *Ex abrupto* den Zuhörern auf einmal eine erstaunliche Aufmerksamkeit u. s. f. einprägen soll. Du kannst aber noch immer etliche Jahre damit zurücke halten; und demnach etwan alle 2 Jahre ein solches *Ex abrupto* machen. Doch wollte ich dir endlich noch erlauben, mit der Terz u. s. w. anzufangen, wenn gleich vorher eine Cadenz in dem nämlichen Tone geschlossen wäre worden, &c.

Andante.

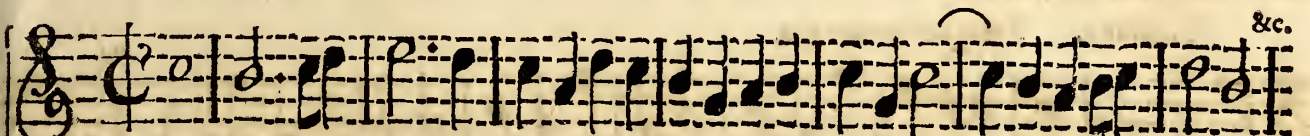
tr.

Allegro.

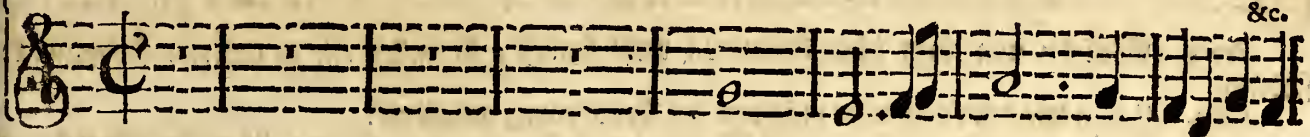
&c.



Denn merke: Eine Fuge läßt man niemals gern ausser dem Grundton anfangen, sondern so:

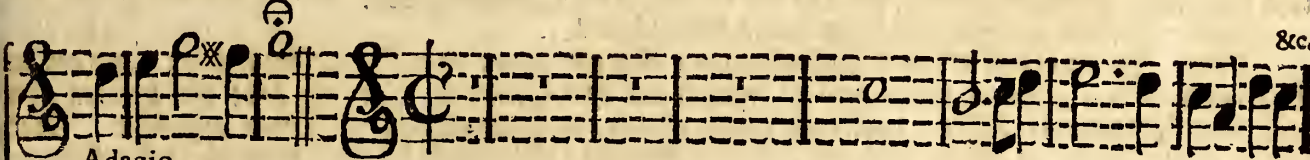


&c.



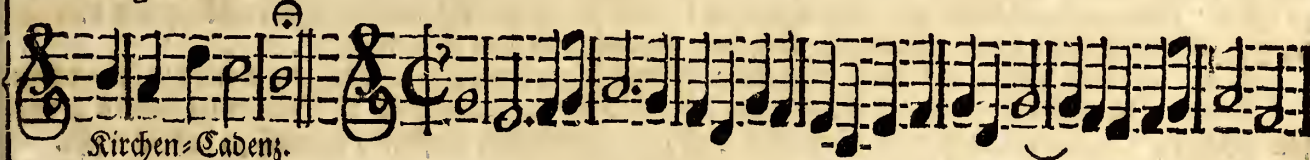
&c.

Dafern aber vorher entweder ein ganzes Stück in der Quint stehet; oder nur mit einer ganzen Cadenz, oder auch nur mit einer halb-Cadenz\* in der Quint geschlossen wird, so kann man die Fuge gar wohl in der Quint wieder anfangen lassen, &c.

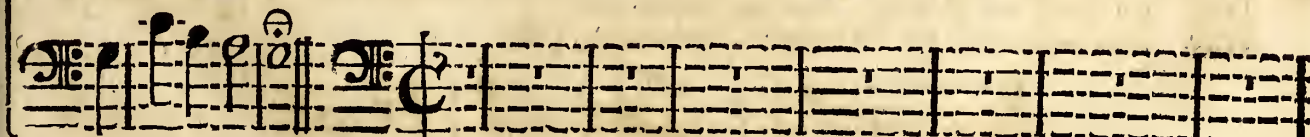


&c.

Adagio.



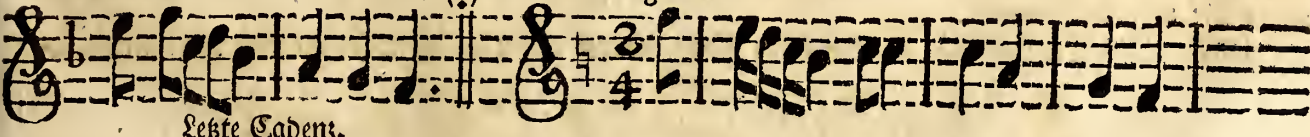
Kirchen-Cadenz.



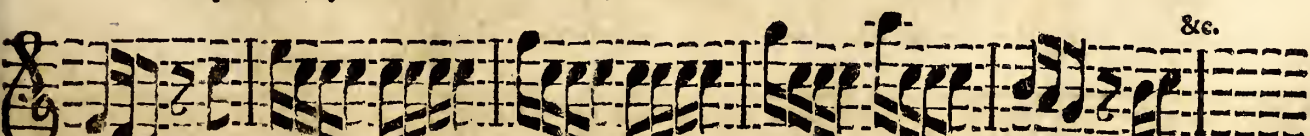
Disc. Also dürfte ich ja sogar in der Quart anfangen, wenn in solcher Quart oder etwan in der Quint zum Ex. ein Adagio, oder Andante vorhergienge. Ich will, um dir meine Meinung deutlich zu machen, nur die letzte Cadenz von einem solchen Andante aufsetzen, wie folgt:

Andante.

Allegro.



Letzte Cadenz.



&c.

Mithin würde dieses Allegro, der anfangenden Note F ungehindert, im Grundton C seyn.

§ 2

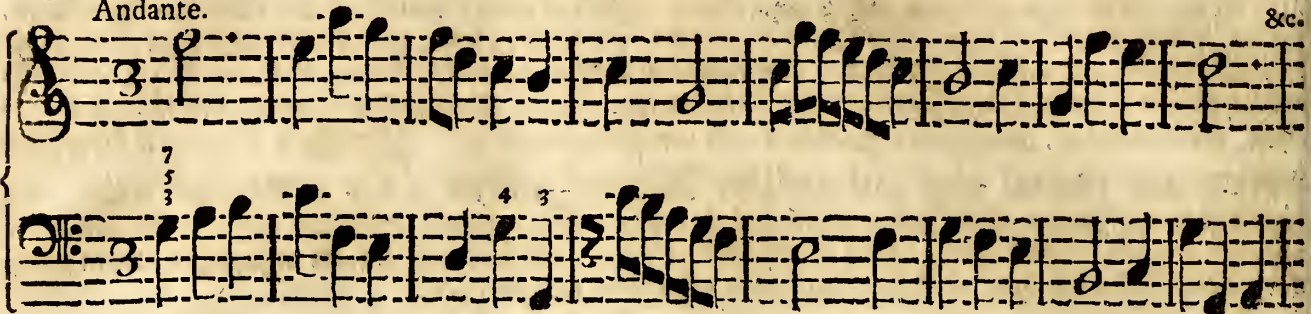
Præc.

\* Wird insgemein Kirchen-Cadenz genannt, weil man sich derselben ausser der Kirche selten bedienet.

Præc. Wenn du auch tausenderley dergleichen Sachen ausdenken, und mit allem Fleiß setzen willst, so wird kein Mensch was dawider einzuwenden haben \*. Das Setzen stehet in eines jeden freyen Willen. Allein nur nicht geflogen, bevor du Federn hast. Zudem so ist die Quart nicht einmal eine unvollkommene Consonanz, sondern gar eine Dissonanz \*\*.

Disc. Ich erinnere mich doch, vor 2 Jahren ein Andante damit gehört zu haben, z. E.

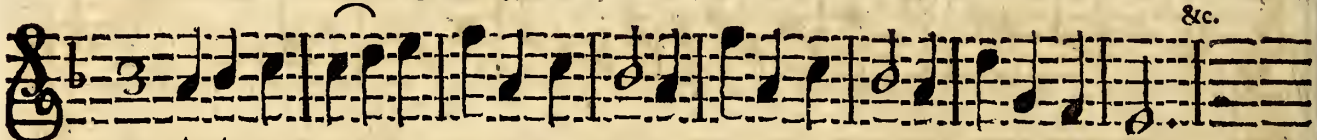
Andante.



Præc. Weil es ein Anfang *Ex abrupto* ist, so muß nothwendig entweder eine Kirchen-Cadenz, ein Hal- tungszeichen, oder etwan ein kurzes Largo in G vorhergegangen seyn. Zudem so klingt diese anfangende Quart F, welche mit dem Bass G eine Septime ausmacht, eben nicht gar so übel; sofern nur das übrige meisterlich gesetzt ist.

Disc. Von dem nämlichen Meister hörte ich dazumal auch ein Andante, so mit der Terz anfieng, und allen Kennern wohlgefiel, z. E.

Andante. F war der Grund-Ton.



Præc. Weil du nun einen jeden Grundton wohl kenneest, so wollen wir zu unserem Hauptzwecke schreiten.

Disc. Haben wir denn noch nicht recht von der Tonordnung gehandelt?

Præc. Nein, das war nur dein obiges Grüßen, und Gutenmorgensagen; ist wollen wir erst das dritte wunderliche lange Hauptwort ein bißgen auseinander setzen. Merke, im ersten Capitel habe ich die 2 Absätze erklärt; jeko aber, da du bereits ein wenig mehr vertragen kannst, will ich dir vertrauen, daß der erste davon kein wirklicher Absatz, sondern nur ein Ab- oder Einschnitt war.

Disc. In was bestehet denn dieser beiden Unterscheid?

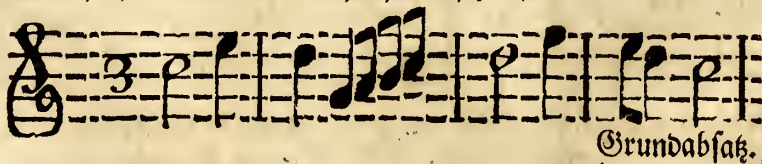
Præc. In dem, daß wir vielerley Einschnitte, aber nur etwan zweyerley Absätze haben; derer der erste Grund-Absatz genennet wird, weil er jederzeit auf dem Grundton seine Lage hat; den zweyten aber heisset man Aenderung-Absatz, weil nach diesem allezeit eine Ausweichung des Tones geschieht. Nun kömmt es nur darauf an, ob du fähig bist, diese so schwürig- als nützliche Materie durch die blossen Exempel zu fassen; sonst wollte ich lieber gar nicht anfangen; denn durch eitle Worterklärungen würden wir vielleicht ein ganzes halbes Jahr damit zubringen, ohne doch daraus recht klug zu werden \*\*\*.

Disc. Habe ich mich in das erste Capitel finden können, so wird mir gegenwärtiges auch nicht zu schwer seyn.

Præc. Ich will mich mehrentheils nur des 3/4 Tacts bedienen, weil mich die Erfahrung bereits genugsam gelehrt hat, daß du dich mit den übrigen Tacten, ohne mindesten Anstand, darnach zu richten weißt.

Disc. Es ist mir um so lieber; fange nur einmal an!

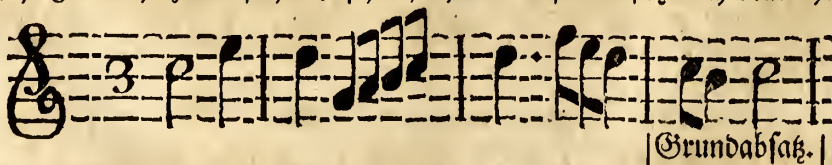
Præc. Wir wollen auch den Grundton C beybehalten, z. Ex.



Grundabsatz.

Nun der Grundton hier ist C; und weil eben der 4te oder letzte Tact hier seine Lage in C hat, so wird er deswegen Grundabsatz genennet.

Disc. Das ist ja gar leicht zu verstehen; schau, ich will diesen Absatz noch deutlicher vorstellen, z. Ex.



Grundabsatz.

Præc.

\* Denn auf solche Weise kann eine Fuge auch sogar in der Secund, in der Quart, in der Sext, oder in der Septime anfangen. Wie ich öfter als einmal gehört und gesehen habe. \*\* Und zwar eine solche Dissonanz, daß viele Harmonisten die gemeine oder mittlere Septime (nach Art) sowohl mit 2, 3, als 4 Stimmen viel lieber anhören. Es ist zwar hier noch nicht Zeit, von diesem unverantwortlichen Spiegel, Fichten was nachdrückliches zu erinnern. \*\*\* Weil wir weit mehr Namen erdenken müßten, als die lateinischen Poeten zu ihrem Sylben-Masse. Man sehe hiervon Scaligers Post. lib. II. c. 4. Ich meyne nur, wer es just nicht glauben wollte.





oder

Was noch mehr ist, mein Gehör zeigt mir hierbey auch noch auf einen andern unendlichen Grundabsatz, s. E.

Denn obgleich die letzte Note von dem Grundtone (in der Quint G) ein wenig weit entfernt ist, so verlangt selbe hier, laut aller vorhergehenden Noten, dennoch im Bass das C. Ich will abermal die Secundvioline mitlaufen lassen, s. E.

oder.

oder.

Ich will sie dir von ihren vorgängigen Noten abgesondert, in der Höhe und zugleich in der Tiefe zeigen, nämlich die zum Grundabsatz gehören, s. E.

In der Tiefe.

Varirter werden sie ohnehin kaum anders aussehen, als ungefehr so:



Disc. Nun aber begreift der Hansmichel nicht einmal, daß bey dem vorlezten fragenden Absatz, wo 1 ♯ steht, wie auch bey allen darauf folgenden bejahenden Absätzen, die Noten nur um des Basses willen so geschrieben, und aber gesungen werden, wie folgt, z. Ex.

Bist du der Jakerl? Ich bin der Jakerl. Ich bin der Jakerl. Ich bin der Jakerl.

Ich bin der Jakerl. Ich bin es schon. Sondern er ist gar so ungeschickt, und macht die Absätze in Ansehung des Textes just verkehrt, so daß sich mein Name Jacob beynah schämen könnte, z. Ex.

Wer bist du? Der Ja kerl. Wer bist du Jung? Ich bin der Ja kerl.

Und so wie die Noten hier liegen, so singt er sie auch. Noch weniger merkt er, daß, wenn der Text einer Frage lang dauert, man auch lang auf dem Aenderungsabsatz sich aufhalten müsse; er gehet aber mit dem Bass alle Augenblick, und ohne einzige Ursache immer weiter, ja gar in chromatische Zone hinein. Und so macht er es auch mit den bejahenden oder erzählenden Absätzen. Er traut sich weder Viertel- noch Sechzehn-Noten mit drunter zu setzen, um dadurch die Eintheilung des Tactes desto leichter zu machen. Warum nicht? weil er nicht weiß, daß ein Sänger darauf weiter nicht sowohl acht giebt, als nur vielmehr die Worte recht auszudrücken. Mein Herz hat mir diese des Hansmichels seine Zweifel nur in zwey bis drey Minuten aufgelöst.

Præc. Allein wir haben hier den Aenderungsabsatz vor uns, der seine Lage (in Ansehung des Basses) in G hat, und mit demselben eine Quint ausmacht. Welcher nicht minder endlich und unendlich ist, auch varirt kann werden, z. Ex.

oder oder oder oder oder &c.

Das war also der unendliche Aenderungsabsatz mit etlichen Variationen. Und nun folget er in seiner endlichen Gestalt, z. Ex.

oder &c.

Gleichwie auch in der Tiefe, z. Ex.

oder oder &c.

Disc. Mein! was brauchst du in der Tiefe anzumerken, das verstehet sich ja ohnedieß. Was mir aber aufferdem beynfällt: Ich dächte, folgender gehöre auch zum Aenderungsabsatz, z. Ex.

oder oder oder oder oder Oder

Oder endlich, 3. Ex.

&c.

In die Tiefe und in die Höhe will ich alle diese Exempel nicht erst setzen; du weißt es so.  
 Präc. Du hast vollkommen recht; ich hätte wirklich auf diesen Absatz vergessen. Er wird der unvollkommene Aenderungsabsatz genennet, weil er mit seiner Terznote nur mehrentheils in der Secundvioline vorkommt, NB. wenn er unendlich ist \*; ist er aber endlich, so kann er in der ersten Violine eben so oft vorkommen, als in der zweyten. Damit wir einmal aus dem Erüben herauskommen, so mache geschwind etliche ganze Exempel drüber! Um aber nicht allezeit so viel Schreibens zu brauchen, so darfst du nur den endlich- und unendlichen Grundabsatz sammt seinen Variationen mit diesem Zeichen , und den endlich- und unendlichen Aenderungsabsatz sammt seinen Variationen, etwan mit einem solchen Zeichen  andeuten.

Dise. Den Augenblick:

&c.

oder.

&c.

oder

&c.

oder

&c.

oder

&c.

oder

&c.

oder

&c.&c.

Du glaubst nicht, wie dreust mich das ☉, sage die Verwechslungskunst macht. Ich getraue mir flugs hundert und mehr dergleichen Exempel nacheinander herzuschreiben. Wenn ich erst nur noch von diesen 7. Exem

\* Was endlich und unendlich sagen will, das stehet im ersten Capitel auf der 19. Seite.

Exempeln ein jedes insbesondere verwechseln wollte. Allein was soll man die Zeit damit verlieren; ich mußte wohl ein schlechter Discantist seyn, wenn ich die zwey Absätze nicht gleich von weitem kennete. Sage mir lieber, warum du den letzten davon einen Aenderungssatz nennest? Geschicht es vielleicht deswegen, weil seine Lage nicht in den Grundton C, sondern (von diesem C an zu zählen) in der Quint, nämlich in G hat?

Præc. Ey deswegen ganz und gar nicht; sondern weil sich nach demselben der Ton allezeit unmittelbar ändern muß. Es mag solche Aenderung oder Ton-Abweichung gleich zur Cadenz in G, oder nur schlechterdings wieder zurücke (zum Grundtone C) eilen, z. E.



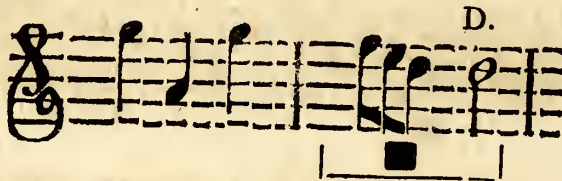
Disc. Ich weiß wohl, warum du hier zuletzt das Wort Solo dazu schreibst. Du willst gleichsam dadurch zu verstehen geben, als wären diese 16 Tacte ein Anfangs-Tutti oder forte zu einer Arie, oder etwan zu einem kurzen Concert. Außerdem könnten solche Tacte wenn in der Mitte das Wiederholungszeichen :: angemerkt würde) einen ordentlichen Menuet vorstellen.

Præc. Ich kann nicht einmal das bloße Wort Menuet ohne Eckel anhören.

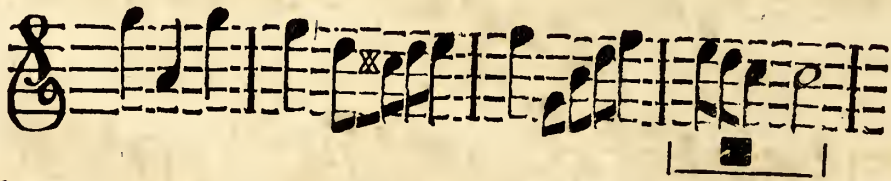
Disc. Das habe ich eben sagen wollen. Sind also bey diesem forte oder Tutti 2 Grundabsätze schulgerecht?

Præc. Allerdings. Denn weil der Aenderungssatz entzwischen stehet, und der Gesang darauf gleich wieder zur Haupt- oder Grund-Cadenz trachtet, so scheinen solche Grundabsätze dem Gehöre gar nichts unberflüssiges zu seyn.

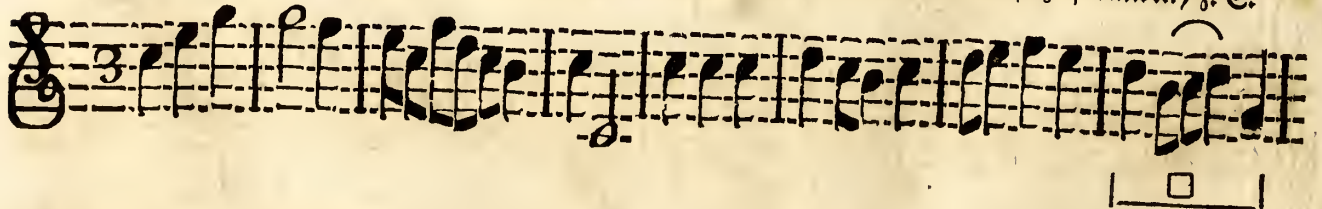
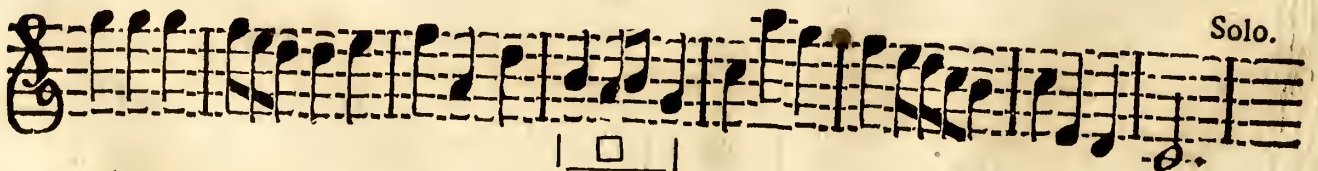
Disc. Allein der zweyte Tact nach dem □-Absatz scheineth ebenfalls ein Absatz, und zwar ein ■-Absatz in D zu seyn, z. E.



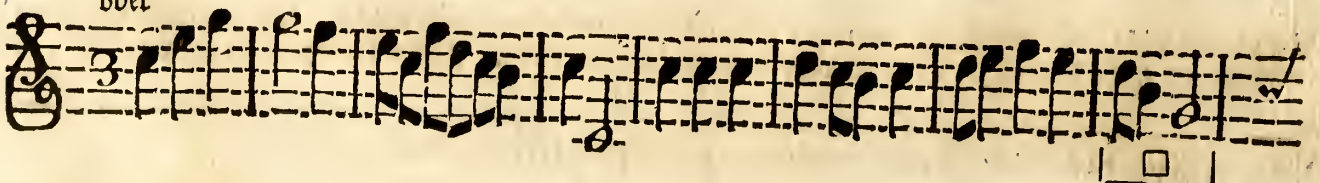
Præc. Nein; dieß ist nur ein Einschnitt; massen ein Zweyer nicht hinlänglich ist, einen Absatz zu stellen. Ein Vierer hingegen ist lang genug dazu, z. E.

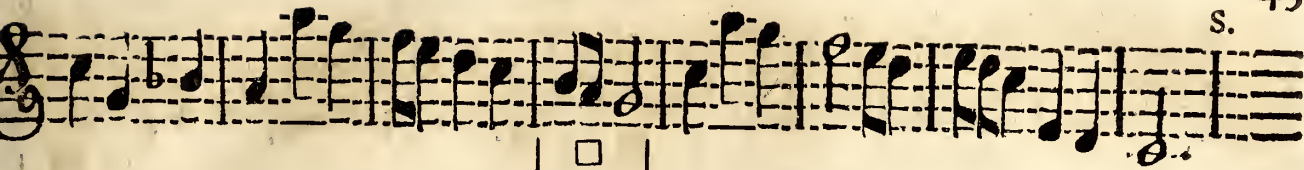


Disc. Mithin darf ich nur allezeit auf einen Vierer sehen. Weil aber in einem so kurz abgefasten Gesange zwey ■-Absätze erlaubt sind, so dürfte ich ja im Gegentheile auch zwey □-Absätze formiren, z. E.

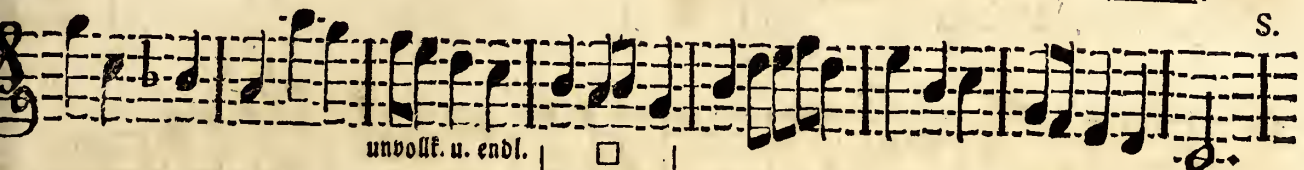
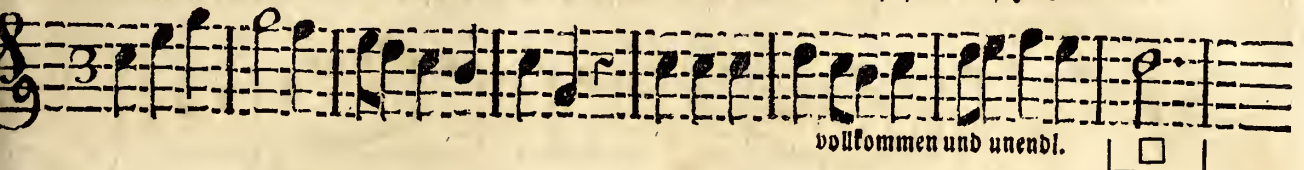
oder



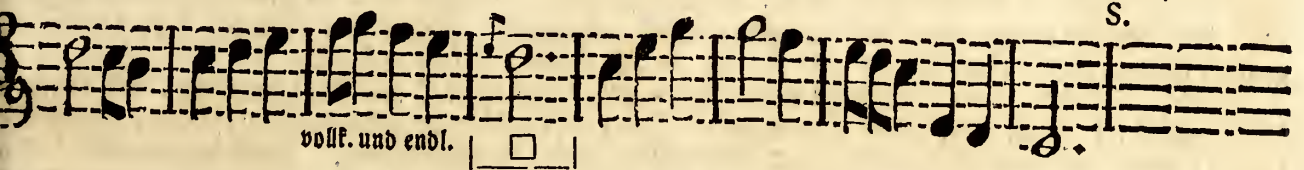
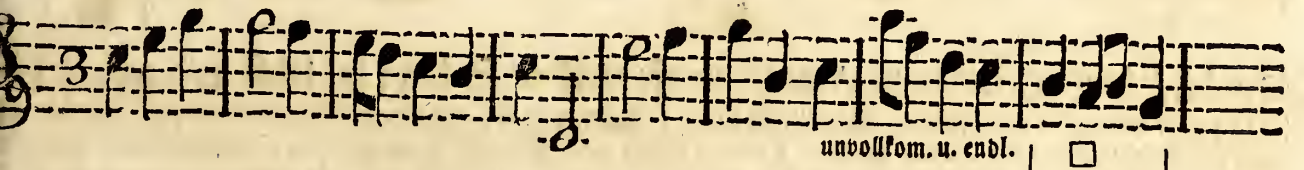


Præc. Von diesen 2 Exempeln ist eines so schlecht als das andere. Denn zwey □ = Absf. bald nacheinander stehend, werden nicht nur allein eine eckelhafte Wiederholung \* genennet, sondern sie sind es auch in der That.

Disc. Und ich habe es nicht nur jetzt, sondern auch in vielen Compositionen wahrgenommen; allein ich wollte dich nur damit versuchen. Dafern aber einer davon ein vollkommener und zugleich unendlicher □ = Absf., der andere hingegen unvollkommen und zugleich etwan endlich u. s. f. wäre, z. E.



oder im Gegentheil.



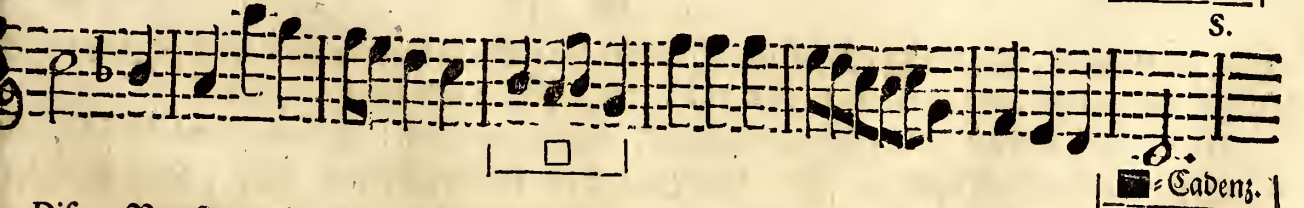
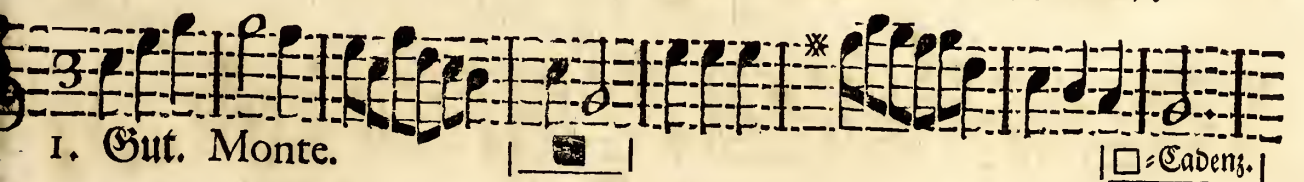
Præc. Das erste Exempel wird dir vielleicht besser gefallen als das zweyte. Alle zwey aber wollte ich nur zur höchsten Noth gern gelten lassen.

Disc. Also läßt du mir gar zu wenig gelten. Ich verstehe dich aber wohl; du getrauest dich nicht, mir ins Gesicht zu sagen, daß beide Exempel nichts nütze sind. Was gilt's, ich hab's errathen.

Præc. Es kann seyn. Du wirst mir hoffentlich meinen freyen Willen lassen.

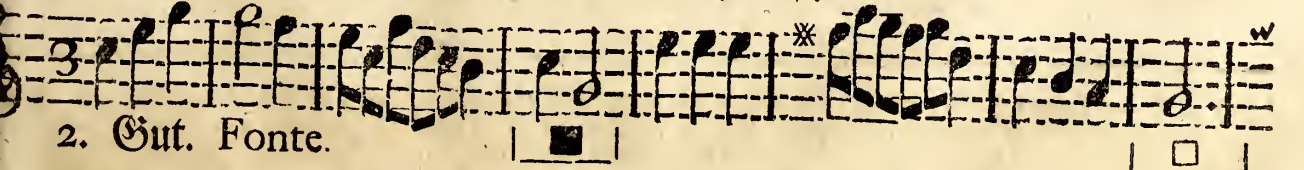
Disc. Das geht mich nichts an; weil ich nur weiß, daß der zweyte von den vorigen □ = Absf. nichts ist.

Præc. Ich sage dir aber, er ist gut, wenn anstatt des ersten eine Cadenz in G gesetzt wird, z. E.

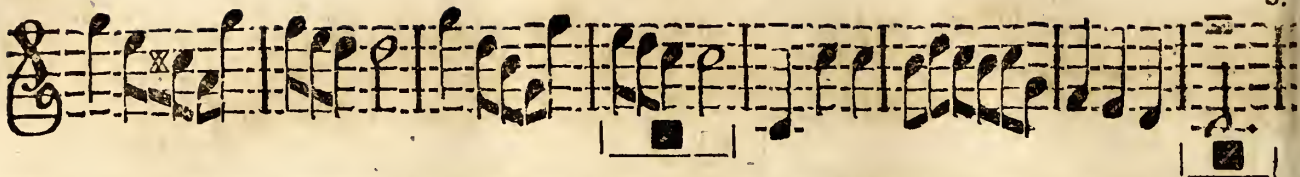


Disc. Nun sind meine Ohren endlich doch einmal zu Hause. Dieß Exempel könnte freylich nicht besprechen.

Præc. Zwey Grundsätze reimen \*\* sich eben auch auf diese Art, z. E.

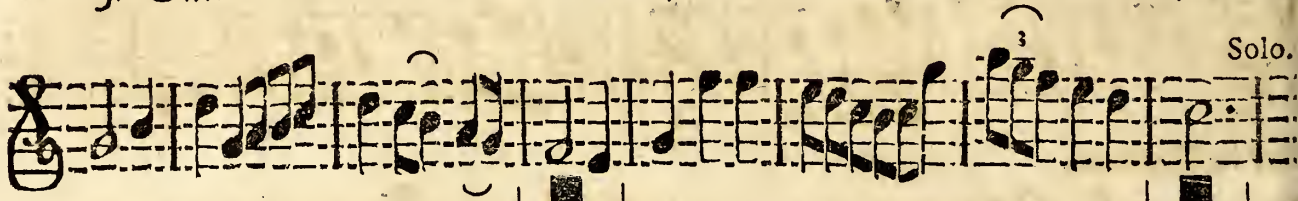
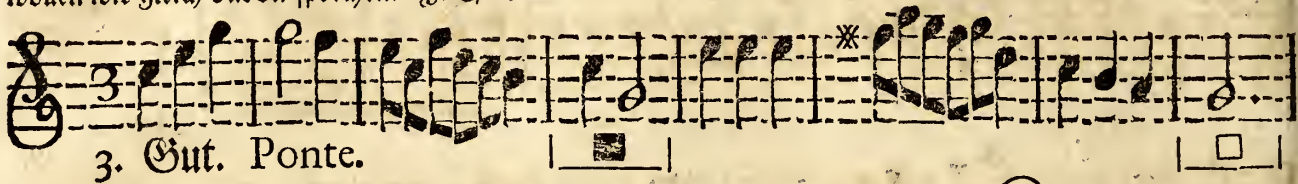


Autologia. Diese kommt in Compositionen leider fast so oft vor, als in den mehresten Orationen. \*\* Es wird das Wort: Rhythmoecia (Reim-Ordnung) denjenigen Scribenten, die sich bemüheten, in ihren erweiterten Sammlungen hie und da nur bloß davon Erwähnung zu thun, bereits mehr in die Augen leuchten, als im ersten Capitel. Was braucht es viel Umstände.



Disc. Das ist jetzt ein gewaltiger Fehlschuß. Hast du nicht vor ungefehr 5 Minuten gesagt, daß al Noten nach dem  $\blacksquare$ -Absatz trachten, zum  $\square$ -Absatz zu gelangen?

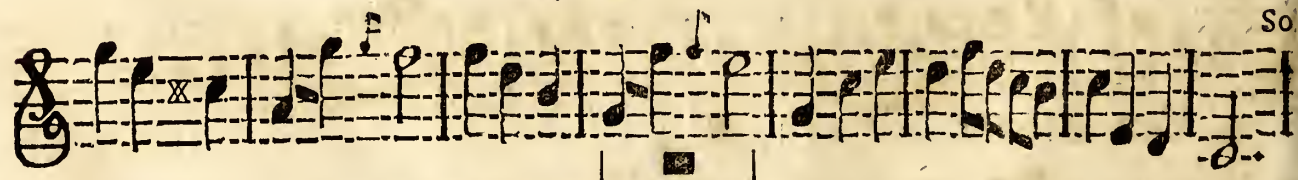
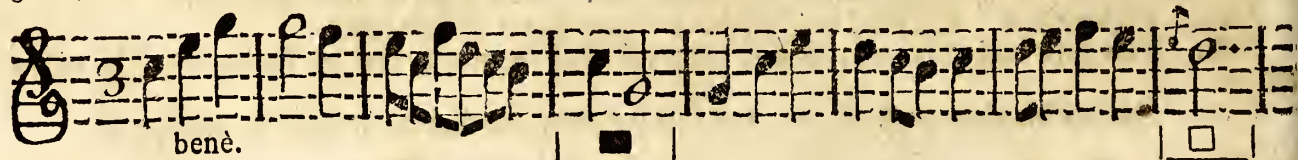
Præc. Ich hätte freylich noch dazu setzen sollen: Oder zur Cadenz zu gelangen\*. Merke sodann hier verstehet sich nur, wenn man etwan ein Anfangs-forte kurz abgefaßt will haben; vor 3 oder 4 Minute war aber meine Meinung, daß, wenn man ein forte mit mehr als 16 Tacten machen wollte, es alsdenn nicht anders seyn würde können. Ich will dir das dritte Haupt-Muster vorher noch geschwind aufsetzen, nachher wollen wir gleich davon sprechen. 3. Ex.



Nun diese dreyerley Exempel mußt du dir merken, so lang du lebst und gesund bist. Das erste, wobey Monte stehet, fängt nach der  $\square$ -Cadenz in G, mit einem Schusterstreck an, welcher aber doch ein wenig varirt ist. Das zweyte (Fonte) macht nach besagter Cadenz einen Einschnitt in D Terz minor, um hiedurch eine Stufe tieffer wieder einen Grundabsatz, nämlich in C als dem Haupttone, zu formen, und glücklich wieder nach Hause zur  $\blacksquare$ -Cadenz zu kommen. Das dritte (Ponte) hebt nach mehrer meldter Cadenz glatterdings wieder in G an, um zur  $\blacksquare$ -Cadenz zurücke zu kehren.

Disc. Ich sehe diesen dreysfachen Unterschied wohl. Und weil C. hier der Grundton, und G nur ein Nebenton ist, so kann man solche Cadenz in der Quint G freylich nicht anders als eine Aenderung-Cadenz heißen; denn man muß ja auch den Augenblick wieder davon wegmarschiren. Allein da wir unsre leibliche Muttersprache rechtswegen höher schätzen sollen, als alle andere; warum hast du denn die 3. lateinische od wältsche Namen dazu gesetzt?

Præc. Es ist in der Uebereilung ja just kein Schade damit geschehen\*\*. Ich werde dich nur heute noch gar oft an diese dreyerley Muster erinnern müssen. Sieh an, ich will gleich den Anfang darzu machen, 3. Ex.



Hier, am Anfange, eilet der  $\blacksquare$ -Absatz zum  $\square$ -Absatz hin; also ist dein voriger Zweifel gehoben\*\*\*. Die übrigen Noten nach dem  $\square$ -Absatz gehören zu Fonte, nämlich zum zweyten Muster.

Disc. Also läßt sich die  $\square$ -Cadenz mit dem  $\square$ -Absatz verwechseln; ungeachtet, wie ich sehe, ein Cadenz und ein Absatz so sehr von einander unterschieden sind, daß sie gleich neben einander stehen, und deswegen dem Gehöre gar nicht zuwider seyn können. Welchen Fehler doch zwey gleiche Absätze haben, wenn sie gleich neben einander stehen. Hiemit will

\* Ich wankte bey meinen Erklärungen hin und wieder mit allem Fleiß ein wenig; damit ich den Discantisten nach und nach auf Ueberlegungen bringen möge, sein Gehör selbst zu schärfen. Wer es nicht glauben will, dem kann ich nicht helfen.  
\*\* Monte, Berg zum hinaufsteigen. Fonte, Brunn zum hinabsteigen. Ponte, Brücke zum hinübergehen. Ich habe ja noch mehr unnütze Wörter. Ein sicherer Componist kann 3. Ex. einen Menuet mit diesem  $\square$ -Absatz anstatt der  $\square$ -Cadenz, nicht leiden; ein anderer sicherer Componist aber, dem solche Cadenz zu einem so kurz abgefaßten Stück vielleicht gar zu stark und vollkommen schließt, will das Gegentheil, nämlich den  $\square$ -Absatz lieber hören. Außerdem sind bey Exempel regelmäßig. Wiewohl der erste auch seine Ursachen hat.



ich nach den 3. Mustern über ○ etliche Trompeten- oder Walthorn-Stücke aufsetzen, aber indessen nur mit einem einzigen und ganz schlechten Gesang. Denn ich werde von dem Thurnermeister in Urbsstadt gar oft darum angefochten. 3. Ex.

Monte. Ist gut. □ = Cad.

Ich will ich anstatt der □ = Cadenz einen □ = Absatz machen, 3. Ex.

Monte. Vielleicht ist es nicht gar gut. □

Præc. Ich hab's gesagt, und du hast es auch selbst schon gesagt, daß zwey gleiche Absatz hinter einander nicht gut lauten, und dennoch hast du sie hier gesetzt!

Disc. Weil aber der erste in der Quint, der zweyten hingegen in der Terz ist, so wird sie das Ohr endlich wohl noch vertragen können. Nithin will ichs auch dir zu gefallen besser machen, 3. Ex.

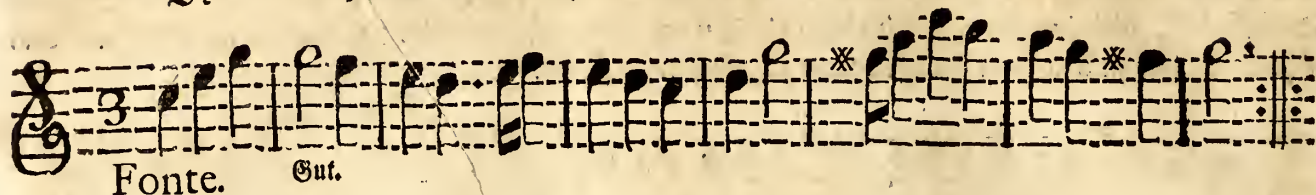
Monte. Das ist gut; ich weiß es gewiß. □

Ich will diesen ■ = Absatz auch mit einer □ = Cadenz versuchen, 3. Ex.

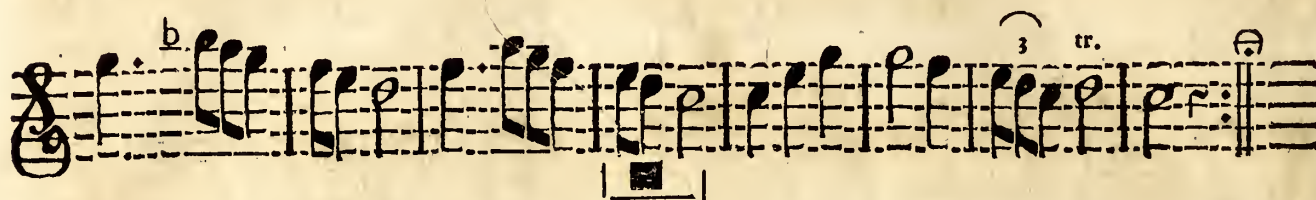
Monte. Das ist auch gut. □ = Cad.

Præc. Diese deine 4 Exempel sind in Ansehung des Monte sehr trefflich verwechselt.

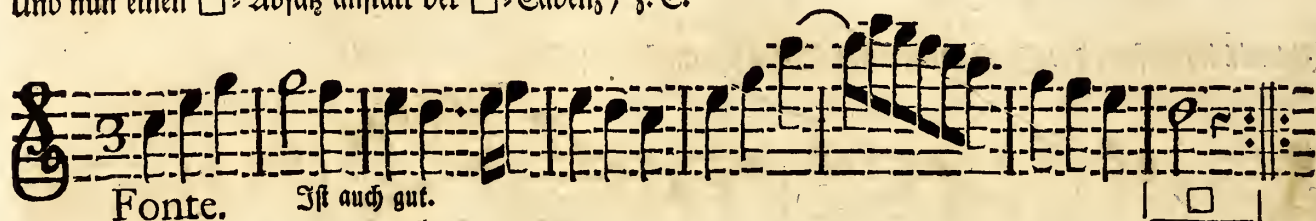
Disc. Jetzt will ich die Verwechslungen über das Fonte vornehmen, z. Ex.



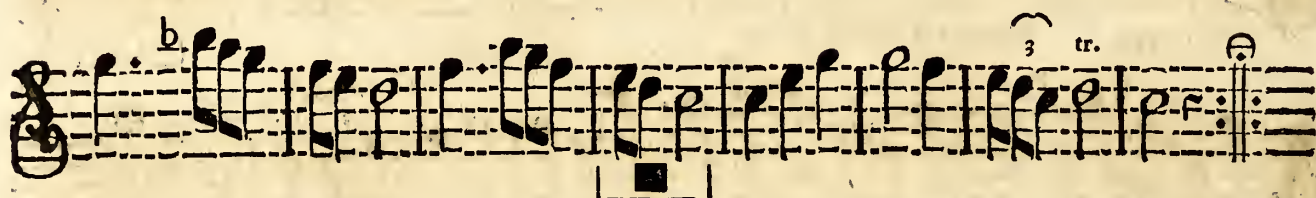
Fonte. Gut.



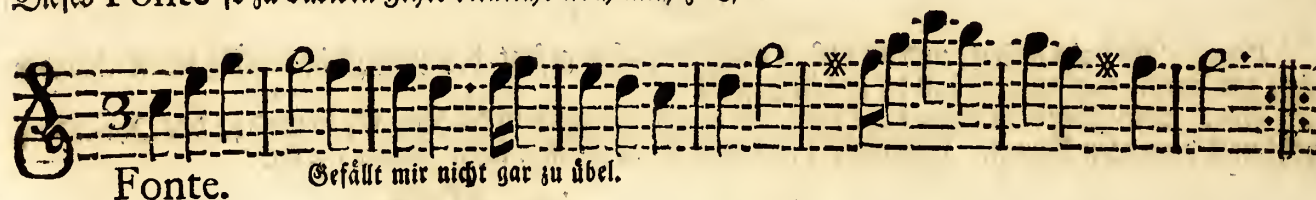
Und nun einen □ = Absatz anstatt der □ = Cadenz, z. Ex.



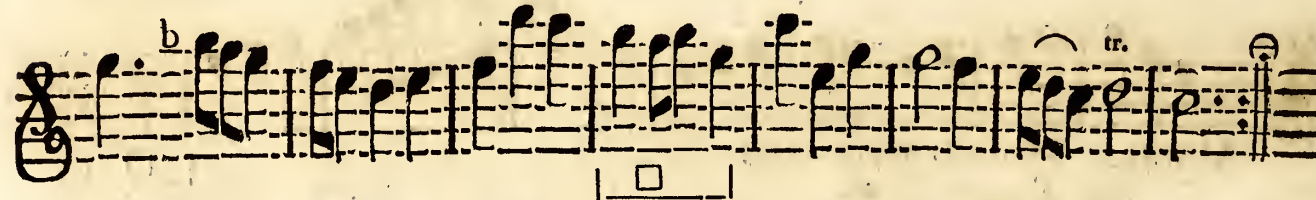
Fonte. Ist auch gut.



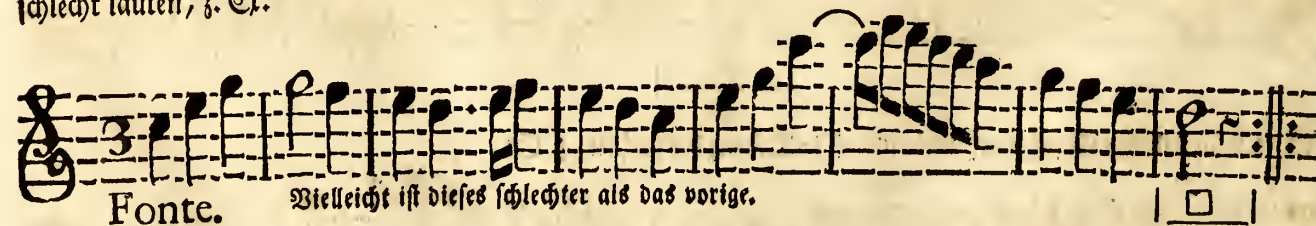
Dieses Fonte so zu variiren gehet vielleicht noch mit, z. Ex.



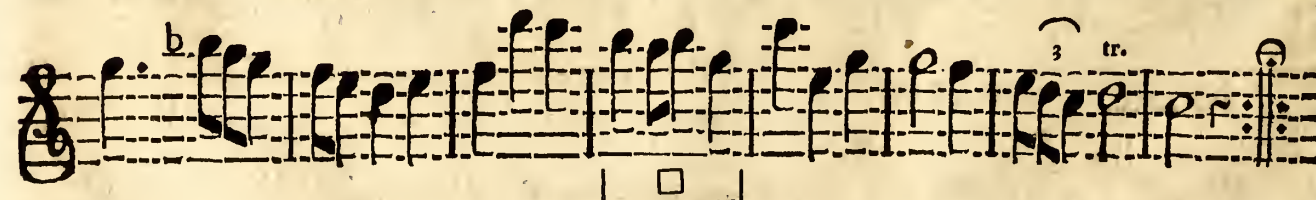
Fonte. Gefällt mir nicht gar zu übel.



