

Rara

Sächsische

MB 8^o

442

Landesbibliothek

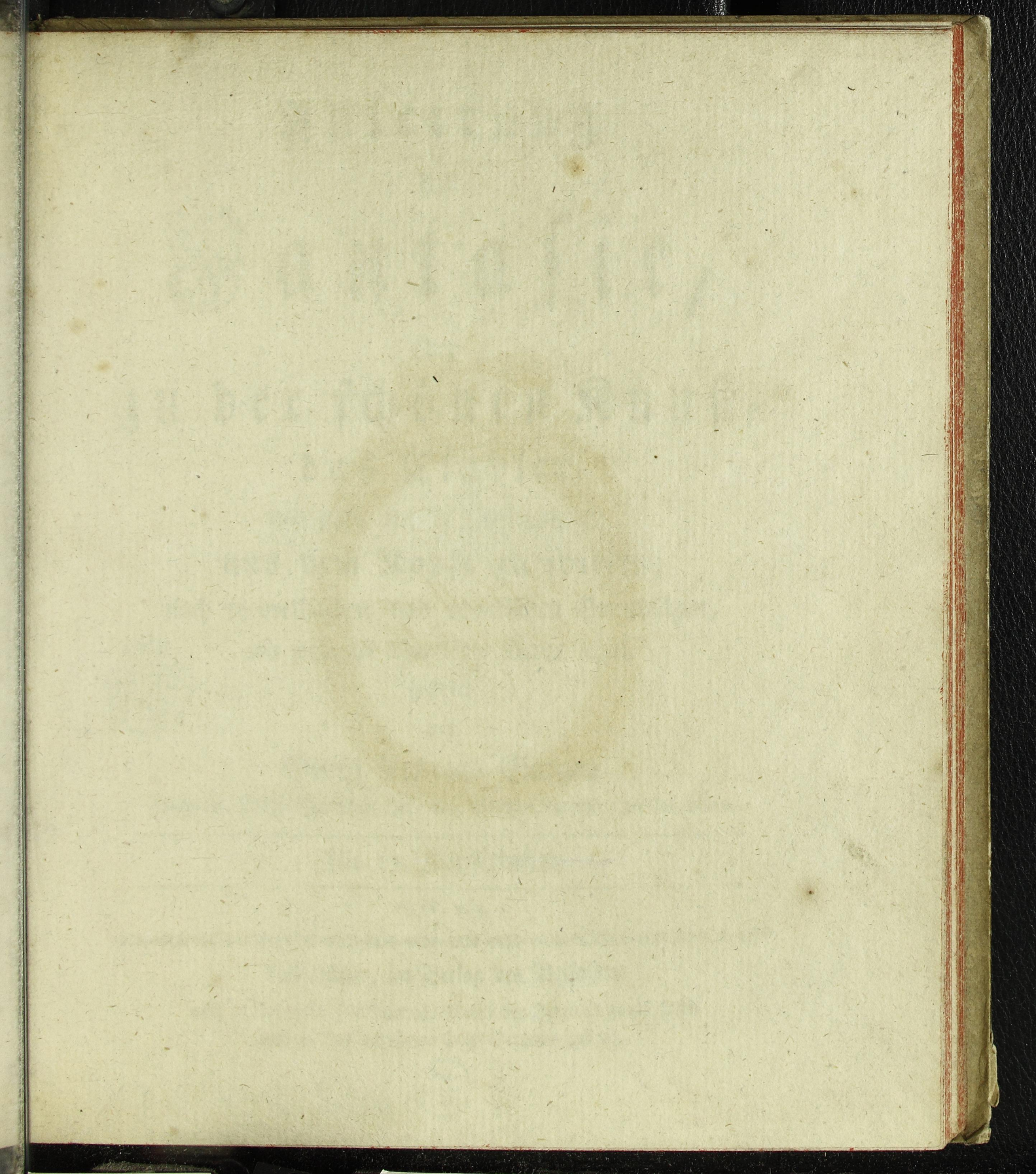
URFILM 13 / 19 82 № 144 - 105
Sächsische Landesbibliothek Dresden