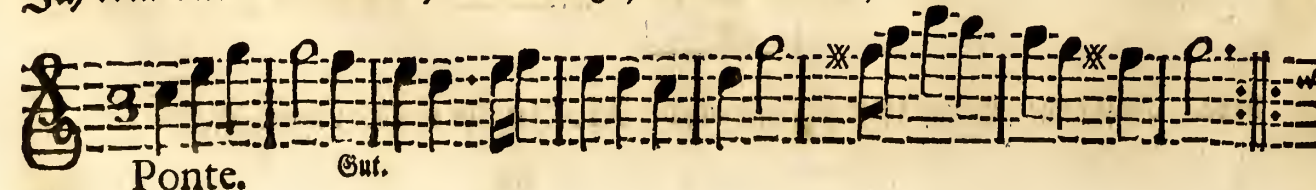
Allein folgendes, weil abermal zwey gleiche Absätze hinter einander zu stehen kämen, würde vielleicht gar zu schlecht lauten, z. Ex.



Fonte. Vielleicht ist dieses schlechter als das vorige.



Ich will das Ponte auch ein wenig herum wenden, z. Ex.



Ponte. Gut.

Damit nicht zwey □ = Absätze aufeinander folgen, so will ich nun im zweyten Theil einen ■ = Absatz setzen, z. Ex.

Ponte. Auch gut.

Folgendes aber mit zwey gleichen nach einander zu hörenden Absätzen würde sodann abermal nicht gar zu wohl läuten, z. Ex.

Ponte. Lang nicht so gut wie das vorige.

Ich habe mich bisher nach deinem Monte, Fonte, Ponte, und zugleich nach meinem Gehör gerichtet.

Præc. Unergleichlich! Dein Gehör übertrifft fast alle Regeln, die ich dir hiervon geben kann. Unter allen aber gefällt mir, daß du hie und da ein wenig zweifelst; denn dieß ist der einzige Vortheil, das Natürliche der Composition immer gründlicher einsehen zu lernen.

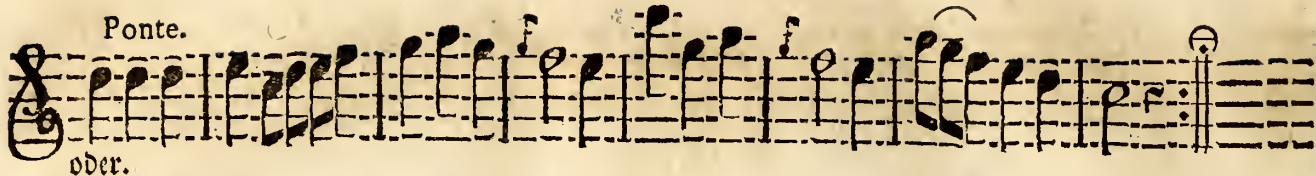
Disc. Mag das gleich geschmeichelt oder wirklich gelobt seyn; ich bin nur froh, weil du mich verstimmerst, daß ich nun die ordentlichen Gänge zu Walthorn-Stücken weiß. Ich will zu Hause gleich etliche Hunderte, jedoch mehrentheils mit ganzem, oder  $\frac{2}{4}$  Tacte hierüber componiren, damit mich niemand nur einen  $\frac{3}{4}$ -Componisten heißen möge. Wenn du aber zweifelst, ob ich im Stande sey, alles nach Belieben zu variiren; so will ich dir nur geschwinde mit dem letzten Theil, sage mit der zweyten Hälfte des Ponte zeigen, z. Ex.

Ponte.

Ponte. oder.

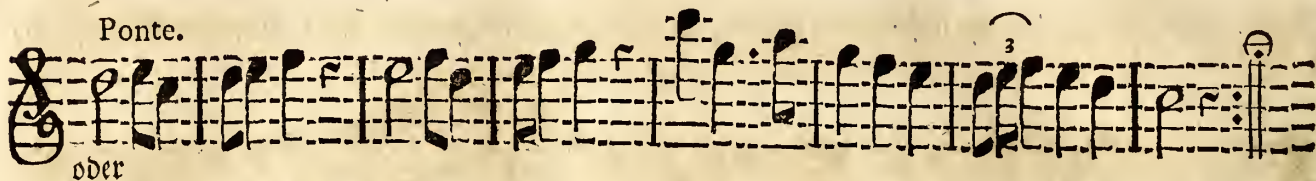
Ponte. oder.

Ponte.



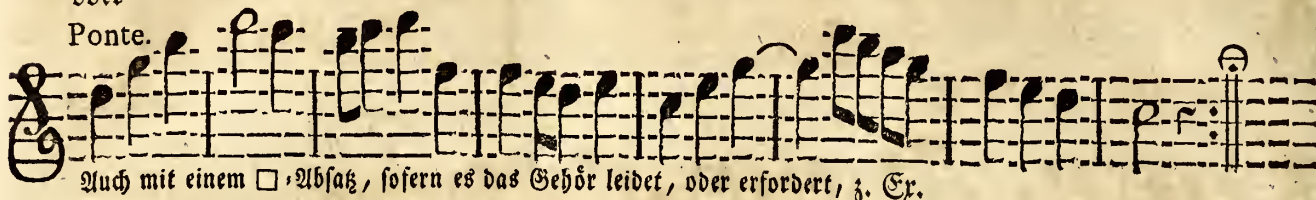
oder.

Ponte.



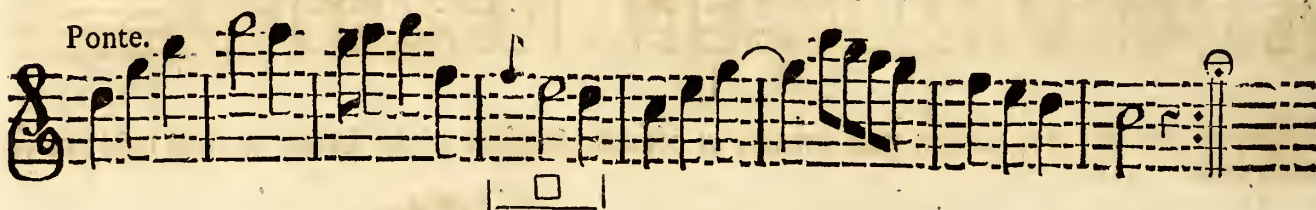
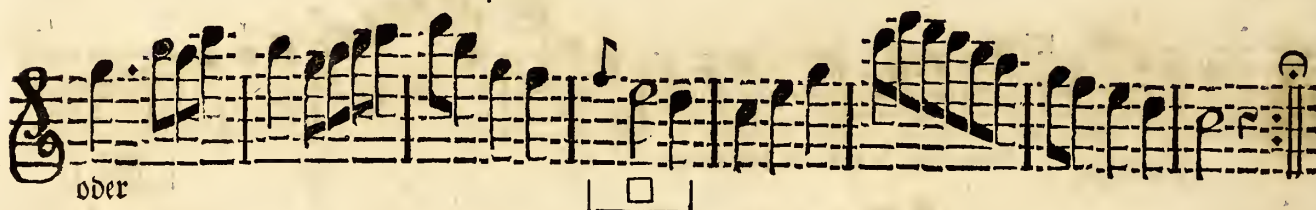
oder

Ponte.

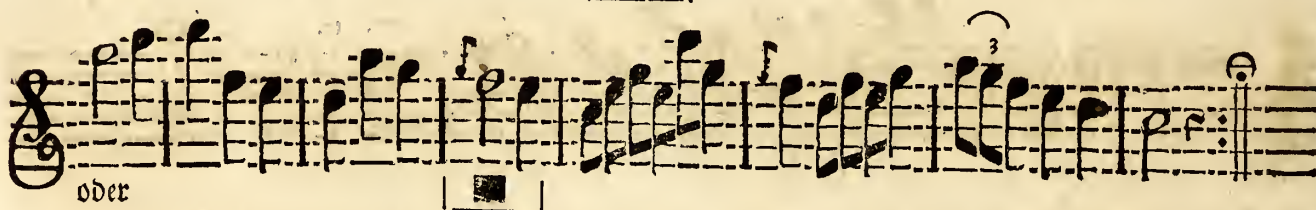


Auch mit einem □-Absatz, sofern es das Gehör leidet, oder erfordert, z. Ex.

Ponte.

oder

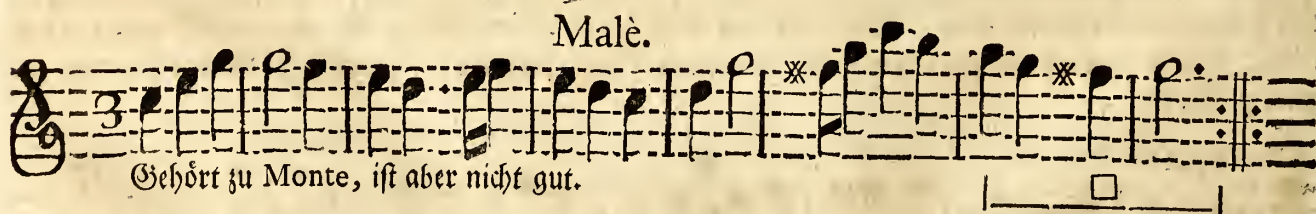


oder

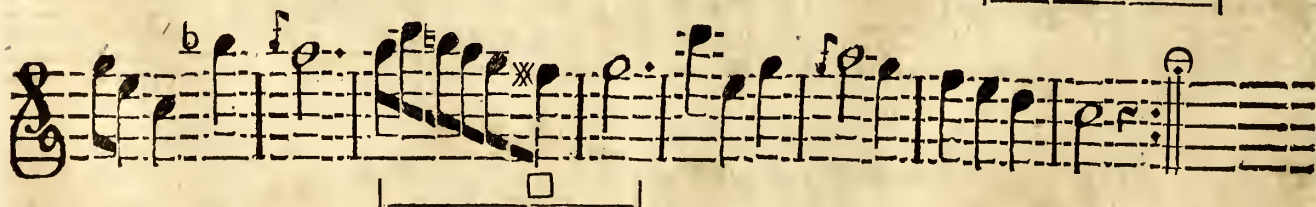
Præc. Höre doch auf! Wann du nach der Fact- und Ton-Ordnung erst die Harmonie und etwas vom Geschmack verstehst, demnach kannst du immer drauf los variiren\*.

Disc. Himmel! ich hätte ikt im Eifer so zwey Tage nach einander fortgeschrieben. Ich will doch aber auch, mit deiner Erlaubniß, etliche schlechte und fehlerhafte Exempel aufsetzen, um mich durch den Unterschied der guten desto sicherer zu stellen, z. Ex.

Malè.



Gehört zu Monte, ist aber nicht gut.



Erstlich siehst du die □-Cadenz, welcher Cadenz der im zweyten Theil nachfolgende □-Absatz so ähnlich ist, daß man einen solchen Absatz selbst für eine Cadenz brauchen könnte.

Præc. Wenn dir aber jemand sagte, dieß wäre eine Wiederholung?

Disc. Das eine Wiederholung?

Malè.

\* Tunc Musica aliunde non est nisi variatio. Gustus comprehendit & expressiones, &c. Von der Proportion eines Ganzen haben wir heut zu Tage genug Muster; so daß wir aus der Mathematick weiter nichts brauchen als die Verwechselungs- oder Fügungskunst.

Malè.

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with several asterisks (\*) above them. A 'b' marking is placed above the staff. Below the staff, there are two square boxes with vertical lines extending upwards, indicating specific points in the music.

Schau, da wollte ich ihm zeigen, was eine wirkliche Wiederholung sey, z. Er.

Benè.

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with several asterisks (\*) above them.

Denn man muß hier mehr als nur zwei Tacte betrachten, die der Wiederholung nicht abhold sind. Nun will ich ein schlechtes Exempel über Fonte setzen, z. Er.

Malè.

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with a '3' marking above a group of notes. Below the staff, there is a square box with a vertical line extending upwards.

Gehört zu Fonte, ist aber nicht gut.

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with a 'b' marking above the first few notes and '3' markings above two groups of notes. Below the staff, there is a square box with a vertical line extending upwards.

Und nun vollends auch, z. Er.

Malè.

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with a '3' marking above a group of notes. Below the staff, there is a square box with a vertical line extending upwards.

Gehört zu Ponte, ist aber nicht gut.

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with a '3' marking above a group of notes. Below the staff, there is a square box with a vertical line extending upwards.

Wenn ein Walthornist u. s. f. den ersten □-Absatz + variierte, so würde der Fehler noch mehr in die Augen und Ohren fallen, z. Er.

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with a '3' marking above a group of notes and a '+' marking above the final notes. Below the staff, there is a square box with a vertical line extending upwards, labeled '□ = Absf.'.

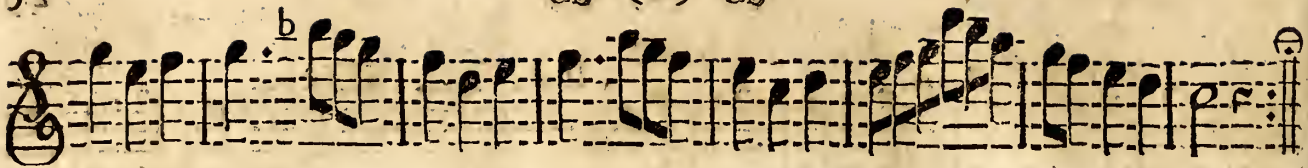
Ist gar schlecht.

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with a '3' marking above a group of notes. Below the staff, there is a square box with a vertical line extending upwards.

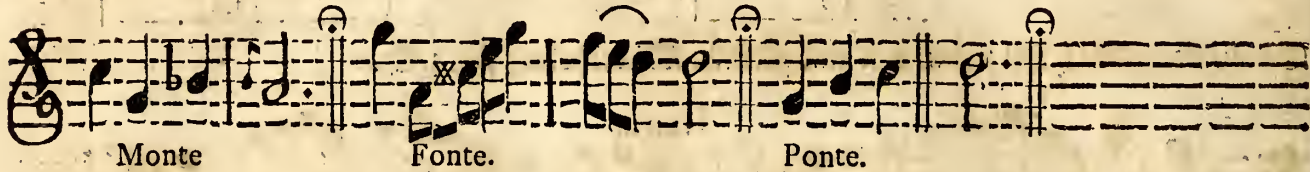
Folgendes Exempel müßte in der Noth recht gut seyn, ungeachtet es weder zu Monte, noch zu Fonte und Ponte gehört, z. Er.

A musical staff in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a sequence of notes with a '3' marking above a group of notes. Below the staff, there is a square box with a vertical line extending upwards.

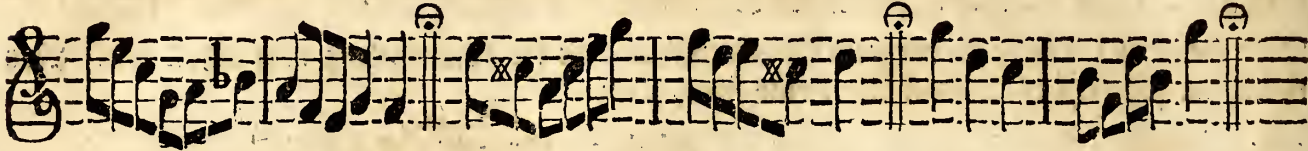
Benè.






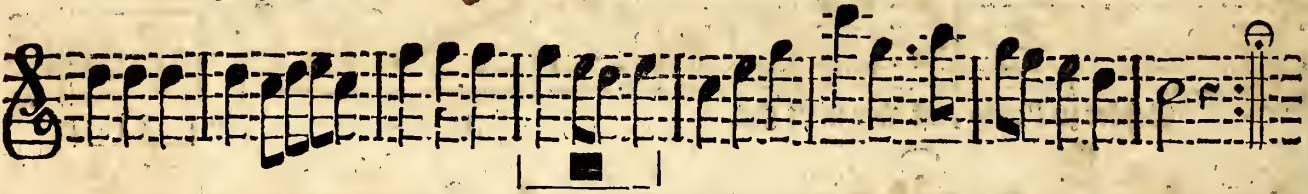
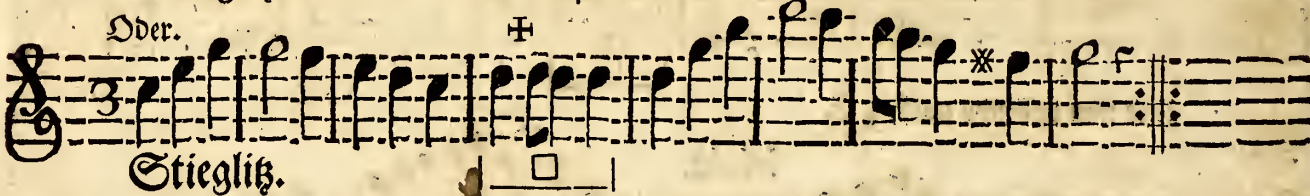
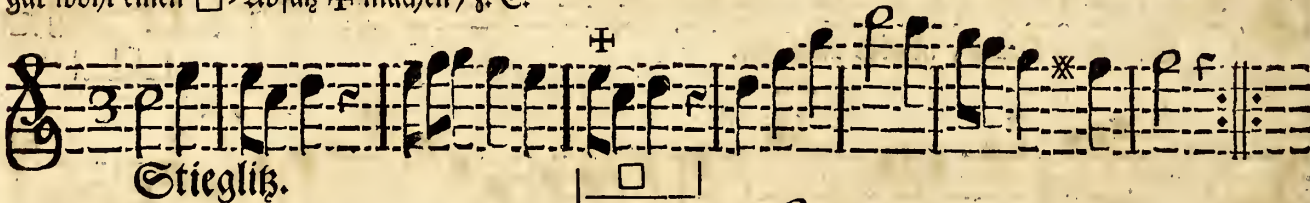
Denn die deimigen 3. fangen den zweyten Theil an, wie folgt:







Mit den Variationen hat es nach dem ohnehin seine Richtigkeit, 3. Ex.

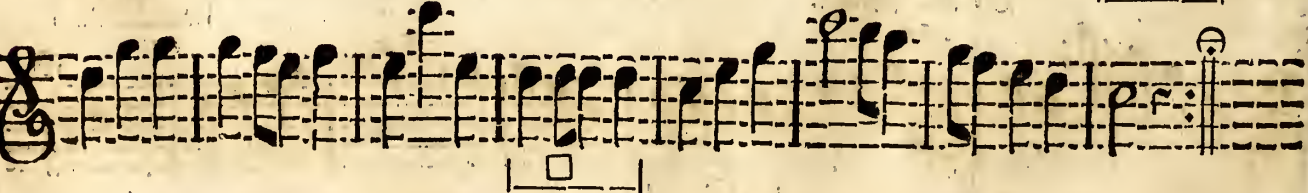
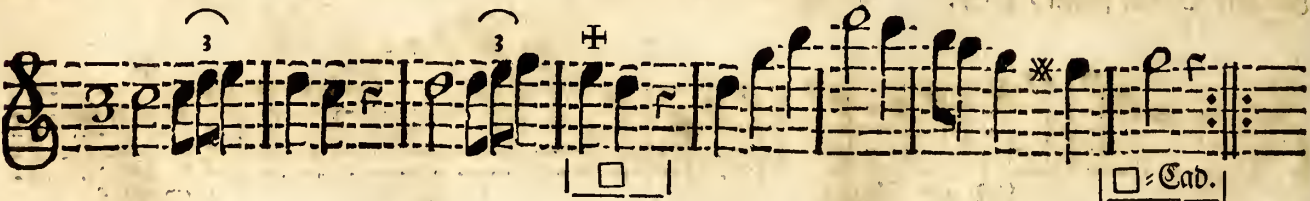


Und so mehr auf tausenderley Arten. Könnte man dann den ersten Theil nicht auch ein wenig verwechseln?  
Præc. Freylich. Alle Jahr etwan ein- oder zweymal kann man am Anfange an statt des -Absatzes gar wohl einen -Absatz  machen, 3. Ex.





Und weil dir die 3. wälsche Namen zuvor nicht gefallen, so habe ich hier **Stieglitz** dazu gesetzt\*.

Disc. Dieser -Absatz wäre mir in meinem Leben nicht beygefallen. Mir scheint er nicht anders als im *ex abrupto* zu seyn; weil hier diese Tonart C. durch einen förmlichen -Absatz vorher nicht festgestellt ist worden. Indem nun die -Cadenz entzwischen zu stehen kömmt, so könnte ich ja bey dem zweyten Theil abermal (jedoch mit ganz andern Noten) einen -Absatz machen, 3. Ex.



Præc. Dieß Exempel ist zur Noth freylich gut. Das beste aber ist, wenn deine Ohren ein wenig daran zweifeln.

Disc. Das deinige vorher ist freylich besser, weil es zweyerley Absätze und zweyerley Cadenzen hat. Anbey merke ich, daß ein solcher -Absatz ungemein liebt, eine -Cadenz nach sich zu haben; daher will ich eines so damit versuchen, und etwan **Spaz** dazu setzen, 3. Ex.

Præc.

\* Ich habe diese Namen nicht gar umsonst so dahin geschrieben. Es wird sich heut schon auch zeigen.

**Præc.** Du hättest anstatt Spas vielmehr Gumpel dazu setzen sollen. Zwey gleiche Cadenzen in einem so kurzen Gesang nacheinander zu setzen! Wo denkst du hin? Ganz was anders ist es, wenn eine Cadenz an und für sich selbst wiederholet wird.

**Disc.** Ich habe währendem schreiben gleich wahrgenommen, daß es deswegen zu einfältig ist. Allein weil doch der erste Theil an und für sich gut ist, so kann ich ja noch 8. Tacte entzwichen werffen, z. Er.

Bei  $\ddagger$  habe ich angemerkt, daß solcher Absatz seine darauf folgende Cadenz  $\ddagger\ddagger$  ebenfalls liebt. Von da an, wo nämlich das R stehet, hätte ich den ganzen Schluß über Monte, Fonte oder Ponte formiren können. Allein ich habe dir nur ausser denselben noch eine andere Art zeigen wollen. Ich hätte zwar auch bey der mittlern Cadenz  $\ddagger\ddagger$  nur da capo anzeichnen dörfen, folglich wäre von R an, ganz und gar nichts mehr zu schreiben nöthig gewesen; weil solchergestalt der erste Theil jederzeit die Stelle des Schlusses zugleich vertreten kann. Uebrigens hätte ich zu diesem Exempel Phau setzen können, weil der zweyte Theil so außerordentlich lang ist.

**Præc.** Zu einem Walthorn-Stück wäre dieses Exempel insgemein freylich zu lang. Zudem so halte ich in gewissen Umständen eben nicht viel auf das da capo.

**Disc.** Wenn aber ein Walthornist ein- und anders Stück just länger haben wollte, als alle vorhergehende Exempel sind?

**Præc.** Da hat man ganz ein anders Mittel, als das da capo. Wie du zeitlich von mir vernehmen wirst. Weil du nur hiedurch einsehen lernest, daß die verschiedenen Absätze ordentlich einander erzählen und antworten müssen.

**Disc.** Just recht. Mein Herz sagt sehr oft, eine gute Composition müsse reden, ohne doch ein Wort auszusprechen. Und weil viele Componisten alle ihre Sachen ungeheur lang ausführen, und nichts abzufassen wissen, so soll man erstlich lernen, alles nach der Philosophie einzurichten.

**Præc.** Das scheint mir ein närrichter, zugleich aber auch ein recht sinnreicher Einfall zu seyn; dafern dein Herz anders aufrichtig ist, und dadurch verstehet, daß man ohne leere Wortverdrehungen der Natur nachforschen soll, ohne dabey die Hände in Sack zu stecken.

**Disc.** Manchmal heißt er die Philosophie auch Weltweisheit, und giebt vor, daß kein ganzer Weltweiser jemals auf Erden gewesen sey, oder aufstehen werde; aus Ursache, weil, spricht er, diese Wissenschaft alle andere Wissenschaften und natürliche Künsten in sich begreift. Hierüber gab ihm der Herz Capellan, welcher sich eben Magister der Philosophie schreibt, neulich, da sie auf dem Kirchhofe beyssammen stunden, einen sehr derben Verweis. Mein Herz ward hitzig, und gab ihm hinwieder geschwind nacheinander bis zwanzig Fragen auf, von Maas, Gewicht, Kräutern, Steinen, mit einem Wort, über alle 4 Elemente. Zuletzt bat er ihn noch, er möchte doch geschwind ausrechnen, wie hoch unser Kirchturm sey. Der Herz Capellan versetzte im vollen Zorn: Er solle sich selbst einen Spagat zum abmessen holen. Was Wunder! Unser Zimmerman der Görgel hörte es kaum, so warff er sich mit halben Gesicht auf die Erde nieder, und maßte den Thurm nur mittelst seines Maasstabes und des Augenmaasses so von ferne in einer einzigen Minute aus.

aus. Worüber mein Herz den Herrn Capellan wegen des Spagats bis diese Stunde noch nicht genug auslachen kann.

Præc. Dein Herz mag wohl recht boshaft seyn \*. Die Weltweisheit \*\* des Herrn Magister hat dabey freylich wohl einen kleinen Anstand genommen.

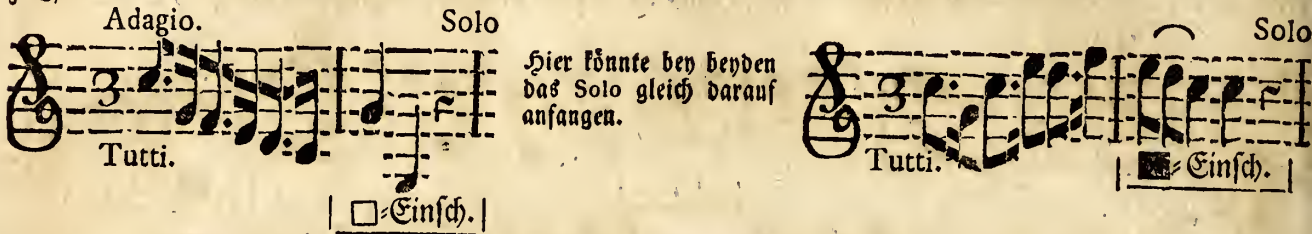
Disc. So sage mir doch, was die Musick für eine Verwandtniß damit haben kann? Du hast ja eben auch eine Philosophie vorlesen hören, oder gar abgeschrieben.

Præc. Es deucht mir aber heute noch, als wenn ich dieselben 3. Jahre hindurch gleichsam in einem dichten Nebel hätte Rücken fangen sollen \*\*\*. Mein vorheriges Kuchellatein ist mir dadurch völlig zu einem Stalllatein geworden. Das a) Einbildungsding, das Umding, das allmögliche Ding der Alchymisten, und vielhundert dergleichen Dinge mehr, haben mich so tumm und verwirrt gemacht, daß ich zur Musick beynahe auf ewig hätte untüchtig können werden. Nun weiß ich mich nur noch etlicher Namen davon zu erinnern. Wenn du die Einschnitte schon verstündest, so wollte ich gleich einen Versuch drüber anstellen \*\*\*\*.

Disc. Ein Einschnitt (wie ich gemerkt) findet nur Statt beym zweyten Tact eines Vierers; und es muß nothwendig auch ■=Einschnitte, und □=Einschnitte geben.

Præc. Ueberaus schön. Schau, weil viele nicht wissen, wie sie 3. Ex. zu einem Adagio ein recht kurzes Anfangs-Tutti oder forte formiren sollen, so will ich hier zwey (mit zweyerley Einschnitten) aufsetzen, 3. Ex.

Adagio. Solo

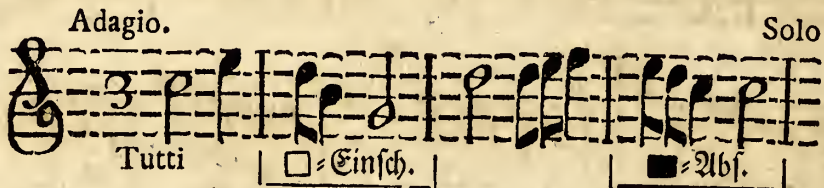


Hier könnte bey beyden das Solo gleich darauf anfangen.

□=Einsch.

Solche zwey Tacte wären in Ansehung der Philosophie weiter noch nichts als nur bloße Namen \*\*\*\*\* Gleichsam als wollten sie sprechen: Zirkel und Zahlen, oder das Gehör und Clavier. Nun will ich aber ein forte oder Tutti setzen mit 4 Tacten, nämlich mit einem wirklichen Absatz, 3. Ex.

Adagio. Solo

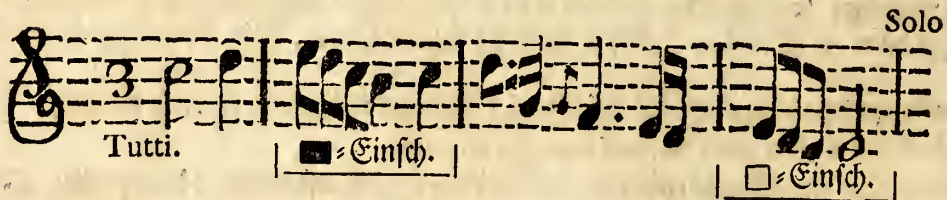


□=Einsch. | ■=Abs.

Disc. So kurze Anfangs-forte mögen zur Composition freylich oft gut zu brauchen seyn. Wie könnte es aber (das etwan darauf folgende Solo davon ausgenommen) nach Gewohnheit der Philosophie genennet werden?

Præc. Ein Satz b). Gleichsam als wollten uns die Noten hievor mit folgenden Worten anreden: Zirkel und Zahlen helfen vielleicht (□=Einsch.) dem Gehöre das Clavier stimmen. Oder so 4. Tacte mit einem ■=Einschnitt 2c. 3. Ex.

Solo

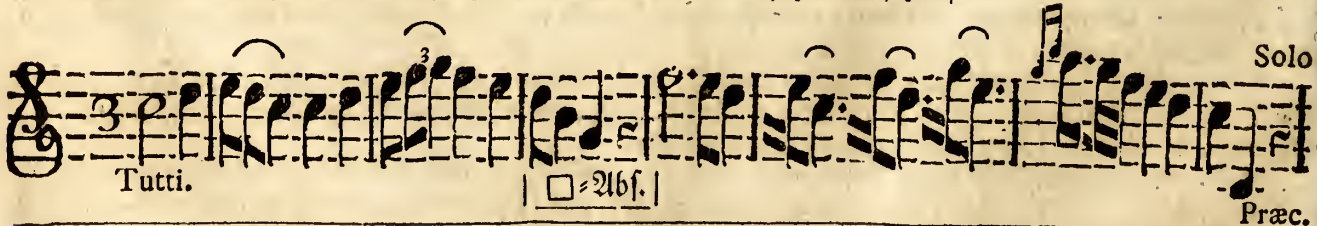


■=Einsch. | □=Einsch.

Und hier geben uns die Noten gleichsam folgendes zu verstehen: Das Gehör hilfe Zahlen und Zirkeln (■=Einsch.) das Clavier REIN stimmen. Erwege, ob die Musick durch die blossen Noten ihre Meinungen nicht viel kürzer und laconischer zu verstehen könne geben, als mancher Philosoph die seinigen mit allen zusammengesuchten Kunstwörtern?

Disc. Wenn ich aber ein Anfangs-forte von 8. Tacten setzen will, 3. Ex.

Solo



□=Abs. | ■=Einsch.

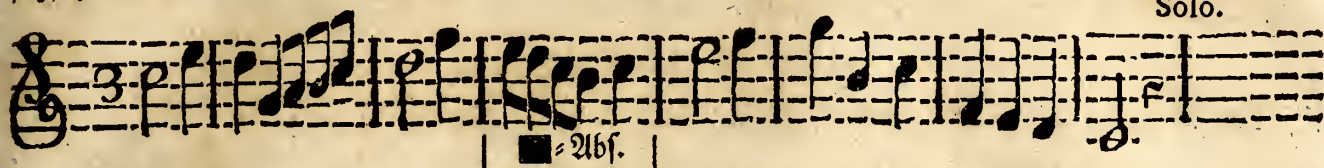
Præc.

\* Der Jung sagt Spagat, welches Wort wie auch Rabisch (beide vielleicht aus der Böhmischen Sprache entlehnet) hier und da in Oberdeutschland gewöhnlich sind. Derer das erste auf teutsch Bindfaden, das zweyte Kernholz oder Rechenholz heißt. \*\* Scientia omnium in natura rerum possibilium, & secundum quantum, & secundum quale. Ein Faulenzer heißt es bey ächten Verfassern) mag zwar vielleicht lieber nur das quale erwählen, um sich damit was zu Gute zu thun. a) Ens rationis, chimæra, Materia prima &c. &c. \*\*\* Hingegen bin ich dajumal zu einem Christlich, und sittlichen Lebenswandel angehalten worden, welches auf der Welt freylich das Hauptwerk ist \*\*\*\* Ich dachte, der gleichen Versuche müßten wenigstens nützlicher seyn, als der Wortstreit: Ob die Musick eine Kunst oder eine Wissenschaft sey. Denn ich halte den, der viel kann, und wenig weiß, so hoch; als den, der viel weiß, und desoweniger kann. \*\*\*\*\* Subjectum, sive terminus. In Ansehung des darauf folgenden Solo meinethalben auch pluckri significans.



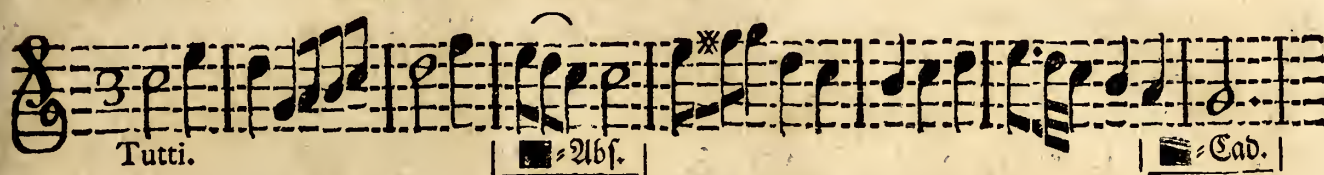
**Præc.** Dieß wird, nach philosophischer Art, kein Satz mehr, sondern wegen der  $\blacksquare$ -Cadenz schon ein wirklicher Schluß: jedoch kein vollständiger, sondern ein verkürzter und verstümmelter Schluß\* genennet. Gleichsam als wollten seine Noten sprechen: Wenn die Abmessung heut zu Tage zur Practick geworden ist; ( $\square$ -Abf.) Also kann man sie ja nicht Theorie nennen\*\*. Oder mit einem  $\blacksquare$ -Absatz, 3. Ex.

Solo.



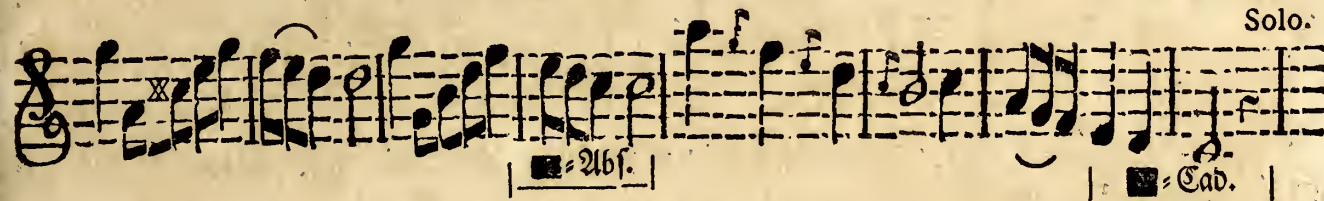
Welche 8 Tacte sodann folgenden verstümmelten Schluß ausdrücken: Die Rational-Rechnung dienet nichts zur Composition; ( $\blacksquare$ -Abf.) Also läßt man sie hierzu ganz billig unberührt\*\*\*.

**Disc.** Wenn ich nun einen Anfang mache, so wie das Monte, Fonte oder Ponte ist, 3. Ex.



Tutti.

Solo.

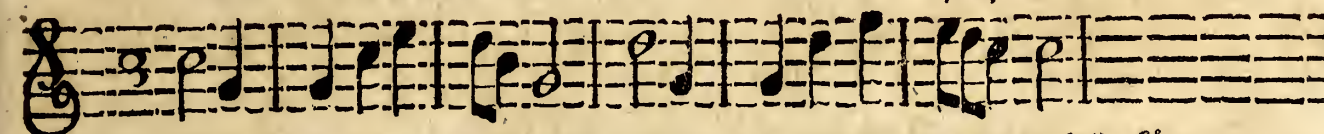


Was wäre denn dieses? (Ich darf es doch keinen Menuet heißen.)

**Præc.** Dieß wäre ein vollständiger Schluß\*\*\*\*. Welcher uns gleichsam auf folgende Art zu überführen scheint, als: Diesjenige Practick ist zur Composition unnöthig, ( $\blacksquare$ -Abf.) vermöge der man hierzu keine Regel zu geben weiß. ( $\square$ -Cad.) Nun vermöge der Zirckel-Practick weiß man hierzu keine Regel zu geben; ( $\blacksquare$ -Abf.) Also ist die Zirckel-Practick zur Composition freylich wohl unnöthig. ( $\blacksquare$ -Cad.)

**Disc.** Ich habe im schreiben gleich wahrgenommen, daß die Absätze und Cadenzen mit ihren Noten als was mehrers erzählen wollen. Wenn dieses 1) kein Anfangs-Tutti wäre, sodann 2) kein Solo weiter nachfolgte, 3) alle zwey Hälften wiederholet, und 4) auch über Fonte und Ponte in unserm Weinhaus auf dem Schloß droben mehrere dergleichen, mit Tempo Allegro, hintereinander rein zusammen gespielt würden; ich versichere, das wären so starke Ueberführungsproben und vollständige Schlüsse, daß gewiß die mehresten Leute drüber zu tanzen würden anfangen müssen. Aber wäre denn ein in 2 Dreyer getheilter Sechser eben auch ein philosophischer Anfang? 3. Ex.

Solo.



**Præc.** Ey warum nicht? Du sollst dir ja wohl aus dem ersten Capitel alles vorstellen können.

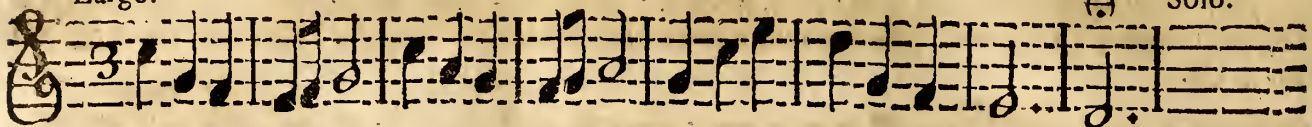
D

Disc.

\* Enthymema. \*\* Confusa inveniunt; præsertim cognita mustant. \*\*\* Tanta potest ratio! est, hic ratione caret. Der Tractat von Mr. Rameau ist ohne Zweifel, wo nicht der beste, doch einer von den glorreichsten; namentlich: Demonstration du Principe de l'Harmonie, servant de base à tout l'Art musical theorique & pratique. Was noch mehr: Approuvée par Messieurs de l'Academie des Sciences. Ich war eben so begierig, diesen Tractat zu lesen, als ich begierig war zu wissen, auf was Art Nicolaus Klim mitten in der Erde endlich noch eine fünfte Monarchie angetroffen habe. Mr. Rameau suchte, wie mich neulich ein Italiener bereden wollen, hierdurch vielleicht nur seine und seiner gelehrten Nation allgemeyne Einbildungskräfte der übrigen Welt kund zu machen, welches der Schluß dieses Tractats an Tag legt, wie folgt: Comblé des bontés du Public par les succès de mes Ouvrages de Musique. pratique, suffisamment satisfait, & content moi-même, j'ose le dire, de mes découvertes dans la théorie, je ne desire plus que d'obtenir du plus respectable Tribunal de l'Europe Scavante, le sceau de son approbation sur la partie de mon Art, dans laquelle j'ai toujours le plus ambitionné de réussir. Ich sage aber: Der Propfiet von Böhmischbroda muß dajamal gewiß rechtschaffen besoffen gewesen seyn, weil er den Herrn Lully so hintangesetzt hat. NB. Dieser sogenannte oder sich so nennende Propfiet hat in Frankreich eine Critick wider die Musick geschrieben. Wenn man des Mr. Bollioud de Mermet Abhandlung dagegen anschaut, so bleibt freylich nichts als eine leere Nulle übrig. Außerdem versicherte mich vergangenes Jahr ein Franzos, daß die Künste und Wissenschaften in seinem Vaterlande deswegen nachmahfter müssen seyn als anderwärts, weil daselbst Mühe und Arbeit noch immer gut und richtig bezahlt würde. Auf solche Weise hätte mein Italiener unrecht. \*\*\*\* Syllogismus. / Wer mit dergleichen parturiunt montes eine Freude hätte, der könnte auch leicht die subjecta, prædicata, axiomata, postulata, notiones &c. &c. ausfinden und unterscheiden. Allein ich will vielmehr suchen, den Discantisten auch von dieser unreiffen Vorbildungskraft abtrännig zu machen, da ich ihm ein- und anders nasceur ridiculus mus bereits verleidet zu haben hoffe. Bis hieher war mirs aber lieb; weil er dadurch die Absätze rechtschaffen kennen hat lernen.

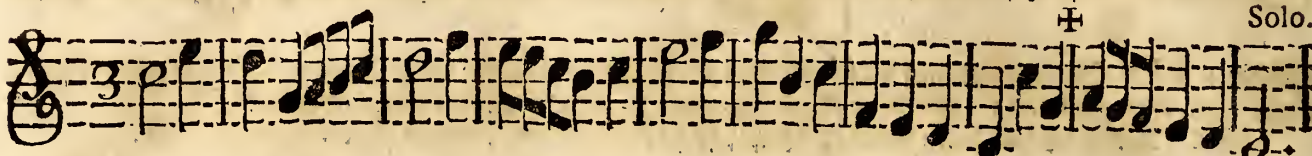
Disc. Wenn das ist, so brauche ich gar keine Philosophie. Schau, ich habe auch manchmal schon einen Anfang gesehen, wie folgt:

Largo.

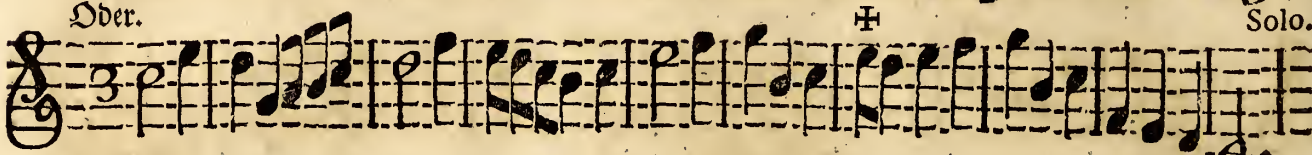


Und so zwar über O.

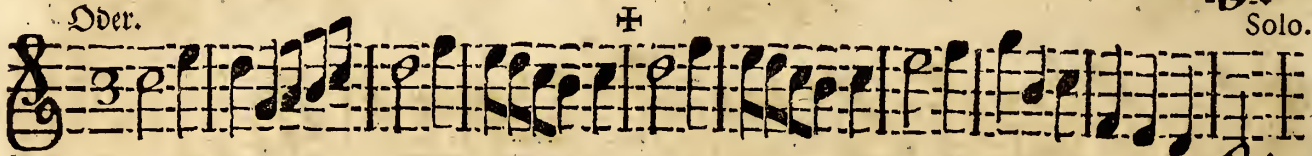
Also kann ich auch 2 Vierer setzen, und etwan einen Zweyer davon wiederholen ♣, 3. Ex.



Oder.

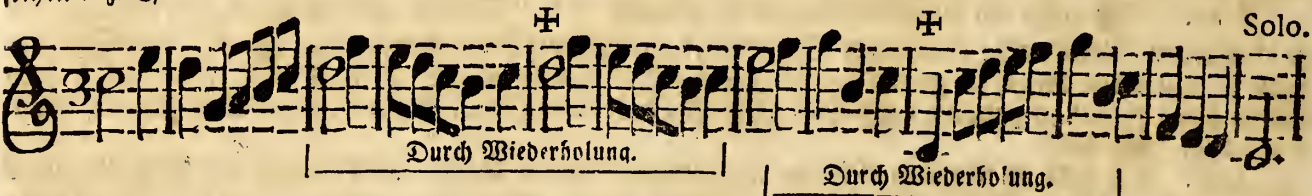


Oder.

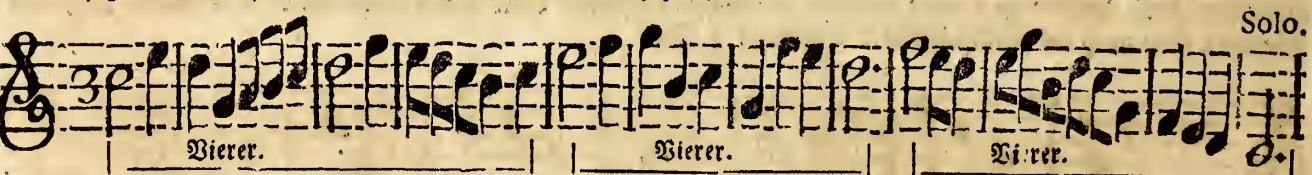


Præc. Recht gut \*. Ist wirst du hoffentlich von selbst einsehen, wie ein Walthornstück nach Belieben verlängert könne werden.

Disc. Oder ich darf vielleicht auch eine zweifache Wiederholung machen, so daß 12 Tacte daraus entstehen? 3. Ex.



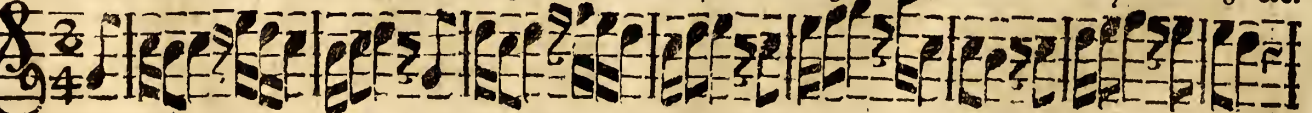
Præc. Ohne einzige Wiederrede. Denn das Gehör nimmt solche 12 Tacte doch nur immer für einen nachdrücklichen Achter an. Zudem so hast du ja eben auch im ersten Capitel gehört, daß die Wiederholungen nicht leichtlich was verderben; ja ich wollte fast fogern, wo nicht lieber, nach solchen 12 Tacten greiffen, als nach 3. unwiederholten und ordentlichen Vierern, 3. Ex.



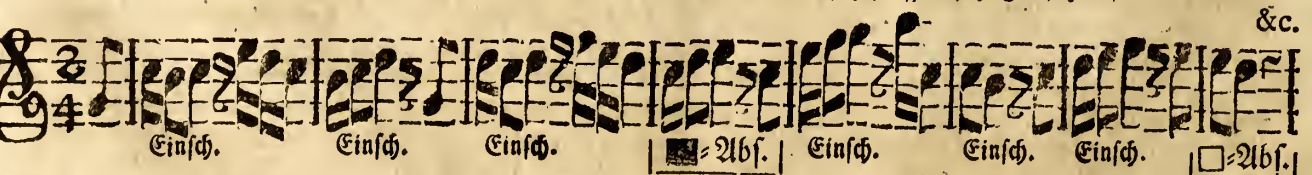
Disc. Meine Augen und Ohren sind offen. Ich verstehe alles, und merke, daß ich milliontausend Wiederholungen und Veränderungen hierüber schreiben kann, so daß ich weder deiner noch einer andern menschlichen Hülfe mehr dazu nöthig habe.

Præc. Wenn, oder weil ich dessen versichert bin, so können wir immerzu desto herzhafter weiter fahren. Merke, es giebt zwar gar vielerley Einschnitte; jedoch kann man sie bald von den Absätzen unterscheiden; wenn man nur beyläufig auf die Tactordnung acht giebt. Ich will dir mit viel Schreibens den Kopf nicht damit toll machen, sondern mich bloß auf dein mir bereits bekanntes Naturel verlassen, und in solcher Hoffnung gleich fragen, ob du die folgenden kennest? 3. Ex.

Andante. 1 2 3 4 5 6 7 8 &c.



Disc. Das ist für mich ja nur Kinderspiel. Schau, der 4. te Tact ist ein Absatz, und der 8. te ein Absatz; die andern aber sind nichts als Einschnitte. Ich will dir schriftlich zeigen, 3. Ex.



Præc.

\* Wie froh bin ich nicht, daß der Jung der Philosophie von sich selbst mude ist.

Præc. Sehr gut. Dieser Anfang würde sich nicht nur zu einem Andante, sondern zu all andern Sachen schicken, die man lieber kürzer als zulang ausführen will. Uusser dem kömmt der -Absatz sowohl als der -Absatz manchmal nach Belieben weiterhin zu stehen. Ich will dir, um die Buchstaben zu ersparen, die Einschnitte nur mit solchen Zeichen , anzeigen, z. Ex.

Disc. Das ist für mich freylich wohl was neues; und zwar so neu, daß mir diese zweyerley Absätze gar zu weit hinten zu stehen scheinen. Wenn ich meinem Gehöre trauen darf, so sind die vorigen halbsokurzen Absätze nicht minder hinlänglich, ein Stück nach Belieben lang auszuführen.

Præc. Du hast just meinen Verstand.

Disc. Wenn demnach der Bass entgegen stossende Noten hat, z. Ex.

so mag ein mit soviel Einschnitten zerfektes Stück, alle Jahre etwan ein- oder zweymal zu setzen, vielleicht nichts ungeschicktes, sondern vielmehr ein Ueberlegtes seyn. Allein mein Herz weiß ohne dieselben (Einschnitte) fast nichts zu componiren, so sehr ist er damit eingenommen. Ich wollte sie doch wenigstens mit mehr fortsingenden Noten formiren, z. Ex.

Oder etwan mit Lauffern, Rauschern u. s. f. z. Ex.


Præc. Du hast wohl recht; allein dieses zu erörtern gehört nicht hieher. Wir wollen nur erstlich die Einschnitte von den Absätzen unterscheiden lernen.

Disc. Ich weiß es schon. Es kann ein Einschnitt manchmal auch gar die Stelle eines Absatzes vertreten, und umgekehrt. Folglich wenn im ersten Exempel der Einschnitt des 4.ten Tacts seinem Absätze noch ähnlicher wäre, so würde dieser, nämlich der Absatz des 8.ten Tacts, den Ohren auch noch viel unerträglicher vorkommen, z. Ex.

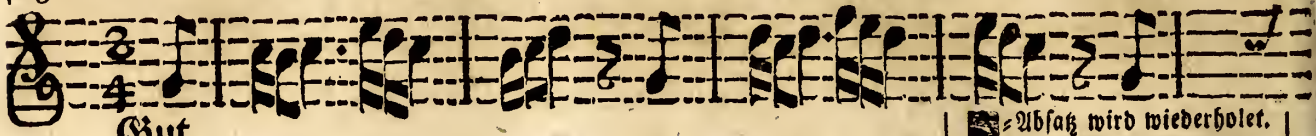
Nicht gut.


Welches auch bey dem zweyten Exempel zu verstehen ist, nämlich:

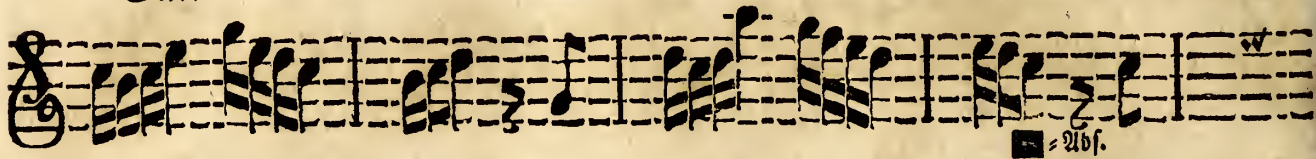
Nicht gut.


Præc. Es sollte zwischen 2 gleichgiltigen Absätzen freylich wohl eine Cadenz oder ein unterschiedener Absatz zu stehen kommen. Vielleicht könnte man aber diese 2 Exempel für blosser Wiederholungen des  Absatzes anhören?


Disc. Da müßten einem gewiß die Ohren verdreht seyn. Ich lasse hier das letzte Exempel nicht einmal recht dafür gelten. Denn eine tüchtige Wiederholung, wie du selbst weißt, muß ja beyläuffig seyn, wie folgt:





Gut.  = Absatz wird wiederholet.



 = Absf.



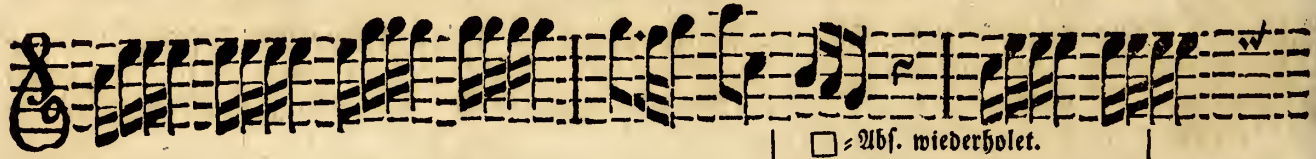
 = Absatz wird wiederholet.  = Absf.


Gleichergestalt wäre auch mit dem letztern Allegro zu verfahren, z. Ex.

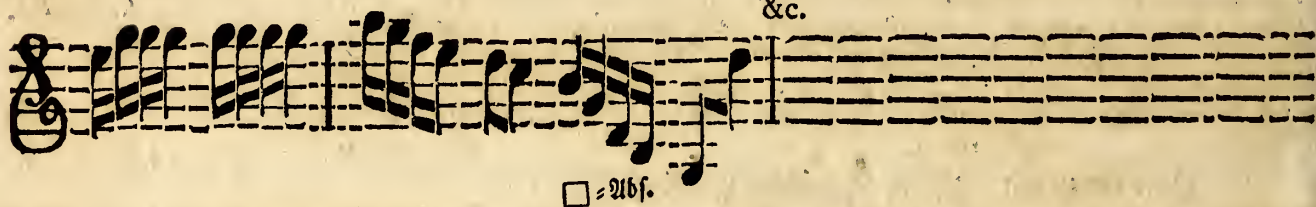
Allegro.




Gut.  = Absatz wird wiederholet.  = Absf.

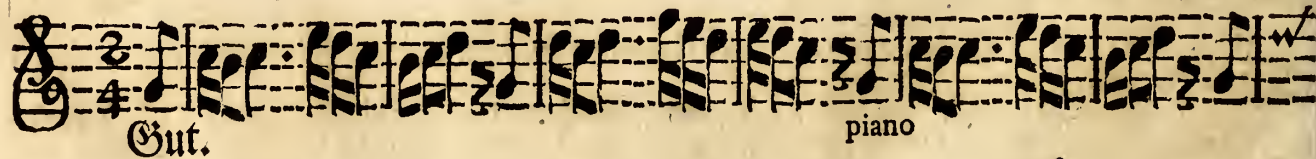



 = Absf. wiederholet.

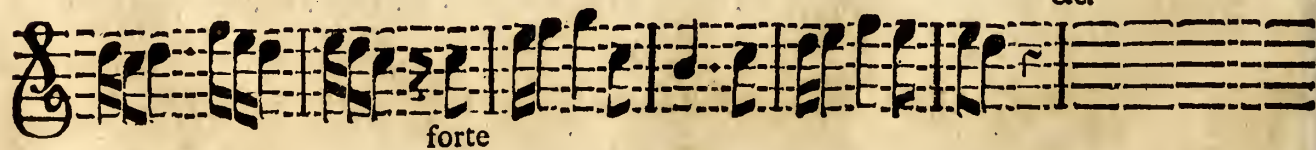



 = Absf.

Ich habe die Wiederholungen zugleich ein wenig varirt, welches zwar nicht nöthig wäre gewesen. Sonst müssen solche 16 Tacte hoffentlich ein bißgen anders lauten, als die vorigen sammt ihren ausgedähten Absätzen. Und wer einen dergleichen Anfang kürzer wollte haben, der dürfte nur einen Absatz wiederholen, den andern hingegen unwiederholet lassen, z. Ex.

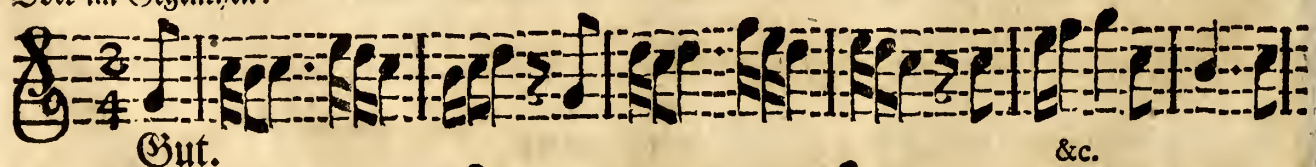



Gut.  = Absf. piano

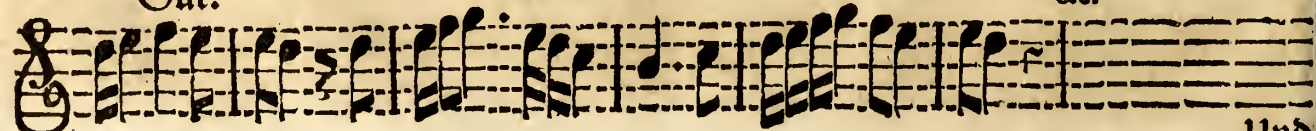



 = Absf. forte

Oder im Gegentheil:



Gut.  = Absf.



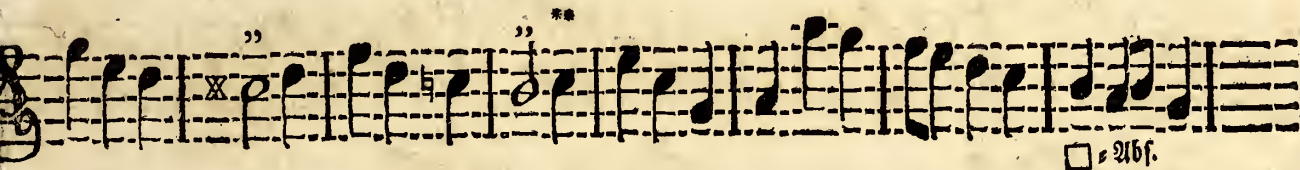
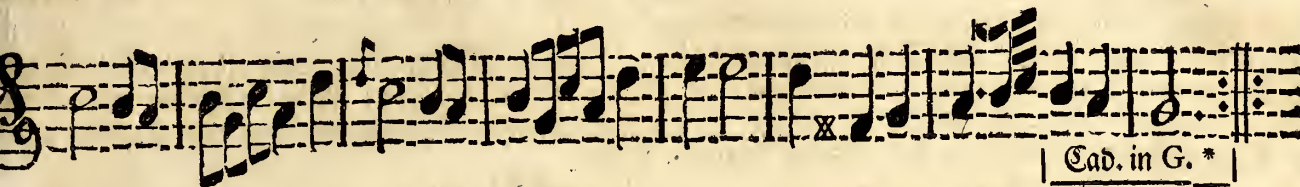
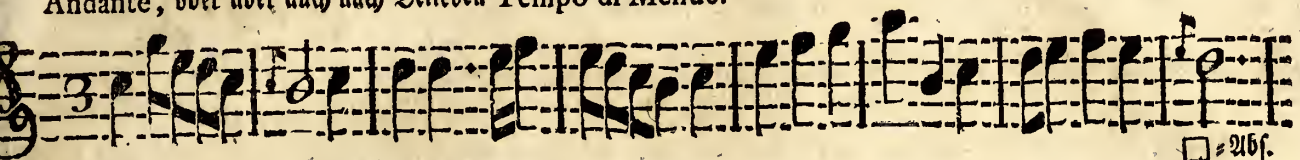
 = Absf.

Und

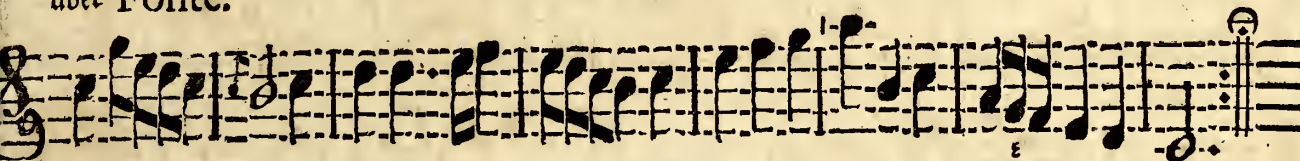
nd dieses zwar nicht nur allein so am Anfange eines musicalischen Stückes, sondern man kann, meines Erachtens durchgehends, wann, wo, wie und so oft man immer will, kurze oder lange Wiederholungen machen, mit einem Wort, über ☉.

Præc. Ist gestehe ich selbst, daß du meiner Hülfe, der Wiederholungen sowohl als der Einschnitte wegen, hinfüro nicht mehr nöthig wirst haben. Folglich wollen wir gleich anfangen, die Tonausweichung nach dem Aenderungsabsatz zu betrachten. Merke sodann, wenn man ein Andante, ein Solo, eine Arie, oder Symphonie setzet, so wird gemeiniglich und aufs allerwenigste in der Quint (z. Er. in G) eine Cadenz formirt, welche Cadenz durch den Aenderungsabsatz auch gemeiniglich vorher angekündet wird, z. Er.

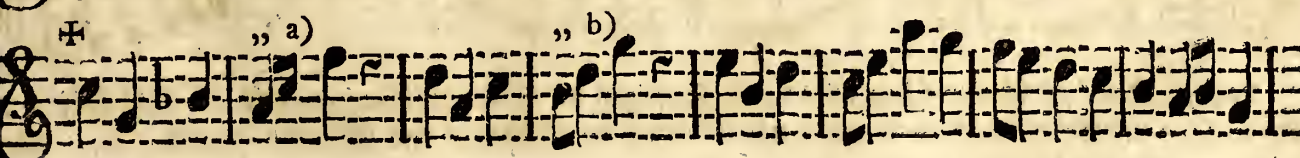
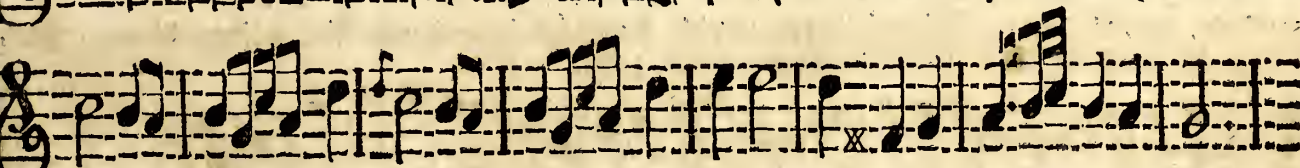
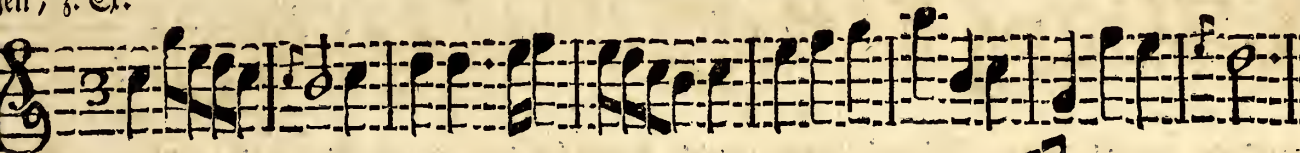
Andante, oder aber auch nach Belieben Tempo di Menué.



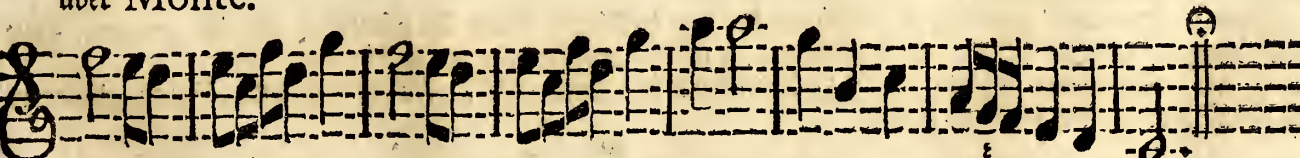
über Fonte.



Das doppelte Wiederholungszeichen :: könnte, der etwa beliebigen Kürze wegen, wohl auch wegbleiben, und der zewente Theil mit andern Ton-artigen Einschnitten, nämlich über Monte ♯, oder Ponte ♯ anfangen, z. Er.



über Monte.



Dise. Wenn mir aber diese 32 Tacte zu einem vollständigen Andante, oder zu einem letzten Vivace einer Symphonie u. s. f. zu kurz zu seyn scheineten, dürfte ich nicht eben auch das Zeichen :: in der Mitte dazu setzen?

Præc. Mein, was zweifelst du daran? Dergleichen Kleinigkeiten sind ja alle willkührlich.

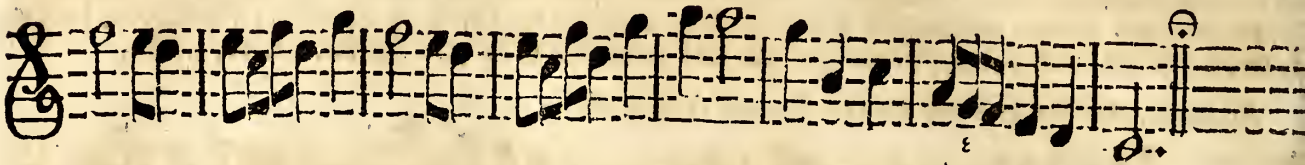
Dise.

\* Oder in der Quint. \*\* Einschnitt in C, oder im Grundtone; denn Absatz kann ich ihn hier ohne folglich zu befürchten die Verwirrung nicht wohl nennen. Ich hoffe zwar, den Jungen ohnehin bald auf einen ebenen Fußsteig zu bringen. a) Einschnitt in F. b) Einschnitt in G.

Disc. So will ich indessen geschwind den zweyten Theil, nämlich die letzten 16 Tacte nur über Ponte noch aufsetzen, 3. Ex.



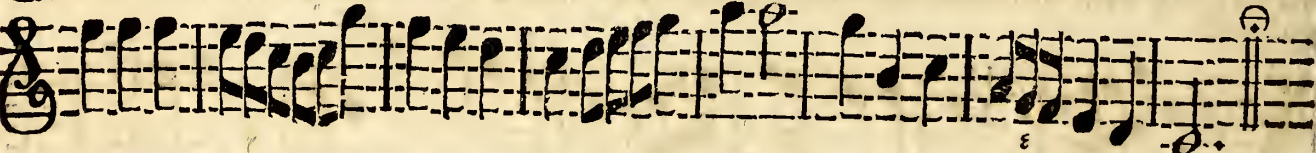
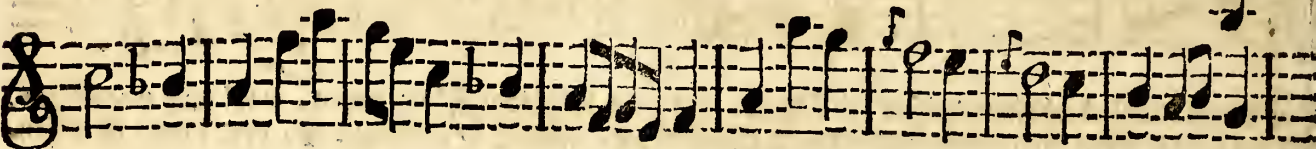
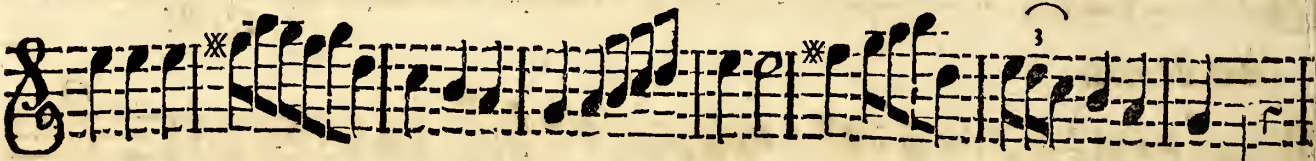
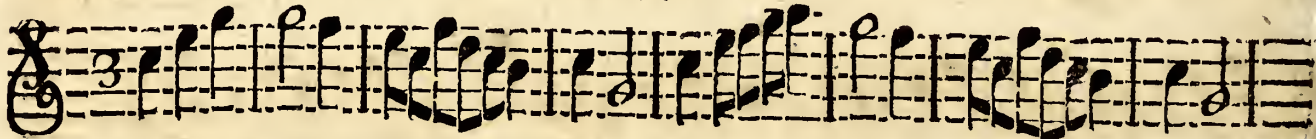
über Ponte.



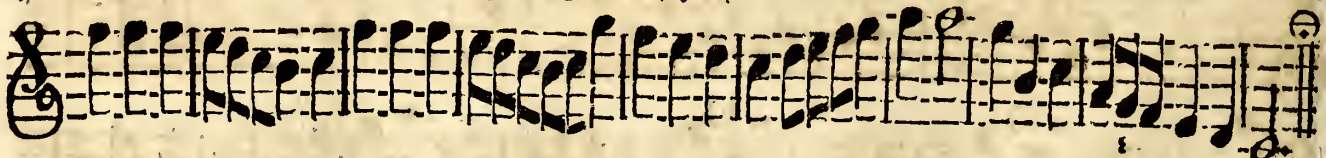
(Ich muß erst was fragen.) Darf man eine Cadenz auch wiederholen?

Præc. Zweifle doch nicht daran! Ja bisweilen nach Belieben öfter als ein-, zwey-, und drehmal. Denn die Wiederholungen der Cadenzen helfen absonderlich den Gesang fremd machen. Schauge nur deswegen Oper-Arien an!

Disc. Das will ich mir für je und allzeit merken. Inzwischen ist es zwar wahr, daß die Absätze und Cadenzen von solch hievorigen 32 Tacten ganz ordentlich miteinander reden; allein ich getraue mir nur mit einem deinigen Monte, Fonte oder Ponte von 16 Tacten, mittelst der Wiederholung eben sowohl 32 Tacte herauszukriegen, und zwar mit schönster Manier, 3. Ex.



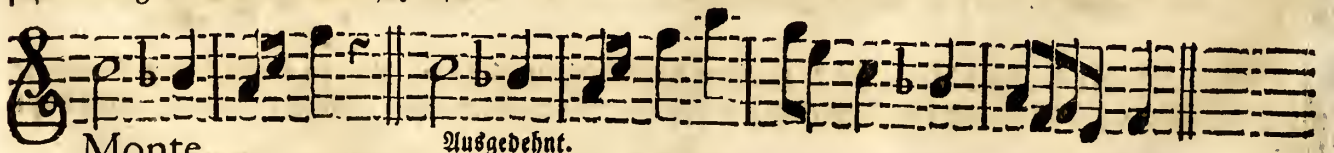
Ich fürchte nur, es seyen der Wiederholungen zu viel; sonst hätte ich noch mehr hineinbringen können. Welches ich hier nur durch die letzte Notenreihe zeigen will, 3. Ex.



Præc. Das lasse ich nun schon alles deiner künftigen vernünftigen Ueberlegung über. Ist weißt du einen Gesang zu verlängern durch die zwey, nämlich durch die Absätze und Wiederholungen. Allein von der Ausdahnung weißt du noch nichts.

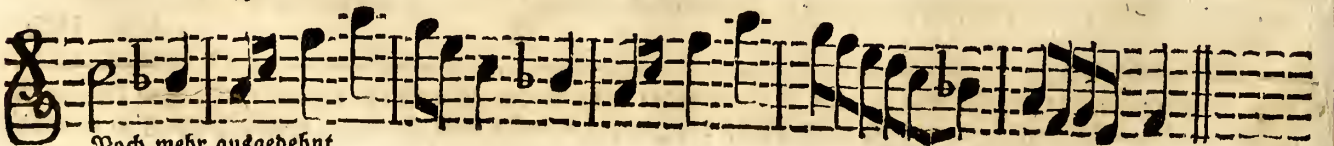
Disc. Das wird vielleicht in Ansehung der Zeit bestehen; wenn ich nämlich 3. Ex. im gemeinen Tact lauter ganze oder halbe Noten setze, und überdieß noch etwan Adagio darzu schreibe?

Præc. Nein, das meyne ich nicht; sondern nur wie Tacte und Noten eines Monte, Fonte, Ponte u. s. f. verlängert können werden, 3. Ex.



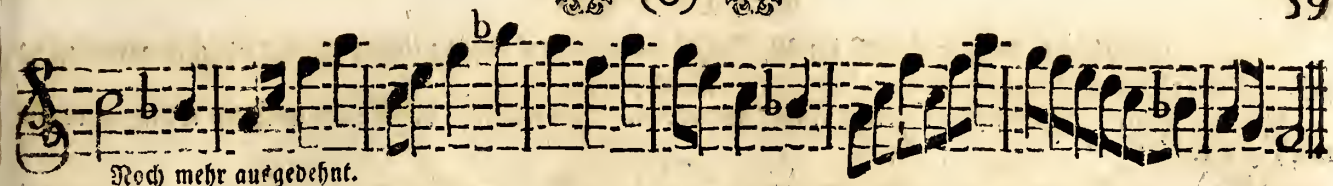
Monte. „

Ausgedehnt.



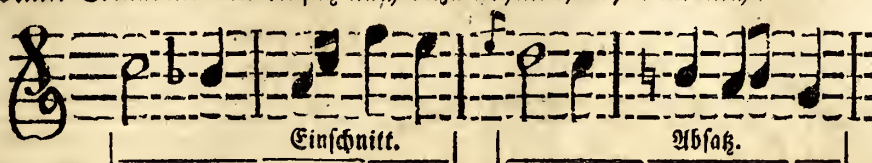
Noch mehr ausgedehnt.

Disc.

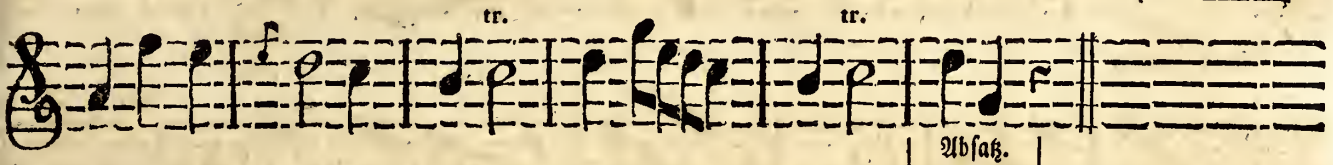
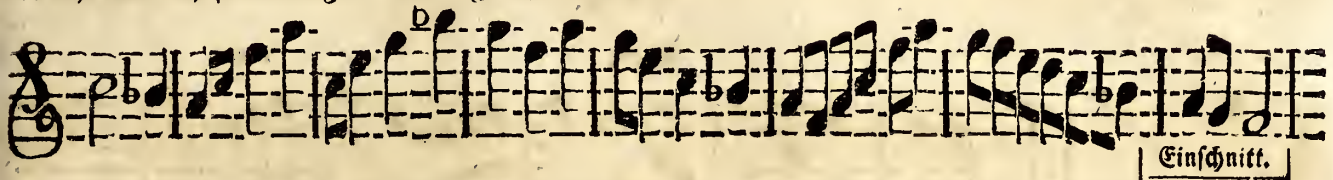


Noch mehr ausgehnt.

Disc. Wiewohl sie von den vorigen zwey Verlängerungen fast nicht unterschieden ist, so hätte ich doch nicht geschwind darauf gedacht. Sie freut mich über alles. Du hast aber nur allein den Einschnitt verlängert, ich will mit deiner Erlaubnis den Absatz auch dazu nehmen, beyde nämlich:

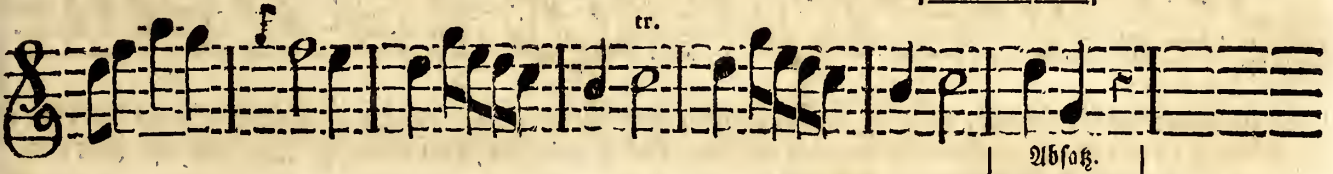
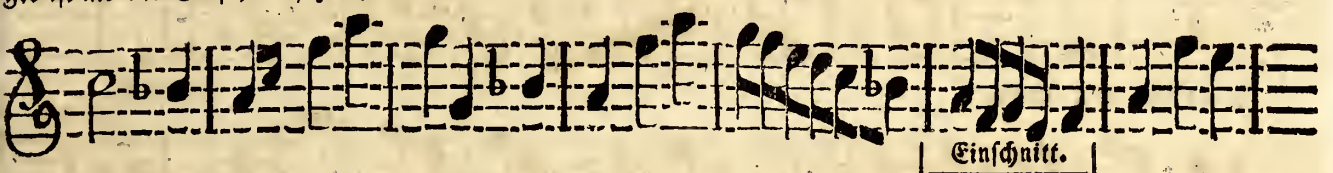


Welche beide ich so verlängern will. 3. Ex.



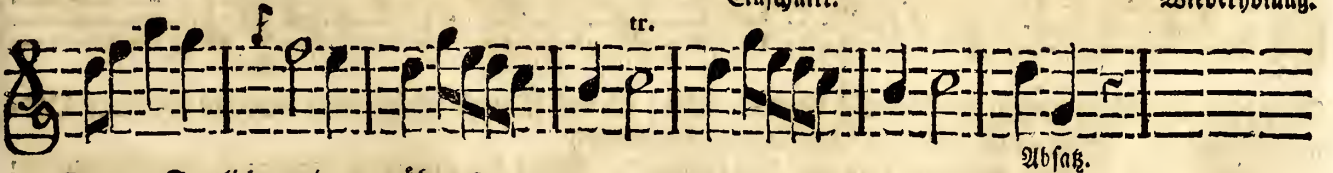
Halt, halt! Ist sehe ich erst, daß ich den Absatz um zwey Tacte kürzer gemacht habe, als den Einschnitt. Ich will also geschwind

Præc. Laß ihn nur stehen! Man sieht auch oft, und zwar in guten Compositionen, daß der Absatz länger ist als der Einschnitt, 3. Ex.



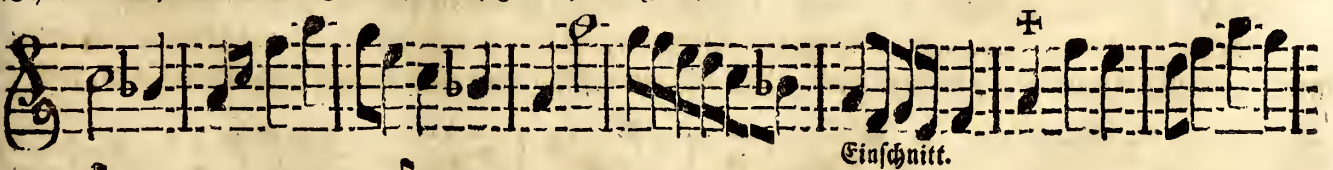
Sie fallen manchmal so fließend, wo vielleicht nicht fließender, in die Ohren, als wenn sie beyde gleichlang wären.

Disc. Das ist mir abermal lieb zu vernehmen. Annebst merke ich, daß die Wiederholung † der Ausdähnung ebenfalls helfen kann, 3. Ex.



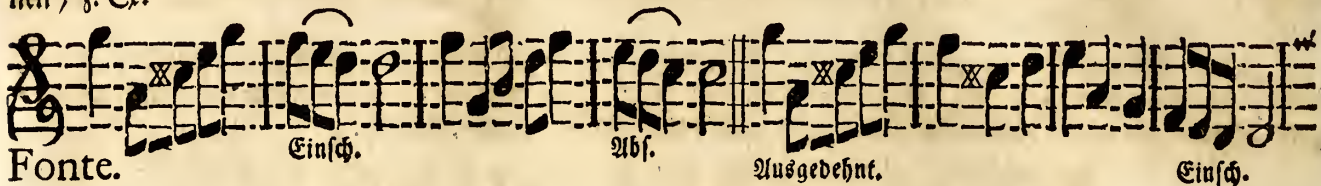
Præc. Freylich, und zwar über ☉.

Disc. Dörfte ich denn aber auch bey sothaner Wiederholung durch Zertheilung eines Zweyers die Ohren manchmal ein wenig wankelmüthig machen? 3. Ex.



Præc. Dergleichen Gänge kanst du alle Jahre 3- bis 4mal sehen; denn ich finde den Zweyer nicht just zertheilt, sondern durch veränderte Noten nur ein wenig verwirrt.

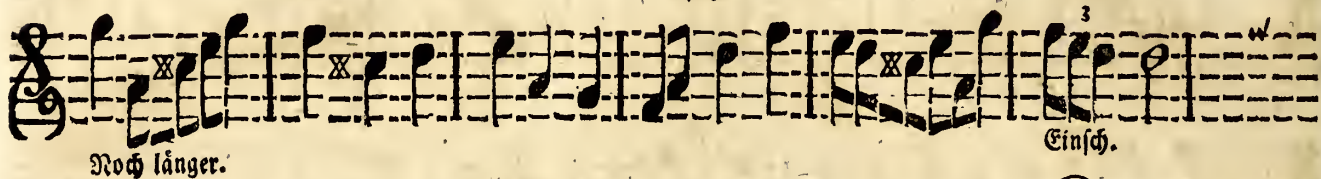
Disc. Gut. Ich bin schon wieder klüger geworden. Ich will also das Fonte auch ein wenig ausdehnen, 3. Ex.



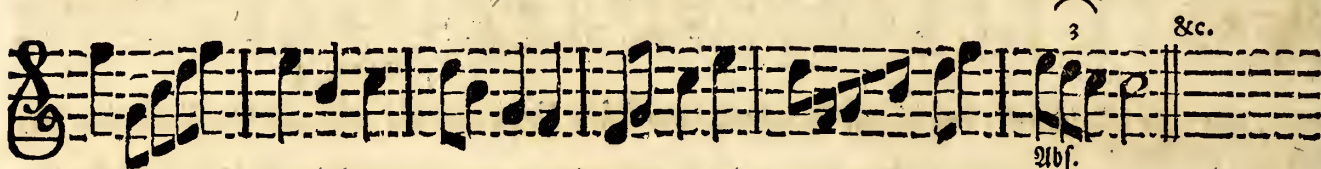
Fonte. Einsch. Abs. Ausgedehnt. Oder. Einsch.



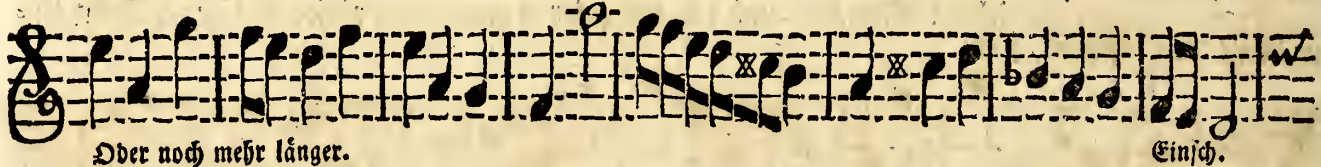
Absatz.



Noch länger. Einsch.



Abs.



Oder noch mehr länger. Einsch.

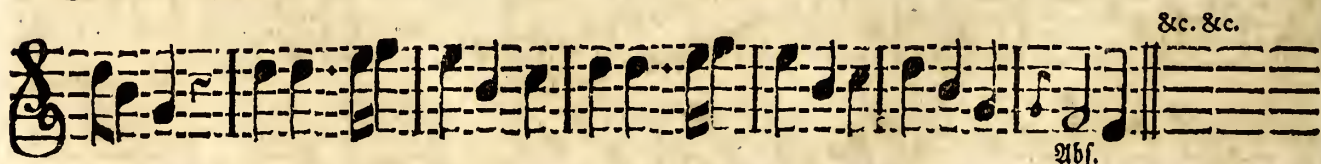


Abs.

Daß entweder der Einschnitt, oder der Absatz länger, oder kürzer; oder daß beyde zugleich mittelst der Wiederholung noch viel länger gemacht könnten werden, das ist ohnehin schon bekannt. Ich will also über Ponte ein oder zwey Exempel formiren, nämlich:



Ponte. Einsch. Abs. Ausgedehnt. Einsch.



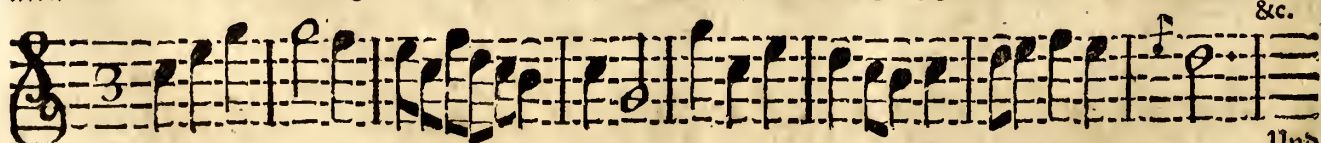
Abs.

Aber diese Verlängerungen machen mich beynahе müd; ich will sie nach Gelegenheit lieber zu Hause in Ordnung bringen. Denn es ist nicht eine Stunde wie die andere.

Præc. Es ist auch nicht ein Tag wie der andere\*. Allein bey manchem vermag die Einbildung am mehresten, der sich auf den widrigen Einfluß der Gestirne beruft, und Magenschmerzen vorschücket, so gesund und lebhaft er immer ausseheth; weil er sich von Geburt aus der Trägheit ergiebt.

Disc. Wohlán, so erzähle nur weiter! ich will weder gar zu lebhaft noch zu schwach aussehen.

Præc. Die vierte Art, einen Gesang zu verlängern, ist das Einschiebsel, welches von den Lateinern Paréntesis claudatur genennet wird. Ich will nur erstlich einen ganz glatten Anfang aufsetzen, 3. Ex.



Und

\* Ipsa dies quandoque parens, quandoque noverca est;  
At homo quisque piger semper habet ferias.



Und ich will ich etwan 4 Tacte einschieben, z. Ex.

Musical staff showing a 3-measure insertion bracket labeled "Einschiebsel." The music is in treble clef with a 3/4 time signature.

Musical staff showing a 3-measure insertion bracket labeled "Einschiebsel." with "&c." above it. The music is in treble clef with a 3/4 time signature.

Musical staff showing a 3-measure insertion bracket labeled "Einschiebsel." with "&c." above it. The music is in treble clef with a 3/4 time signature.

Und dieses nicht allein so am Anfange, sondern durchgehends, wo es nur immer beliebt.

Disc. Das weiß ich wohl. Allein, ist es eine Regel?

Præc. Es ist freylich eine Regel, sage Vorschrift oder Muster; aber nicht just ein Gesetz. Du kannst nach Belieben die vorermeldten drey Verlängerungen meinthalben auch weglassen; gleichwie die folgende fünfte Art, nämlich die Verlängerung durch Verdoppelung † der Cadenzen, z. Ex.

Musical staff with a triplet bracket labeled "Ohne Verdoppelung." The music is in treble clef with a 3/4 time signature.

Musical staff with a triplet bracket and a cross symbol labeled "Mit Verdoppelung." The music is in treble clef with a 3/4 time signature.

Musical staff showing a sequence of notes in treble clef with a 3/4 time signature.

Musical staff with a triplet bracket and a cross symbol labeled "Oder eine falsche und betriegende † Cadenz." The music is in treble clef with a 3/4 time signature.

Musical staff with a triplet bracket and a cross symbol. The music is in treble clef with a 3/4 time signature.

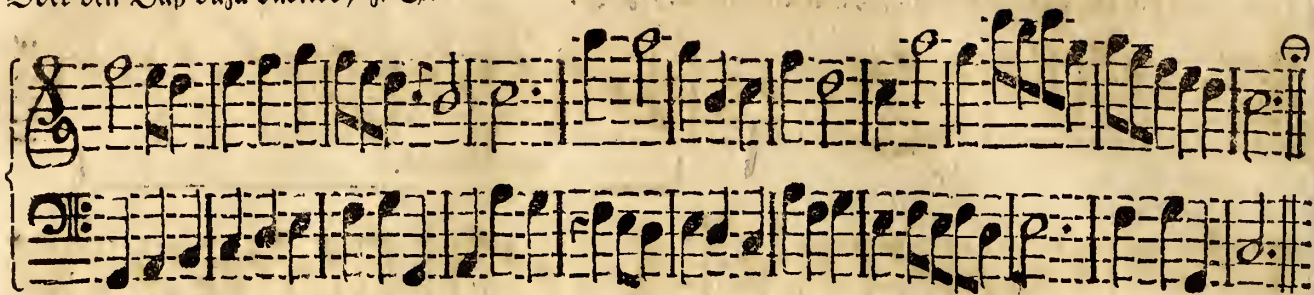
Oder nach Belieben variiert, z. Ex.

Musical staff with a triplet bracket and a trill symbol. The music is in treble clef with a 3/4 time signature.

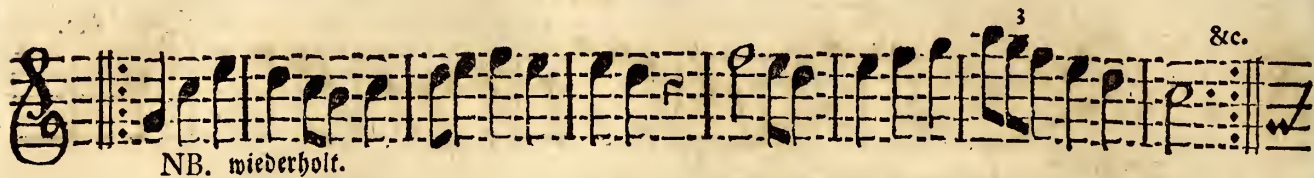
Oder hier den vierten Tact eingetheilt, z. Ex.

Musical staff with a cross symbol and a trill symbol. The music is in treble clef with a 3/4 time signature.

Oder den Bass dazu variiert, 3. Ex.

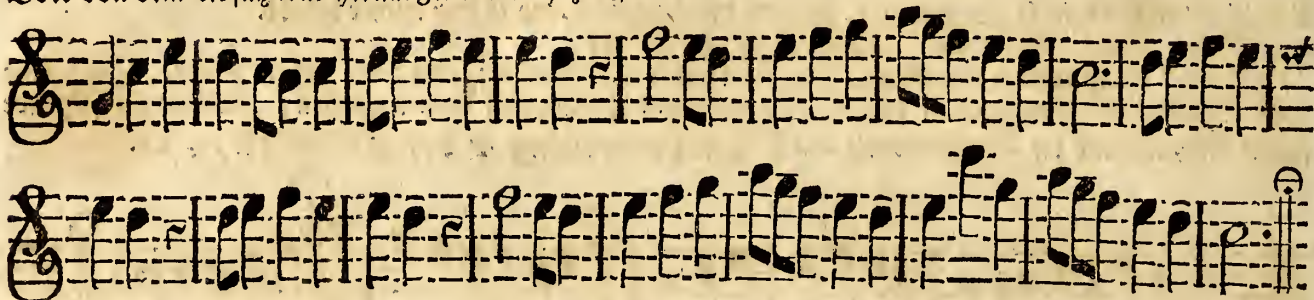


Oder es könnte die Cadenz sammt ihrem vorgängigen Absatz wiederhollet werden, 3. Ex.

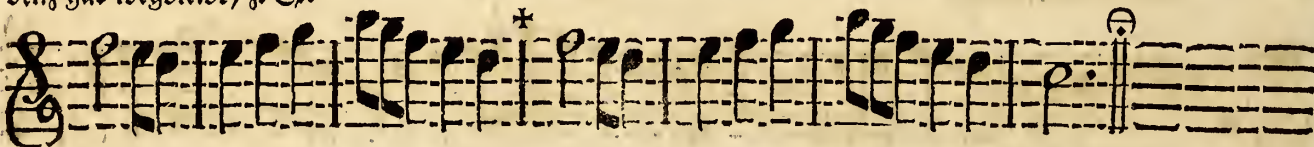


NB. wiederholt.

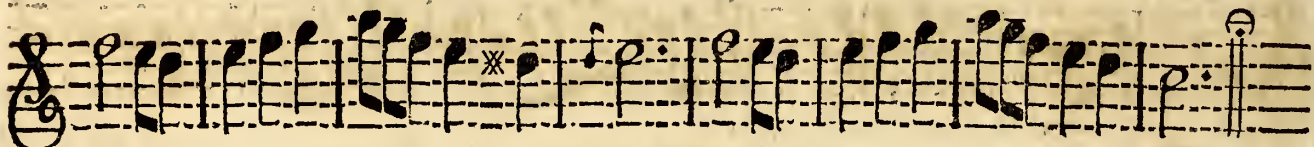
Oder von dem Absatz was herausgenommen, 3. Ex.



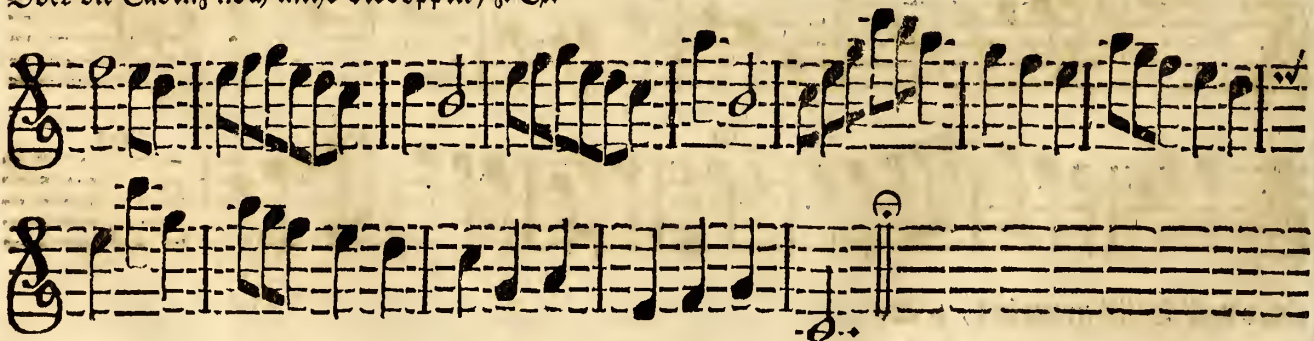
Oder noch betrieglicher als zuvor; wenn nämlich sowohl die Terz, als die Grundnote F bey der ersten Cadenz gar wegbleibt, 3. Ex.





Folgende mit dem X gar zu fein zugeschnittene hätte ich dir zwar erst morgen erklären sollen, 3. Ex.



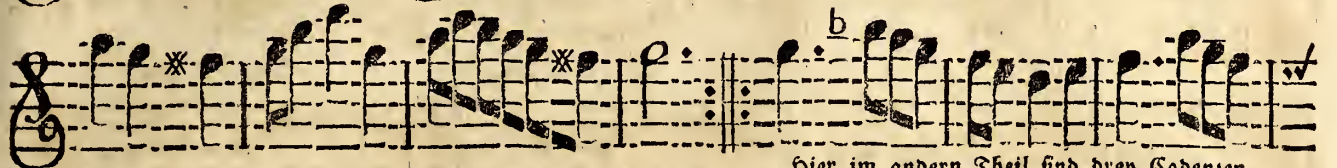
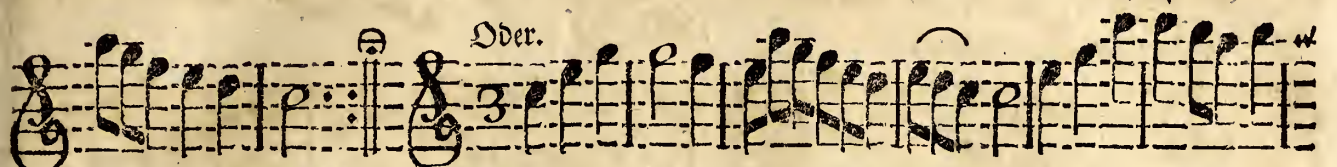
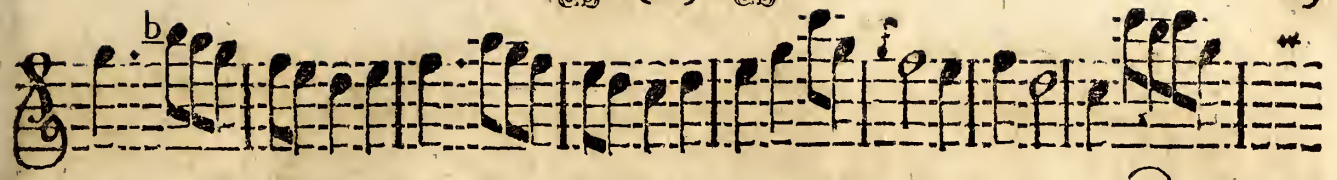
Oder die Cadenz noch mehr verdoppelt, 3. Ex.



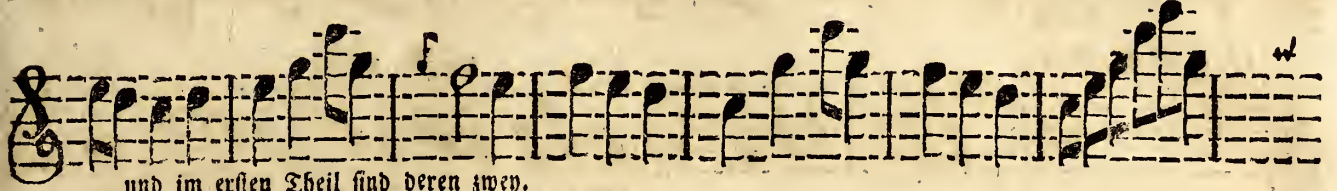
Hier mögen dir vielleicht der Cadenzen zu viel seyn. Allein ich habe einst in einer Arie gar 8. Cadenzen hintereinander stehen sehen, ohne daß was fremdes entzwichen geworffen war. Uebrigens habe ich nur geschwind etliche Exempel entworffen. Tausenderley kannst du nach Gelegenheit selbst aussuchen, so oft du etwas was componirest. Denn du hast schon gehört, daß die Cadenzen fremd machen. Das weißt du auch, daß sie in Concerten und Simphonien eben sowohl Statt finden als in Arien; weil man mit Instrumenten die Singsachen nachahmen muß. Mithin will ich nur melden, daß eine  Cadenz öfter verdoppelt wird, als eine  Cadenz. Wovon ich dir indessen eine kleine Gleichniß gebe nur mit einem Walthorn-Stücke, 3. Ex.



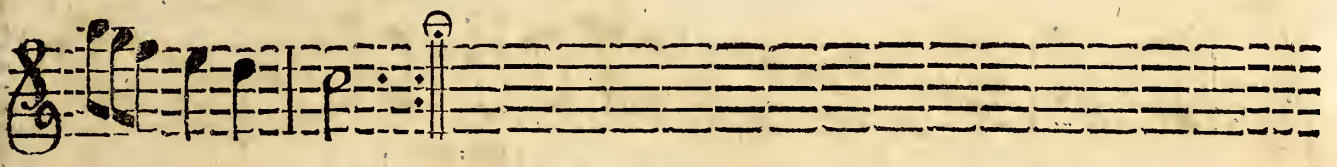
Hier im ersten Theil ist eine Cadenz, und im andern Theil sind deren zwey.



Hier im andern Theil sind drey Cadenzen,

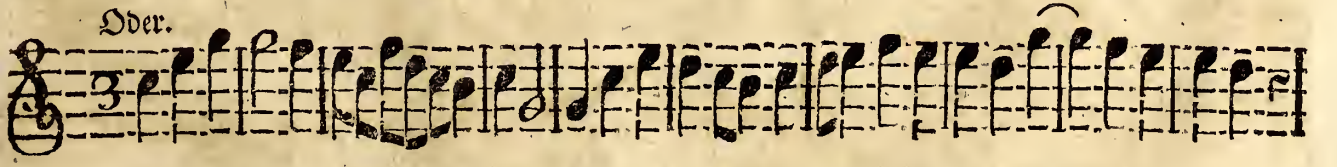
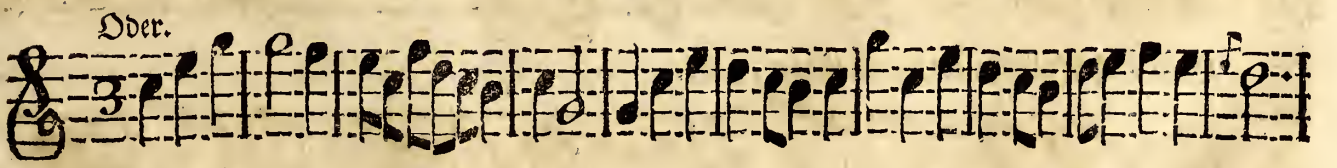
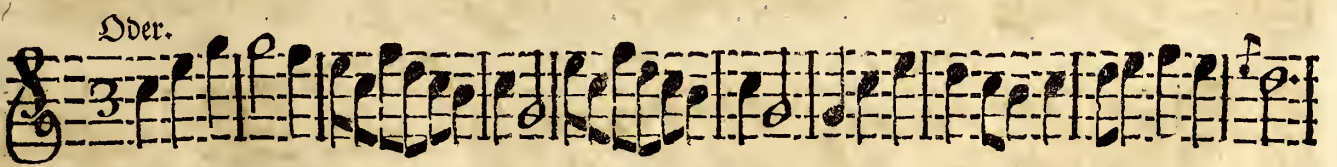
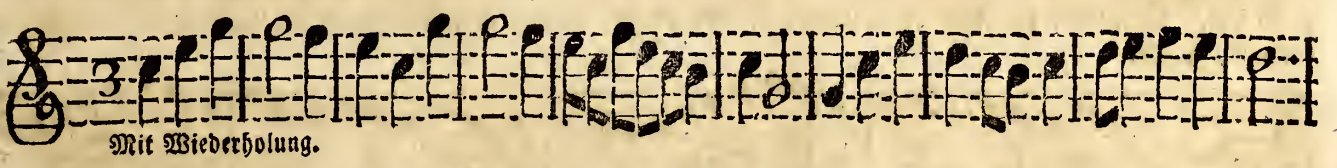
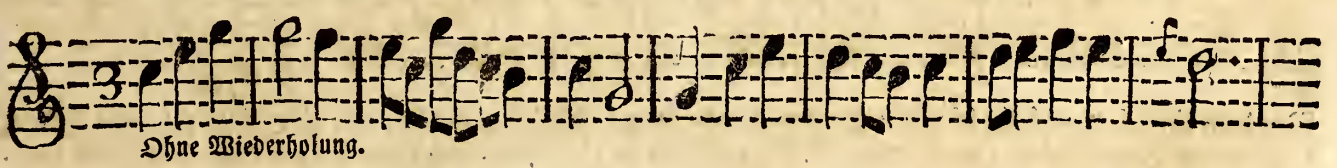


und im ersten Theil sind deren zwey.



Es scheint zwar auch ganz natürlich zu seyn, daß der stärkste Nachdruck auf die Lezte hin verspartet werde. Dessen ungeachtet habe ich oft in guten Oper-Arien gesehen, daß die □-Cadenz eben sowohl 3=4= bis 5mal verdoppelt ward, als die ■-Cadenz. Schau nur nach in den Arien, die dein Herz zu Hause hat, vielleicht betrieg ich mich.

Disc. Ich erstarre vor Vergnügen; Denn mittelst dieser 5. Arten der Verlängerung getraue ich mir ja ist ein einziges Allegro einer Simphonie oder eines Concerts ganz leicht über 1000mal zu verändern. Ich will nur etliche Tacte mit der einzigen Wiederholungs-Art so versuchen, z. Ex.



Und ist will ich die 4 ersten Tacte ganz zusammen, demnach auch die 4 lezten wiederholen, z. Ex.

Præc. Ich glaub, du bist verwirrt. Du gehst zurück wie Krebs. Wir haben ja vorher schon ein- oder anders Exempel davon gehabt. Ich will dir lieber ein ganz kurz- und glattes Allegro gleichsam zu einer Simphonie aufsetzen; worüber du indessen nur etliche Veränderungen wirst machen, z. Ex.

Allegro. p.

Anfang des ersten Theils.

Anfang des zweyten Theils.

Bei dem einfachen F habe ich einen Quint-Veränderungs-Absatz gemacht, um die darauf folgende Cadenz in G dadurch anzukünden; weil solcher Absatz auch just zu G gehört, und folglich seine Lage, dem Bass nach, in D hat. Wiewohl ich nach dem Haupt-Veränderungs-Absatz ebenfalls gleich die Cadenz hätte machen können, 3. Ex.

Oder nach Belieben ein wenig länger, 3. Ex.

Das war über das F vom ersten Theil des Allegro. Nun weiter, am Anfange des zweyten Theils habe ich bey dem angemerkten P die Noten des zu wiederholenden Anfangs-Thema umgekehrt, um mich in der Höhe nicht etwan zu versteinen. Bey dem doppelten FF habe ich einen  $\times$ -Absatz gemacht, um mit schönster Manier wieder zum Grundtone C. nach Hause zu kommen. Das letzte Q deutet ebenfalls an, daß ich nicht so hoch steigen konnte, als wie bey dem Q des ersten Theils.

Disc. Mein Herz sagt aber, es müsse der zweyte Theil länger seyn als der erste. Du hingegen hast in diesem Allegro beide Theile gleich gemacht?

Præc. Dein Herz soll mir ein ausdrückliches Gesetz davon aufweisen! Hat nicht ein Menuet eben auch beide Theile gemeiniglich gleich? und dennoch kann er leider die menschlichen Gemüther einnehmen.

Disc. Hast du nicht im ersten Capitel selbst gesagt, es sey gut, daß der zweyte Theil eines Menué um zwey Tacte mehr habe?

Præc. Ein anders ist gut seyn; und ein anders, es muß seyn.

Disc. Weil es gut ist, so will ich den zweyten Theil, um eines bessern Nachdrucks willen, doch allzeit länger machen als den ersten. Aber weißt was, du hättest mir das hievorige Allegro nur im Kleinen zeigen können, nämlich just wie die Mahler, mit sogenannter Miniatur, nur auf einem handbreiten Papier einen Kiesen in Lebensgröße vorstellen, z. Ex.

Oder noch kürzer.

Oder weil hierdurch nur der Grundton C und seine Quint G angezeigt wird, so hätte ich die Absätze auch so setzen können, z. Ex.

Oder die Miniatur noch kleiner, nämlich nur mit Buchstaben, z. Ex.

C — G — C.

Præc. Es befinden sich bey dem vorigen Allegro freylich nur die einzigen zwey, nämlich der Grundton C, und seine Quinte G. Just als wenn z. Ex. ein Meyer\*, und sein Knecht auf dem Feld draussen arbeiteten, oder durch beständiges Fragen und Antworten miteinander redeten. C ist gleichsam der Meyer, und G der Knecht\*\*.

❁

Disc.

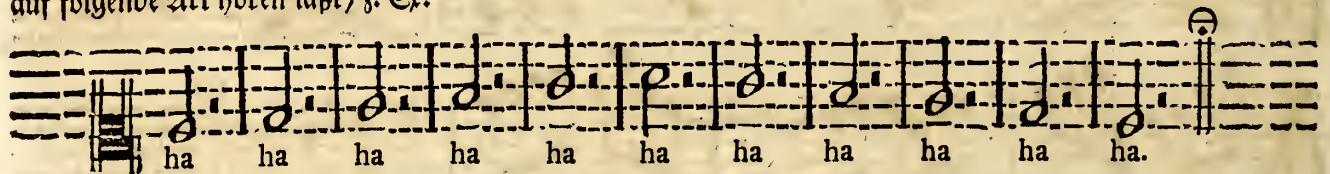
\* Meyer ist in vielen Orten soviel als Pächter. Unerwähnt heißt es wieder einen Halbbauer, der sein eigenes Haus hat. Ich nehme dieß Wort aber so, wie es in meiner Heimat und in Monsberg verstanden wird. \*\* Sonst wird die Quint von einigen musicalischen Schriftstellern auch Dominante (die herrschende) genannt; ich weiß aber eigentlich nicht mehr, ob Nota dominans, oder Modus dominans. Das letztere würde sich wenigstens zu einer Tonart mit Terz minor nicht wohl reimen; ausgenommen in Fugen. Wie wir sehen werden. Das Wort Nota elegans u. s. m. habe ich auch einst in einem Buch gesehen. Da mir aber nachher von dem Verfasser desselben ein musicalisches Stück zu Handen gekommen, worinn ich sehr wenige Notas elegantes angetroffen, so habe seitdem zu dieser Benennung kein rechtes Vertrauen mehr fassen können.

Dise. Unser Meyer draussen, der auf dem Landgut von dem gnädigen Herrn Baron über die Hauswirthschaft bestellet ist, hat aber mehrere Leute, nämlich 1) einen Oberknecht, 2) eine Obermagd, 3) eine Untermagd, 4) einen Tagelöhner, 5) eine Unterläufferin, und überdieß noch muß ihm manchmal die schwarze Gredel seine Nachbarin ein klein Stück Landes wegarbeiten helfen. Allein der Herr Meyer ist allezeit der erste und letzte zur Arbeit, und unter allen der fleißigste.

Præc. Du kommst mit dieser Erzählung just zu recht. Ich bitte dich, behalte alles nach der Ordnung wohl im Gedächtniß! Denn wir könnten in der Geschwindigkeit auf der Welt keine bessere Gleichniß zur Tonordnung haben als diese. Nur eine kleine Gedult, ich muß zu dem Ende dir vorher auch was erzählen.

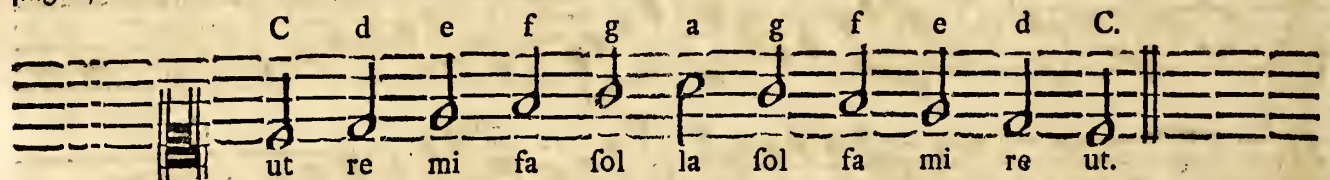
Dise. Es ist mir um so lieber. Ich habe nur mit ganzer Gewalt zu erzählen angefangen, damit ich ein wenig dabey ausruhen möge. Denn du hast mir diese halbe Stunde her den Kopf mit so häufigen Exempeln fast taumlich gemacht. Der Herr Meyer setzet sich ja selbst auch allezeit eine Weile nieder, und schaut, was seine Leute machen. Und Kopfarbeit nimmt noch mehr Kräften weg. Ich will hernach das Allegro gleich verlängern. Sage nur, was du sagen willst.

Præc. Ich habe nicht allein bey Kircher, sondern auch bey mehr neuern und gleicherdings glaubwürdigen Scribenten \* gelesen, daß sich in America ein Thier befindet, ungefehr in der Grösse einer Katze. Welches mit seinem gräßlichen, und zugleich mit Thränen untermischt sehr kläglichem Gesichte jedermänniglich zum Mitleiden beweget, um dadurch sein Leben zu retten. Andern theils kann ihm mit menschlicher Gewalt nicht entrisen werden das, was es einmal in seine ausserordentlich grosse und starke Klauen fasset. Man weiß noch bis diese Stunde nicht, was für eine Speise, oder ob es eine Speise genießt. Es wird *Pigritia* oder Faulthier genennt; weil es in 14 Tagen kaum weiter schreiten kann als einen Büchenschuß. Zwey Tage brauchet es bis zum Gipfel eines Baums (wo es sich gemeiniglich aufzuhalten pflegt) hinauf zu klettern, und zwey Tage wieder herab. Die Spanier geben ihm ich weiß nicht was noch für einen andern Namen. Die Americanischen Einwohner aber nennen es *Zaud*, vielleicht daher, weil es sich nächtlicher Weile immer auf folgende Art hören läßt, z. Er.



Es setzet um der Deutlichkeit willen, wie du siehst, bey jedem Intervall ab.

Dise. Das ist ein erstaunliches musicalisches Wunder der Natur. Just als wollte das elende Thierlein singen, entweder mit Buchstaben, oder z. Er.



Præc. Freylich wohl ein Wunder. Denn just soviel, und keineswegs mehr Intervalle können (wie z. Er. hier in C) zur Tonordnung wesentlich gebraucht werden. C ist als der Meyer \*, oder Grundton. G ist der Oberknecht; A mit Terz minor die Obermagd; E mit Terz minor die Untermagd; F der Tagelöhner; D mit Terz minor die Unterläufferin; C mit Terz minor ist sonst die Obermagd des E b. weil sie aber hier manchmal eben auch mithelfen kann, so wollen wir sie für die schwarze Gredel gelten lassen. Ich will hierüber nur eine Minatur entwerffen, z. Er.



Meyer. Oberknecht.  
Meyer. Obermagd.  
Untermagd. Tagelöhner.

\* Ja erst vor etlich Tagen wieder in einem Sächsischen musicalischen Lexicon. \*\* Der Jung heist ihn gar Herr Meyer. Wenn der Titel Bestreng vielleicht einst gar unter die Bauern hinaus kömmt, da wird es wegen des Rangstreits zwischen ganzen, und Halbbauern erst einen rechten Spas absetzen. Ich bin zwar neulich noch mehr erschrocken, indem ich einen reichen Hofbauern Florian von Steinbruch nennen gehört. Allein ich habe hernach gleich erfahren, daß nur sein Bauernhof so von undenklichen Zeiten her den Namen von Steinbruch hat. Warum sind die Franzosen in diesem Stück nicht so windsüchtig als wir? Um eine vernünftige Ueberschrift eines Briefes zu machen, und wider die Titulatur ja nicht zu sündigen, werden die Bauern eben auch bald anfangen müssen, französisch zu lernen. Eine Schande für uns und unsre Sprache. Die einzige Musik bleibt von der französischen Mode befreyt.

Untersläufferinn. Meyer. Schwarze Gredel.

Du siehst, daß der Meyer oder Hauptton C. auch in der Mitte wieder oft vorkömmt; gleichsam als wollte er immer neue Befehle oder Berichte ertheilen. Mit einem Wort, er muß weder aus den Augen noch aus den Ohren gelassen werden. Alles windet und wendet sich um ihn herum, als wie die Rage um den heißen Brey. Durch ihn kann man den Augenblick zu allen seinen Untergebenen gelangen, z. Ex.

Oberknecht.

Ober. Obermagd.

Ober. Untermagd.

Ober. Tagelöhner.

Ober. Untersläufferin.

Ober.

Welchen Vortheil man ohne Unterlaß bey der Hand haben muß. Lasse ich aber indessen die schwarze Gredel und den Meyer in der Mitte weg, so kann ich das vorhergehende Exempel auch mit Buchstaben-Miniatur vorstellen, z. Ex.

C — G — A — E — F — D — C.

Wir brauchen aber zu einem Allegro einer Simphonie oder eines Concerts nicht mehr als den Oberknecht, und hierauf etwan die Obermagd \*. Der Meyer verstehet sich ohnehin schon. Die übrigen kommen gemeinlich nur als Einschnitte oder Absätze vor, und wechseln immer miteinander ab; und zwar so: Der Tagelöhner macht das Monte, die Untersläufferin das Fonte; das Fonte nimmt der Oberknecht allzeit selbst auf sich. z. Ex.

Oberknecht. Fonte.





Man könnte aber solche Anfangswiederholung, sage das Ponte nach Belieben auch ganz und gar weglassen, und sich alsogleich nach der Cadenz † zur Obermagd A hinwenden. 3. Ex.

Schluß der Sert A.

Was mich aber am mehresten freuet, so habe ich diese zwey Allegro, da wir das erste Capitel miteinander geschrieben, selbst gemacht. Das erste ist mit Allabreve-Natur, und das zweyte mit gemeiner Natur. Ich bin da eben auch in die Sert A, und von da an wieder durch das Fonte zurück gegangen, nämlich so:

C — G — A — C.


Ich habe doch dabey nur bloß meinem Gehör gefolgt. Es muß also diese Ordnung schon in der Natur stecken; nicht daß ich zwischen mir und dem unvernünftigen Faulthier eine Vergleichung will machen. Damit mir nun diese Ordnung rechtschaffen bekannt werde, so will ich dein Allegro, welches du vor ungefehr 4 Minuten hievor auf der 64 Seite aufgeseket hast, ebenfalls darnach einrichten; und indessen nur ein klein wenig verlängern, 3. Ex.

Allegro.

Anfang des zweenen Theils.

Fonte.





Ich habe am Anfange die zwey Absätze verlängert, welches zwar nicht just nöthig gewesen wäre. Die zwey Tacte von dem Zeichen F an, welche so einfach gleichsam ein Einschießel vorstellen, hätte ich nach Belieben wohl auch wiederholen können, gleichwie im zweyten Theil bey dem Buchstaben S. zu sehen stehet. Beym P habe ich Anfang des zweyten Theils geschrieben; denn es könnte daselbst eine Hauptwiederholung mit ::| zu stehen kommen. Allein diese Hauptwiederholung wird heut zu Tage, wie ich sehe, sehr selten mehr gesetzt. Sie mag vielleicht die Armut der Gedanken eines Componisten anzeigen.

Præc. Sie ist freylich sehr bequem, ein Stück glatterdings zu verlängern. Allein sie ist deswegen gar nicht, ja weder bey einem Anfangs-Allegro zu verwerffen. Sieh nur aber die Andante und letzte Allegro in Symphonien \* grosser Meister an, du wirst das ::| öfter dabey sehen als nicht. Weil eine Symphonie nur als ein Eingang, sage zur Eröffnung \*\* des Theatre, oder eines Concerts \*\*\* geschrieben wird, so sehen alle Componisten nicht just auf die Verlängerung durch das ::|, sondern einige (ich sage nicht alle) Italiener schmieren oft so schlechte Anfangs-Symphonien zusammen, daß man fast glauben soll, sie thun es deswegen, damit hierauf die Singstimmen desto besser lauten mögen.

Disc. Ich bin aber just der widrigen Meinung. Denn eine solche Symphonie könnte mir zuvoraus schon die ganze Opera verleiden. Wiewohl eine starke Besetzung viele schwache Dinge erheben, verdecken, und theils verbessern kann. Nun aber weiter: Bey FF bin ich wieder auf einmal geschwind von dem obern D in die Octav herab gesprungen; von dem Buchstaben P an bis dahin sind alle Noten für meine (Application) Auflage der Singer noch so ziemlich leicht. Denn ich weiß, daß du dißfalls alles auf die Leichtigkeit hältst.

Præc. Ich halte freylich so viel darauf, als auf die Tact- und Tonordnung selbst. Welches ohn-schwer zu beweisen stünde. Denn schwer setzen kann ein Bauer auch, wenn er auch nur einen kleinen Anfang zur Music hat. Derer ich in Böhmen mehrere gekannt habe.

Disc. Anstatt des Fonte bey Q will ich hernach gleich ein Monte formiren. Bey R habe ich zugleich ein Einschießel von 4 Tacten gemacht, welches ich zur Noth gar wohl weglassen hätte können. Die zwey Tacte bey S. sammt den vorhergehenden zwey Tacten hätte ich in Ansehung der im ersten Theil bey F stehenden

\* Symphonia, wohllautender Zusammenklang der Music. Es findet sich aber auch leider! gar oft eine Symphonia discors dabey ein; sonderbar wann die Gemüther selbst nicht recht zusammimmen. Dieses Unglück hat mich zwar, wo ich in Diensten gestanden, noch nicht angefochten, weil ich allzeit zu vernünftigen Leuten gekommen bin. \*\* Daher wird eine Symphonie auch oft Uvertur (Overture) genennet, welches französische Wort viele Italiener selbst angenommen zu haben scheinen. Denn ich habe mehr als einmal Uvertura sprechen hören; Apertura von aperire, eröffnen, aber noch niemah. Overture bestund ganz gesetzmäßig in einem kurzen grabitatischen Andante, und einer gleich darauf einfallenden Fuge. Anstatt des letzten Allegro wurden Gavotten oder andere Stücke darzu gesetzt. Derma len wird aber, sonderlich in Teutschland und Italien, das Theatre mittelst einer Symphonie eben so leicht eröffnet. \*\*\* Concert wird hier für Music genommen; die Lateiner aber saen Collegium musicum, bisweilen auch gar Academia. Concert kömmt unfehlbar her von concertare, miteinander streiten; weil sich bey der Music bald dieser, bald jener hervorthut, und sich mit einem Solo hören läßt, um den Sieg zu erhalten. Bey manchem kömmt es zwar nur auf ein Gläsgen Wein an, oder gar auf einen Handklatscher.

den zwey Tacten der Erhebung wegen wohl um eine Octav höher setzen sollen; allein die Schwierigkeit der Fingerüberlage hat mich davon abgehalten. Ich wäre gar zu weit hinauf gekommen. Um nicht das ganze Allegro wieder herzusetzen, so will ich nur indessen die zwey Tacte vor dem Q schreiben, damit ich dir ein Monte anstatt des Fonte zeigen könne, 3. Ex.

Ich habe hier das um einen Ton hinaufsteigende Monte eben von 6. nämlich jedes Glied von 3 Tacten gemacht, als wie vorher das um einen Ton fallende Fonte. Du wirst hoffentlich glauben, daß ich sie beide länger, ja wohl noch einmal so lang hätte ausdähnen können. Ich will demnach dieß Allegro nach Gelegenheit zu Hause über die Wiederholung, Ausdähnung, Verlängerungen oder Verkürzungen der Absätze, Verdoppelungen der Cadenzen, und über das Einschiesel schon fleißig etliche hundertmal verändern. Aber was hältst du davon, so wie es ist ist?

Præc. Für jemanden, der einen deutlichen Gesang liebt, ist es allerdings gut. Denn es sind Absätze genug darinnen, um einen Gesang von dem andern unterscheiden zu können. Allein es heißt aber auch, die Eigenschaft einer Simphonie\* müsse seyn, alles niederzuschlagen. Einfolglich dürfte dieß dein Allegro für manchen vielleicht nicht munter genug seyn.

Disc. Also darf ich ja vielleicht die Absätze nur mehr aneinander hängen. 3. Ex.

Allegro.

Die Wiederholung der Cadenz wird variiert.

♩ 2

\* Requitum Symphoniz. Deswegen wird auch eine recht schwärmende Simphonie von vielen Uvertur genannt; eine hinaegen, die mehr singet, behält den Namen Simphonie. Ich halte aber zum aufsperrn beide für tüchtig. Zudem so weiß ich nicht, wie weit sich das Singen, oder Schwärmen erstrecken muß. Zwischen einem Traur, und Schauspiel ist freylich wohl ein Unterschied zu machen.



Præc. Höre nur auf! Ich weiß nun ohnedieß schon, daß du im Stande bist, das Allegro bis ans Ende fortzuführen, auch drey Tage so hinter einander Simphonien zu schreiben. Die Absätze hangen hier freylich besser zusammen; deswegen mag es auch wohl ein wenig lebhafter lauten als das vorige Allegro.

Disc. Ich muß dir doch erstlich geschwind erklären, daß ich den  $\square$ -Absatz weggelassen habe, und also gleich über Stieglitz in den  $\square$ -Absatz  $\dagger$  eingefallen bin. Den durch die Gredel wiederholten Fünfer siehst du auch. Bey dem Buchstaben P. fängt ein Fonte an, welches zur Tonart G gehört; es bestehet in 2 auf einander folgenden Dreyern. Ich hoffe, eine solche wenig verwirrete Factordnung könne gar nicht schaden. Bey Q habe ich die Gredel weggelassen, und bin - -

Præc. Ich bekümmere mich heut gar nicht um die Factordnung. Nur gerathen will ich dir haben, daß du nicht zu sehr daran künstelst, sondern immer ganz sachte deinem Gehöre folgest. Denn die vollkommene Erkenntniß der Factordnung ist nur gut, damit man geschwind wisse, warum mancher Gesang nicht gut lautet. Und so verhält es sich auch mit der Tonordnung. Ich gebe zwar selbst mehrentheils nicht recht darauf acht. Schau, hier habe ich etliche Tuzend Simphonien so wohl von teutschen als wältschen Meistern liegen; wir wollen eine nach der andern betrachten\*.

Disc. Ich will sie, mit deiner Gerechthaltung, geschwind alle nach meinem vorigen Thema entwerfen, nachdem ich mir alle Veränderungen deutlicher und hurtiger vorstellen könne. Zu dem Ende will ich auch anstatt der etwan sich darinn befindlichen lauffenden, rauschenden, und springenden Sechzehn-Noten mehrentheils nur Viertel- und Achtel-Noten schreiben. Genug, wenn ich nur hiedurch einsehen lernen, was - -

Præc. Hier hast du also gleich die erste von einem teutschen Meister.

Disc. Ich sehe freylich schon, daß die Absätze mehr aneinander hangen als bey dem meinigen. Laß uns also anfangen, 3. Ex.

## Allegroaffai.

## I.

\* Dergleichen Betrachtungen sind sehr gesund. Es ist aber auch heilsam, wenn man vorher schon etwas weiß. Denn viele setzen fremde Sachen in die Partitur, und wissen nicht einmal, warum manche Gänge gute Wirkung thun können, wenn die Bratsche im Einklange mit dem Bass gehet; oder warum manchmal gar alle zwey Violinen miteinander einen Einklang, gleichwie zu gleicher Zeit die Bratsche und der Bass für sich ebenfalls einen Einklang miteinander machen, so daß von viereu nur gleichsam zwey Stimmen zu hören sind. Wer den Contrapunct nicht wohl versteht, der kann dergleichen Dinge auch nicht einsehen. Das wältsche Wort *partire* vom lateinischen *partiri*, theilen, wovon Partitur oder Partitura herkömmt, heißt sonst auch abreisen. Daher nehmen viele lieber das Wort kurzweg *Sparta* (*Spart*), gleichsam *Spartitura* oder *Spartimento* dafür. Welches *Sparta* vom wältschen *spartire*, austheilen, hergenommen wird. Weil nämlich ein Componist das einmal schon in Sinn gefasste Thema auf dem Notenpapier in die übrigen Mittelsimmen u. s. f. austheilet. Andere nennen sie französisch, nämlich *Tablature*. Die *Tablatur*, auf dem Clavier oder auf der Laute die Noten oder Buchstaben, wornach man spielt, ic. Es wird sodann der einfache Orgelbass nur uneigentlich *Partitura* genennt.

Musical staff 1: Treble clef, complex rhythmic patterns, includes a cross symbol (X) and a sharp sign (#).

Musical staff 2: Treble clef, includes a slur, a fermata, and the letter 'L.' above the staff.

Musical staff 3: Treble clef, includes a slur, a flat sign (b), a cross symbol (X), and the letters 'tr. N.' above the staff.

Musical staff 4: Treble clef, includes a slur, a sharp sign (#), and a fermata.

Anfang des zweyten Theils.

Musical staff 5: Treble clef, includes a slur, a cross symbol (X), and a sharp sign (#).

Musical staff 6: Treble clef, includes a slur, a cross symbol (X), and a sharp sign (#).

Musical staff 7: Treble clef, includes a slur, a cross symbol (X), and a sharp sign (#).

Musical staff 8: Treble clef, includes a slur, a flat sign (b), a cross symbol (X), and a sharp sign (#).

Musical staff 9: Treble clef, includes a slur, a cross symbol (X), and a sharp sign (#).

Musical staff 10: Treble clef, includes a slur, a sharp sign (#), and a fermata.

Musical staff 11: Treble clef, includes a slur, a sharp sign (#), and a fermata.

Musical staff 12: Treble clef, includes a slur, a sharp sign (#), a cross symbol (X), and a sharp sign (#).

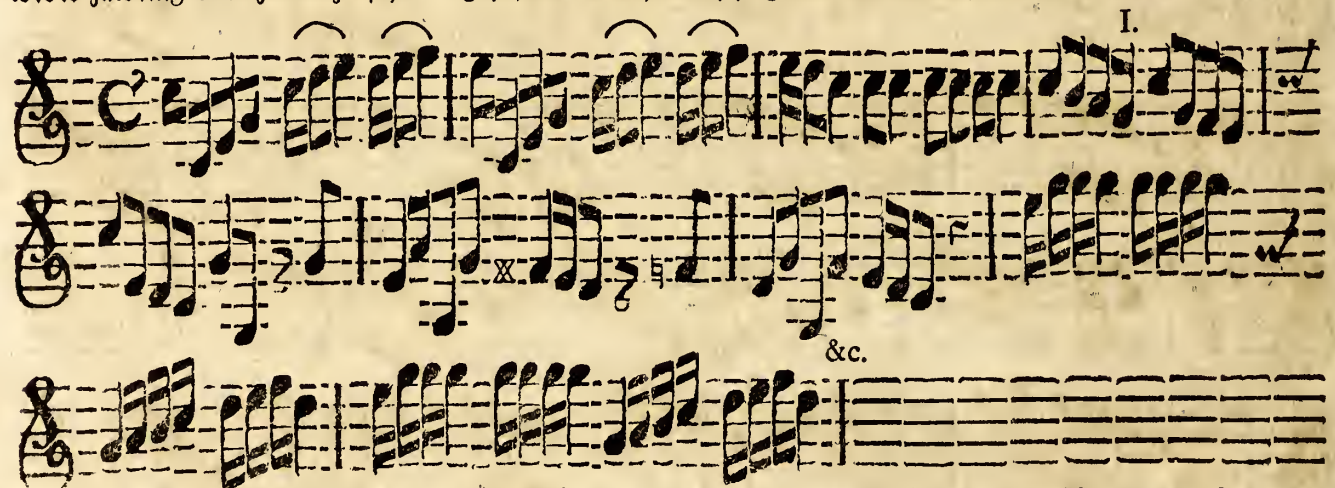
Musical staff 13: Treble clef, includes a slur, a sharp sign (#), and a fermata.

tr.



piano forte

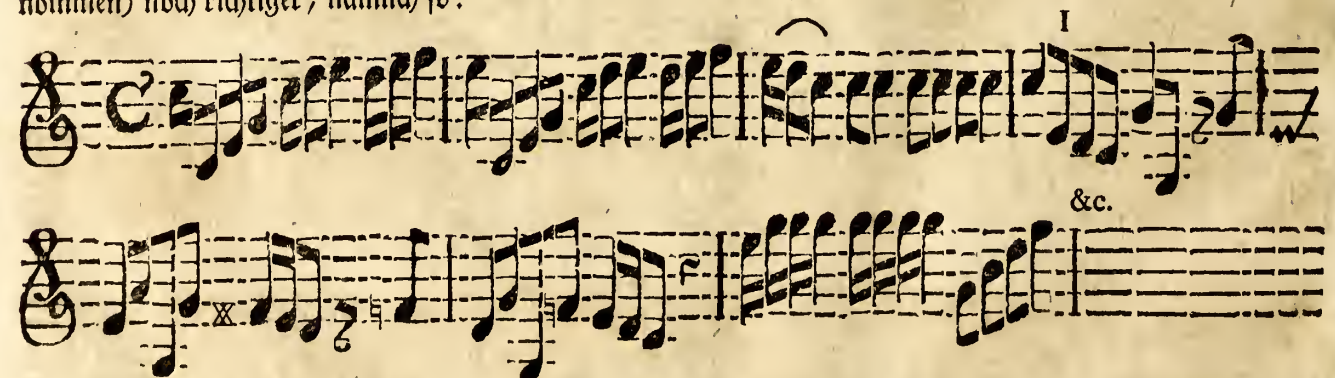
Man merkt freylich gleich, daß dieses Allegro von einem Meister componirt ist worden. Es hangt alles zusammen; es fließt alles. Zudem so war es in D Terz major als einer weit lebhaftern Tonart, als C hier, wohin ich es übersezt habe. Wo er Sechzehnoten gemacht hat, da habe ich mich der Kürze wegen mehrtheils nur der Achtelnoten bedienet. Recht wunderbarlich; bey dem Buchstaben L hat er gezeigt, als wollte er das Anfangs-Thema in der Quint (Oberknecht) wieder vornehmen; allein er hat, das Gehör noch um etliche Tacte aufzuhalten und zu betriegen, erst bey N ordentlich angefangen. Bey M lautet die Wiederholung mittelst der Terz minor desto schöner, weil er sie bald darauf wieder auflöset. Das ganze Allegro bestehet also nur in dem Hauptton C, und in der Quint; denn bey O hat er die Sext (Obermagd) nur ein klein wenig auftreten lassen; gleichwie auch bey P die Quart F; und bey Q die Secund D oder Unterläuferin eben so. Bey R hätte ich geglaubt, er würde eine ganze Hälfte vom Anfange her wiederholen; er schließt aber bald damit. Mit einem Wort, es sind lauter angenehme Betriegerereyen darinnen. Allein zwey einzige Zweifel habe ich. Ich weiß, daß hie und da in der Mitte gar füglich ein halber Tact von ihm eingetheilt ist worden. Warum hat er aber gleich Anfangs bey I nicht gesetzt so wie bey dem einfachen  $\text{♩}$ , oder wie bey dem doppelten Zeichen  $\text{♩♩}$ ? Denn mir scheint bey dem gedachten I ein halber Tact ganz wider die Natur entweder zuwenig oder zuviel zu seyn. Ich hätte es daher auf folgende Art gemacht, z. Er.



I.

&c.

So wäre zwischen diesem I und dem doppelten  $\text{♩♩}$  doch eine kleine Veränderung in Noten gewesen; dafern dergleichen Veränderungen manchmal vielleicht nicht soviel verderben, als die Composition gedankenreicher machen können. Bey dem einfachen  $\text{♩}$  wäre zwar die Tactordnung (die vorhergehenden Tacte ausgenommen) noch richtiger, nämlich so:



I

&c.

Auf diese zwey beschriebene Arten kämen, wie du siehst, alle darauf folgende Tacte in bessere Ordnung.

Præc. Du hast recht. Allein ein so großer Meister componirt oder studirt nicht mehr, sondern er schreibt nur, das ist, alle seine Gedanken liegen, dem Gehöre gleich vonweitem zu gefallen, schon allezeit auf der Spitze der Feder. Und eben um so weniger hat er Ursache, erst wieder eine Weile auf das A-B-C des Contrapuncts zurück zu sehen. Ich habe dir ja im ersten Capitel gesagt, daß eine kleine Unordnung manchmal noch fließender ins Gehör fällt. Ich und du dürffen uns freylich nicht soweit hinauswagen.

Disc. Ich will es indessen glauben. Bey K habe ich aber einen noch größern Zweifel.

Præc. Ich glaube es. Wir wollen izt den Namen Meyer sammt seinen Angehörigen weglassen, und über ernstlich reden. Du weißt, daß der Grund- oder Hauptton C Terz major bisweilen auch C Terz minor drunter leidet; und daß er ausserdem sonderbar D, E, F, G, A zu Gehülffen hat. F und G davon sind eben mit Terz major. Welche zwey nach eines Componisten Belieben alle Augenblick eine kleine Zeit Terz minor annehmen können. Gleichwie bey dem Buchstaben M, und am Ende bey S zu sehen ist. Nun über die 3. Gehülffen D, E, A sind ohnehin schon mit Terz minor.

Disc. Welche drey sodann im Gegentheil manchmal auch in Terz major verwandelt können werden; nicht wahr?

Præc. Nein. Das wirst du in deinem Leben gewiß noch nicht gehört haben \*. 3. Ex.

1. Exempel.

2. Exempel.

Hier bey dem ersten Exempel A hat E die Terz major ♯ bey sich; allein es ist dieses nur ein □-Absatz, der zur weiblichen Tonart A gehört. Beym zweyten Exempel D. hat A die Terz major ♯♯ bey sich; allein es ist dieses nur ein □-Absatz, der zur weiblichen Tonart D gehört. Weiter zum dritten und vierten:

3. Exempel.

4. Exempel.

Hier bey dem dritten Exempel G hat D die Terz major; allein es ist dieses nur ein □-Absatz, der zur Tonart G gehört. Beym vierten oder letzten Exempel E hat H die Terz major bey sich; allein es ist dieses eben auch nur ein □-Absatz, der zur weiblichen Tonart E gehört.

Disc. Hier wegen des letzten Exempels E. will ich indessen am Schnupptuch einen Knotten machen, um dich hernach gleich aus H zu erinnern. Izt aber, warum ist derjenige Meister bey K gar so lang in D Terz major geblieben; als welche Tonart zum Hauptton C ganz untüchtig ist, und wider alles Gehör laufft?

Præc. Es ist eben geschehen, um das Gehör ein wenig damit anzuhelfen. Und diejenigen Noten, weil das Allegro assai vorgezeichnet ist, lauffen ja auch bald durch. Was aber dabey zu merken, so gehören alle dieselben Noten zur darauf folgenden Tonart G. Uebrigens werden dergleichen geschärfte Uebergänge oder Tonausweichungen auch sehr selten gehört und gesehen.

Disc. Das glaube ich. Denn ich hätte lieber auf folgende Art setzen, nämlich gleich auf einmal ins G anfallen wollen, 3. Ex.

Ich nehme die 3 oder 4 vorhergehende Tacte bis zum bemerkten K auch gleich mit.

oder ordentlich mit der weiblichen Tonart D, wie es sich vielleicht sonst insgemein schießt, 3. Ex.

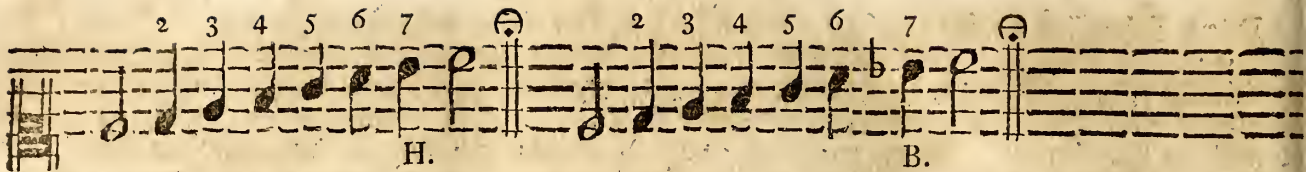
Præc. Zur Veränderung ist sowohl dieses als das vorherige Exempel unvergleichlich. Fahre nur immer so sachte fort, du bist schon auf dem rechten Weg \*\*.

Disc. Izt will ich den Knotten am Schnupptuch wieder auflösen, und fragen, warum der Septime H bey B schon lang vorher niemals gedacht ist worden, da sie doch ebenfalls innerhalb der Octav stecket, gleichwie die Secund, Terz, Quart, Quinc und Sept? 3. Ex.

2

Præc.

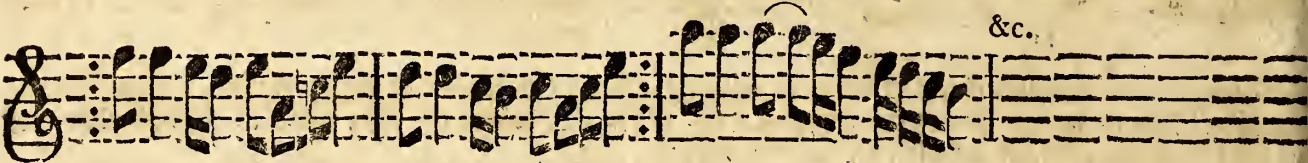
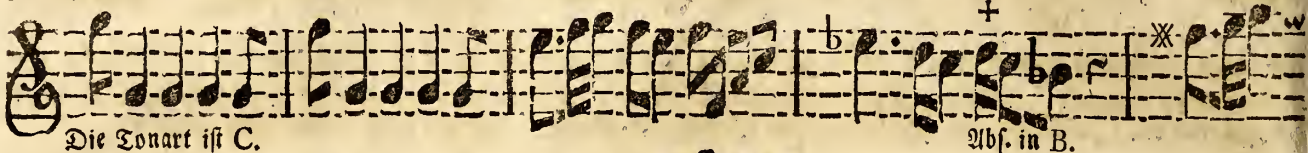
Ich habe einst etliche Tacte damit versucht. Es hat aber nicht gefallen wollen. Ein anders ist es mit einer, zwey, drey oder etlichen Noten, womit man nach Belieben einen Ton schärfen kann. \*\* Ich trachte nur immer, den Discantisten auf glatt, und ebenen Weg zu leiten. Denn der einzige Fehler der mehresten Anfänger ist, daß sie gemeinlich auf Ausschweifungen und Schwierigkeiten verfallen; derer einige auch bis ins hohe Alter dabey hocken bleiben. Sobald er aus meinen Händen wird seyn, da mag der Herr Schulmeister sein Herr meint halben mit ihm vornehmen, was er immer will. Er ist noch jung, er kann schon was lernen.



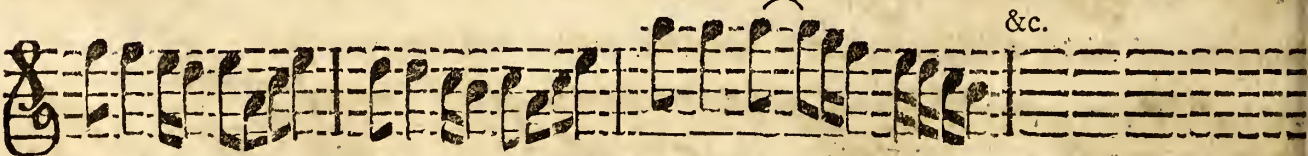
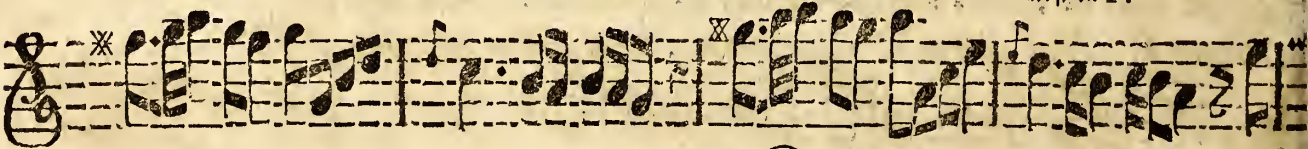
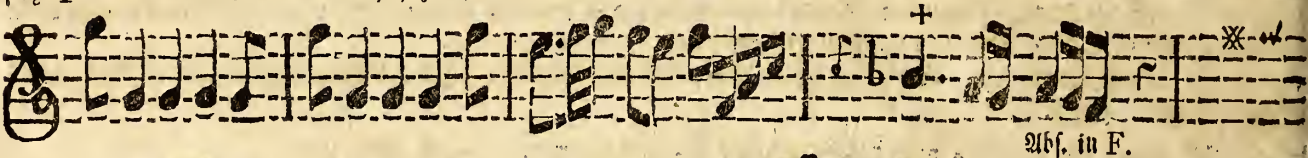
Præc. Ich könnte wohl antworten: Weil das Americanische Faulthier mit seinem Gesang nur bis in die Sept, und nicht gar in die Septime hinauf gehet. Allein wir fleißige und Rationalhafte Geschöpfe wissen diese Septime H und B, als durchlaufende Noten, Einschnitte, und □-Absätze gar wohl zu brauchen so daß wir deren Hülffe nicht einmal entbehren können.

Disc. Ich weiß schon von meinem Herrn aus, daß wir vermöge unsrer Vernunft nur in zwey oder drey Minuten die ganze Welt ausreisen, und alles darinnen betrachten können. Das muß das Faulthier freylich wohl bleiben lassen. Von H weiß ich es nun auch schon. Aber wie kann ungefehr (der durchlaufenden Noten und Einschnitte zu geschweigen) ein Absatz in B aussehen, wenn die Haupttonart C ist?

Præc. Das ist, gleich auf einen Augenblick zu zeigen, ein wenig schwer. Jedoch will ich zu dem Ende gleichsam aus der Mitte eines Allegro etliche dazu herausnehmen. 3. Ex.



Disc. Dieser ♯ gar soweit ins Bb hinein greiffende Gang scheint mir, weil er sich zur Haupttonart F besser schicken würde, noch unerträglicher als der vorige von dem Meister beyhm Buchstaben K. Ich will (mögen andre gleich noch so fremde und zierliche Sachen dadurch hervor finden) noch 15. Jahre warten, die Ohren auf eine so gäbe Weise zu betriegen. Es wird meines Erachtens natürlicher lauten, wenn ich den Absatz ♯ nur in die Quart F mache, 3. Ex.



Præc. Gut, und über gut. Das vorige Exempel war freylich schlecht. Es ist mir lieb, daß du nun die Septime ♯ B für zufällig, und nicht für wesentlich erkennest. Hier hast du eine andere Simphonie von einem andern ebenfalls teutschen Meister.

Disc. Ich habe aber von dem vorigen Allegro noch was zu erinnern. Der Meister hat nebst dem Thema noch hauptsächlich zweyerley Clauseln, die er mittelst der Tonwechselung beständig wiederholet, und zugleich immer ein wenig variert; nämlich diese: 3. Ex.



Annebst hat er noch andere Uebergänge und Auszierungen. Mein Herz sagt aber, ein Componist müsse so beyhm Thema bleiben, wie ein Prediger beyhm Evangelio.

Præc. Der Meister ist eben auch immer beyhm Thema geblieben. Ein Prediger kann ja das Evangelium nicht immer wiederholen und vorlesen; sondern er muß es auslegen. Er macht eben Uebergänge oder transitiones &c. Er hat nebst dem Satz aufs allerwenigste noch einen Gegensatz. 3. Ex. Gutes thun wäre



wäre der Satz, und Böses thun der Gegensatz. Daher ziehet er aus der H. Schrift u. s. f. bald fröhliche Gleichnissen, bald klägliche Geschichten an, und erkläret hiemit, was entweder auf das Gute, oder auf das Böse folgen kann. Oder er beweiset auch, daß derjenige böß thut, der nichts Gutes thut, obwohl er just nichts Uebels thut. Gerade als wenn ein musicalischer Accord einen halben Tag unbeweglich fort dauerte; er möchte gleich noch so rein lauten. Oder just als wenn ein Componist immer alles nach den blossen Regeln zusammen setze, ohne sich weiter um den Effect \* zu bekümmern.

Disc. Ein solcher Verweis kömmt mir just vor als wie ein Einschießel in der Musick.

Præc. Dem sey wie ihm wolle. Ich gebe dir nur eine Gleichniß \*\*. Und dein Herz wird es hoffentlich auch so gemeint haben. Allein trachte nur soviel möglich bey dem Thema zu bleiben, die Gegensätze werden schon von selbst aus der Feder fließen. Und hier hört die Gleichniß auf.

Disc. Noch eins; weil der Meister keine wesentliche oder ordentlich ausgeführte Cadenz in der Sert A hat, so kann das Allegro durch Miniatur-Buchstaben nicht anders angezeigt werden als so:

C — G — C.

Præc. Zu einem Andante und letzten Allegro, weil sie gemeiniglich kurz abgefaßt sind, braucht man demnach die Sert noch vielweniger. Sondern man gehet eben vom Hauptton C in die Quint G, und von da an wieder zurücke ins C.

Disc. Das ist was neues. Ist es eine Regel?

Præc. Es ist just keine Regel, sondern ein guter Rath. Mit kurzem, in einem Andante lautet die Sert zu musicalisch, das ist, sie scheint da entweder zu unnatürlich, oder zu natürlich zu seyn; weil sie nicht hinlänglich Stoff hat, sich auszubreiten oder auszudähnen. Man kann deswegen den zweyten Theil nach Belieben dennoch leicht länger machen als den ersten. Es mag gleich das ::|: dabey seyn, oder (nach vieler Meinung) lieber nicht. Zudem so kann manchmal die Sert auch wohl im Vorbeygehen ein wenig hören lassen, gleichwie es der Meister hiervor in seinem Allegro gethan hat.

Disc. Wenn ich aber ein Andante oder letztes Allegro ziemlich lang ausführen wollte?

Præc. Da kannst du meinthalben machen, wie du willst. Ich lasse mich diesfalls eben auch nicht binden. Dafern einer nur von der Natur nicht abweicht.

Disc. Gib her, ich will also diese zwente Simphonie gleich durchaus, aber ebenfalls nach meinem vorigen Thema, und mit glatten Noten ins C herüber setzen. 3. Ex.

Allegro.

Diese 4 Tacte sind im Einklange, und über Stieglitz †.

Hier werden auf einmal gleich naheinander mehrere Tonwechselungen gezeigt.

\* Effectus, Wirkung. \*\* Ich denke, sonderbar über die rhetorischen Figuren, mit der Zeit nach der Redekunst ein Capitel abzufassen; in der Hoffnung, daß es einem Anfänger zur Ausführung eines musicalischen Stückes eben auch helfen wird. Wenn wir nur erstlich die nothwendigern Sachen vom Leibe haben.

First musical staff with treble clef, featuring a series of eighth-note chords and melodic lines. It includes dynamic markings such as *piano* and *forte*, and contains several accidentals (flats and naturals).

Second musical staff, continuing the piece with similar rhythmic patterns. It features a *piano* dynamic marking and various accidentals.

Third musical staff, showing a transition in dynamics with a *forte* marking. The notation includes complex chordal textures.

Fourth musical staff, continuing the melodic and harmonic development of the piece.

Fifth musical staff, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *piano* and *forte*.

Sixth musical staff, showing a change in dynamics from *piano* to *forte*. The notation includes a triplet of eighth notes.

Seventh musical staff, continuing the piece with intricate chordal patterns.

Eighth musical staff, featuring a triplet of eighth notes and a *forte* dynamic marking.

Andante.

Ninth musical staff, marked *Andante*. It begins with a triplet of eighth notes and includes a *piano* dynamic marking.

Tenth musical staff, continuing the *Andante* section with complex chordal textures.

tr.

Allegro.

Eleventh musical staff, marked *Allegro*. It features a triplet of eighth notes and a *tr.* (trill) marking.

Twelfth musical staff, continuing the *Allegro* section with rhythmic patterns.

Thirteenth musical staff, concluding the page with a *tr.* marking and a final cadence.

Wunderlich ; durch das kurze Andante wird diese ganze Simphonie zusammen gehängt, in einem Athem angefangen, und geendiget. Ich meines Orts habe diese Eintheilung noch nie gehört. Das Andante fängt mit Forte an. Vielleicht hätte ich es auch mit Monte anfangen können? 3. Er.

Andante.

Præc. Zweifle doch nicht daran ! Es könnte ja der letzte Tact des (ersten) Allegro wohl auch ein Haltszeichen  $\text{\textcircled{A}}$  haben \*, und hierauf in G oder in F nach Belieben ein ordentliches Andante ausgeführt werden, 3. Er.

Andante.

&c.

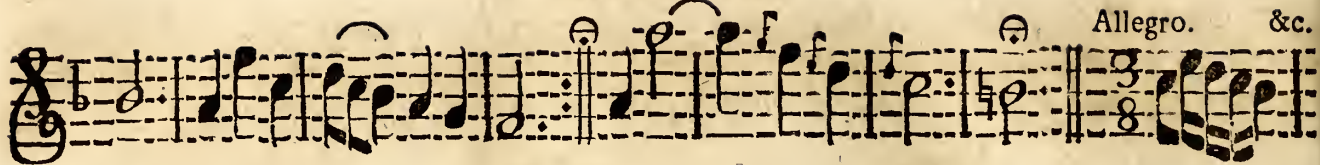
Zum Andante in F müßte aber der Bass ex abrupto anfangen, nämlich in C, 3. Er.

Andante.

&c.

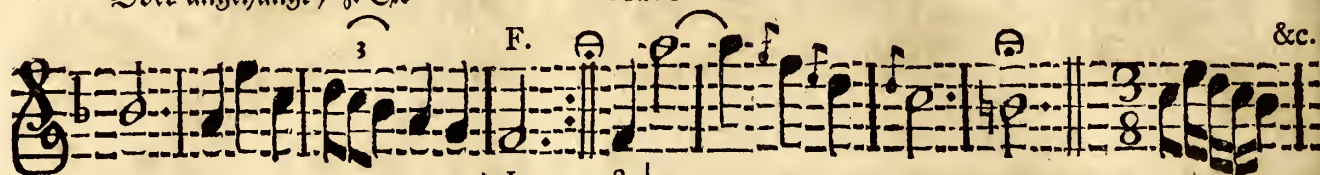
Disc. Das lautet sehr fremd. Also könnte ich ja nach der Endigungs-Cadenz abermal ein Krönlein ins G formiren, 3. Er. NB. da die Violine H hat.

\* Welches Zeichen auch Kron (corona) genennet wird.



Oder angehängt, 3. Ex.

Grave.



1 2

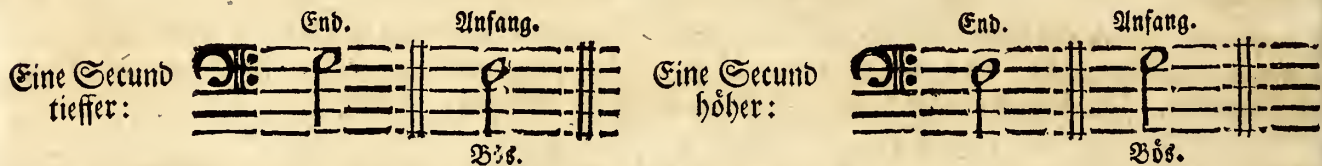
Beym zweyten Theil des Andante bliebe nach der Wiederholung die Endnote F sodann weg; welches ich hier durch die Zahlen 1 und 2 angedeutet habe. Wollte ich das Andante ohne  $||$ : machen, so brauchte ich diese Umstände ohnehin nicht. Es könnte aber ein Andante  $\frac{2}{4}$ , das Grave darauf  $\frac{3}{4}$ , und so kurz oder auch ein wenig länger seyn; oder es könnte das Grave ganz allein in  $\frac{3}{4}$  Tact bestehen; oder es könnten solche etliche Tacte (ohne Grave) mit dem Andante ein gleiches Tempo haben. Nicht wahr?

Præc. Ohne Zweifel; und zwar über  $\odot$ , sage vieltausend.

Disc. Unser Wirth draussen sagt auch allzeit vieltausend, wann ihn die Leute um was zu essen und zu trinken fragen. Sobald es aber zum Ernst kömmt, so hat er kaum etliche Maß saures Bier im Keller.

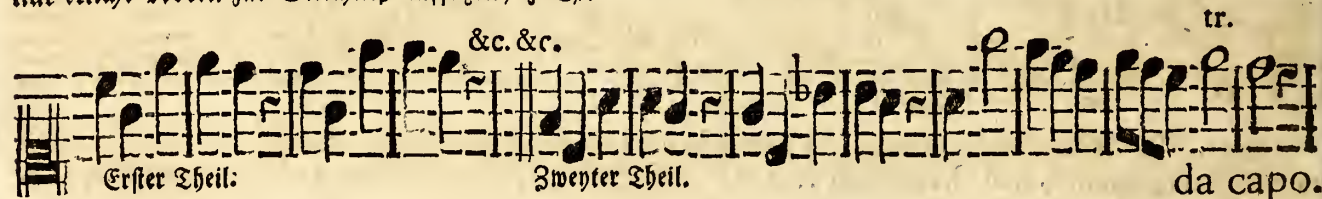
Præc. Warum ich aber vorher den Bass ex abrupto in C, und nicht auf einmal im Hauptton F anfangen habe lassen, das kömmt daher, weil ein abgesonderter Anfang gar zu übel lautet, wenn er um eine Secund höher oder eine Secund tieffer zu stehen kömmt\*.

Disc. Durch tieffer verstehst du vielleicht die Septime, 3. Ex.

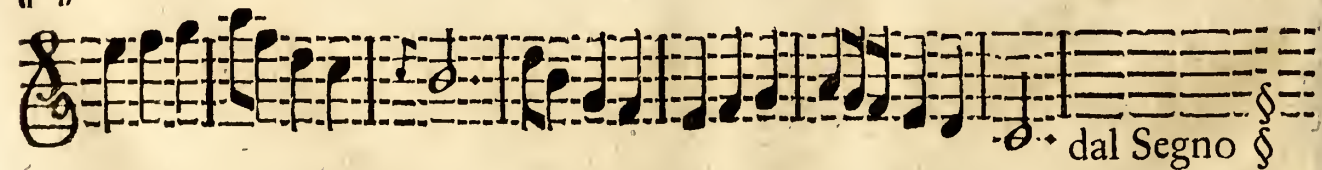
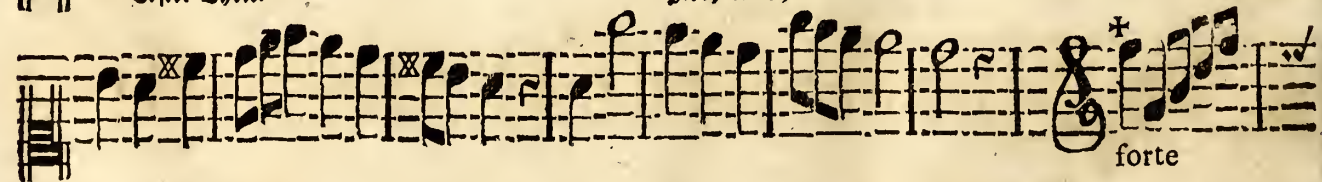


Præc. Ja, so habe ich gemeint. Allein in der Terz, Quart, Quint, und Sext ist gut anzufangen.

Disc. Ich wundere mich deswegen über die Septime nicht. Aber die Secund, welche sonst einer Tonart doch auch zu einem Uebergang dienen kann, befindet sich meines Wissens in einer Arie mit C. Terz major, die ich zu Hause habe, darinn der Verfasser den zweyten Theil in D. Terz minor schließt, und darauf wieder da capo in C. anfängt. Ich will die Ritornello indessen weglassen, und von der Singstimme nur etliche Noten zur Gleichniß aufsetzen, 3. Ex.



In einer andern Arie, eben dieses Tons, hat aber der Verfasser, nachdem die Singstimme in D so geschlossen, nicht gleich in C da capo angefangen, sondern mit den Instrumenten  $\text{H}$  den C. Ton mittelst etlichen Tacten erstlich wieder zubereitet, 3. Ex.



Hierauf

\* Es sey demnach gleich Secund und Septime major oder minor. Wobon morgen ein mehrers. Mitten in einem Gesang aber gehet es sowohl mit der Septime und Secund minor als major an; wenn nur das mi contra fa, und die verbotenen Quinten und Octaven dabey vermieden werden.

Hierauf hat er gleich die Singstimme (ohne Anfangs-Ritornello) wieder anfangen lassen; so wie nämlich das Zeichen  $\text{S}$  zu verstehen ist. Ist werde ich aber erst daraus klug; denn die Cadenz in D kommt mir just vor als wie das erste Glied des Fonte, und die darauf folgende Vorbereitung mit Violinen giebt endlich das zweyte Glied des Fonte ab. Meinen Ohren scheint es so freylich tausendmal besser zu seyn, als wenn man von D auf einmal wieder glatterdings ins C hinein tappt. Obwohl es nur ein D mit Terz minor ist.

Præc. Ich habe dennoch vor 6. Jahren von einem Meister eine Symphonie gesehen, in C Terz major, das Andante hingegen war gar in B.

Disc. Wie kann das seyn. B als die Septime muß ja noch ärger dazu lauten?

Præc. Er hat die Tonart B eben durch ein oder zwey Tacte zubereitet, z. Ex.

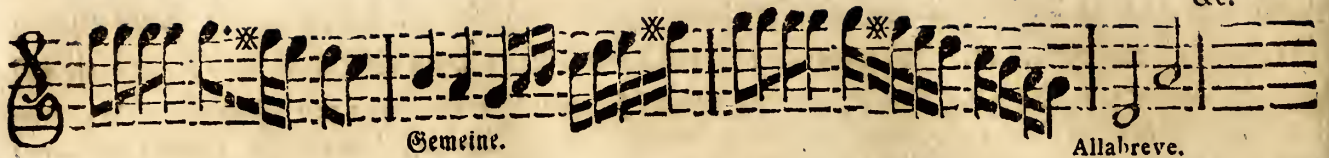
Du mußt dir aber einbilden, als wären das erste und letzte Allegro, wie auch das Andante völlig ausgeführt worden; denn ich habe indessen nur überall den Anfang davon gezeigt.

Disc. Das sehe ich schon. Allein eine so gähe und gezwungene Zubereitung hin, Zubereitung her; derjenige Meister muß sich bloß nur einen Spaß damit gemacht haben.

Præc. Das glaube ich auch.

Disc. Ich will also lieber fragen, ob ein Zweyer hinlänglich sey, ein Einschiesel zu bestellen? z. Ex.

Præc. Freylich wohl. Wenn es nur nicht gar zu häufig geschieht. Sonst kann ein solches Einschiesel zugleich einen Gegensatz abgeben, und nach Belieben hie und da verlängert werden. Du kannst bisweilen der Geschwindigkeit wohl auch anstatt der gemeinen Cadenz eine Allabreve-Cadenz u. s. m. machen. z. Ex.



Oder umgekehrt. Denn ich lasse dir ikt schon mehr Freyheit zu; weil du nur weißt, daß eine Tactordnung auf der Welt ist.

Disc. Das ist mir eines theils auch wieder lieb. Zu Hause will ich erst über die Ausdähmung, Wiederholung der Tacte, Verdoppelung der Cadenzen, und über das Einschiesel die Simpfonien, Concerten, Solo und Arien rechtschaffen unterspicken und auszieren, um den Gesang fließend zu machen.

Præc. Allein nur nicht zu sehr gekünstelt; es wird sich mit der Zeit alles geben.

Disc. Das letzte Allegro einer Simpfonie u. s. f. kann ja auch manchmal in  $\frac{3}{4}$ , oder gar in Allabreve-tempo bestehen. Oder vielleicht kann anstatt desselben ein singendes Tempo moderato, oder Tempo di Menué gesetzt werden?

Præc. Ja doch. Denn tausend Concerten, Simpfonien, und Solo; soviel tausend verschiedene Einteilungen. Es ist dennoch schwer, daß ein Componist nicht gleich erkennet soll werden, er mag seinen Geschmack auch noch so sehr verändern.

Disc. Ey, deswegen sagt unser Philip oft, er kenne die Compositionen des Herrn Capellmeisters in Opolisburg gleich den Augenblick, nur wegen der Schönheit.

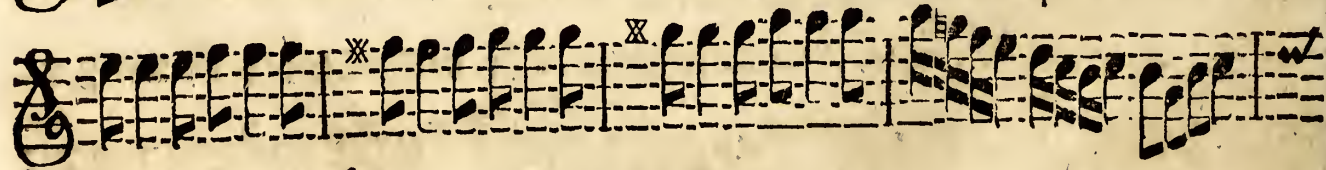
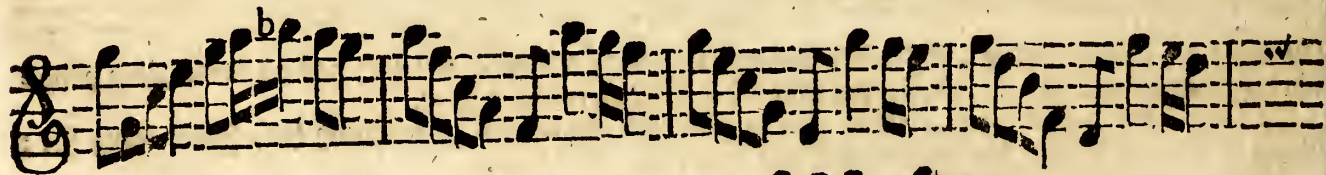
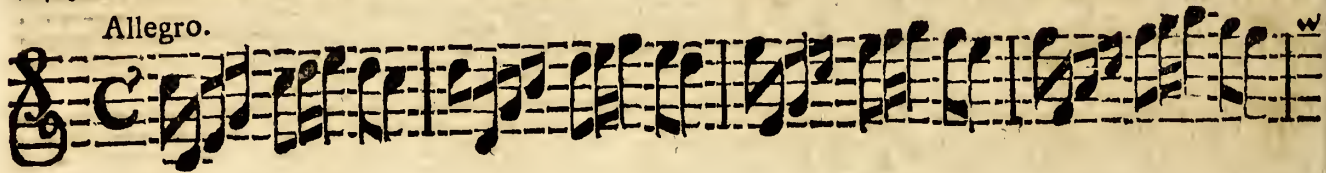
Præc. Es giebt aber auch Componisten, die sich blatterdings begnügen, ein Stück wie das andere einzutheilen und auszuführen, das ist, wenn man eines davon hört, so ist es soviel, als wenn man hundert hörte. Es kann zwar auch seyn, daß sie es selbst nicht wahrnehmen. Und vielleicht habe ich diesen Fehler auch selbst an mir. Denn sonst macht die Veränderung oder Vielheit der Gedanken die Schönheit und den Componisten. Die Regel oder das A B C wird freylich allzeit vorausgesetzt.

Disc. Unser Philip kenne aber auch noch einen andern Herrn Capellmeister, welcher durch die Vielheit der Gedanken seine Sätze nur meistens undeutlich macht; es mag hie und da gleich noch ein so gutes Clausel hervorgucken.

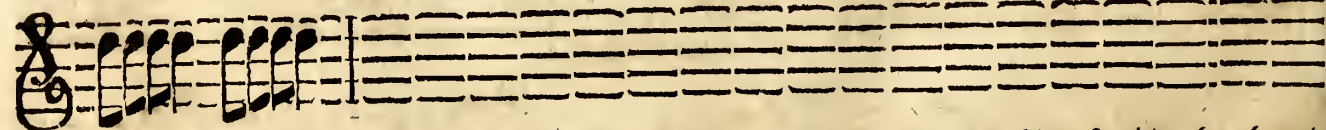
Præc. Da mag es vielleicht just am Fundament oder A B C fehlen. Der Titel macht es freylich nicht just aus. Doch muß man sich mit ihm freuen, daß er da, wo er etwan in Diensten stehet, ein zureichendes Vergnügen leisten kann; damit die musicalische Welt vielmehr erweitert als verunehret werde.

Disc. Mit deiner musicalischen Welt! Wir wollen lieber wieder vorwärts schauen. Gib die dritte Simpfonie her. Da sehe ich von weitem auch schon eine Undeutlichkeit hervor leuchten. Ich will zur Uebersetzung abermal nur glatte Noten nehmen, z. Ex.

## Allegro.



&amp;c.



Ich kann mir einmal nicht die Mühe geben, weiter zu schreiben. Das Ding gehet hinauf, wieder herab, und wieder hinauf, &c. Der Verfasser davon ist gar zu gedankenreich; denn er hat hier nur zum Anfange gleich vielerley Gegensätze; und weiterhin kömmt er ins Tausende hinein.

Præc. Das heißt eben nicht gedankenreich; sondern gedankenreich ist, wenn einer einen, zwey, oder drey Gegensätze wacker umzuwenden weiß.

Disc. Er zeigt hier die Quint und Sert nur ein wenig am Anfange, hernach traut er sich durchaus nicht mehr aus dem Hauptton C hinaus; so daß die ganze Simpfonie aussieht wie Wolfsdarm, und lautet wie Bärntanz. Just als wie mein Herr neulich zwey Simpfonien gar aus Wälschland geschickt bekommen hat; ich hätte mein lebtag nicht geglaubt, daß sie soweit herwären.

Præc. Ich habe freylich einst einen aufrichtigen Wälschen sprechen hören: Es blieben die guten Componisten bey ihnen fast mehr verdeckt, als in andern Ländern; weil die Anzahl der elenden Schmierer ebenfalls gar zu groß wäre.

Disc.


Disc. Nun die vierte Simphonie hier, 3. Ex.

Allegro.

Hier machen alle Stimmen zusammen den Einklang bis zum NB. †, allwo erst das rechte Thema anfängt. Bey † † ist der □ = Absatz eingetheilt, auffer welcher Eintheilung es so hätte seyn können, 3. Ex.

Die übrigen unerheblichen Eintheilungen und Veränderungen sind schon gar zu bekannt; weil dieses Allegro annehst auch nicht weiter als in die Quint G ausweicht. Das Andante und das letzte Allegro hingegen weichen nebst der gedachten Quint auch in die Sert A aus; welches mich am ersten Anblick bald befremdet hätte. Nun die fünfte Simphonie, 3. Ex.

Allegro.



forte

piano

forte

tr.

In unisono.

Jch glaube, du suchst mit Fleiß so fremde Simphonien für mich hervor. Da, wo ich das Zeichen † dazu gesetzt habe, sehe ich überall drey ganze oder gemeine Tacte nacheinander stehen; es sey gleich durch die Wiederholung oder Tonwechselung. Bald theilt der Verfasser einen Tact ein, und bald setzt er einen zu. Er geht



geht zwar wohl in die Quint G, er macht aber nicht einmal eine förmliche Cadenz darinnen; sondern er hält sich fast durchgehends beim Hauptton C auf. Welches alles wohl geschehen mag, um ein Allegro desto fließender und lebhafter zu machen. Zudem wenn ein Gegensatz drey mal nacheinander gehört wird, so können ihn die Ohren freylich besser fassen.

Præc. Du sollst dir aber just keine unumgängliche Regel daraus machen; sondern es zeigt nur gleichsam einen übermäßigen Eifer an. Dergleichen Wiederholungen man in einem recht muntern Allegro NB. wälscher Simphonien fast öfters hört. Ich bin ihnen manchmal weiter nicht gar abhold \*.

Disc. Weil er aber sehr viele wesentliche Tacte in der Quint hat, so will ich ihm zu Gefallen dennoch die Miniatur so davon aufsetzen, 3. Ex.

C — G — C.

Halt! ich hätte bald was vergessen. Er hat zwey piano darinnen. Das in der ersten Hälfte gehöret zur Quint G, 3. Ex.

Musical staff with piano and forte markings and &c. ending.

Das in der andern Hälfte siehet beynah dem Monte gleich, 3. Ex.

Musical staff with piano and forte markings and &c. ending.

Es betriegt das Gehör ein wenig. Das Monte würde aber so noch deutlicher damit übereins kommen, 3. Ex.

Musical staff with piano and forte markings and &c. ending.

Er hätte aber in Ansehung des ersten in der Quint, auch nach Belieben so setzen können, 3. Ex.

Musical staff with piano and forte markings and &c. ending.

Oder in der Tiefe:

Musical staff with piano marking and &c. ending.

Oder nur halbweg:

Musical staff with piano marking and &c. ending.

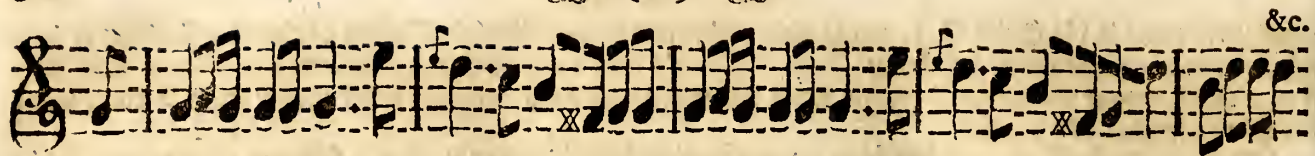
Oder:

Musical staff with piano marking and &c. ending.

Oder:

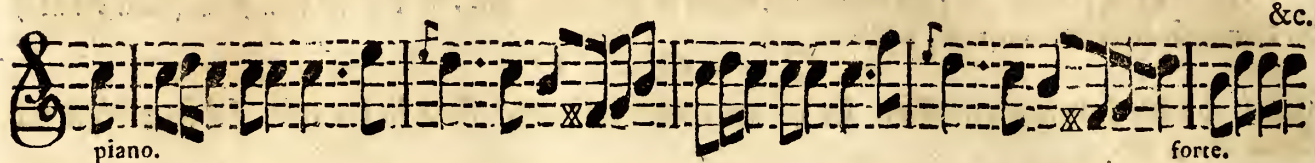
Musical staff with piano marking and &c. ending.

\* Bis repetita placent, ter repetita magis, habe ich einmahl sagen hören. Es trifft aber nicht allezeit, noch vielweniger in allen Dingen ein, wenn es heißt: decies repetita placebunt. Denn den Poeten ist nicht zu trauen.

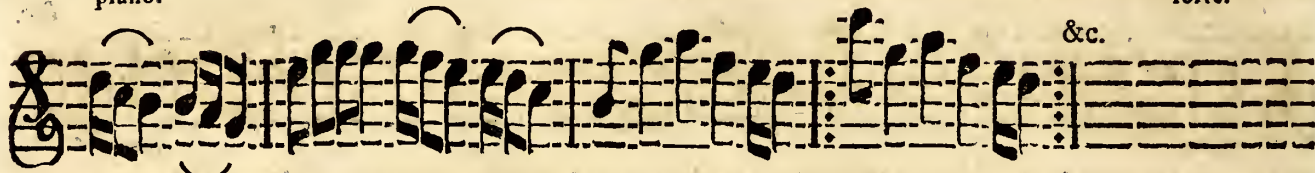
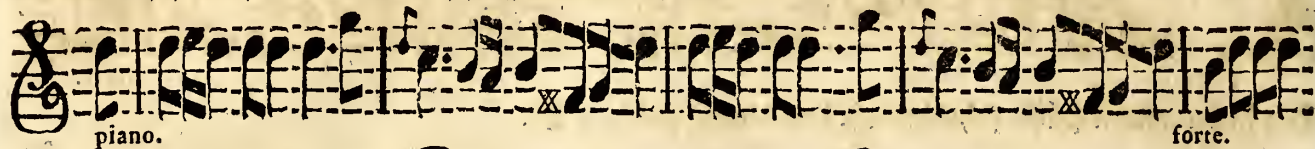


Schau, wie mir die Verwechsel- oder Erfindungskunst schon arbeiten hilft.

Præc. Wohl und gut. Er hätte aber auch in C anfangen, und hierauf einen □-Absatz machen können; denn das Gehör nimmt eine solche Aehnlichkeit wohl noch mit, z. Ex.

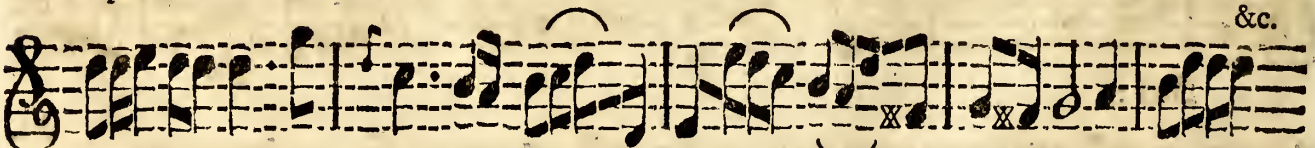
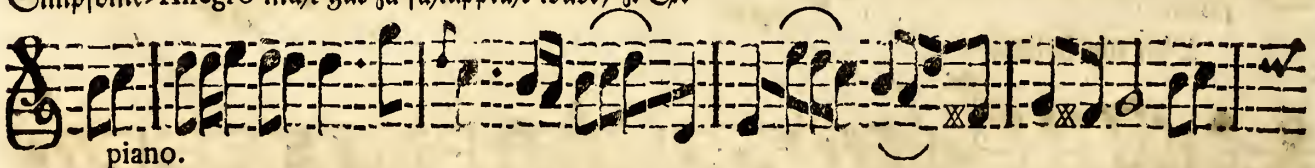


Oder er hätte, um das Gehör noch mehr zu betriegen, dieses just so in der Quint G, als wie das erste machen, und dennoch hierauf in C ordentlich schliessen können, z. Ex.

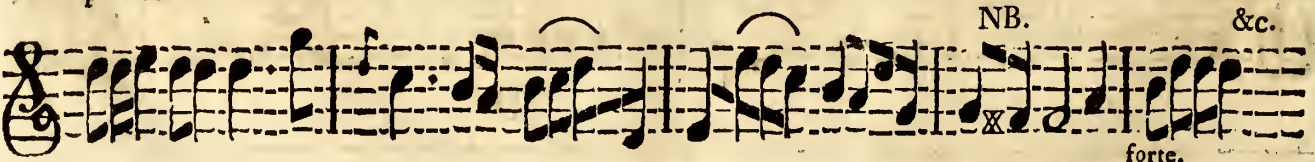


Welchen Gedanken man manchmal in einer Arie siehet. Du weißt aber schon, daß man mit Zierlichkeiten sparsam seyn muß, um sie nicht so gemein zu machen.

Disc. Es ist wahr, es lautet fremd und angenehm. So ein in der andern Hälfte wiederholtes piano mag zu einem Allegro einer Simphonie überflüssig genug seyn; zumal da es gleichsam als ein Einschießel anzusehen ist. Deswegen könnte hin und wieder doch noch ein- und anderer Tact mit piano wiederholet werden. Allein ich habe schon oft wahrgenommen, daß, wenn mehr dergleichen Einschießel mit piano in einem Allegro zu stehen kommen, die Simphonie dadurch nur gar zu matt und schläffrig wird. Ich will zu Hause etliche Allegro, und nur überall ein piano, ohne es zu wiederholen, hineinmachen; welches ich bald nach dem Anfange; in einem andern Allegro in der Mitte, oder zuletzt vor der Cadenz; oder auch gar nach der Cadenz, und hierauf die Cadenz noch einmal entweder abgekürzt oder verlängert zu setzen gedenke. Mit einem Wort, was mir die Verwechslungskunst immer eingeben wird. Der Chorregent in Ballethal sagt, daß viele Componisten das piano meistens an einen unrichten Ort hinsetzen; weil sie nicht wissen, was oder warum sie so schreiben. Sie, spricht er gleichnißweis, haben Kopfwehe, und legen Pflaster auf die Augen. Ich glaube wohl, daß man in der Welt viel gute Musicken gehört muß haben, um hierinn den wahren Effect zu treffen. Allein ich habe noch wenig gehört, und dennoch verbessere ich dem Hansmichel in soweit alle seine Sachen; die er mit tausend piano und forte anfüllt; und vielleicht nur, weil er es in andern Compositionen so gesehen. Aber vorbaß. Weil in der Composition alles verwechselt, und' ausgedähnt kann werden, so hätte unser Verfasser nach Belieben das piano eben auch verlängern können; dafern es vielleicht zu einem Simphonie-Allegro nicht gar zu schlappicht wäre, z. Ex.



Es könnte aber auch in den Tonarten zu stehen kommen, wie vorher zu sehen stund. Wollte ich die darauf folgende Cadenz in G formiren, so könnte es nach Belieben auch so seyn, z. Ex.



Denn die Cadenz in C würde nach dem □-Absatz beym NB. viel zu gähe und hart lauten. Daß es aber noch länger könnte seyn, ist auch schon bekannt, z. Ex.

Oder

piano. Wiederholung.

Oder gar ohne Hauptwiederholung, z. Ex.

piano

forte

Kurz, viel tausend. Aber ist merke ich hier erst die Allabreve-Natur; mit einer gemeinen Natur würde es freylich lebhafter lauten. Jedoch wer die Allabreve-Natur mehr lebhaft als singend haben wollte, der könnte ja den Bass, die Bratsche, und Secundvioline darnach einrichten.

Præc. Du hast recht. Denn das Accompagnament \* kann nach Belieben durchaus aufmuntern helfen.

Disc. Ich mache es sonst gemeiniglich so, z. Ex.

Allegro. &c. &c.

Oder mit dem Bass noch lebhafter.

Der Urbsstädter heist aber einen wie den andern Trommelbass.

Præc. Er ist nicht gescheid \*. Daß aber einige manchmal allen 4 Stimmen eine verschiedene Bewegung geben, das ist just kein Gesetz, sondern es thut nur hie und da einen lebhaften Effect, z. Ex.

&c. &c.

Oder verreckelt, nämlich viel tausend.

2 Oder

\* *Accompagnamento*, von *accompagnare*, vergesellschaften oder Gesellschaft leisten, mitmachen; wovon die Mittelstimmen kommen, in Ansehung der obern, prim- oder principal-Stimme. \*\* Ich will von dergleichen ungegründeten und recht kindischen Schimpfwörtern meine Meinung im Capitel vom Bass erklären. Gefällt sie demnach dem Urbsstädter nicht, so kann er meinsthalben bey seiner eignen Meinung bleiben.

Oder es wird bisweilen dem Bass ein eigener Gesang gelassen, s. Ex.

&c.



Bass: Gesang.

Oder noch deutlicher.

&c.



Bass: Gesang.

Ich meyne aber nicht, daß der Bass just so am Anfange einen Gesang habe, sondern es kann solcher Gesang auch mehrentheils in der Mitte eines Allegro untermischt und ausgedöhnt werden. Merke anbey, daß die leere Saite A der Bratsche um eine ganze Octav höher ist als die leere Saite A des Violoncello; und des Violoncello A ist abermal um eine Octav höher als des Contra-Bass seines \*. Folglich ist der Contra-Bass Großvater zur Bratsche. Nun eben aus dieser Ursache hätte ich die Bratsche bey dem letzten Exempel eine Octav tieffer setzen sollen, um mit dem Bass destomehr Gleichheit des Einklanges herauszukriegen, s. Ex.



Oder die Violinen im Einklange.



Die Bratsche könnte zwar hier auch oben in der Octav stehen.

Welches ich bey einem Adagio u. s. f. sonst fast jederzeit genau beobachte, wann der Bass eine Clausel, Nachahmung, oder einen eigenen Gesang hat. Allein wenn die Violinen stark genug besetzt sind, und ununterbrochen verdecken, so kann die Bratsche, so wie vorher, gar wohl oben in der Octav stehen, weil sie auf solche Art dem Bass durchschneiden, und selben zu erheben hilft.

Disc. Es ist wahr, sobald die Violinen etwan Pausen entzwischen haben, so hört man die Bratsche gleich in der Höhe und den tieffen Contra-Bass zusammen singen just wie Tochter und Vater. Welches ich zum Eckel mehr als einmal wahrgenommen habe. Warum hast du aber bey dem vorletzten, und vorvorletzten Exempel keine Quint G zum Accord gesetzt; und bey dem letzten sehe ich nicht einmal eine Terz E. Ich wollte lieber hübsch ausfüllen, so wie ich es auf dem Clavier lerne, s. Ex.

Præc.

\* Ein kurz, und kleinleibiges Instrument scheineth freylich wohl einen tieffern Klang zu geben. Man betrachte diesfalls die Flautravens. Man läßt aber auch sogar die Violinen in der Höhe manchmal mit einer Bass: Sing: Stimme, oder Fagott: Stimme Unifono: mäßig gehen; ja wie einer nur immer den Effect herausbringen kann. Die Orgel hat Quinten und Octaven Register. Deswegen sagte vor etlich Jahren ein musicalischer Franzos zu mir: Tout ce qu'il entre fait ventre, schlampet macht wampet. Ich fragte ihn aber, ob nicht die äussersten Stimmen sogar durch die (Ausfüllung der) Mittelstimmen verdeckt können werden. Da war er weg.



Ober etwan nach Schließen so:

**Præc.** Wenn Ich Du wäre, so machte ichs auch so. Allein durch dergleichen Ausfüllungen wird der Gesang oder Effect nur oft mehr verhindert\*. Die Dorier, Phrygier u. s. m. haben nur meistens vollsaccords gemacht. Es ist ist eine andere Welt, du wirst sie nicht umkehren. Du wirst vielmehr mit der Zeit deine Wunder sehen, wie leer man heut zu Tage manchmal seht. Jedoch ist nicht ein Stück wie das andere; folglich auch nicht ein Componist wie der andere. Ich verachte deswegen deine zwey Exempel ganz und gar nicht; sondern ich will dir nur gesagt haben, daß ein Bass-Gesang desto deutlicher und vernehmlicher, wie seicht- und leerer die Ausfüllung ist.

**Disc.** Deswegen habe ich oft gezweifelt, wo denn das kleine Dingchen die Bratsche die Kräftesten hernehmen soll, den Bass in Unifono so sehr zu erheben. Freylich wohl, drey Stimmen nehmen sich deutlicher aus als vier; und zwey Stimmen sind vernehmlicher als drey. Also muß man die 2 Violinen immer wacker in Unifono, gleichwie auch Bratsche und Bass miteinander gehen lassen?

**Præc.** Ey behüte! Es ist keine Regel, sondern es kann nur manchmal um des Effects wegen so seyn.

**Disc.** Der Herz Capellmeister in Opolisburg mußte vor drey Jahren in der Geschwindigkeit eine Oper componiren. Dit allerletzte Arie davon schrieb er nur so hurtig dahin, ohne auf den Effect zu denken. Aber eben diese Arie that hernach zu aller und seiner eigenen Verwunderung den größten Effect. Ein so grosser Mann!

**Præc.** Eben daher ist zu schließen, daß keiner auslernet; es ist nämlich aus deiner Erzählung nur die Regel zu machen, daß einer den Effect suchen muß, so lang er lebt.

**Disc.** Ist ernstlich: Wir haben schon lang genug Noten geschrieben, wir wollen wieder ein wenig miteinander schwätzen.

**Præc.** Mit deinem Geschwätze hast du mich nun vom Essen abgehalten; es ist, wie ich sehe, schon wirklich 2 Uhr Nachmittag.

**Disc.** Ich spüre auch noch keinen Hunger. Ein Tag kein Tag. Der Urbsstädter sagt immer (ich muß doch endlich mit der Farbe heraus) daß der Herz Capellmeister nicht genug ausfülle, sondern in vielen musicalischen Stücken sich nur mit zwey Stimmen behelfe, nämlich die 2 Violinen in Unifono, und Bratsche sammt Bass auch in Unifono.

**Præc.** Der Urbsstädter weiß nicht, warum das geschieht\*\*; der Herz Capellmeister wird ihm gern verzeihen, dafern er ihn kenne, oder etwan jemals an ihn denket. Denn was einmal für die Regel ist, das kann ein andermal wider die Regel seyn.

**Disc.** Er sagt, der Herz Capellmeister mache nur Ischentschi-Lieder; und, wenn man die Regeln hat, so könne man bald eine Brühe drüber machen. Ischentschi verstehe ich aber nicht.

**Præc.** Der Aussprache nach ist es sicher das wälische Wort *Cencio*, Trödel, Krempel, oder altgerumpel, was auf dem Fändelmark zum Verkauf ausgelegt wird. Nun erwege, wie anzüglich und schimpflich es lautet! Ich merke es aber schon: der erbarmenswürdige Urbsstädter ist nur ein Regelcomponist; er macht also nichts als eitel A B C; er weiß also nicht einmal, daß die Regeln mittelst der Composition selbst erfunden sind worden, und fernerhin ohne Unterlaß werden erfunden werden\*\*\*. Ich kenne auch dergleichen gerngroße Helden, die die Leute zu ihrem schimmlichten Geschmack, sage zu ihren A B C-Regeln zwingen und nöthigen wollen. Ein und anderer glaubt noch, es geschehe ihm unrecht, und stirbt gar drüber. Es könnte einem in der That nicht närrischer traumen! Warum nicht lieber leben, und leben lassen?

**Disc.** Du hast recht. Der Urbsstädter wendet ist auch allen möglichen Fleiß an, eine Suppe oder Brühe über seine Regeln zu machen; es will sich aber hint und vorn nicht mehr recht schicken. Er macht nun selbst so viel Trumelbässe nacheinander, daß einem die Zeit drüber lang wird. Deswegen bekennen viele:

3

Ein andersmal sage ich abermal anders; der Jung soll deswegen doch nicht verwirrt werden. \*\* Ich werde dem Discantisten in dem Capitel vom Contrapunct deswegen gar nichts schenken. \*\*\* Ich muß dem Discantisten mehr sagen, als ich verantworten kann; denn sonst macht ihn der Urbsstädter völlig taghaft.

viele: Wenn sie von des Urbsstädter seiner Composition drey Stunden hintereinander musciren hören, so werden sie krank; wenn sie aber zulezt nur eine einzige Arie vom Herrn Capellmeister darauf hören, so werden sie wieder gesund. Hieraus schliesse ich, daß ich keinem so regelhaften Componisten was zu Gefallen setzen darf, weil er mir kein Brod geben kann, sondern sein Brod selbst suchen muß. Er hat dem Hansmichel auf dem Clavier erstlich lauter schwere Tonarten mit  $\times$  und  $b$  zu lernen vorgelegt.

Præc. Das ist ein guter Gedanke. Denn mit den leichten Tonarten, als C, D, E, F, G, A, B. &c. kann es demnach um so weniger Schwierigkeiten absehen.

Disc. Der Hansmichel will aber ist in einer leichten Tonart weder mehr spielen, noch was componiren; er ist dadurch in lauter Kunst hinein gerathen. Oder es mag vielleicht am Talent liegen. Es wächst ihm der Bart schon über und über, und ist doch noch so kindisch; denn wenn etwan ein Zweifel aufzulösen vorkömmt, so will er alles besser wissen als alle andere; sein Meister der Urbsstädter darf selbst nichts reden. Und wenn ich ihm bisweilen was übersehen und verbessern muß, so sagt er allzeit: Ja, so habe ichs auch machen wollen. Wenn aber manchmal jemand Fremder unversehens dazu kömmt, Himmel! da erschreckt und erstummet er; er versteckt seine Composition den Augenblick, und fängt an, mir seine eigene Regeln zu erklären; recht als wenn seiner außerordentlichen Klugheit, oder innerordentlichen Hoffart dadurch ein Abbruch geschähe. Ich mache mir zwar eine Ehre daraus; denn er glaubt, daß ich blind bin.

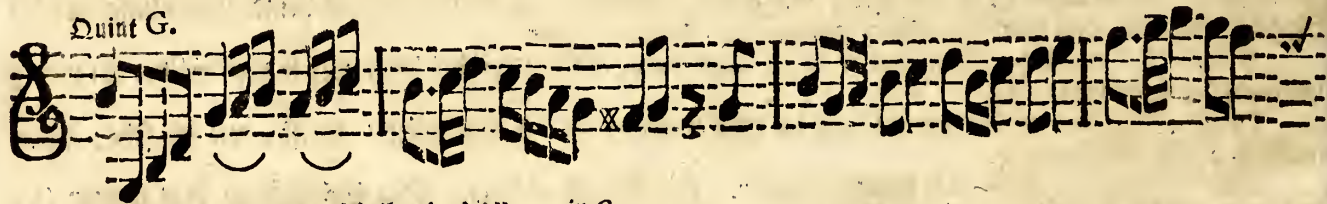
Præc. Das ist in der Welt nichts neues\*. Fahre aber nur so fort; denn dadurch kannst du mehr lernen, als von manchem Meister. Ich schäme mich niemals\*\*, andere um die Auflösung eines Zweifelsknoten öffentlich zu ersuchen. Es hat mir vielmehr oft weh gethan, daß ich nicht dazu gelangen habe können. Wie froh war ich nicht vor ungefehr 14 Jahren, da mir ein wackerer Tonkünstler (ja wohl recht eines aufrichtig- und harmonischen Gemüts) nur in etlichen Stunden ein- und andern zweifelhaften Grundsatz erläuterte. Die mehresten haben mir vordem freylich wohl nichts als etwan eine höhnische Antwort ertheilt, und mich sodann mit meinen Fragen nur noch verwirrter zurücke geschickt. Bald fragte mich einer, ob ich auch wohl im Stande wäre, die so kostbaren Lektionen zu bezahlen; bald rieth mir ein anderer, ich sollte doch die Composition gänzlich fahren lassen, weil sie für mich zu schwer wäre; und was dergleichen niederträchtige Großsprecheren mehr sind. Deswegen habe ich mich seitdem immer zu rächen gesucht, nämlich mit dem, daß ich einem Anfänger u. s. f. alldasjenige oder wenige entdecke und mittheilen will, was ich hie und da aufgeschnappt habe.

Disc. Diese Rache kömmt mir auch zu Nus. Ich danke herzlich dafür. Inzwischen ist, wie mein Herz sagt, kein Mensch ohne Fehler; nur daß die Fehler eines jeden anders geartet sind.

Præc. Das suchte eben neulich ein halbgewachsner Redner\*\*\* in Opolisburg vor einer lateinischen Versammlung im grossen Hörsaal zu behaupten; er führte sich aber gar zu nasenweis damit auf, so zwar, daß ihn gar bald alle Zuhörer verliessen. Ich ganz allein war so tumm, und blieb darinn bis ans Ende. Ich kann viele von seinen ungeschliffnen Sätzen\*\*\*\* bis diese Stunde noch nicht aus dem Kopfe kriegen.

Disc. Er wird vielleicht die Wahrheit gar zu nackend heraus gesagt haben. Und wir wollen wieder eine Weile Noten schreiben. Denn mir ist was beygefallen. Du machst von der Quint einen kleinen Eintritt oder Absatz in den Hauptton, um hiedurch bequemer in die Sext hinein zu kommen, z. Ex.

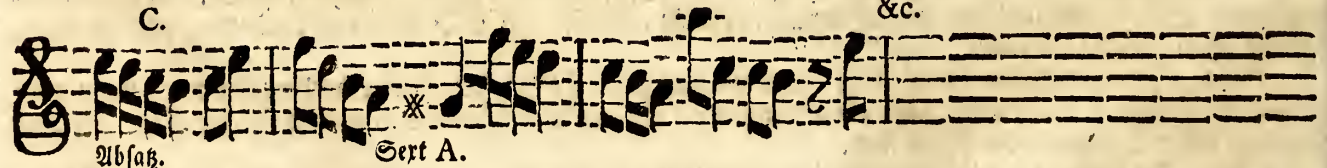
## Quint G.



Anfang des zweyten Theils eines Allegro in C.

C.

&amp;c.



Absatz.

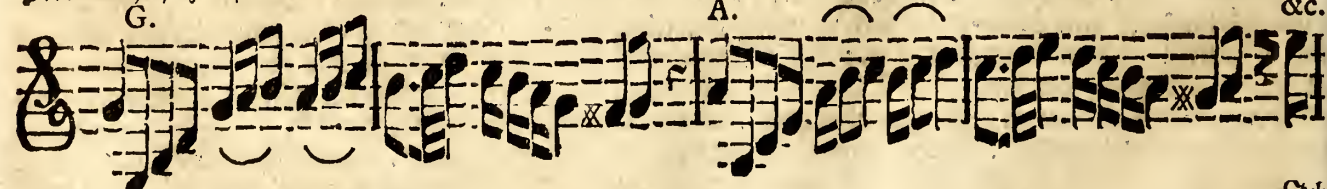
Sext A.

Man kann ja auch auf einmal gleich von G ins A, sage von der Quint in die Sext einfallen, so wie es mein Herz macht, z. Ex.

G.

A.

&amp;c.



Anfang des zweyten Theils.

Ich

\* Es wäre einem dergleichen Menschen freylich gesund, wenn er des Tags hindurch 30. bis 40mal folgenden bekannten Versikel fleißig beherzigte:

*Discere si pudeas stulte manebis hebes.*

\*\* Non omnia possumus omnes. Wer mich kennet, der weiß es. Ich nehme alles gern an, wenn mir jemand was Guts thut. \*\*\* Orator disertus, aut potius desertus. \*\*\*\* - - - Est quidem infinitus numerus stultorum; ast eorum specimina dementix aded multivaria sunt, ut nec insania, neque ignavia vecordia penitus retorquere queant gradum, &c. Mente captus, vel plane inops est sensuum, qui se reliquis astumat sapientiore, &c. Sapientissimus vero hos inter omnes censetur, qui suas diversi spectri stupiditates indies dijudicat, quique abolere studet sua tam phantasmata bruta, quam qui multa sciunt pauca notant animo; scil. Wer viel weiß, versteht wenig; 26. 26.

Ich weiß schon, daß die Secunden so platterdings nacheinander sonst nicht viel taugen; hingegen sind die zwey Tacte hier in A in Ansehung der vorhergehenden zwey Tacte in G, nur eine Wiederholung. Wegen des Basses hat es wenigstens nichts zu bedeuten. Denn wenn ein Menuet in C anfängt, und die erste Helfte in der Quint G schließt, 3. Ex.

so folgen (sagt mein Herz) mittelst der Wiederholung zwischen Violin und Bass zwey Octaven nacheinander, nämlich das letzte G, und das wieder anfangende C. Und wenn ein Menuet in der Quint anfängt, und am Ende der ersten Helfte ein Quint  $\square$ -Absatz gesetzt wird, so folgen solchergestalt zwey Quinten nacheinander, 3. Ex.

Also muß nothwendig die Wiederholung Ursache seyn, daß der größte Theil der Welt so zwey verbottene Quinten und Octaven endlich lieber anhört als die künstlichste Fuge. Kann das seyn, so kann es vorher mit der Secund auch seyn; ob sie außerdem schon eine Dissonanz ist. Diese reife Anmerkung meines Herzn wird mir manchmal gute Dienste leisten können. Freylich besser ist besser. Man könnte einen Menuet zwar wohl eben anders einrichten; und wenn ich wüßte, daß die unmittelbare Folge der Secund 3. Ex. dem Urbsstädter nicht gefiele, so brauchte ich nur auf folgende Art einen  $\square$ -Absatz  $\dagger$  zu machen:

Oder man könnte vielleicht die Secund A zur Noth mit einem Septime-Auffstreich  $\dagger$  auch ein wenig zubereiten, 3. Ex.

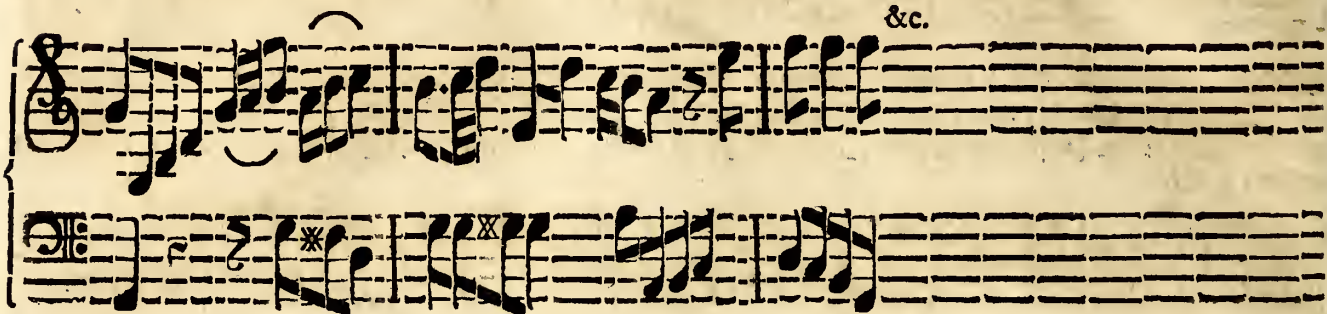
Præc. Dieser einzige kleine Auffstreich  $\dagger$  soll dir von rechts wegen zu erkennen geben, daß man auch auf folgende Art von der Quint in die Sext könne gehen, 3. Ex.

Oder mittelst des Accompagnaments  $\dagger$ , 3. Ex.

Oder 3. Ex.



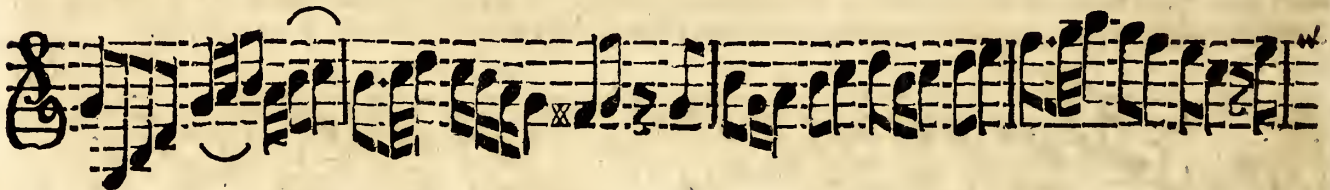
Oder nach Belieben noch zeitlicher in die Sext, 3. Ex.



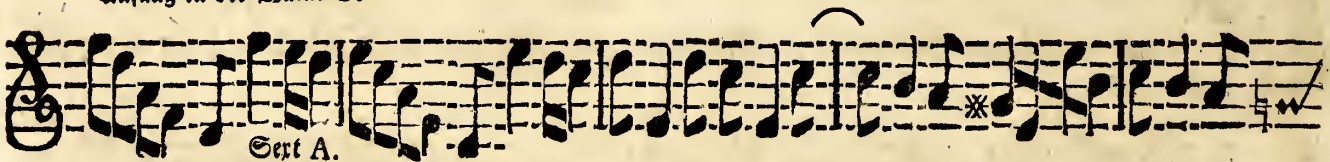
Disc. Das einzige letzte Exempel hier scheint mir ein wenig zu gähe, oder zu sehr verkünstelt zu seyn. Dem sey aber wie ihm wolle, diese etliche Anmerkungen werden mir zu allen übrigen Uebergängen viel tausendmal taugen.

Præc. Inzwischen gefällt mir wohl, daß dich dein Herz schon so tief hineinschauen läßt. Wir wollen also die sechste Simphonie ein wenig betrachten.

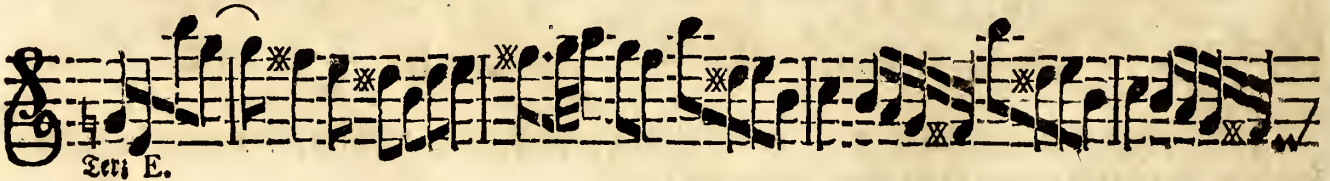
Disc. Das kann ich ja nach Gelegenheit zu Hause thun; denn mein Herz hat gewiß mehr als zweyhundert Simphonien. Jedoch gib her - - Schau! schau! dieser Meister gehet gar in die Terz. Ich will nur geschwinde von der Mitte zum übersehen anfangen. 3. Ex.



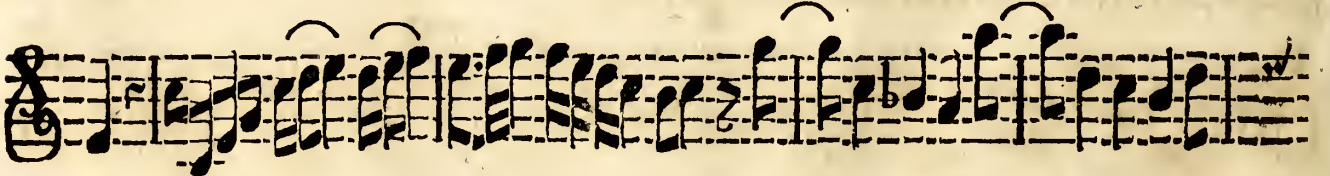
Anfang in der Quint G.



Sext A.



Terz E.




Præc. Du weißt schon, daß er sich von der Terz E. nach Belieben auch durch ein Fonte oder Ponte in den Hauptton hätte wenden können. Ich habe es indessen nur in Kürze gezeigt. Hier in der siebenden Simphonie macht er in der Terz E einen Absatz, zur Sext A gehört, 3. Ex.



piano.

Violino secondo.

forte.

&c.

Ich habe bey dem piano nur indessen die Secundvioline allein mitgehen lassen. Der Verfasser davon giebt, wie du siehst, dieselben Noten der Bratsche, und läßt die Secundvioline nur dazu ausfüllen.

Disc. Das sehe ich wohl. Ich wundere mich nur über den so fremden Absatz in der Terz E, weil das Thema im Hauptton gleich wieder darauf anfängt. Das habe ich noch in keiner Simphonie gehört. Wies wohl es, weil dieser Absatz nur in der Sext A ausgedähnt ist, keine andere Miniatur leidet, als:

C — G — A — C.

Es hätte solcher Absatz auch gleich auf folgende oder andere Art formirt können seyn, z. Ex.

piano.

forte.

&c.

Dieser Gedanke müßte manchmal in einem Concert ebenfalls Platz finden, wenn man z. Ex. das Tutti mit dem Absatz aufhören, und das Solo in dem Hauptton hierauf anfangen liesse; oder vielleicht auch umgekehrt, zc. Ich wundere mich aber nicht minder über das vorhergehende Exempel der sechsten Simphonie; weil der Verfasser in der Terz E gar eine Cadenz geschlossen, und die Sext A nur zu einem Uebergang dahin gebraucht hat. Folglich muß man ja eine solche Tonordnung mit Miniatur entwerffen, als:

C — G — E — C.

Præc. Ganz natürlich. Allein unter 100 Simphonien wirst du kaum eine so mit der Terz sehen. Auch wirst du eher 40 Concerten und Violin-Solo mit der Sext als eines mit der Terz hören. Denn die Concertmäßige Ordnung ist sonst diese, z. Ex.

C — G — A — C.

Disc. Das weiß ich; denn sie ist die natürlichste.

Præc. Die Fugenmäßige Ordnung ist aber just wie (bey der sechsten Simphonie) vorher, nämlich so:

C — G — E — C.

Disc. Hat denn Fur diese Ordnung zu Fugen auch in seiner Manuductio?

Præc. Freylich. Er scheint sie beynähe gar zur Regel vorzuschreiben. Schlage nur nach, Seite 126, erste Zeile; im Latein aber pag. 146. lin. 22. Ich will beyde nacheinander mit Miniatur vorstellen, z. Ex.

Fugenmäßig.

C G E C

Concertmäßig.

C G A C

Disc. Also darf man in einer Fuge gar nicht in die Sext gehen?

Præc. Ja doch. Fur hat selbst ein Exempel in der Manuductio, im Latein pag. 244. sie in dem Kyrie ex Missa vicissitudinis. Im Deutschen Tab. 46. allwo er eben in der Sext und nicht in der Terz eine Cadenz

denz macht. Dergleichen Fugen mit der Sext ich auch von vielen andern bewährten Meistern gehört, gesehen, und etliche annoch bey Händen habe. Es pflegen aber viele sowohl in die Terz und zugleich in die Sext zu gehen, um eine Fuge nach Belieben zu verlängern, z. Ex.

Oder die Sext vor, und die Terz nach, z. Ex.

Disc. Abermal gut. Also kann ich ja nach Belieben sogar die Secund und Quart wenigstens als Uebergänge auch dazu brauchen?

Præc. Nicht nur als Uebergänge, sondern du kannst in diesen zwey Tönen sogar Cadenzen formiren. Nur lang darf man sich nicht darinn aufhalten, damit der Hauptton dadurch nicht in Vergessenheit gesetzt werde.

Disc. Noch besser. Ich will mir izt einbilden, als wollte ich eine Fuge recht lang ausführen, damit ich mir alle zum Hauptton gehörige Töne mit Miniatur auf einmal vorstellen könne, z. Ex.

Nun die Quint G kömmt wohl jederzeit unmittelbar nach dem Hauptton am ersten zu stehen; allein die vier, nämlich A E F D könnten ja 24mal verwechselt werden?

Præc. Ohne Zweifel. Und in der Mitte einer Fuge kann die Quint nach Belieben mit den andern ebenfalls verwechselt werden, folglich hast du 5, nämlich G A E F D, welche 120mal verwechselt können werden.

Disc. Das weiß ich eben aus der Ziffertafel. Aber weiter: Weil eine Fuge die concertmäßige Ordnung annehmen kann, so kann ja hingegen ein Concert u. s. m. unterweilen auch die fugenmäßige Ordnung annehmen. Zudem so erinnere ich mich izt den Augenblick, daß ich selbst schon einen Walthorn- und auch einen Trompeten-Concert mit der Terz anstatt der Sext gehört habe. Des ersten sein zweytes Solo schloßte ungefehr so in E:

Und das andere, nämlich von der Trompete, so:

Dafern ich ein Allegro eines Concerts überaus lang ausführen, sage gar vier Haupt-Solo (weil es deren insgemein nur drey hat) hinein machen wollte, so wäre mein erstes Solo anzufangen in C, und zu moduliren ins G, wo hierauf das erste Mittel-Tutti oder Mittel-forte zu stehen käme. Das zweyte Solo fänge eben in G wieder an, und modulirte ins A, wo das zweyte Mittel-Tutti zu stehen kömmt. Das dritte Solo müßte eben hierauf in A anfangen, und sich zum E, nämlich zum dritten Mittel-Tutti wenden, worauf ich das vierte oder letzte Solo in diesem E anfangen, und mich damit zum Hauptschluß in C wenden, oder aber auch nach dem ersibemeldet letzten Mittel-Tutti auf einmal gleich das letzte Solo in C anfangen könnte. Die fugenmäßige Ordnung würde vielleicht zu einer so langen Ausführung eben so gut seyn, z. Ex.

C — G — E — A — C.

Præc. Ich habe gestern ein Allegro eines neuen Concerts gehört, wo das erste Solo ordentlich in C anfing, und sich ins G zur Cadenz wendete; hierauf fiel auch das erste Mittel-Tutti ordentlich in G ein; allein so ohne Cadenz, z. Er.

Erstes Mittel, forte. Solo. &c.

Disc. Also hat der Verfasser das zweyte Solo nicht einmal in der Quint, sondern gleich in der Sext anfangen lassen. Wunderlich!

Præc. Von da an ist er wieder zurücke gegangen, und hat das dritte Solo angefangen im Hauptton C mit Terz minor, jedoch selbes mit Terz major behöriger massen geendiget. Mir gefiel diese Ordnung zur Veränderung nicht übel. Allein den mehresten Zuhörern kam sie zu fremd, und unnatürlich vor.

Disc. Ich würde ihr beynahel selbst die fugenmäßige vorziehen. Zudem so könnte man ja vielleicht, um das Gehör zu betriegen, die Tonart E als die Terz eine Weile zeigen, und hierauf dennoch eine Cadenz in der Sext A formiren. Oder umgekehrt?

Præc. Allerdings; und zwar über C. Wenn du nur dadurch die Natur nicht umstürzest.

Disc. Dörste ich nicht auch manchmal ein Haupt-Solo in der Quart machen?

Præc. Es kann freylich manchmal angehen. Sonderbar, wenn man eine schwere Tonart vor sich hat, z. Er. E Terz major u. d. g., deren Sext und Terz für das Accompaniment fast gar zu stark in die Creuzen (X) hinein gehen.

Disc. Ey deswegen kann einer ja für das Accompaniment desto bequemere Noten setzen und aussuchen. Denn die Sext möchte ich zu einem Concert u. s. f. dennoch nicht gern weglassen. Ich will also die Quart gleichwie die Secund lieber meistentheils nur zu Uebergängen, die Terz aber wesentlich jedoch sehr sparsam brauchen.

Præc. Ich habe hier eine Simphonie, wo der Verfasser gegen die Leze hin das ganze Thema in der Quart durchführt, so daß man beym Schluß des Haupttons meynt, es gehe noch was ab, und es müsse der Hauptton die Quint zur Quart, und die Quart selbst der Hauptton seyn. Sie lautet deswegen sehr widerwärtig.

Disc. Das gestehe ich. Denn die Quart ist allzeit weicher als der Hauptton. Wie wäre es aber, wenn man unversehens zu stark so in die Quart hinein geriethe?

Præc. Da müste man den Hauptton wieder zubereiten, und etwan um einen Grad schärffen. Bilde dir ein, als wäre ich schon in der Quart herum gefahren, ich will indessen die letzten Tacte davon aufsetzen, und folglich den Hauptton durch eine Schärffung zubereiten, z. Er.

b E ♯ X X &c.

Denn E ♯ ist härter und schärffer als C.

Disc. Ich fühle es gar wohl. Weil F zu weich war, so wird mittelst der schärffern Tonart E den Ohren durch den Sinn gefahren. Und wenn man sich ungefehr zuweit in eine harte Tonart verstiege, so müste man demnach einen Grad von einer weichern Tonart nehmen als der Hauptton ist?

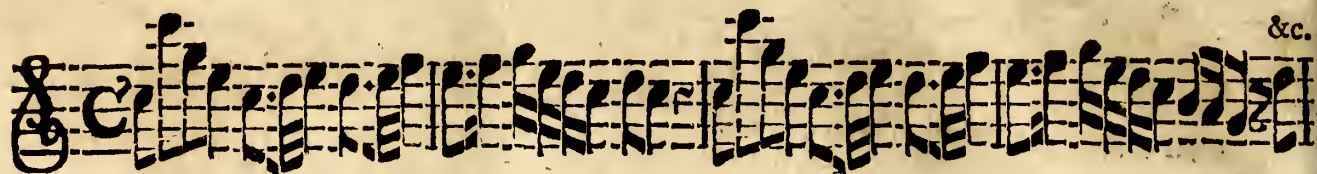
Præc. Ohne Zweifel. Dieses ist auch ein gutes Mittel, den Hauptton wieder zuzubereiten, nachdem man nach Belieben etwan durch chromatische Griffe in ganz fremde Tonarten ausgewichen ist.

Disc. Und das ist mir just lieb zu vernehmen. Unbey weiß ich auch, wie ich mich mit der Quart zu verhalten habe. Die Secund aber darf ich ganz wesentlich gar niemat brauchen?

Præc. Ey, warum nicht. Fur hat sie ja eben auch in Missa Vicissitudinis, nämlich Tab. 46, und im Latein pag. 244. Denn das Kyrie ist daselbst in F, und er macht in der Mitte eine Cadenz in G; welches G von F an zu zählen, die Secund ist.

Disc. Weil man also innerhalb der Octav alle Tonarten (die einzige Septime wesentlich ausgenommen) brauchen kann, so ist es ja um soviel leichter, das Thema zu anatomiren oder zu zergliedern. Denn ich habe schon viele Concerten gehört, wo von dem Thema beständig 1, 2, 3 oder 4 Tacte Tutti zwischen das Solo geworffen sind, so daß man manchmal kaum ein Haupt-Solo warnehmen kann. Wir haben einen

Concert zu Hause, wo nicht einmal ein ganzer Gegensatz vom Thema, sondern nur der letzte Tact davon währendem Solo stäts eingeflichtet wird. Noch einen andern Concert hat mein Herz neulich bekommen, worinn nur der Anfang des ersten Tacts vom Thema in unisono solchergestalt immer zu hören stehet. Ich will dir ein Gleichniß geben, z. Ex.



Thema oder Anfangs Tutti.

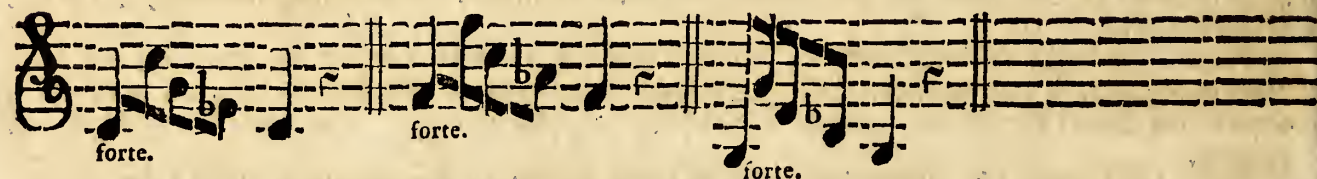
Nun hat er, wie gemeldet, währendem Solo die 5 Noten des Anfangs stäts mit allen 4 Stimmen in unisono drunter hören lassen, wo es nur immer ein Absatz zugelassen, oder er mag vielleicht ein- und andern Absatz mit allem Fleiß darnach eingerichtet haben, z. Ex.



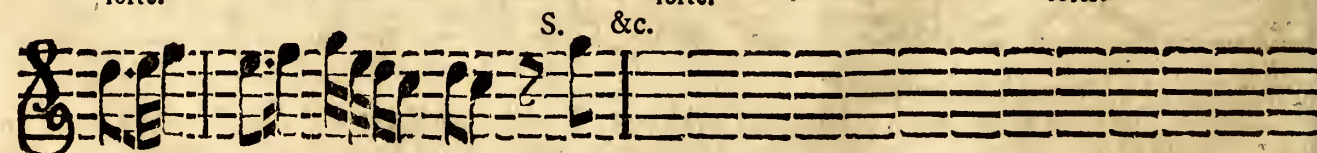
Und auch die □-Absätze zu D, zu A, zu G, zu E, z. Ex.



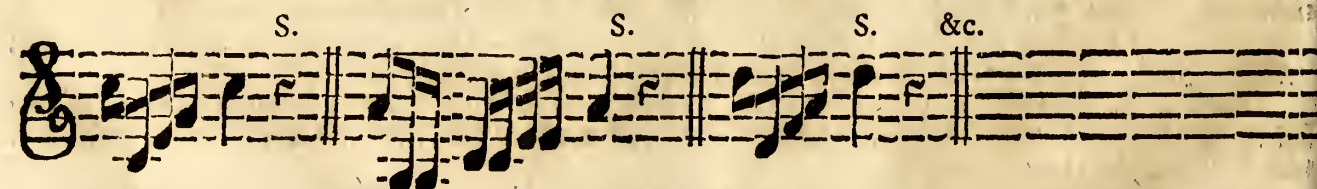
Unter andern auch mit Terz minor, z. Ex.



Es sind auch Verdoppelungen darinnen, z. Ex.



Hier die letzten zwey Exempel hat er nicht in Unisono, sondern vollstimmig entzwischen geschmissen. Die folgenden drey mit Verkehrung habe ich auch drunter gehört, z. Ex.



Ich kann zwar gar nicht behaupten, daß er von Ton zu Ton just so gegangen ist, wie ich hier. Sondern wie ihm die Verwechslungskunst vielleicht auf die Feder gelegt hat. Uebrigens mag ein Concert auf diese Art gleich noch so gelehrt aussehen, so scheinen mir die Wiederholungen des entzwischen geworffenen Tutti oder forte

forte zuviel zu seyn. Ein Viertel davon wäre für meinen Geschmack überflüssig genug. Ich will zwar auch erst mit der Zeit sehen, ob es eine besondere Kunst ist, so immer 1, 2, oder 3 Tacte Tutti ins Solo hinein zu werffen.

Præc. Concert hat seinen Namen von *concertare*, welches sonst miteinander streiten heißt; auch sich miteinander verstehen, oder ein Ding miteinander abtrefsen. Hieraus erhellet, daß die Mittelstimmen ihre Streiche ebenfalls drunter machen können.

Disc. Auf solche Weise hätten ja die meisten Italiener gar keinen Concert; denn sie geben den Mittelstimmen fast nichts, oder doch wenig zu arbeiten.

Præc. Dieses habe ich eben einmahl einem Italiener vorgerückt. Er kam mir aber mit folgenden Worten entgegen: Ich weiß gar wohl, daß die Teutschen dormalen weit gründlicher setzen, als wir. Aber eines muß ich dabey erinnern: Sie geben mehr Composition, wir Italiener hingegen mehr Instrument hinein, das ist, wir lassen die Hauptstimme durchaus schalten und walten, ohne sie durch so häufige Composition zu verdenken oder zu hindern. Zudem so heißt es ja selbst bey vielen teutschen Söfen: Dieser oder jener läßt sich mit einem Solo hören, anstatt: Dieser oder jener läßt sich mit einem Concert hören. Die Mittelstimmen müssen nur den Hauptgesang erheben helfen; und in diesem Verstand nehmen wir das Wort Composition. Genug, wir finden aller Orten endlich noch Liebhaber. Freylich ein pures Solo, nämlich gar ohne einziges Accompagnament, haben wir heut zu Tage überhaupt nicht mehr, ausser etwan ein *Capriccio*, *Sand-* oder *Galanterie-* Stück. Weil ich nun dazumal nicht fähig war, das Gegentheil zu behaupten, so habe ich um des Brods willen seitdem immer auf seine Meinung gebauet. Du kannst mit der Zeit machen wie du willst. Nur mußt du zugleich merken, daß unter zwölf Italienern kaum einer ist, der allenthalben rein und ordentlich sehet.

Disc. Das ist gerade so wie in Urbsstadt. Was daselbst ein sicherer Rathsherr gut macht, das verderben die eifß übrigen. Also könnte man z. Ex. ein Violin-Solo ebenfalls Concert nennen, weil der Bass mit concertirt, oder doch vereinbarlich erheben hilft. Aber was hat es für eine Tonordnung?

Præc. Ein Violin-Solo hat eben die Tonordnung, die ein Concert hat, nämlich insgemein

C — G — A — C.

und die übrigen besondern sind dir aus dem vorhergehenden bekannt.

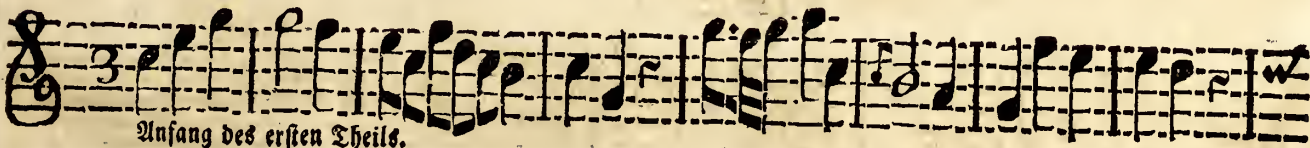
Disc. Beym vorhergehenden habe ich auch heimlich gedacht: Wenn ich einen Virtuosen antreffe, der etwan nur etliche Noten zu spielen, zu singen, oder zu blasen im Stande ist, so will ich ihm alles wacker mit Composition anfüllen, und brav lange Tutti drunter werffen, so wird uns vielleicht allen beyden geholffen seyn. Zu einem Violin-Solo u. s. f. geht dieß aber nicht an; als welches man sogar mit Adagio anfangen läßt; weil das Allegro am Anfange, so ohne Ritornello, vielleicht gar zu nachend lautet.

Præc. Es ist just kein Gebot, daß das Adagio den Eingang formiren soll. Ich habe schon mehrere gesehen, wo das Adagio in der Mitte stand.

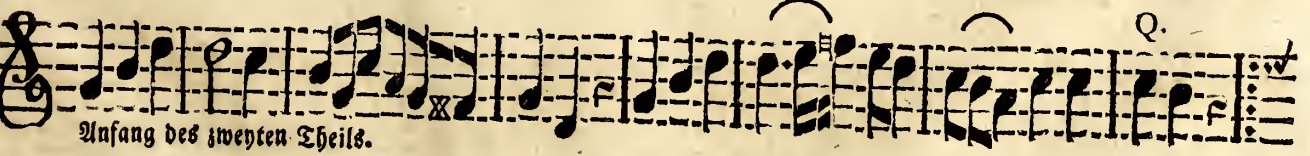
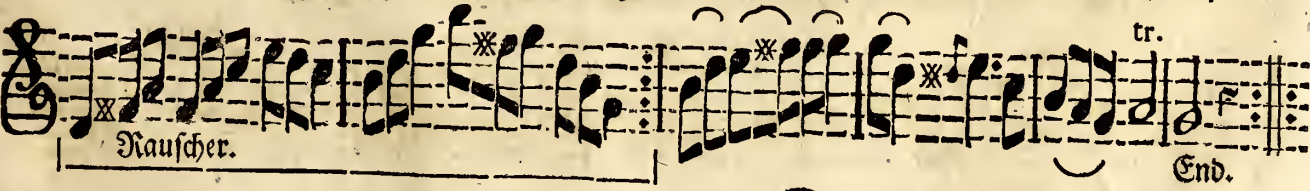
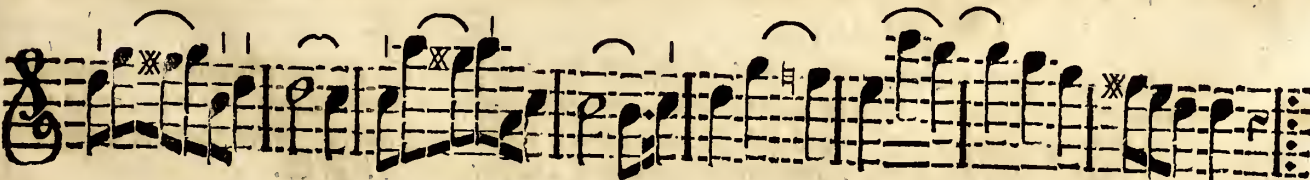
Disc. Also könnte man ja sogar in der Mitte nach Belieben eine andere Tonart dazu brauchen: ich meyne bisweilen, zur Veränderung. Inzwischen weiß ich wohl, daß ein Solo durchaus Ariemäßig und singend muß seyn.

Præc. Schatten und Licht schickt sich aber auch gar trefflich dazu; wenn nämlich hie und da ein rauschender Gang \* angebracht wird, um den Gesang zu erheben, oder zum wenigsten ausnehmlicher zu machen. Ich will dir nur geschwind eine kurze Gleichniß aufschreiben, z. Ex.

Vivacè.



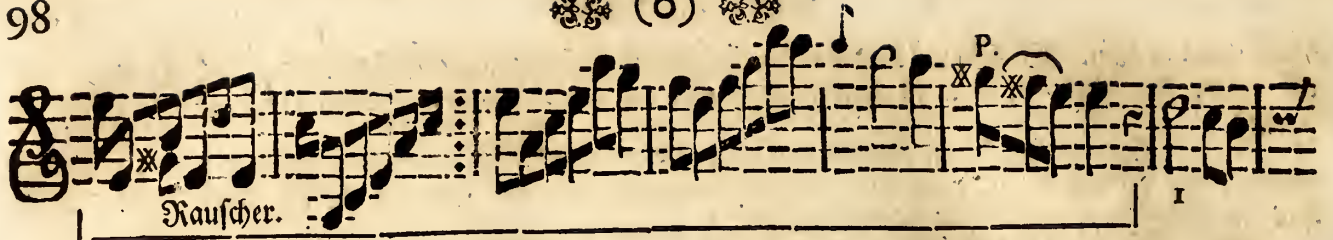
Anfang des ersten Theils.



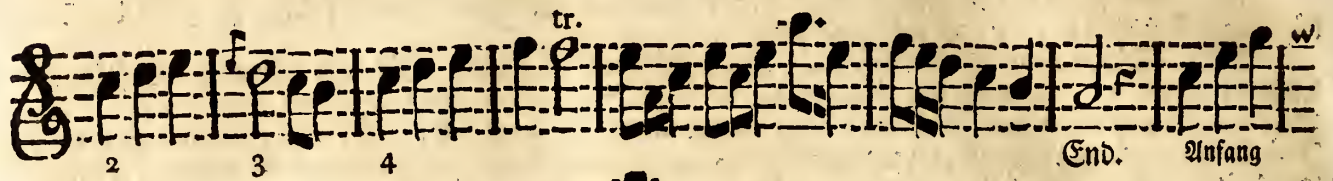
Anfang des zweyten Theils.

B b

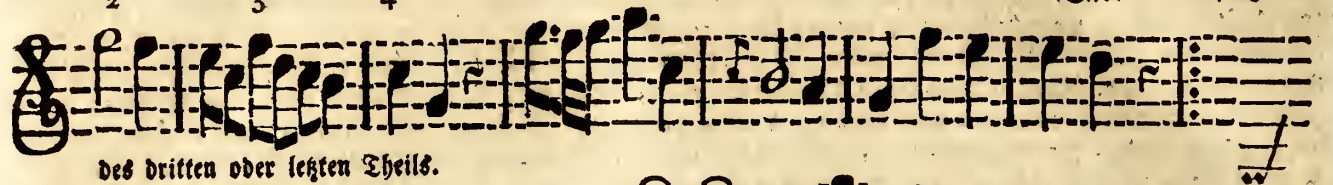
\* Brillante, oder franz. brillant heißt unter andern doch auch lebhaft, aufgeweckt, ic.



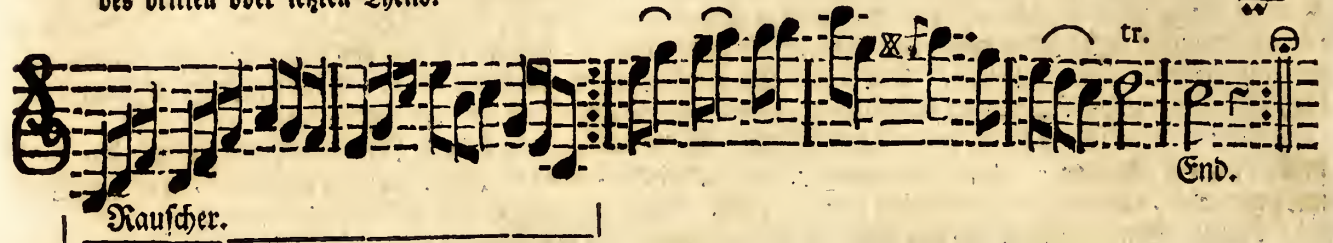
Kauscher. I



tr. w  
2 3 4 End. Anfang



des dritten oder letzten Theils.

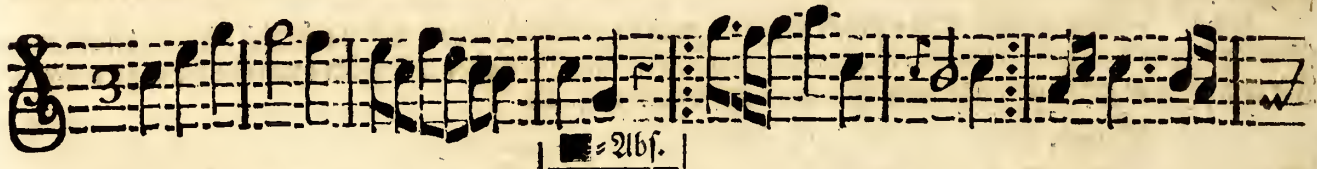


tr. End.

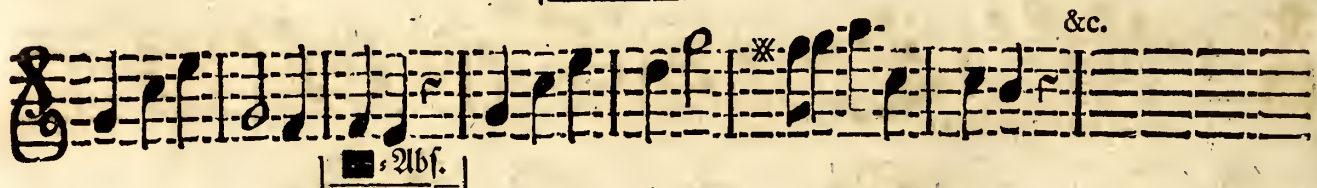
Du siehst wohl, daß ich weiter nichts ausgedöhnt habe.

Disc. Ich habe geglaubt, daß im ersten Theil der Kauscher unumgänglich so nahe vor der Cadenz müsse stehen; denn er erhebt sie ungemein. Inzwischen sehe ich doch, daß du nach dem zweyten Kauscher, nämlich in der Sept A, annoch 4 singende Tacte vor der Cadenz gesetzt, und vielleicht deswegen mit 1, 2, 3, 4 angemerket hast. Allein du hast heut gesagt, daß zwey gleiche Absätze nur bey einer Wiederholung statt finden, da doch hier bey dem Buchstaben Q ein zur Sept A gehöriger □-Absatz stehet, und der darauffolgende Kauscher hat bey P abermal einen □-Absatz zur besagten Tonart. Muß es so seyn?

Præc. Es muß nicht seyn; sondern es kann nur bisweilen so seyn. Deswegen habe ich die Buchstaben Q und P dazu gesetzt. Diese zwey Absätze sind doch in soweit unterschieden, daß der erste unendlich ist, und in der Tiefe stehet; des Kauscher seiner stehet aber in der Höhe, und ist endlich. Was noch mehr, so ist ein Kauscher von dem übrigen Gesang ganz abgesondert, und platterdings für ein ausgedöhntes Einschiebsel zu halten. Ich will aber auch dieses Einschiebsel beyseits setzen, z. Ex.

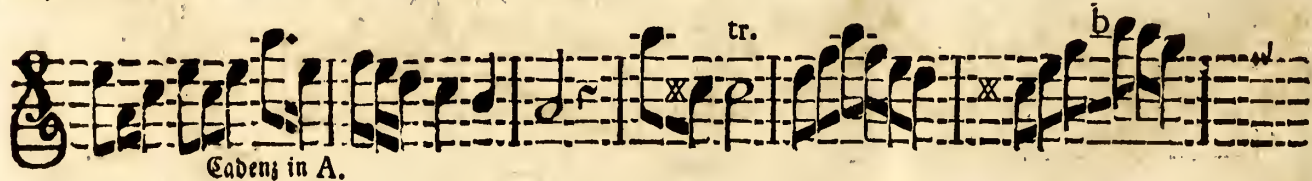


■ = Abs.

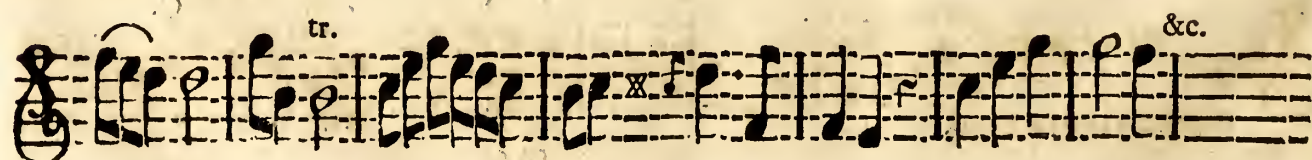


■ = Abs. &c.

Disc. Und auch zwey Grundabsätze nacheinander? Freylich, der erste ist seiner Natur nach endlich, der zweyte hingegen unendlich. Und wenn sie noch weiter voneinander zu stehen kämen, so würden sie meines Erachtens noch erträglicher seyn; weil die Ohren auf den ersten vergesseten. Aber nach der Cadenz in A hätte man ja auch etwan durch das Fonte einen Uebergang machen können? z. Ex.



tr. b  
Cadenz in A.



tr. &c.

Oder wenigstens das Thema leztlich ein wenig ändern können, z. Ex.

Cadenz in A.

&c.

Præc. Ohne Zweifel. Viel tausend.

Disc. Dieses dein Solo hat vermöge des Zeichen :||: nur zwey Theile, und du machest doch drey Theile daraus?

Præc. Es geschiehet nur indessen um mehrerer Klarheit willen. Merke, der erste Theil fängt zwar in C an, er hat aber seine mehresten Gänge und Noten in der Tonart G. Der zweyte Theil fängt in G an, er hat aber die mehresten Gänge zur Tonart A. Der letzte Theil mag anfangen wie er will, so hat er die mehresten Gänge wieder in dem Hauptton C. Nun wenn ein Solo ordentlich und länger ausgeführt wird; so können im ersten Theile gar zweyerley Rauscher, wie auch im zweyten Theile zweyerley Rauscher, wie auch im letzten Theil zweyerley Rauscher oder Schwärmer zu stehen kommen. Oder im ersten und zweyten Theile überall nur einer; im letzten Theile aber zwey. Oder im ersten Theile gar keiner; hingegen im zweyten und letzten Theile überall einer oder zwey. Oder im ersten Theile einer, und im zweyten Theile keiner; hingegen im letzten Theile, nach Belieben, wieder einer oder zwey. Kurz, über ©. Nur gut ist es, wenn die stärksten Rauscher zum letzten Theil verspartet werden, um das ganze Allegro u. s. f. desto nachdrücklicher zu schliessen. Gleichwie ein Wohlredner, oder vielleicht auch ein Prediger, die stärksten Argumente auf die Leze behält. Nur die italienischen Zuhörer mußten vordem, wie man mich berichtet, mit allen nachdrücklichsten Ueberführungsschlüssen gleich am Anfange eingenommen werden. Ich weiß zwar nicht, ob die Naturen daselbst noch so beschaffen sind\*. Jedoch wenn im zweyten Theile ein, oder zwey starke Rauscher stehen, so ist es nicht just nothwendig, daß im letzten Theile eben so starke zu stehen kommen; sondern es kömmt immer auf das Belieben an. Der Rauscher des ersten und letzten Theils dörfen auch nicht just einander ähnlich seyn, so wie bey meinem Muster zu sehen, sondern es können im letzten Theile ganz andere schwärmende Noten darzu gebraucht werden, auch nach Belieben ungleich stärker, als ich dir hiervor entworfen habe. Die Italiener geben hierauf nicht sowohl Acht. Man siehet sehr viele Violin Solo von ihnen, wo durchgehends weder starker noch schwacher Rauscher zu stehen kömmt.

Disc. Freylich, mittelst den Rauschern bekömmt jeder Theil einen Körper oder Bauch. Allein du sagst ja selbst oft, man solle mit Instrumenten den Arien-Gesang nachahmen?

Præc. Eine Arie hat ja auch gemeiniglich ihre Rauscher.

Disc. Die aber nur mehrentheils in Läufern bestehen. Denn doppelte Griffe wird doch wohl ein Sänger nicht machen.

Præc. Wenn er sie machen oder singen könnte, so würde er es gewislich nicht unterlassen. Warum soll man nicht manchmal die Kräfte eines Instruments zeigen? Jedoch braucht man allzeit nicht just doppelte Griffe darzu. Ja gar ein Arienmäßiger Rauscher kann jezuweilen eben so gute Dienste thun.

Disc. Ich will also über © bald so bald anders machen, und selten gar keinen Rauscher hinein setzen. Wiewohl die Cadenzen gewaltig dadurch erhoben werden. Uebrigens ersehe ich doch einen Fehler in deinem Muster. Du hast im ersten Theil einen Uebergang gesetzt, der vielleicht zur Noth auch einen Gegensatz vorstellen kann; hingegen im zweyten, oder hauptsächlich im letzten Theil hast du ihn nicht wieder hören lassen, nämlich diesen:

&c.

Præc. Es muß ja just nicht seyn. Es ist dennoch genug Zusammenhang darinn. Ich hätte bald gesagt, daß ein Gesang unterweilen eben so fließend kann seyn, wenn man nicht alles gar so genau abzirfelt. Hier will ich dir auch geschwinde sagen, daß wir (ausser den Rauschern) noch ein anders Licht und Schatten haben; welches aber nicht der Componist, sondern der Violinist selbst währendem spielen macht, z. Ex.

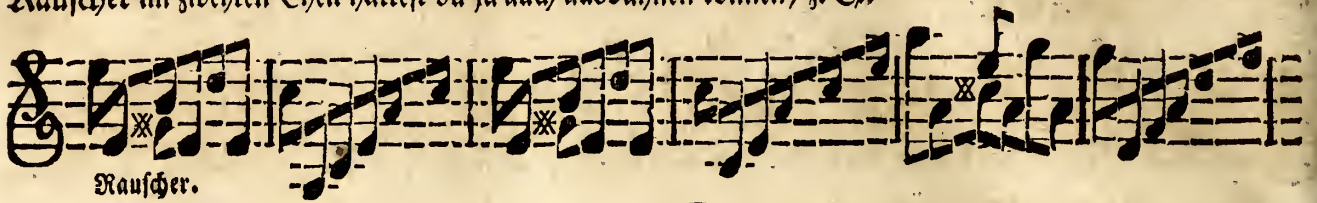
dolce. for. pia. dolce. for. pia.

Ich verstehe hier durch das dolce ein mezzo forte, auf teutsch halb-stark. Nun spielt ein Violinist dergleichen (ich meyne nicht just diese) Noten über ©, ohne daß das forte, piano, oder halb-piano dabey stehet.

Wer nicht einsiehet, daß ich nur dem Discantisten zu Liebe so großthue, der wird sich sicher einbilden, daß ich was recht Schaffenes verstehe. Ich lache mir die Haut voll.

Einige Violinisten hingegen, sonderlich in Wälschland, geben mit dem Bogen durchaus gleiche Stärke. Es kommt hier ebenfalls auf das Belieben an.

Disc. Gut. Ich will mit der Zeit schon wahrnehmen, welche Art mehr Liebhaber findet. Aber den Kauscher im zweyten Theil hättest du ja auch ausdähnen können, 3. Ex.



Kauscher.



Oder nach dem Kauscher die Cadenz von dem F an verlängert, 3. Ex.



Præc. Freylich. Habe ich dir denn heut noch nicht genug von den verschiedenen Verlängerungen vorgeschwätzt?

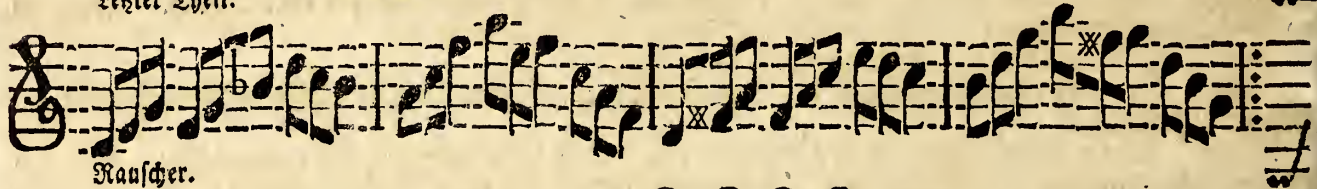
Disc. Wenn sich aber ein Kauscher des zweyten Theils just besser zur Terz E schickte, dörste ich sodann die Sept A weglassen?

Præc. Ja doch. Dein unnöthiges Zweifeln könnte einen beynah empfindlich machen.

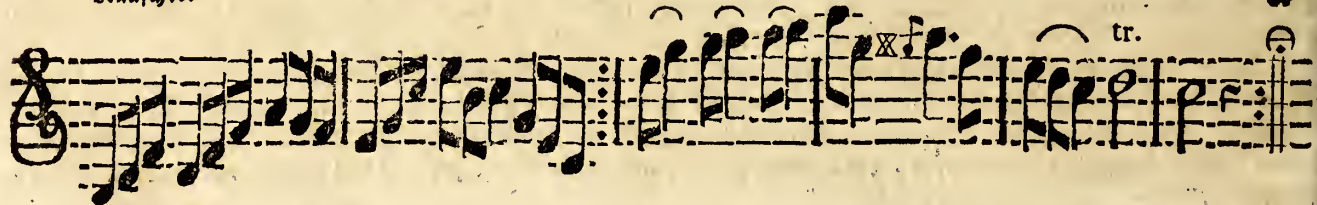
Disc. So will ich mit deiner Erlaubniß geschwind den Kauscher des letzten Theils nur ein kleinwenig verlängern, 3. Ex.



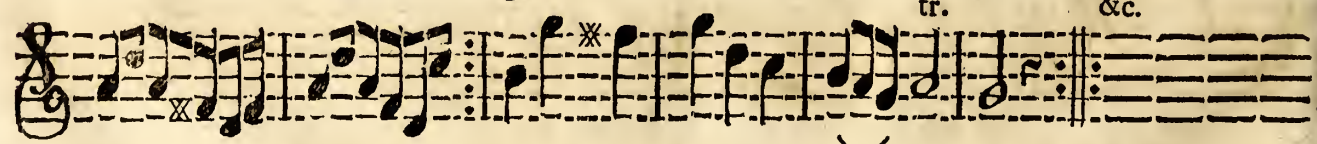
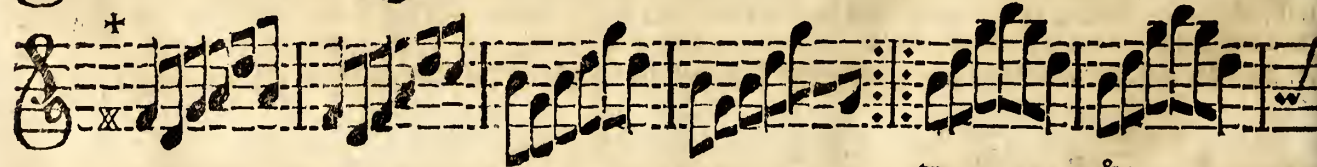
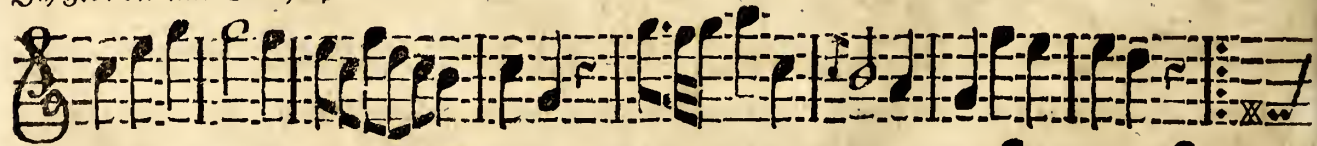
Letzter Theil.



Kauscher.



Disc. Wenn unser Hansmichel 3. Ex. in C einen Concert oder ein Solo setzt, und fällt hierauf ins G ein, so hält er so fest daran, daß ihn sonst nichts als etwan die darauf folgende Cadenz davon erlösen kann. Ich gebe dir eine Gleichniß:



Und so macht er es auch in allen übrigen Mitteltonen und Tonarten; aber öfters nur noch mehr ausgedähnt. Nun die Noten von dem Zeichen F an heißt ihm der Philip eine Leyer.

Præc. Der Philip hat recht. Der Hansmichel wird vielleicht nicht wissen, daß man in der Mitte alle Tonarten wieder brauchen kann, die zum Hauptton gehören, es sey demnach gleich auf kurze



kurze oder ausgedähnte Art; ja der Hauptton selbst muß da am öftesten erhalten. Zum Exempel,

Ich will dir aber die Tonart A beym F noch deutlicher vorstellen, z. Ex.

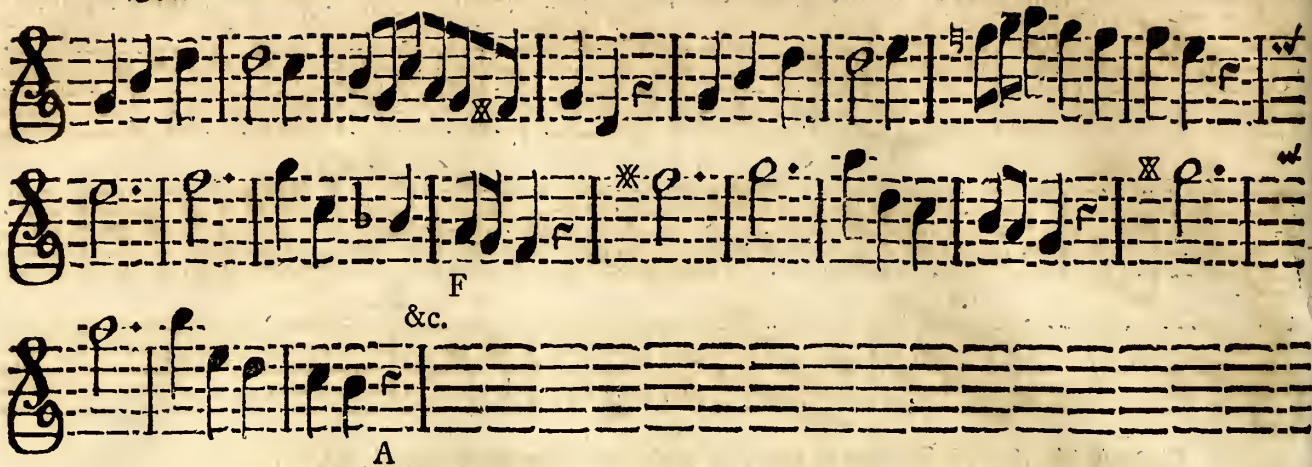
&c.

Nun sollst du F sehen:

Jetzt sollst du E und D sehen.

Der Oberknecht kann sich abermal wieder helfen lassen, wenn er zum arbeiten anfängt; ja der Meyer selbst ist da am wenigsten befreyt, z. Ex.

Oder:



Disc. Aber bis hieher helfen ja alle vielmehr der Obermagd A?

Præc. Sey es. Wenn du nur weißt, daß sie alle durchgehends einander helfen können; entweder so kurz, oder nach Belieben verlängert. Des Hansmichels seine Leyer \* wäre deswegen gar nicht zu verachten, wenn er sie besser angebracht und eingetheilt hätte. Du mußt dich nicht gleich von einem jeden tadel-süchtigen Menschen abschrecken lassen.

Disc. Also darf ich weiter sonst keine Tonart hierzu brauchen, als die drey, C, G, F, mit Terz major, und die drey, A, E, D, mit Terz minor; ausser daß ich die ersten drey manchmal ebenfalls ein wenig mit Terz minor drunter hören kann lassen? Ich kann mich zwar mit den einzigen sechsen auf ewig satt componiren.

Præc. Man kann, wie du bey den Simphonien schon vernommen hast, das Gehör wohl bisweilen ein wenig betriegen; allein es ist gar gefährlich. Du bist noch zu schwach darzu. Jedoch will ich dir indessen eine kleine Gleichniß geben, 3. Ex.



Hier beym ♯ kommt D mit Terz major hinein, welche nicht zur Tonart C gehört; denn es sollte vielmehr vermöge eines b in H die Tonart D mit Terz minor dahin zu stehen kommen, 3. Ex.



Jedoch ist das erste Exempel meines Erachtens für diesmal so gut als das letzte hier; aus Ursache, weil D Terz major nicht lang dauert, und dem darauffolgenden □-Absatz in der Quinte fast noch geneigter ist. Wenn ich aber einen Gesang formiren soll, 3. Ex.



\* Es verhält sich überhaupt damit, wie mit den Noth-Noten, wovon ich im ersten Capitel, Seite 39. ganz herunter eine Anmerkung beygefügt habe.

Zweyter Theil.

Disc. Ich bitte, höre auf! Denn der Absatz bey  $\ddagger$  ist schon zu überflüssig und eckelhaft; geschweige wenn erst noch in D Terz major eine Cadenz oder ein Absatz darauf folgen sollte. Vor einer so abscheulichen Tonordnung müßten ja alle Zobeln aus Siberien hinaus lauffen. Ein anders wäre es, wenn der zweyte Theil in G der Hauptton selbst wäre. Ausserdem wollte ich ja lieber ungefehr so machen:

Zweyter Theil.

Oder ich hätte ihn auch ein wenig länger machen können als den ersten Theil; mit einem Wort über  $\odot$ .

Præc. Gut. Ist sind wir doch endlich mit der Tonordnung zu Hause.

Disc. Mir deucht aber, auch einmals ein Fonte gesungen oder gehört zu haben, welches wider alle Tonordnung, oder zum wenigsten wider alle Discantisten: Ohren gesetzt war, z. Ex.

Fonte.

Absatz.

Præc. Das ist ein verkehrter Zwitter\*. Denn das im vorvorletzten Tacte bey der Note A stehende b zeigt auf einen Absatz in C Terz minor; und dennoch folgt wider Vermuthen der Absatz in C Terz major darauf. Derjenige, welcher zum ersten mal so gesetzt hat, mag vielleicht gemeint haben, er müsse bey dem zweyten Glied  $\ddagger\ddagger$  des Fonte eben so um die verkleinerte Septime hinauf greiffen, als wie bey dem ersten Glied  $\ddagger$ . Es verlangt aber das zweyte Glied mit dem b zur Note A, vielmehr einen  $\blacksquare$ -Absatz in C Terz minor, z. Ex.

Erstes Glied.

Zweytes Glied.

Welches Glied  $\ddagger\ddagger$  aber hier nicht just verlangt wird.

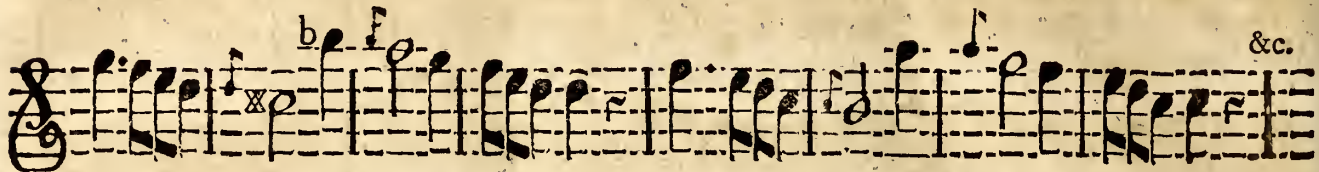
Disc. Ausser man wollte mit allem Fleiß so ins C Terz minor einen kleinen Einfall machen, und gleich hierauf wieder C Terz major ergreifen.

Præc. Wenn der Zwitter aber länger ausgedähnt, und besser angebracht wird, so kann er die Ohren wohl noch auf eine zierliche Art betriegen. Er gefällt hundert Kennern; mir aber hat er noch selten gefallen. Hieraus schliesse ich abermal, daß ich einen Naturfehler habe, und nicht recht harmonisch geboren bin.

Disc. Das Wort Zwitter habe ich neulich in unserm Wörter: Buch angetroffen, und meinen Herrn darum gefragt. Er spricht, es gebe unter Bäumen und Kräutern mehr dergleichen Gattungen; die Lilien hingegen seyen noch von einer anderweitigen Beschaffenheit, zc. Unter uns, sagt er endlich lächelnd, ist

\* Hermaphrod.

Zwitter ein Mensch, der auf beiden Achseln trägt. Allein ich kann einen solchen unharmonischen Schall nicht leiden; folglich will ich auch (ohne b) bey meinem natürlichen und deutlichen Forte bleiben, 3. Ex.



Præc. Du wirst mit der Zeit schon mehr lernen als von mir.

Disc. Und was wir bisher in Ansehung des Schattens und Lichts 2c. vom Violin-Solo abgetroschet haben, das darf man ja in Concerten und übrigen Sachen eben auch beobachten?

Præc. Zweifle doch nicht daran! Es schickt sich eines zum andern.

Disc. Mein Herz pflegt zu sagen: aus einem Exomnibusaliquidista werde gemeiniglich ein Extotonihihista; ich soll eine einzige Sache rechtschaffen lernen, und die übrigen fahren lassen; das Clavier sey das glücklichste Instrument zur Composition, weil man mittelst der vollständigen Harmonie allzeit genug fremde Einfälle und Thema darauf ausfinden könne, wie wir zum theil aus der Erfahrung haben. Ich aber habe auch aus der Erfahrung, daß eins dem andern helfen kann. Denn sobald der Philip angefangen hat, mir auf der Violine Lektion zu geben, so bin ich im singen den Augenblick stärker geworden. Das Singen, als die vornehmste Grundfeste, hat mir freylich sowohl zum Violin- als Clavier-spielen bereits viel geholfen. Mein Herz siehet aber nicht ein, daß er die Natur der Violine nicht versteht; wiewohl er sich für einen Hauptcomponisten ausgiebt. Weil ich denn vornehmlich mein Brod durch die Composition zu verdienen gedanke, so will ich Fleiß anwenden, mir dieses bemeldte Instrument als noch besser bekannt zu machen.

Præc. Da thust du wohl daran. Ich will dir zu dem Ende die unzuwergleichlichen 6. Violin-Solo mitgeben, die du hier liegen siehest.

Disc. Himmel! von diesem ausbündigen Meister haben wir auch zwey Concerte zu Hause; denn es stehet eben del Sig. Franc. Benda darauf. Er ist, wie der Philip sagt, Königl. Preussischer Kammer-Violinist.

Præc. Wenn du damit fertig bist, so will ich wieder andre hervor suchen.

Disc. Der Philip muß mir helfen, damit ich alles desto gründlicher durchforschen und fassen möge.

Præc. Das Natürliche und Pathetische ist darinnen durchgehends so künstlich erhaben, als man immer wünschen kann.

Disc. Pathetisch heißt aber mein Herz nur allein den Kirchengesang.

Præc. Pathetisch \* heißt auf teutsch bewegend, herzerwührend, auch beweglich, nämlich mit Bewegung anderer Leute; aber nicht just allein kläglich, wie einige von deinen und meinen Landsleuten berichtet sind. Denn es kann in Kirchen eine Siguralmusik \*\* in sehr langsamen tempo und lauter traurigen Tonarten bestehen; und aber doch nicht just pathetisch seyn. Es kann hingegen ein Kirchenstück in einem muntern tempo, und muntern Ton bestehen, dafern es nämlich der Text erheischt \*\*\*. Ein Concert u. s. f. kann ordentlich und künstlich gesetzt, angefüllt, und durchgängig gleichsam abgezirkelt seyn; das allein macht es nicht aus. Viele, die so setzen, glauben abermal, es geschehe ihnen unrecht, wenn sie auf der Welt keinen Beyfall verdienen. Es giebt hingegen manchmal ganz gemeine Singlieder, die von vielen sogar unsterblich genen-net werden; sey der Fasser derselben gleich ein Theorist oder Discantist gewesen.

Disc. Ich verstehe es: Was von Herzen gehet, gehet wieder zu Herzen. Man muß vor allem suchen, bey den Zuhörern einen Eindruck zu machen, wie ein Prediger. Und der sogenannte Effect selbst kann vielleicht nach gestalt der Sachen von dem Pathetischen manchmal unterschieden seyn.

Præc. Mit kurzem, das ist die wahre Theorie der Music \*\*\*\*, welche von allen wahren Liebhabern und Kennern zu allen Zeiten gesucht ist worden, und bis ans Ende der Welt gesucht wird werden. Einige sind dazu geboren, sie werden aber darinn um so stärker, wie mehr sie componiren, und unermüdeten Fleiß anwenden. Die Franzosen, heißt es oft, haben in ihren Gesängen weit mehr pathetischen Geschmack als die Italiener. Ich gestehe es gern.

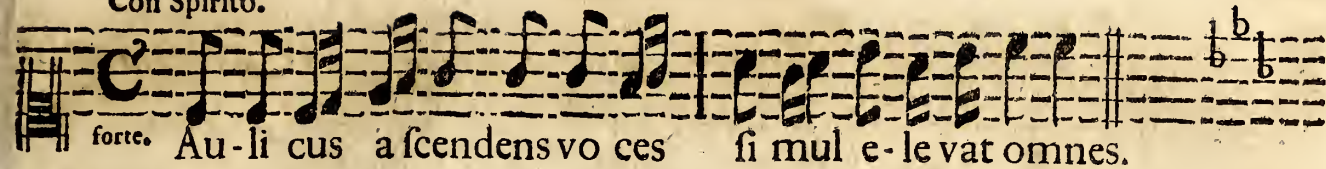
Disc. Meinem Begriff nach kann auch in manchem Menuet, ja sogar in einem Presto u. s. f. öfters ein pathetischer Eindruck stecken. Allein mein Herz drückt unter hundert andern das Wort *ascendit* mit aufsteigenden, und *descendit* mit herabsteigenden Noten aus. Ist es pathetisch?

Præc. Er kann es vielleicht zugleich pathetisch machen. Allein es ist es nur nicht just aus der Ursache, weil *ascendit* hinaufsteigen, und *descendit* herabsteigen heißt. Denn eine solche Ausdrückung der Wörter ist gegen den pathetischen Ausdrückungen der Worte gar eine leichte Geschicklichkeit.

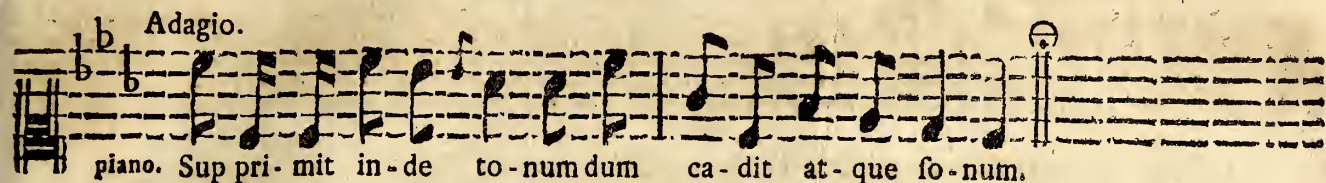
Disc. So muß doch hoffentlich das folgende ein wenig pathetisch seyn, welches ich vergangenes Jahr aus einem gedruckten Buche herausgeschrieben habe, 3. Ex.

Con

\* Patheticè. \*\* Der langsame Choralgesang ist wegen der starken Besetzung in unisono an und für sich ohnehin pathetisch. \*\*\* Heut zu Tage sind aber sehr wenig Componisten, die dahin zu denken beruffen sind. Worüber man wahre Kenner täglich klagen und seuffzen hört. \*\*\*\* Worinn ich mich übe, solange ich lebe, und dennoch bis diese Stunde nicht damit zurecht kommen kann.



forte. Au-li-cus a-scendens vo-ces si-mul e-le-vat omnes.



piano. Sup-pri-mit in-de to-num dum ca-dit at-que so-num.

Deutsch:

Der Hofmann, wenn er steigt, erhöhet seine Stimm,  
Sobald er aber fällt, fällt Ton und Klang mit ihm.

Præc. Hier mag in Ansehung des Textes wohl ein wenig was daran seyn; allein mit blossen Instrumenten ist es schwerer. Wir wollen zwar ein andermal was mehrers davon sprechen.

Disc. Wenn ich einen Concert oder ein Violin-Solo u. s. f. zu componiren gedanke, so kann ich mir ja bald eine Vorstellung machen, als hätte ich einen Text zu einer Arie vor mir. Ich habe es die ganze Zeit her niemals anders gemacht. Der Gesang wird so viel deutlicher, saftiger und durchdringender, als bey meinem Herrn; ungeachtet er die Regeln besser verstehet als ich; und ungeachtet er immer etliche Opern um sich her liegen hat, und bald hie, bald da einen Gedanken heraus nimmt.

Præc. Dergleichen Entwendungen zeigen eben keine grosse Regel an. Hingegen deine Art zu setzen ist just recht zur Pathetic.

Disc. Nur das weiß ich immer nicht recht, ob ich zu einem Concert die Tutti lang oder kurz soll machen.

Præc. Das Thema oder Anfangs-Tutti macht man freylich gern um mehrere Tacte länger, damit man einige Gegensätze davon hin und wieder dem Solo einverleiben könne. Das darauffolgende Solo wollen einige mit Gewalt länger haben als gedachtes Thema; ich finde aber keine wichtige Ursache, warum man allzeit gar so streng darauf Achtung geben soll. Denn es kommt ja nicht just auf das erste Solo an. Die Mittel-Tutti werden freylich wohl gar nicht lang gemacht; allermassen sich nur das Solo hören läßt, und nicht das Tutti; ja das allerletzte Tutti bestehet manchmal nur in 2 oder 3 Tacten; gleichsam als wollte es dem Solo zuruffen: *Vivat! bravo! schön! ic.*

Disc. Wenn aber z. Ex. das Solo schlecht lautet?

Præc. Alsdenn ruft das Tutti: *Pfuy! garstig! abscheulich! ic.*

Disc. Man hört freylich oft lange und eckelhafte Mittel-Tutti; allein für blasete Instrumente wird man die 2 Mittel-Tutti wohl um ein paar Tacte länger machen dürfen, damit sie doch indessen ein wenig Athem holen können.

Præc. Da hast du auch wieder recht. Inzwischen höre ich überhaupt lieber, wenn einer sagt: Es ist schade, daß dieser Concert u. s. f. so kurz ist, als wenn es heißt: Es ist schade, daß dieser Concert zu lang ist.

Disc. Ich weiß wohl, daß du die Kürze sogar für eine Geschicklichkeit halten willst; das gehet aber mich nichts an.

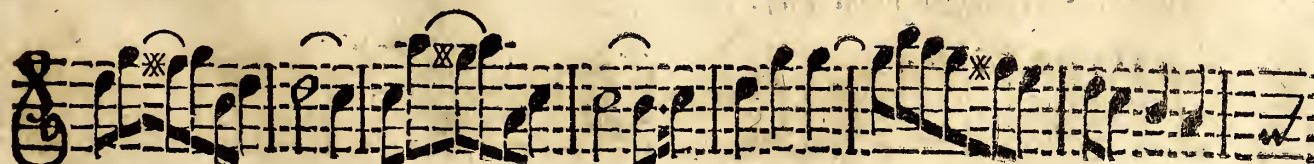
Præc. Das erste Mittel-Tutti fange ich gemeiniglich so an, als wie das Thema-Tutti; nur daß es abgekürzt wird. Das zweyte Mittel-Tutti in der Sexte oder in der Terz fange ich aber selten so an; sondern ich bediene mich zu solchem Anfange etwan eines Gegensatzes vom Thema; oder es muß mir bisweilen das Solo selbst etliche Tacte dazu leihen, das ist, solche Tacte, die im Solo schon gehört sind worden. Und das thue ich deswegen, damit der Anfang des Thema nicht gar so oft angehört dürffe werden. Beym Schluß-Tutti gienge es auch so an; jedoch pflege ich meistens nur einen tauglichen Gegensatz darzu zu formiren, um endlich in Kürze den Rehraus zu machen.

Disc. Mein Herz sagt, man müsse das Solo ganz anders anfangen als das Thema.

Præc. Also weiß dein Herz nicht einmal, was Thema heißt. Warum sagt er nicht gar, es müsse ein jedes Tutti für sich, gleichwie auch ein jedes Solo ganz anders anfangen; so könnte man aus einem einzigen seiner Concerten gleich ein ganzes Duzend machen. Warum sollen wir nicht die Oper-Arien nachahmen dürfen, bey welchen die Clauseln und Gedanken mittelst der Wiederholung so oft zu hören stehen, nur damit sie desto besser im Gedächtnisse der Zuhörer haften bleiben? Ein anders ist es, wenn man zu beliebiger Veränderung das Solo unterweilen mit einem Gegensatz anfangen läßt, z. Ex.



Thema, oder Anfangs-Tutti.



*b*

Nun fängt das Solo an wie das Thema, 3. Ex.

Solo. &c.

Oder nach Belieben bisweilen so anzufangen:

Solo. &c.

Oder vielleicht auch ein wenig verändert, 3. Ex.

Solo. &c.

Oder vielleicht wäre es so besser:

Solo. &c.

Oder so:

Solo. &c.

Oder:

Solo. &c.

Oder:

Solo. &c.

Oder:

Solo. &c.

Oder vielleicht auch gar in der Ferz:

Solo. &c.

Denn alle diese Tacte und kurze Gegensätze sind, wie du siehst, aus dem Thema herausgenommen, und schon gehört worden; folglich ist wegen des gehörigen Zusammenhanges endlich kein so grosser Zweifel zu machen. Die Gegensätze werden aber sonst vielmehr in dem ganzen Concert ausgestreuet, und dem Solo einverleibet; und scheint dieses das einzige Mittel zu seyn, einen Concert Arien-mässig zu machen; weil er durch die Wiederholung, Ausdahnung 2c. mittelst der verschiedenen Tonwechselung ohnedem fremd genug kann werden. Ich weiß wohl, daß manchmal das Solo ganz anders anfängt als das Thema; hingegen werden zugleich einige bekannte Noten oder Tacte von dem Thema während dem Solo den Mittelstimmen gegeben. Welches man wohl auch in ein- oder anderer Arie siehet. Ich will dir abermal nur eine kleine Gleichniß geben, z. Ex.

Du siehest hier die 4 oder 5 Anfangs-Noten des Thema in den accompagnirenden Bass verwandelt †; und daß die Bratsche oder Secund-Violine anstatt des Basses gesetzt, auch zugleich mehr ausgefüllt können werden, das hat ohnedies seine geweihten Schubfäcke. Es dürfen aber Noten oder Tacte vom Thema nicht juft so am Anfange, sondern weiterhin unter das Solo zu stehen kommen. Ja ich habe einmahl einen Concert gehört, wo die Solo durchgehends einen eignen und schmeichelnden Gesang für sich hatten, ohne das mindeste von dem Thema zu borgen; allein das Thema machte wenigstens mit seinen Gegensätzen während dem Solo bald hier, bald dort einen Einfall, juft als wenn sie feindlich immer einander begegnen wollten. Gleichwie es Fugen giebt, deren Thema durchgehends mit Terz major, das Contra-Subjectum hingegen durchgehends mit Terz minor zu hören stehet. Das sind aber nur ausgesuchte Seltenheiten.

Disc. Inzwischen habe ich schon wahrgenommen, daß das zweyte Mittel-Tutti z. Ex. in der Sert, nicht allezeit eine Cadenz haben, auch nicht allezeit juft in der Sert bleiben darf, weil das darauf folgende Solo nach Belieben wieder in dem Hauptton anfangen kann, nämlich über C. Allein da sonderbar ein jedes Mittel-Solo 5 Mittel-Töne zu seinem Gebrauch kann haben, so wäre mir dennoch schwer, das E und F gleich hinter einander zu setzen.

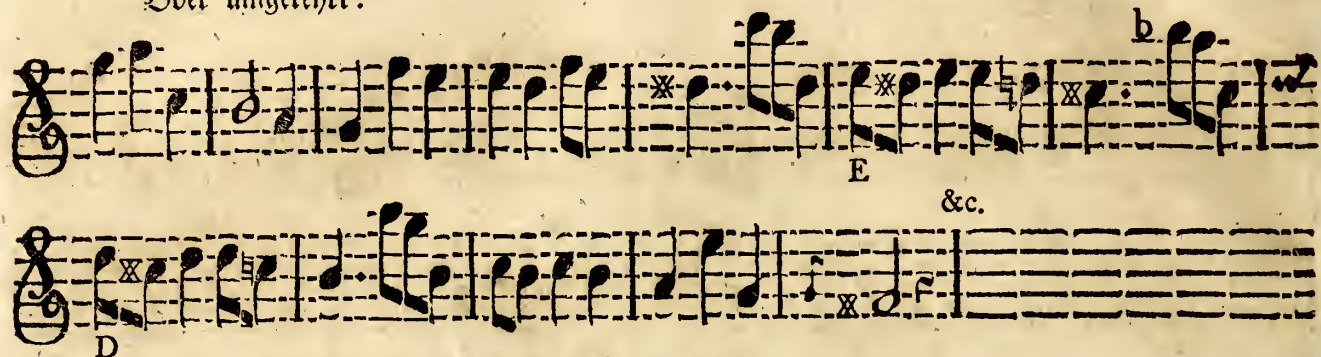
Præc. Es werden aber manchmal recht ordentliche Zierlichkeiten damit herausgedrechselt.  
 Disc. Ich will es indessen nur ein klein wenig versuchen, z. Ex.

Das F lautet auf das E so gähe, als wenn es eine Chromatick wäre. Aber nun F voraus:

Dieses Exempel fällt doch ein wenig gelinder in die Ohren, als das vorige. Ich hoffe zwar, mit der Zeit aus beiden was herauszukriegen, wenn es ja bisweilen seyn muß. Die zwey mit Terz minor als E und D stehen weit lieber beyssammen, 3. Ex.



Oder umgekehrt:



Ich hätte zwar hier auch ins A gehen können, 3. Ex.



Allein hiervon ist die Rede nicht. Sondern ich will dich um was recht ansehnliches bitten. Wir wollen aber erstlich wieder ein wenig ausruhen, und was anders erzählen. Merke, sobald ich alle unsre gehabte Erläuterungen und Gespräche von der Tactordnung vergangenen Montage und Dienstage sauber abgeschrieben, und in Ordnung gebracht habe, so wie du mir befohlen hast; da kam der Urbsstädter drüber; er durchblätterte leider! das ganze Capitel. Der Herz Jpleer in Opolisburg, der mit ihm öfters im Caffeehause zusammen kömmt, ist nun auch wider dich aufgebracht.

Præc. Dieser ist mir schon bekannt von seinen Büchern und sogenannten Dissertationen, die er im Druck giebt. Und wie weiter?

Disc. Vorgestern gieng es recht über dich her, es hieß, du denktest in deinen ungereimten und überflüssigen Erzählungen zu steigen wie Lerche, und sielest aber alle Augenblick wie Wachtel, in die Psüke. Du willst, sagten sie, zeigen, als hättest du auch von mehrern Dingen einen Begriff; es ist aber falsch, und nur hier und da bey den Haaren von der Oberfläche zum Windmachen aufgeklaut.

Præc. Ist es denn nicht genug, wenn ich meine Schwachheit aufrichtig an Tag gebe? Ich muß ja für meine Mühe doch auch eine kleine Unterhaltung haben.

Disc. Freylich wohl, was mir gefällt, das gefällt diesen zwey Herren nicht; und was ihnen gefällt, das gefällt mir nicht; du mußt meintwegen nicht böß werden. Sie kamen aber gar mit Schimpfwörtern auf dich losgezogen, dergleichen unsers Nachbarn Hanserl lange nicht im Stande ist, wider mich auszustossen, so unerzogen er immer ist. Das Wort Zierlos war noch das allerhöflichste drunter; so daß der Philip nicht mehr zuhören konnte, sondern gegen sie auffuhr: Ihr wollt den Gelehrten machen; allein ihr mögt noch weit empfindlicher und gröber seyn als mancher Gelehrter! Mein Herz Jpleer, ihr habt gut Bücher abschreiben; unser einer muß auf der Violine immer was fremdes ausfinden, und das Mark dazu anspannen, 2c. Morgen will ich dir erzählen, wie der Urbsstädter deine Lebens-Umstände abgemahlen hat; denn es ist ihm alles bekannt.

Præc. Der gute Heuumi (denn schimpfen ist keine Kunst) soll lieber auch von der Tact-Tonordnung u. s. w. etliche Capitel abfassen; so kannst du demnach seine und meine Meynungen gegen einander halten.

Disc. Nimm mir nicht übel, ich habe mir ohnedas vorgenommen, mit der Zeit sowohl deine, als aller Scribenten Erklärungen für falsch anzunehmen. Was demnach gut seyn wird, das wird gut bleiben.

Præc. Dieß ist in allen natürlichen Dingen ein treffliches Mittel, um eher auf den Grund zu kommen.\*

Ja

\* Deswegen trage ich dem Discantisten auch alles nur problematicè vor.



Ja ich habe diesen guten Rath erst gestern wieder in einem französischen Buche \* gelesen. Wenn du nur das Schlechte nicht etwan für das Gute erwischest; welches unter uns sterblichen Creaturen leider! gemeiniglich zu geschehen pflegt. Der gute Ipleer aber ist gar ein Strobumi. Er verstehet gar nichts von der Musik, und will dem Urbsstädter helfen, der doch in soweit keiner Hülffe vonnöthen hat.

Disc. Ich muß zu Hause nebst der lateinischen auch eine teutsche Grammatick lesen; du weißt wohl, sonst könnte ich mich nicht zwingen, so mit dir zu reden. Es stehet das uralte und affectirte Hochteutsche darinn erläutert, als: affi oder auffi kömmt her von auffbin anstatt hinauf; nachher anstatt hernach; anhi von einhin anstatt hinein; abi von abhin anstatt hinab; ausi oder aussii von aushin anstatt hinaus; umi von umhin anstatt hinum &c. Allein was willst du mit Strobumi und Heuumi zum Urbsstädter und Ipleer sagen?

Præc. Sey still! es reuet mich schon wieder \*\*. Zudem so ist diese Geschichte nur aus einer fremden Sprache in die unsrige übersetzt worden. Da nämlich einsmals, ich weiß nicht wann oder wo, die Landmiliz exerciren mußte, und das Links, umkehrt euch und Rechts, umkehrt euch nicht begreifen konnte, so ließ ihnen der dazu bestellte Feldwebel jedem ein Büschlein Heu am rechten Arm, und ein Büschlein Stroh am linken Arm anbinden. Sodann rieß er: Heuumi! Strobumi!

Disc. Das war von dem Herrn Feldwebel wohl recht eine schöne Kriegslist. Allein wieder weiter: Weil man den Hauptton in der Mitte z. Ex. eines Concerts auch zu einem Mittelton brauchen kann, so kann ja ein jedes Mittel-Solo izomal verwechselt werden; gleichwie vor etlichen Minuten, Seite 94 gemeldet ist worden.

Præc. Das hat seine Richtigkeit. Wir wollen mit Miniatur die Probe drüber machen. Allein da wir alles in der Tonart C abgehandelt haben, so will ich sehen, ob du dir auch in andern Tonarten zu helfen wirst wissen.

Disc. Ich darf ja nur nachzählen. Oder ich will, dir es augenscheinlich zu zeigen, die gewöhnlichsten Tonarten mit Miniatur vorstellen. Ich gehe aber nicht weiter als in die Quint. 3. Ex.

Halt! ich glaube,  $\frac{3}{4}$  Tact ist leichter zu schreiben:

Oder noch kürzer abgefaßt, damit ichs auf eine einzige Noten-Zeile bringe, z. Ex.

Præc. Gut; nun mache es nur so, wie der Herr Ipleer mit seinen Dissertationen.  
Disc. Warum denn? Ich habe ja nichts dabey zu thun, als dieß Exempel zu übersetzen, nämlich so:

E e

\* Von Mr. Descartes. \*\* Es ist wahr, natura dedit; die scharffe Erziehung hat mich doch noch nicht ganz und gar abhalten können, bissige Reden zu beantworten. Wienwohl ich diesen verhakten Fehler seit Jahren um ein merkliches gemindert zu haben glaube. Anerwogen ich wünsche, mich sowenig davon zu nähren, als von gegenwärtiger Schreiberey.



Hauptton E. Terz major. H

Hauptton F. C.

Hauptton G. Terz major.

Hauptton A. Terz major.

Hauptton B.

Præc. Ich möchte aber die Sext auch gern so dabey sehen.

Disc. Den Augenblick. Ich will nur mit Fleiß noch eines mit der verlängerten Miniatur formiren, 3. Ex.

G

A.

Ist sage mir geschwind, ob eine solche Miniatur sonst weiter zu gar nichts zu brauchen wäre?

Præc. Warum nicht? Schreibe nur das Wort Solo und Adagio dazu. Ein Violinist wird es schon mit Manieren auszieren; ja es wird ihm tausendmal lieber seyn, als wenn ihm ein Componist ein Solo zusammenstumpelt, der die Violine nicht versteht.

Disc. Ich bin abermal klüger geworden. Unser Philip hat unter andern eben auch ganz glatte Adagio. Eines hat er von einem alten italienischen Meister, wo ausser dem Hauptton noch alle Mittelöne wesentlich angebracht sind, 3. Ex.

Solo.

Adagio.

E D

tr. A F

Schweren könnte ich zwar doch nicht darauf, daß gar soviel Mittel-Töne darinnen sind. Weiland mag ein solches Adagio wohl pathetisch gelassen haben; allein dermalen lautet es ein wenig zu altfränkisch. Unser Philip sucht es freylich mit seinen Manieren währendem Spielen neu zu machen. Nun aber die Sext mit kurzer Miniatur, 3. Ex.

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. Chords C, G, and Sext A.

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. Chords D, A, and Sext H.

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. Chords Eb, B, and Sext C.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. Chords E, H, and Sext C X.

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. Chords F, C, and Sext D.

Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature. Chords G, D, and Sext E.

Musical staff 7: Treble clef, 3/4 time signature. Chords A, E, and Sext F X.

Musical staff 8: Treble clef, 3/4 time signature. Chords B, F, and Sext G.

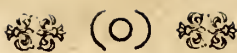
Nun die sonst fugenmäßige mit der Terz, 3. Ex.

Musical staff 9: Treble clef, 3/4 time signature. Chords C, G, and Terz E.

Musical staff 10: Treble clef, 3/4 time signature. Chords D, A, and Terz F X.

Musical staff 11: Treble clef, 3/4 time signature. Chords Eb, B, and Terz G X.

Musical staff 12: Treble clef, 3/4 time signature. Chords E, H, and Terz G X.



F C Terz A.  
G D Terz H.  
A E Terz C X  
B F Terz D.

Præc. Gut. Und auf diese Art verfährt man auch mit den 120 Verwechslungen, wenn man gar alle 5 Mittelöne anbringen will. Ich gebe dir nur indessen eine Gleichniß mit dem Orgelbaß in der Tonart C, 3. Er.

4 X 4 X 6 X 6 4 6 4 6

Zur weiblichen Gleichniß nehme ich indessen A Terz minor, 3. Er.

4 X 6 4 X 6 X b 6 4 X 6 6-X

Disc. Ich will diese zwey Miniatur-Muster nicht einmal recht anschauen. Just als wenn ich nicht im Stande wäre, die Tonausweichung ohne Orgelbaß zu kennen. Ich bitte, fahr mit dem Violinschlüssel fort.

Præc. Und du willst, daß ich alle 124 Verwechslungen schreiben solle. Was würde wohl nach der Hand der Urbestädter sagen?

Disc. Er kann bleiben wer er ist, und ich will klar und deutlich wissen, ob es damit seine Richtigkeit hat. Ich verlange ja sonst nichts als Miniatur. Du schreibst auch zehnmal hurtiger als ich.

Præc. Du hast gar eine zu gute Meinung für mich. Doch weil du den Vortheil noch nicht recht dazu weißt, so mag es seyn. Wenn ich sodann 3. Er. C als den Grundton unveränderlich stehen lasse, so können fünf, nämlich G A E D F, wie gesagt, 120mal verwechselt werden. Daher dividire und spreche ich: 5 in 120 thut 24. Welches facit eine Anzeige ist, daß jeder von den 5 Mittelönen 24mal voran stehen kann. Sieh nur die Ordnung (aber indessen ohne Hauptton C) mit Buchstaben-Miniatur, 3. Er.

g	a	e	d	f	a	d	f	g	e	e	d	f	g	a	d	f	a	e	e	f	g	a	e	d			
g	a	e	f	d	a	a	d	e	g	f	e	d	f	a	e	d	f	a	e	g	f	f	g	a	e		
g	a	f	d	e	a	a	d	e	g	f	e	d	a	f	g	d	f	e	g	a	f	f	g	d	a	e	
g	a	f	e	d	a	a	d	e	f	g	e	d	a	g	f	d	f	e	a	g	f	d	f	e	a	e	
g	a	d	e	f	a	a	d	g	f	e	e	d	g	a	f	d	d	f	g	e	a	d	f	g	e	a	
g	a	d	f	e	a	a	d	g	e	f	e	d	g	f	a	d	d	f	g	a	e	d	f	g	a	e	
g	e	d	f	a	a	a	e	d	f	g	e	g	d	f	a	d	d	a	e	f	g	f	e	a	g	d	
g	e	d	a	f	a	a	a	e	d	g	f	e	g	d	a	f	d	a	e	g	f	f	e	a	d	g	
g	e	a	d	f	a	a	a	e	g	f	d	e	g	a	d	f	d	a	g	e	f	f	e	d	a	g	
g	e	a	f	d	a	a	a	e	g	d	f	e	g	a	f	d	d	a	g	f	e	f	e	d	g	a	
g	e	f	a	d	a	a	a	e	f	d	g	e	g	f	d	a	d	a	f	g	e	f	e	g	d	a	
g	e	f	d	a	a	a	a	e	f	g	d	e	e	g	f	a	d	d	a	f	e	g	f	e	d	a	
g	f	a	e	d	a	a	a	g	e	d	f	e	f	g	a	d	d	g	f	e	a	f	d	a	g	e	
g	f	a	d	e	a	a	a	g	e	f	d	e	e	f	g	d	a	d	g	f	a	e	f	d	a	e	
g	f	d	e	a	a	a	a	g	f	e	d	e	e	f	d	a	g	d	g	a	f	e	f	d	g	a	
g	f	d	a	e	a	a	a	g	f	d	e	e	e	f	d	g	a	d	g	e	a	f	f	d	e	g	a
g	f	e	d	a	a	a	a	g	d	f	e	e	e	f	a	d	g	d	g	e	a	f	f	d	e	g	a
g	f	e	a	d	a	a	a	g	d	f	e	e	e	f	a	g	d	d	g	e	f	a	f	d	e	a	g
g	d	e	a	f	a	a	a	f	d	g	e	e	a	d	g	f	d	e	g	f	a	f	a	e	d	g	g
g	d	e	f	a	a	a	a	f	d	e	g	e	a	d	f	g	d	d	e	g	a	f	f	a	e	g	d
g	d	a	f	e	a	a	a	f	e	g	d	e	a	f	g	d	d	e	a	g	f	f	a	g	d	e	d
g	d	a	e	f	a	a	a	f	e	d	g	e	e	a	f	d	g	d	e	a	f	g	f	a	g	e	d
g	d	f	a	e	a	a	a	f	g	d	e	e	a	g	f	d	d	e	f	g	a	f	a	d	e	g	e
g	d	f	e	a	a	a	a	f	g	e	d	e	e	a	g	d	f	d	e	f	a	g	f	a	d	g	e

**Disc.** Du mußt mir nichts sagen. Denn auffer den allezeit voranstehenden 24 Tönen bleiben noch 4 zu verwechseln übrig, welche für sich allein und überhaupt 24mal verwechselt können werden; wie in der Ziffertafel zu sehen. Spreche ich nun 4 in 24, so entspringet hieraus 6. Folglich kann jeder von den 4 Tönen 6mal voran stehen. Weswegen du auch lauter Reihen von 6. gemacht hast. Hernachmals bleiben noch 3 übrig, die an und für sich 6mal verwechselt können werden. Sage ich sodann 3 in 6, so weiß ich gleich, daß von den dreien jeder Ton zweymal voran stehen kann, u. s. w. wie zu sehen. Du hast den Grundton C indessen weggelassen; allein ich möchte ihn doch auch dabey als das Oberhaupt, und zwar mit Noten-Miniatur gern sehen.

**Præc.** In der That ein grausames Begehren. Das ist just das allermühesamste\*. Du kömmt mir beynah vor, als wie jener Mann, der recht wehemüthig seufzte, da sein Weib auf dem Sterb-Bette lag. Sie fragte ihn noch, ob er sie auch wohl herzlich liebte. Worauf er ihr die kläglich- und bitterliche Antwort gab: Ach ja mein liebes Weib; ich hab dich jung, ich hab dich schön, gesund, stark, lustig, hernach bey deinem annahenden Alter, und nunmehr leider! auch lang genug schwach und krank gesehen; aber todt möchte ich dich doch auch einmal gern sehen.

**Disc.** Ey, Gott bewahre mich vor einem solchen bösen Gedanken!

**Præc.** So merke, ich werde mich dennoch genau nach der Buchstaben-Miniatur richten; nur daß ich jetzt zugleich den Hauptton anfangen und endigen lasse, s. Ex.

S f

\*Mir ist sonst zwar auch so. Wenn ich nicht alles ausführlich vor Augen habe, so kann ich nichts begreifen. Und scheint auch, als wenn die Leute nur vom Sagenhören so was dahin schreiben.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a keyboard instrument. The page contains 15 staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation is dense, featuring a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Several notes are marked with symbols: an asterisk (\*), a cross (x), and a circled cross (o). These symbols are placed above or below the notes, possibly indicating ornaments, trills, or specific articulation. The handwriting is in a historical style, characteristic of 17th or 18th-century manuscripts. The page is numbered '114' in the top left corner and has a decorative header '❁ (○) ❁' at the top center.

This page contains 15 staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style characteristic of 18th-century manuscript notation, featuring a variety of note values including minims, crotchets, and quavers. The notation includes many accidentals, such as naturals and flats, and some notes are marked with an 'x' or an asterisk. The staves are connected by a single vertical line on the left side. The overall appearance is that of a handwritten musical score.

This page contains 15 staves of handwritten musical notation. The notation is written in a historical style, likely from a 17th or 18th-century manuscript. Each staff begins with a clef (likely a soprano or alto clef) and a time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, often beamed together. There are several instances of asterisks (\*) and 'x' marks placed above or below notes, which likely indicate specific performance instructions or editorial markings. The handwriting is clear and consistent throughout the page.



This page contains 12 staves of musical notation, likely for a keyboard instrument. The notation is written in a single system and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The music appears to be in a common time signature, possibly 4/4 or 3/4. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The page is numbered 117 at the top right.

This page contains 15 staves of handwritten musical notation. The notation is dense and rhythmic, typical of a keyboard or lute score. Each staff begins with a clef and a time signature. The notes are often beamed together in groups, suggesting a fast or repetitive piece. Dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) are used throughout. There are also asterisks and 'x' marks placed above or below notes, possibly indicating specific performance instructions or corrections. The overall appearance is that of a historical manuscript page.

This page contains 15 staves of musical notation, all within a single system. The notation is dense and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals (sharps and crosses). The staves are arranged vertically, and the music appears to be a single melodic line. The notation is characteristic of early printed music, possibly from a 16th or 17th-century manuscript.

This page contains 15 staves of musical notation, arranged in a single system. The notation is written in a historical style, featuring various note values such as minims, crotchets, and quavers. The music is organized into measures by vertical bar lines. Several notes are marked with a sharp symbol (#) or a natural symbol (♮). The staves are connected by a single brace on the left side. The overall appearance is that of a page from an early printed music book.

Disc. Da die einzige Tonausweichung eines einzigen Mittel-Solo so oft verwechselt kann werden, so glaube ich gern, daß auch ein einziger Concert viel tausendmal verändert kann werden. Denn was haben wir nicht heute schon für Veränderungen der Tacte und Noten beschrieben.

Præc. Die Verwechslung gilt aber nicht allein bey Concerten, sondern bey allen andern Sachen; auch nicht allein in der Tonart C, sondern in allen Tonarten.

Disc. Ey, das weiß ich gar wohl. Wenn meinem Herrn diese Verwechslungskunst noch nicht bekannt ist, so wird er gewiß wieder sprechen: Betrachte ein Mensch, wie die Musick steigt! Dieses Sprichwort hat er izt bey zwey Wochen her fast täglich im Mund. Denn eben vor 14 Tagen reisete ein Officier durch, und speisete in Urbsstadt auf der Post zu Mittag. Nach dem Essen nahm er seine Flautraverters geschwind ein wenig heraus, und machte solch zierlich Laubwerk darauf, daß der Chorregent in Ballesthal selbst auf der Orgel nicht im Stande wäre, ihm es nachzumachen. Dieser, der Urbsstädter, und mein Herr waren dazumal iust drüben beysammen. Sie gaben sich endlich diesem Herrn, da er bereits wieder abzureisen wollte, als Musickverständige zu erkennen. Er sagte unter andern, er spiele dieses Instrument nur zu seiner Unterhaltung; er wäre (wie mir deucht) aus Petersburg in Schweden; er hoffe, die *Lycea musica* würden mit der Zeit die Eisländer wohl auch noch mehr und mehr erwärmen und aufmuntern, nachdem sie von Orient her nach und nach immer weiter, und schon gar soweit verleget wären worden, &c. Sie rühmten seine Kunst, mit offenherziger Bètheurung, daß sie noch nichts dergleichen gehört hätten, und daß die Musick vermuthlich nimmer höher steigen könne. Ach ja, gab er noch überdies zur Antwort, ich habe bey meiner Durchreise in Berlin als was anders gehört; da habe ich mir nicht einmal getraut, meine Flöte sehen zu lassen. Die Musick steigt freylich, fuhr er fort, weil es grosse Monarchen darinnen selbst schon auf den höchsten Gipfel bringen. Sie versetzten, sie hätten dieses bereits mehrmalen vernommen, sie wüßten aber nicht, ob die übrige Musick daselbst eben auch so vortrefflich wäre. Hierüber aber scheint er gleichsam sie keiner Antwort zu würdigen, sondern er schrieb folgenden Vers geschwind auf den Tisch hin, und nahm adieu:

Regis ad exemplum totum cognoscite chorum.

Welchen Vers mir mein Herz zwar noch nicht erkläret hat; allein *Lycea musica* heißt auf teutsch die hohen Musickschulen.

Præc. Allein Petersburg ist in Rußland, und nicht in Schweden.

Disc. Was weiß ich. Ich denke izt vielmehr bey mir: Wenn doch der Herr Officier seine Wissenschaft in der Musick so unser einem mittheilen könnte. Bey Hofe würde er ohnehin allenthalben schöne Musicken zu hören bekommen. Wer reich ist, hat gut Künste lernen. Es trift also nicht allzeit so ein, wie mein Herr meynt. Denn wenn mich manchmal hungert, daß mir die Rippen krachen, und er merkt es, so schrägt er mir gleich eins vor, und sagt, daß Nothdurft besser sey zum lernen, als alle Lehremeister in der Welt. Du magst izt meinthalben immer lachen. Es ist dir doch vordem ebenfalls oft ein wenig hinderlich gegangen. Aber, ich dachte, wir wollen Feyerabend machen; warum bringst du Licht her?

Præc. Damit wir die Haupttonarten mit Terz minor desto besser sehen.

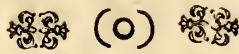
Disc. Sind diese denn von den männlichen Tonarten soweit unterschieden?

Præc. Allerdings. Eine weibliche Tonart hat ihre Wesenheit von der männlichen her, und für sich selbst gar keine Leiter.

Disc. Soll es denn z. Er. in A Terz minor nicht auch so angehen:

H h

Præc.



Præc. Mein sage ich. Man muß die Leiter in C Terz major dazu borgen, z. Ex.

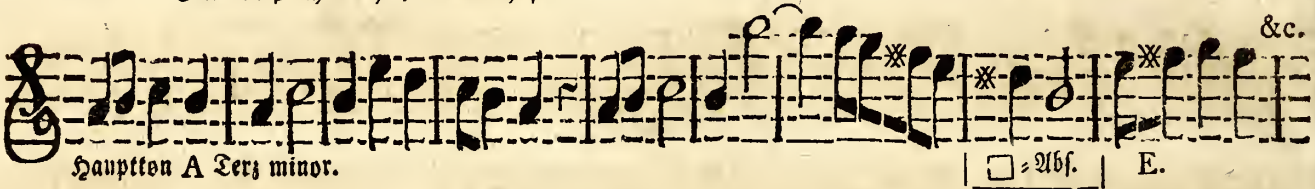


Nun diese 6 Töne kann man zur Tonart A Terz minor wesentlich brauchen, und sonst keinen.

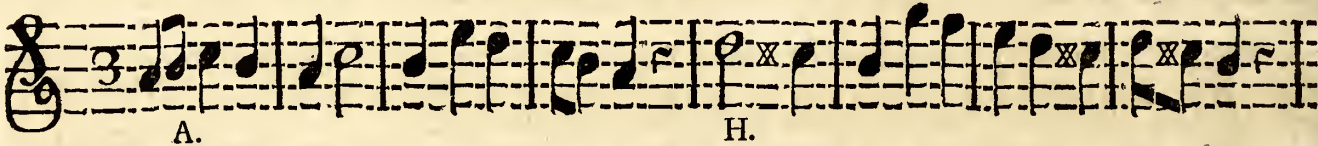
Disc. Also muß ich das H, welches zur männlichen Tonart C die Septime, und hier zu A die Secund ist, abermal nur zufällig so durchlauffen lassen.

Præc. Nicht anders. Nur daß man bisweilen einen □ = Absatz zu E darinn bestellen kann.

Disc. Das weiß ich wohl; nämlich so:



Ich will aber auch wesentlich einen kleinen Versuch damit anstellen, z. Ex.



Du hast recht; das klingt abscheulich. Ich habe dir's nicht glauben wollen. Das sind nun zwey weibliche Tonarten, die neben einander, oder nur um eine Secund voneinander entfernt stehen. In Ansehung dessen will ich dir ikt gleich eine unrationalrechnungsmässige Frage aufgeben. Wir haben heut den ganzen Tag den Hauptton C gehabt, und da sind immer öfters E Terz minor und D Terz minor eben so neben einander zu stehen gekommen.

Præc. Ja, und weiter?

Disc. Wenn ich nun D Terz minor (gleichwie A in Ansehung des H) zum Hauptton mache, kann denn hernach E Terz minor nicht auch darneben zu stehen kommen?

Præc. Nein.

Disc. Und warum nicht?

Præc. Ich weiß in der That keine andere Ursache, als daß D Terz minor der Hauptton, und folglich seine Leiter von der Tonart F Terz major entlehnet ist.

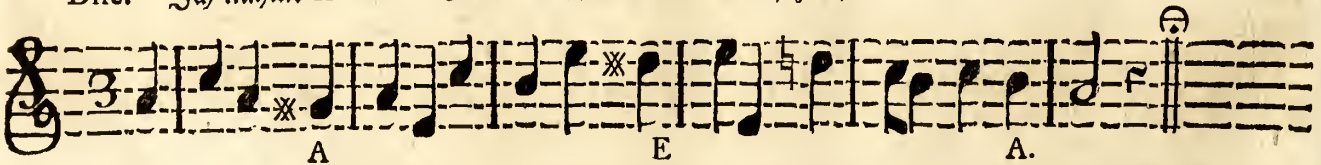
Disc. Ich begreiffe es freylich wohl ein wenig. Die Ohren richten sich nur immer auf den einmal festgestellten Hauptton. Also haben die Ohren mehr harmonische Vernunft als wir. Deswegen sagt mein Herz oft: non quadrat ad auditum; non vadit ad aures; subtiles aures non possunt capere istam horribilem crassitiem, &c. Wiewohl er manchmal wider Willen und Wissen, oder vielleicht aus Haß und Mißgunst spricht, daß die Alten gesucht hätten, das Gemüt einzunehmen; die heutigen Componisten hingegen suchten nur allein das Gehör zu befriedigen. Ich denke aber, wenn ein heutiger Menuet die Leute zum tanzen aufmuntern, oder eine Nachtmusick dieselben einschlaffen machen kann, so - - -

Præc. Du sollst lieber sagen, wenn eine pathetische Kirchenmusick die Leute zur Andacht bewegen kann, so - - -

Disc. So muß ja das Gemüt eben auch nicht weit davon seyn. Der berühmte Naturkündiger in Opolisburg sagt, das Gehör wäre ein verkehrt liegender kleiner Körper. Ich glaube es. Denn wenn ich eine sehr alberne, oder eine zu sehr verkünstelte Musick höre, so fühle ich ein oder zwey Finger breit unter dem Herzgrüblein den Augenblick ein Zucken, Klemmen und Schaudern. Wofelbst das Gehör ganz unfehlbar seinen Kopf dazu schütteln muß. Die Ohren mögen also freylich wohl kein Haupttheil dieses Körpers seyn.

Præc. Sage mir lieber, wie du z. Ex. ein Andante in A Terz minor machtest?

Disc. Ich nähme A E A. Oder mit Noten-Miniatur, z. Ex.



Præc. Ikt merke ich erst, daß du noch wenig weißt und gehört hast. Das ist die Fugenmässige Ordnung; und da stehet die Terz noch gemeiniglich dabey, z. Ex. A E C A. Oder so mit Noten:

Hauptton A. Quint E. Terz C.

Hingegen zu Concerten, Violin-Solo, Simphonien, Andante u. s. f. wird anstatt der Quint die Terz ge-  
braucht, 3. Ex.

Andante.

Erster Theil. Terz C.

Zweyter Theil. tr.

Ich habe diesen zweyten Theil mit Ponte formirt; du weißt wohl, daß es auch mit Fonte und Monte an-  
gienge, 3. Ex.

Zweyter Theil mit Fonte. tr.

Zweyter Theil mit Monte. &c.

Disc. Diese drey, Ponte, Fonte und Monte sind aber vielmehr aus der Tonart C entlehnet. Wel-  
ches mir zwar gar keinen Zweifel macht, sondern ein Concert - - -

Præc. Ein Concert hat erstlich die Terz, hernach die Quint, 3. Ex.

A C E A.

Disc. Wenn ich aber gar 4 Haupt-Solo wollte hinein machen?

Præc. Sodann wäre D als der dritte Mittel-Ton noch am geschicktesten dazu, 3. Ex.

A C E D A.

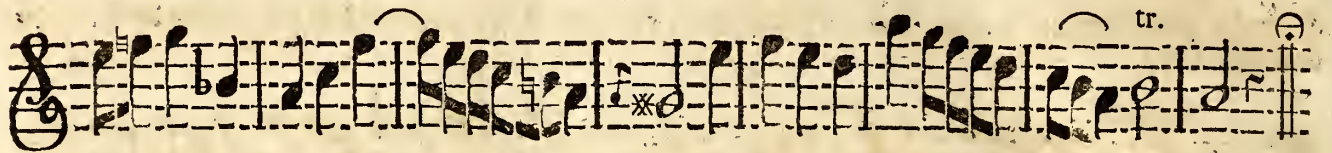
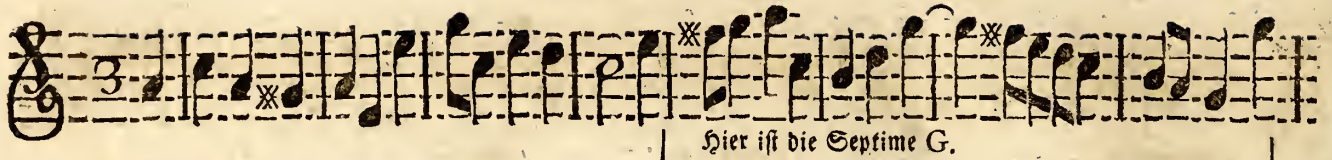
Denn G. als die Septime ist entweder zu nahe bey'm Hauptton, oder zu weit davon entfernt. Die Sert F  
hingegen wäre dieser Ursache halber zwar wohl tauglicher, allein sie ist zu weich darzu.

Disc. Und mir scheint die Quart D fast eben so weich zu seyn. Zudem so könnte man ja demnach wie-  
der eine Schärfung ♯ vornehmen; denn der männliche Ton F wäre mir weit lieber. 3. Ex.

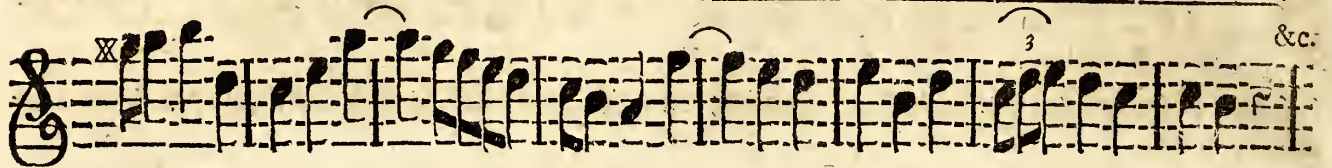
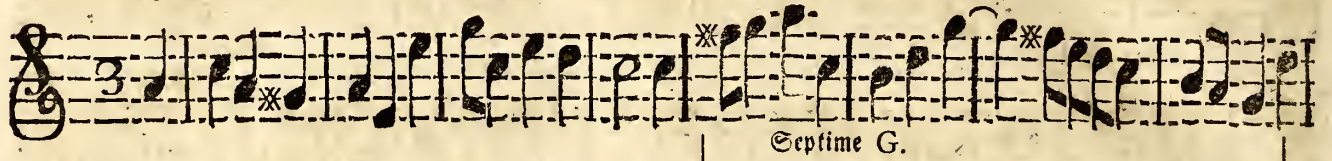
♯ b &c.

Præc. Es müßte freylich bey der Quart D ebenfalls eine Schärfung vorgenommen werden; und da-  
fern eine weiche Mitteltonart lang dauert, so muß die Schärfung auch ein wenig länger dauern, als sonst.  
Es ist wahr, die Schärfungen und im Gegentheil die Erweichungen können dem Gehöre annoch gute  
Dienste leisten, nachdem man auch schon wirklich wieder im Haupttone sich befindet. Jedoch darffen sie nicht  
allzeit so gähe, sondern nach und nach eingeführt werden.

Disc. Ich will nur die Septime G ein wenig versuchen, 3. Ex.



Oder :

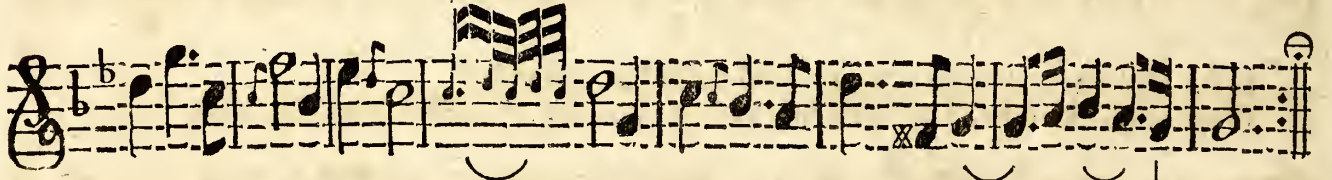
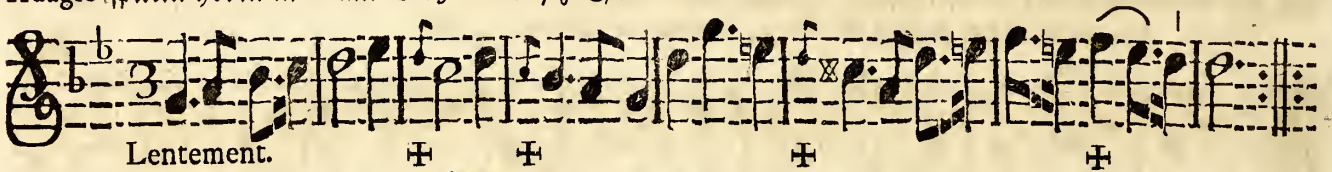


Es ist richtig ; die Septime ist bey einer weiblichen Tonart keineswegs zu verachten. Ich hätte es in der That nicht geglaubt. Obwohl ich sie doch nicht vieltausendmal, oder so oft zu setzen gedenke als die übrigen.

Præc. Merke 1) daß ich kein Liebhaber bin von 4 lang ausgeführten Haupt-Solo. 2) daß man die Mittelstöne dennoch gar wohl brauchen kann. 3) daß Violin-Solo, Simphonien &c. eben die Tonordnung haben können wie ein Concert.

Disc. Das alles weiß ich heut schon lang. Weil übrigens die Ausführungen und Verlängerungen zwischen einer weiblichen und männlichen Tonart nicht unterschieden sind, so will ich nun selbst versuchen, ob ich die Verwechselungen 120mal richtig herauskriegen kann. Allein eine kleine Frage: Darf ich darauf bauen, daß man (die Fugen ausgenommen) allezeit erstlich in die Terz gehe?

Præc. Ganz sicher. Wie sonst verlautet, so haben sich in gewissen Ländern oder Königreichen die Leute meistentheils an die Fugenmäßige Ordnung gebunden. Ja ich habe erst vor 14 Tagen noch ein solches Adagio spielen hören in G mit Terz minor, 3. Ex.

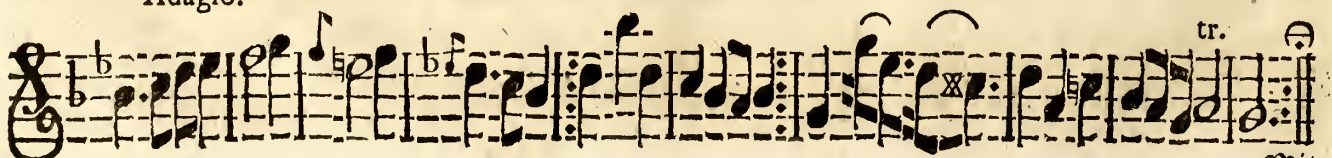
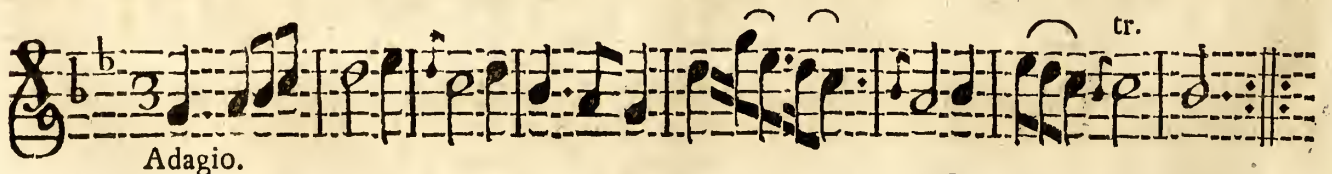


Den kleinen Vorschlag-Noten † hat der Violinist mit dem Bogen einen starken Nachdruck gegeben, aber währenddem streichen gleich wieder nachgelassen, und alle übrige Noten ganz delicat gespielt, auch NB. die Cadenz-Triller auf leerer Saite ohne Nachschlag hervorgesucht.

Disc. Warum redest du nicht teutsch? Was heißt delicat?

Præc. Niedlich, beynahе soviel als dolce, oder aber à meza voce, halb-stark &c. Dermalen, wie es heißt, gehen aber dieselben Länder auch schon in die Terz; wiewohl sie die Quint nicht gar vergessen können.

Disc. Das mag meinthalben wohl ein pathetischer Geschmack seyn; allein hier zu Land wollte ich denjenigen für einen rechten Weiberer halten, der einen so weichherzigen Gesang liebte. Denn der Hauptton selbst ist weiblich, und die darauffolgende Cadenz in der Quint ist auch weiblich. Ein anders mag es mit Fugen seyn, und wenn in der Mitte so zwey weibliche nur gleichsam als Absätze nebeneinander zu stehen kommen. Kurz, ich will allezeit gleich in die Terz gehen, 3. Ex.



Mit



Mit deinem Lentement oder Adagio hast du mich leider! wieder auf den letzten Krieg erinnert. Denn da kamen Regimenter Soldaten zu uns nach Monsberg, welche fast alle ihre Lieder so mit Terz minor, um Mittag herum, zu singen anfingen, und nichts als Triller hinein machten. Wie sie fort waren, da kamen, wie du weißt, ihre schnaubbärtigen Feinde mit den langen Fleischmessern an der Seite, diese sangen ihre Lieder aber ohne einzigen Triller ganz gerade aus, und gemeinlich erst, nachdem sie bey ihren Hauswirthen zu Gast gespeiset. Sie hatten ganz ausserordentliche, jedoch männliche Melodien; denn sie waren von stärkerer Brust als jene.

Præc. Du möchtest vielleicht immer so unverständlich fortschwätzen \*. Zeige mir lieber die übrigen gewöhnlichen Tonarten mit Terz minor in Miniatur.

Disc. Wohl. Ich will dennoch im A anfangen, z. Er.

Hauptton A. Terz minor. C

Hauptton H. D

Hauptton C. Terz minor. Eb.

Hauptton D. Terz minor. F

Hauptton E. Terz minor. G.

Hauptton G. Terz minor. B.

Hauptton F. Terz minor. Ab.

Nun zu einem Concert, u. s. f.

C E

D F

Eb G.

\* Es ist wahr, daß die Franzosen anoch nicht aar nachlassen; von den Deutschen verächtlich zu schreiben und zu sprechen; allein das gehet den Jungen nichts an; denn die vernünftigsten davon wissen schon still zu schweigen.

Ich will dennoch einmal nach der fugenmäßigen Ordnung was ausführen. Allein, bevor ich in der Quint schliesse, mich lang genug in der männlichen Terz aufhalten.

Præc. Man hört auch gar oft alte Sachen mit drunter gemischt, und manchmal recht gut angebracht. Ein Componist muß sich heut zu Tag freylich in alles zu schicken wissen.

Disc. Ausserdem will ich die 120 Verwechslungen (mit Terz minor) geschwind ein wenig betrachten; diese werden mir schon einen weitern Begriff einprägen. Ich nehme die Tonart A dazu, 3. Ex.

a c e d g f a	a e g d f c a	a g d f c e a	a d f c e g a	a f c e g d a
a c e d f g a	a e g d c f a	a g d f e c a	a d f c g e a	a f c e d g a
a c e f d g a	a e g c f d a	a g d e c f a	a d f g c e a	a f c d g e a
a c e f g d a	a e g c d f a	a g d e f c a	a d f g e c a	a f c d e g a
a c e g f d a	a e g f c d a	a g d c f e a	a d f e c g a	a f c g d e a
a c e g d f a	a e g f d c a	a g d c e f a	a d f e g c a	a f c g e d a
<hr/>				
a c g e f d a	a e d f c g a	a g c f d e a	a d c e f g a	a f e c g d a
a c g e d f a	a e d f g c a	a g c f e d a	a d c e g f a	a f e c d g a
a c g d e f a	a e d g f c a	a g c e d f a	a d c g f e a	a f e d c g a
a c g d f e a	a e d g c f a	a g c e f d a	a d c g e f a	a f e d g c a
a c g f e d a	a e d c g f a	a g c d e f a	a d c f e g a	a f e g c d a
a c g f d e a	a e d c f g a	a g c d f e a	a d c f g e a	a f e g d c a
<hr/>				
a c d f e g a	a e f g c d a	a g f c e d a	a d e f g c a	a f g e c d a
a c d f g e a	a e f g d c a	a g f c d e a	a d e f c g a	a f g e d c a
a c d g f e a	a e f d g c a	a g f d e c a	a d e c f g a	a f g c e d a
a c d g e f a	a e f d c g a	a g f d c e a	a d e c g f a	a f g c d e a
a c d e f g a	a e f c d g a	a g f e c d a	a d e g f c a	a f g d e c a
a c d e g f a	a e f c g d a	a g f e d c a	a d e g c f a	a f g d c e a
<hr/>				
a c f g e d a	a e c f d g a	a g e d f c a	a d g c f e a	a f d g e c a
a c f g d e a	a e c f g d a	a g e d c f a	a d g c e f a	a f d g c e a
a c f d g e a	a e c d g f a	a g e c d f a	a d g e f c a	a f d c g e a
a c f d e g a	a e c d f g a	a g e c f d a	a d g e c f a	a f d c g e a
a c f e g d a	a e c g f d a	a g e f d c a	a d g f c e a	a f d e g c a
a c f g d e a	a e c g d f a	a g e f c d a	a d g f e c a	a f d e c g a

Der Urbsstädter hat die mehresten von seinen Hauptregeln nur in etliche Worterklärungen eingeschlossen; damit ihn vielleicht kein Anfänger, sondern nur einzig allein Gelehrte (die nämlich was gelernt haben, oder vielleicht schon mehr wissen als er) verstehen sollen. Ich aber will sogar auch diese Verwechslungen mit Noten betrachten, 3. Ex.

The image shows five staves of musical notation. Each staff contains a sequence of notes, some marked with an asterisk (\*). Below each staff, a series of letters is written: a, c, e, d, f, g, a; a, c, e, f, d, g, a; a, c, e, f, g, d, a; a, c, e, g, f, d, a; a, c, e, g, d, f, a.

Præc. Höre auf, und mache die übrigen 114 Verwechslungen nach Gelegenheit zu Hause. Man muß klares Wasser ohne Ursache nicht trüb machen. Der Herz Urbsstädter hätte recht, wenn er sich demnach über uns aufhielte. Du hast ja von der Verwechslungskunst ohnehin schon einen hinlänglichen Begriff.

Disc. Ja, es ist mir jußt, als wenn ich alldasjenige, was wir heut abgehandelt haben, schon Jahr und Tag gewußt hätte. Mein Herz hat eben auch einen Solianten u. s. m, wo von der Tonordnung etwas angemerkt stehet. Diesen, die Musurgia P. Kircheri, und den Tractat vom P. Spieß sperret er in einem besondern Kasten zusammen.

Præc. Er hat vollkommen recht. Denn der Ehrw. Herz Pater Spieß hat vom Contrapunct geschrieben, ohne eine hinlängliche Erkenntniß davon zu haben. Wenn wir vom Contrapunct handeln werden, so will ich dir alle seine fehlerhafte Exempel zu einem Wahrungs-Muster vor Augen stellen. Er wirft sich als Anwald für die alten Tonarten auf, er ist es aber nicht, wie wir alsdenn sehen werden.

Disc. Er schreibt aber auch von dem Theatralstyl; und mein Herz hält ihn so hoch als den Solianten und die Musurgia, &c.

Præc. Das ist seine Schuldigkeit. Man muß ihnen allerdings Dank wissen, weil sie der Musick überhaupt so viel Ehre gönnten, und sich weit mehr damit bemüheten, als es ihres Ehuns war.

Disc. Er hat auch das Wort Rhythmopoeia darinn.

Præc. Ich weiß es\*. Er wußte aber nicht, daß das musicalische Reimgebäude (Rhythmopoeia) in mehrern Tacten, Einschnitten und Absätzen bestehe. Er will die Klangfüße der lateinischen Poesie dazu brauchen. Wie würde aber wohl ein Poet nur auf folgende Noten die Klangfüße herauszwingen können?  
Z. Er.

The image shows a single staff of musical notation with various rhythmic patterns, including groups of notes and rests, illustrating the concept of rhythmic feet.

Und haben wir in der Musick nicht tausendmal mehr Veränderungen? Weiter: Die Poeten haben nur bey den fünfßyllbigen Wörtern 120. Namen, nachdem nämlich ein jedes ichtgedachter Wörter die langen und kurzen Füße oder Syllben ändert. Der P. Spieß hat deren 27 aufgesetzt, und ich weiß nicht zu was für einer Regel vorgeschrieben, denn er kann es selbst nicht wissen. Ich will indessen nur 4 davon hersetzen. Das erste Wort bestehet aus zwey langen (Syllben). Das anderte aus zwey kurzen. Das dritte aus einer kurzen und einer langen. Das vierte hingegen hat die erste lang und die letzte kurz. Nun sieh an, wie sie heißen, und wie er sie mit Noten ausdrückt:

1. Spondæus.    2. Pyrrhichius.    3. Jambus.    4. Trochæus.

The image shows four staves of musical notation, each corresponding to one of the four rhythmic feet listed above: Spondæus, Pyrrhichius, Jambus, and Trochæus. Each staff shows the specific note values and rests for that foot.

Er erzählet anbey, daß sich der erste zu ernsthaften und andächtigen Sachen; der zweynte zu flüchtigen Sachen und Kriegswesen; der dritte zu mäßig-lustigen; der vierte, nämlich der Trochæus, zu satyrischen, doch ziemlich

\* Eben deswegen ward mir kürzlich ein derber Verweis gegeben, weil ich mich zur Tactordnung dieses Worts bedienet habe.


ziemlich unschuldigen Dingen schiefe, und sofort von den übrigen \*. Ist es möglich, so zu denken? Lassen sich denn nicht in der Musik alle Tüße ohne Ausnahme sowohl lustig als traurig machen, und dieß entweder durch das dabengefekte Adagio; oder Allegro; oder aber zugleich durch das Accompagnament, u. s. f. Ich darf ja auch nach Vorschrift aller erfahrenen Meister diese gedachten 4 Gattungen zu einem einzigen Wort gebrauchen, z. Ex.

Spond.      Pyrrh.      Troch.      Jambus.



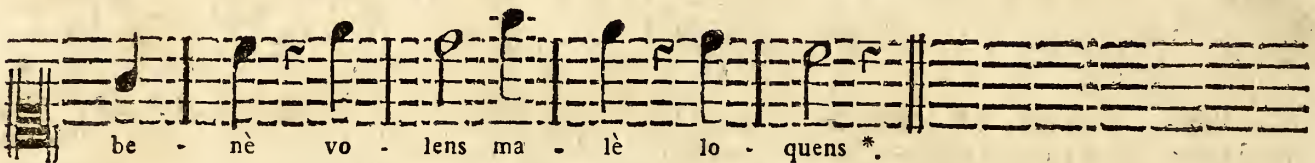
Ma ter      Ma ter      Ma ter      Ma ter      ve ni.  
Mut ter      Mut ter      Mut ter      Mut ter

Denn ein Jambus ist nicht anders auszudrücken als durch einen Vorschlag, z. Ex.



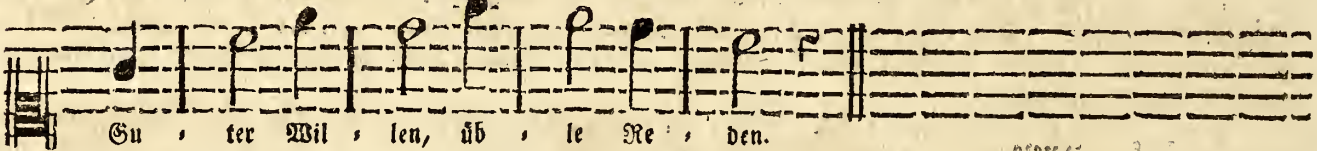
Ge , schmier er , quickt , Ver , nunft er , sticht.

Wenn ich nun im Latein auch so machen wollte, z. Ex.



be - nè vo - lens ma - lè lo - quens \*.

Manchmal eine kleine erzwungene Ausnahme wird diese böse Regel nicht entschuldigen. Käme dieß Latein nicht so abgeschmackt heraus, als z. Ex.



Su , ter vil , len , ab , le Re , den.

Kurz, mir fällt kein pur-lateinischer Jambus bey; denn die Componisten richteten sich von undenklichen Zeiten her \*\*\* nach dem Syllbenmaß der Redner; und die Redner nach dem, wie folgt:

Accentum quò vox monosyllaba ponat apertum est.

ut: Rex, pax, vox &c.

In sedem retrahunt dissyllaba quæque priorem.

ut: hómo, cánit, &c.

Exacuit posthac penultima curta sequentem.

ut: canémus &c.

Sin longa est hæc una sonò profertur acuto.

ut: cánitis, homínibus &c.

Gelegenheitlich von diesem Tractat ein mehrers. Ich habe dieß wenige nur angemerkt, um deinem Herrn indessen eine kleine Freude damit zu machen. Hat er aber wider meine Meynung was einzuwenden; ich lasse mich herzlich gern berichten.

Dise. Ja wohl Freude! Unser Philip erzählte lezhin, daß, ich weiß nicht in was für einem Land oder Königreich, vor etlich Jahren abermal zwey Componisten zu Doctores erhoben sind worden; weil es daselbst vielleicht so gewöhnlich ist. Zu dem Ende legte man ihnen anstatt des examen der andern Wissenschaften unbekante musicalische Stücke vor; sie machten aber beide währendem Spielen vernehmliche Fehler hinein. Dessen ungeachtet erhielten sie diese Würde. Der (bey uns ebenfalls bekannte) vornehmste Componist desselben Lands, welcher diesem feyerlichem Gepränge beywohnete, ward auch ermahnet, das Doctorat zugleich anzuneh-

\* Der P. Spieß mag sich freylich wohl von andern dazu verleiten haben lassen; denn er ist nicht der erste und einzige, der hiervon so geschrieben hat. Sondern es haben viele sogar von der Musik Bücher geschrieben, die die Musik nicht einmal recht gekennet; und um derenwillen ich mir weder Mühe geben mag, die Feder einzutunken. All-in, hätte er nur lieber seinen Eidgenossen schärlicher einerahten, sonst nichts zu schreiben als Kirchensachen, und diese so, daß die Leute nicht Ursache hätten, sich dergestalt darüber zu ärgern, oder im Gegentheil drüber zu spotten. \*\* Gleichwie einige in einigen Weltgegenden Observant quantitates cæsurasque carminum. Aber NB. dieses alles gehet nun den P. Spieß nicht mehr an, sondern ich erkläre nur den Jambum. \*\*\* Cicero mag (gleich den Deutschen) die Trochæos und Jambos mit seiner gewöhnlichen Aussprache freylich auch unterschieden haben. Denn bewährte Schriftsteller versichern, daß z. Ex. Virgilius zum Syllbenmaß keine Regel brachte, weil er ein geborner Lateiner war, und folglich sich nach der allgemeinen Mundart richtete, nämlich so wie auch die Bauern um Rom herum von ihrem Ackerbau redeten. Das Küchenlatein muß also dazumal ganz anders gelautet haben als zu unsern Zeiten.

anzunehmen. Weil er aber mit dergleichen Blendwerk vielleicht keine Freude hatte, so gab er zur Antwort: **Zy!** bewahre mich der Himmel vor dem Doctorat; da könnte ich auch fehlen, wie diese zwey. Nun von derselben Stunde an ist mein Herz dem Philip recht spinnenfeind, weil diese Erzählung nur bloß auf den Tractat gemünzet ist. Denn der P. Spieß schreibt sich: **Der löbl. correspondirenden Gesellschaft musicalischer Wissenschaften in Teutschland Mitglied.** Die Seindschaft hat ihren zureichenden Grund vielleicht daher, weil er noch immer hoffet, mit ihnen correspondiren zu dürfen. Just als wenn er ewig leben wollte und sollte. Ich beschwere dich also bey deinem Gewissen, sage mir, welche Bücher gut oder nicht gut sind; denn ich möchte nicht gern Geld, Mühe und Zeit umsonst anwenden. Wenn ich nur ein Fugen-Thema ausführen könnte!

**Præc.** Weil du schon zum Orgelschlagen angefangen hast, so rathe ich dir die Fugen von dem Herrn Eberlin, Capellmeister in Salzburg. Es ist selbes Buch von der ersten Hand in Augsburg zu haben. Die wälsche Ueberschrift heist zu teutsch so: IX Toccaten und Fugen, componirt von Johann Ernest Eberlin in Salzburg 2c. bey Lotters Erben in Augsburg. Es wäre aber auch gut, wenn du vorher eine geschickte und fertige Auflage der Finger hättest; worzu ich dir einen teutschen Unterricht anzuschaffen rathe, der die Aufschrift hat: Die Kunst, das Clavier zu spielen, durch den Verfasser des critischen Musicus an der Spree. Berlin, bey Haude und Spener. 1751. Welches Buch in Quarto, nur 4½ Bogen stark ist. Willst du aber besagter massen noch einen vollständigern Unterricht haben, so suche den grossen Folianten von dem Herrn Bach zu bekommen. Es ist auch eine abgesonderte Erläuterung teutsch dabey\*. Das Titelblatt lautet ungefehr so: Die wahre Art, das Clavier zu spielen, 2c. \*\* Dafern du überhaupt einen wahren Begriff von den Fugensätzen zu haben verlangest, so kauffe die zwey Theile in Quarto, von dem Herrn Marburg. Sie sind eben auch in unsrer Muttersprache beschrieben. Die Aufschrift ist diese: Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister. Entworfen von Friedrich Wilhelm Marburg. Nebst LXII Kupfertafeln. 1753. Im zweyten Theile aber: Nebst LX Kupfertafeln. 1754. Beide Theile in Berlin bey Haude und Spener. Uebe dich, und lese nur fleissig. Ich habe sonderbar in dieser Abhandlung von der Fuge viele so schöne Seltenheiten angetroffen, daß ich ausserdem vielleicht mein lebtag nicht dahin gedacht hätte. Ja wir werden künftighin von den Fugen kaum mehr 3 oder 4 Stunden miteinander zu schreiben und zu reden haben; denn ich werde immer ein und den andern Satz dieser ausbündigen Abhandlung anziehen, und dich dahin verweisen. Uebrigens sind diese 4 oder 5 erwehnte Bücher aller Orten zu haben, oder wenigstens zu erfragen in denjenigen Buchläden, wo sonst auch musicalische Werke verlegt werden.

**Disc.** Allein sie werden für mich zu kostbar seyn?

**Præc.** Eines für das andere kostet freylich mehr. Schau aber nur, daß du einen Wohlthäter dazu bekommest; denn es ist ja gescheider, 14 oder 15 Gulden auf gute Bücher aufwenden, als 100 Gulden auf schlechte, oder auf einen Lehrmeister, der dich auf die Zeit deines Lebens untüchtig macht. Ich will dir nach und nach schon sagen, welche gute heraus sind; insoweit ich nämlich fähig bin, das Nützliche von dem Unnützen zu unterscheiden. Und um mich hierinn sicherer zu stellen, will ich überall meine Anmerkungen deinem und deines Herrn Urtheil unterwerffen. Ich kenne zwar sehr wenig Bücher, und die mehresten davon habe ich ganz durchzusehen noch nicht einmal Zeit gehabt.

**Disc.** Aber ich möchte doch - -

**Præc.** Aber fort! fort! es ist schon wirklich Mitternacht. Nun dieser Tag war unser. Schenkt uns Gott den morgigen, so wollen wir die **Tonordnung ins besondere** abhandeln. Man nimmt sich leider! auf der Welt gemeiniglich viel vor. Der gute Wille entschuldiget aber auch vieles.

**Disc.** Ich freue mich auch ins besondere auf diese Tonordnung.

**Præc.** Bey welcher Gelegenheit wir die Cantaten, Oper-Arien, u. s. m. im vorbegehen zugleich betrachten können lernen.

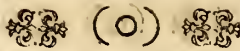
**Disc.** Allein ich bleibe heut gleich bey meinem Herrn Vettern hier; und weil ich morgen unfehlbar lang schlaffen werde, so will ich lieber erst übermorgen kommen. Jedoch muß ich morgen dem Hansmichel eine kleine Freude nach Haus bringen. Er läßt dich noch um einen Krebsen-Menuet bitten. Sey so gut! Ich hätte bald darauf vergessen.

**Præc.** Noch nicht gar? Also: Du würdest zum folgenden dich freylich wohl des Vortheils bedienen müssen, anfangs alle 3 Stimmen bis zur Hälfte ordentlich untereinander zu setzen, um aus den untern 2 Stimmen mittelst der Verkehrung den zweyten Theil herauszukriegen. Ich mache es aber indessen gleich so:

R f

Menué

\* Kostet hier Orts 6. Gulden. \*\* Seitdem hat der Herr Marburg des critischen Musicus an der Spree vorermeldte Kunst, das Clavier zu spielen, erweitert, und mit XVIII. Kupfertafeln herausgegeben. Es heist nun: Anleitung zum Clavierspielen der schönen Ausübung der heuttigen Zeit gemäß. Die Auflage und Abwechslung der Finger ist darinn so vollständig zu sehen, daß man es ebenfalls die wahre Art, das Clavier zu spielen, nennen könnte. Und kostet hier Orts nicht mehr als 1. fl. 15. kr. Ist zu haben da, wo die andern auch zu haben sind.



## Menué à 3.

Nun ein Violinist spielt hier ordentlich vorwärts wie sonst; der andre Violinist hingegen fängt hinten bey dem Zeichen  $\text{F}$  an, und spielt alle Noten zurücke gegen die linke Hand zu. Die Cadenz-Triller macht ein jeder selbst hinein, wenn er will. Zum Bass könnten auf solche Weise eben auch ihrer zwey seyn; allein dieß wäre nichts als eine unnöthige Verstärkung. Ich will aber auch geschwind was aufsetzen für eine einzige Violine, 3. Ex.

Violino.

Basso.  $\text{F}$ 

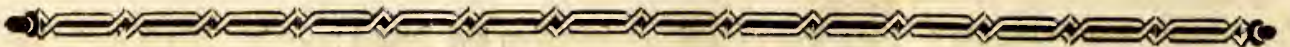
Hier spielst du mit der Violine ordentlich wie sonst. Der Hansmichel kann sich aber dir gegenüber stellen, und mit dem Violoncello ordentlich den Bass daraus spielen; so wie er nämlich den Bassschlüssel bey dem Zeichen  $\text{F}$  vor sich hat.

Disc. Auf diese Art ist aber sonst weiter nichts Krebsgängiges dabey.

Præc. Du weißt aber schon aus dem ersten Capitel, daß ich auf dergleichen zwangsfüchtige und unpathetische Tändlereyen nichts halte.

Disc. Ich danke dir für diese Zugabe, und wünsche dir wohl zu ruhen. Mir aber wird gewiß rechtschaffen traumen. Denn du hast wohl recht, die Musick ist ein unerschöpfliches Meer.

## Ende des zweyten Capitelß.



U & M, gedruckt bey Christian Ulrich Wagner,  
Canzley-Buchdrucker.



# Druckfehler.

- Seite 19. Zeile 28 für zu Schalkheit lese zur Schalkheit.  
Eben auf dieser Seite unten bey der Anmerkung auf der letzten Zeile lese: Zudem so bin ich in viel Stücken sehr unglaublich.
- Seite 23. Zeile 39 bleibt eines von beiden ja weg.
- S. 25. Z. 44. für vielleicht ist die folgende Multiplication lese vielleicht ist dir folgende Multiplication 2c.
- Eben daselbst unten bey der Anmerkung Z. 2. für *Violine* lese *Violone*.
- S. 32. Z. 4. für 60 sage 50.
- Eben daselbst Z. 16 für den dritten Theil von den möglichen Verwechslungen lese den dritten Theil von den möglichen Verwechslungen ausmachen, 2c.
- S. 34. in der Mitte, für mögen diejenigen vielschreibenden lese mögen denjenigen vielschreibenden 2c.
- S. 42. Z. 4 für weil seine Lage nicht in den Grundton C, lese: weil er seine Lage nicht in dem Grundton C.
- S. 43. in der 6.ten Notenreihe und weiterhin sollten die Wörter Monte, Fonte und Ponte nicht so weit droben stehen; denn sie gehen nicht just den Anfang, sondern allzeit den zweyten Theil, sage die zweyte Hälfte derselben 3. Exempel an.
- S. 44 in der ersten Notenreihe sollte die erste Note des dritten Tacts F und nicht G seyn.
- Eben daselbst mitten in der Anmerkung herunt gehen vor den Wörtern Ein sicherer Componist 3. Sternlein (\*\*\*) ab; welche sich auf die 3. Sternlein beziehen, die gleich unter der letzten Notenreihe rechter Hand stehen.
- S. 50. Z. 7. für im *ex abrupto* lese ein *ex abrupto*.
- S. 51. Z. 22 für nichts abzufassen wissen lese nichts kurz abzufassen wissen.
- S. 53. am Ende der zweyten Notenreihe sollte anstatt der  $\blacksquare$  = Cadenz die  $\square$  = Cadenz stehen.
- Eben daselbst in der dritten Notenreihe sollte die erste Note des dritten Tacts F anstatt G seyn.
- S. 55. in der ersten Notenreihe sind die Strichlein „, verkehrt gesetzt, oder zum Theil ausgelassen worden, und anstatt des  $\square$  = Abs. sollte ein  $\blacksquare$  = Absatz dort stehen. Die Strichlein „, werden aber aus den vor- und nachgehenden Exempeln gar bald einzusehen seyn.
- S. 57. sollte das Wort Fonte ganz nahe an die dritte Notenreihe hinauf gerückt seyn worden. Gleichwie das Monte untenher an die siebende Notenreihe.
- S. 63. in der 9.ten Notenreihe gehet im 7.den Tact eine Viertelnote c ab.
- S. 66. Z. 29 für C ist als der Meyer \*, oder Grundton lese C ist also der Meyer \*, ~~und Grundton~~
- Eben daselbst Z. 33 für *Natur* lese *Miniatur*.
- S. 67 gleich rechter Hand unterhalb der 8.ten Notenreihe sollte das Wort Schwarz Gredel stehen.
- S. 70. in der 4.ten Notenreihe sollte die letzte Note F anstatt E seyn.
- S. 71. in der 5.ten Notenreihe sollte die letzte Note D anstatt C seyn; gleichwie auch die fünfte nachfolgende Note.
- Eben daselbst bey der Anmerkung in der vorletzten Zeile für Schauspiel lese Lustspiel.
- S. 72. Z. 16 für nachdem ich mir lese damit ich mir.
- S. 75. Z. 18 für aus H zu erinnern lese ans H zu erinnern.
- S. 76. Z. 10 für etliche dazu herausnehmen lese etliche Tacte dazu herausnehmen.
- S. 77. Z. 21 für Zudem so man manchmal die Sept lese Zudem so kann man manchmal die Sept.
- Eben daselbst sollte in der ersten Notenreihe die 5.te Note des ersten Tacts anstatt des H ein C seyn.
- Eben daselbst in der zweyten Notenreihe sollte die 4.te Note des dritten Tacts anstatt H ein C seyn.
- S. 83. in der 3.ten Notenreihe im 4.ten Tacte sollte die erste Note E und nicht C seyn.
- S. 84. in der ersten Notenreihe sollte die vorletzte Note A und nicht H seyn.
- Eben daselbst in der 7.den Notenreihe sollte die allerletzte Note A und nicht F seyn.
- S. 86. gehet in der 3.ten Notenreihe im 3.ten Tact in der Mitte eine Viertelnote ab. Welches leicht zu merken ist.
- Eben daselbst unten in der letzten Notenreihe sollte die letzte Note des 3.ten Tacts anstatt G ein F X seyn.
- S. 90. in der ersten Notenreihe die erste Note sollte G anstatt H seyn.
- S. 92. in der letzten Zeile für in der Terz E einen Absatz, zur Sept A gehört, 3. Tr. lese in der Terz E einen Absatz, welcher zur Sept A gehört. 3. Tr.
- S. 95. in der zweyten Notenreihe die 14.te Note soll C und nicht D seyn.
- S. 97. Z. 13 für Composition zu verdenken, lese Composition zu verdecken.
- S. 100. in der 9.ten Notenreihe sollte die 3.te Note F X und nicht G seyn.
- S. 104. Z. 35 für sey der Fasser lese sey der Verfasser.
- S. 109. Z. 8 für aufi oder auffi lese aubi oder auffi.
- Eben daselbst bey der 5.ten Notenreihe sollte der Buchstaben G um einen ganzen Tact weiter linker Hand stehen; denn er bedeutet die Cadenz in G.
- S. 124. in der 5.ten Notenreihe die letzte Note E des 5.ten Tacts sollte keine Viertel- sondern eine Achtelnote seyn.