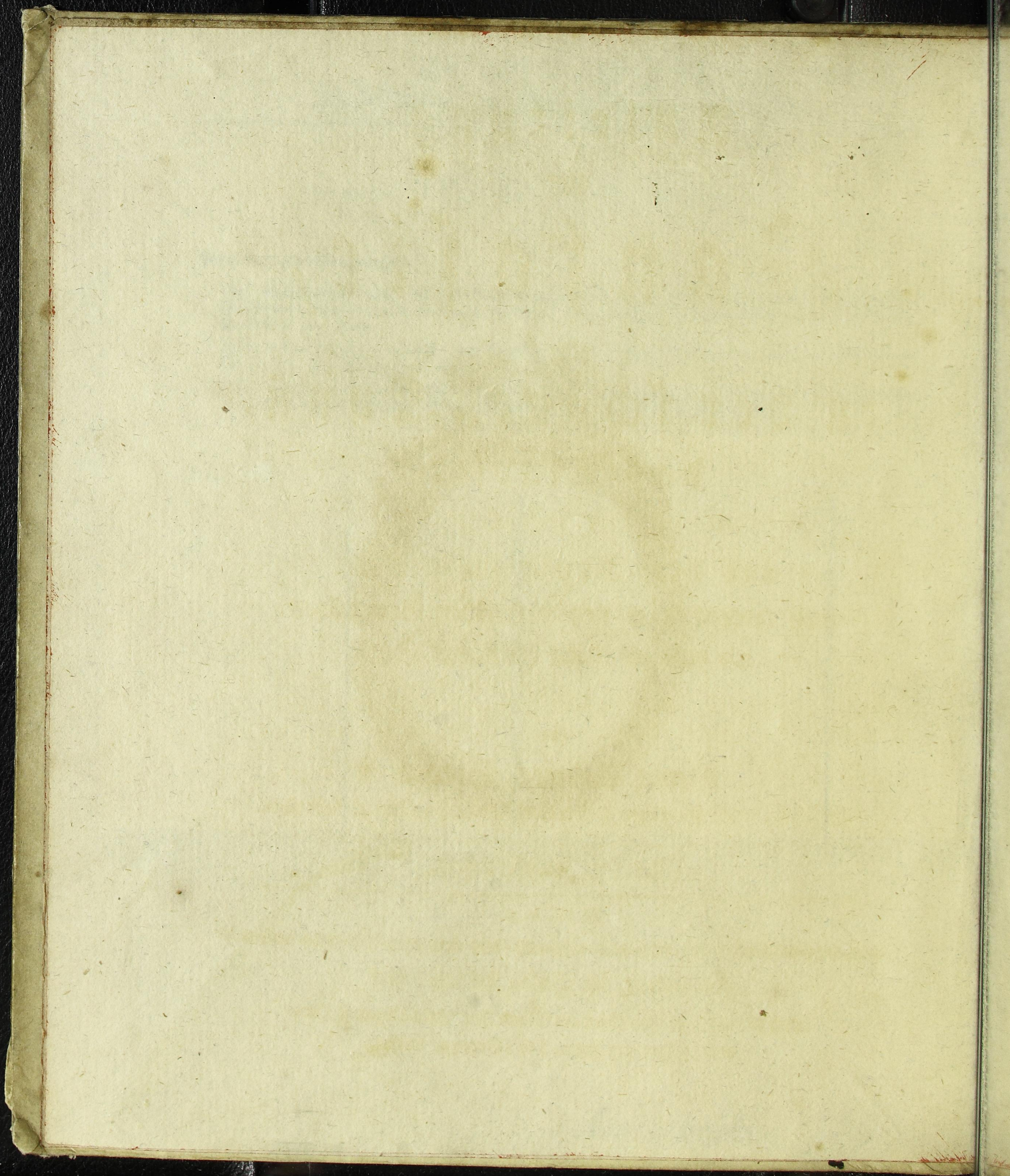
Handschrift MB 8° 442 Rara
Druck

Benutzungsbedingungen

- Von Veröffentlichungen Quelle beruhen, ist durch Bibliothek zuzuleiten.
- Jede Anfertigung von K nung einer Verpflichtung
- Publikationen der Quell zügliche Anträge sind zu

Faltblatt





Anleitung
zur
Santafie,
oder
zu der schönen Kunst,
das Clavier,

wie auch andere Instrumente
aus dem Kopfe zu spielen;
nach theorethischen und practischen Grundsätzen,
wie solche die Natur des Klangs lehret,

gestellt

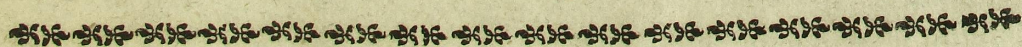
von

Georg Andreas Sorgen

Hochgräfl. Reuß-Plauischen Hof- und Stadt-Organisten zu Lobenstein.

Mit 17. Kupfertafeln.

PL IV. v. 3.



Lobenstein, im Verlag des Verfassers

auch zu finden in Frankfurt am Main bey Herrn Organist. Otto
und in Hof bey Herrn Post-Secretar Ludwig.

MB 8° 442 Rara



Antiquar

aus

Antiquar

aus

Antiquar

Antiquar

Antiquar

Antiquar

Antiquar

Antiquar

Antiquar

Antiquar

Antiquar

Antiquar

Antiquar

(1794)

PL IV. v. 3.

Antiquar

Antiquar

Antiquar

Antiquar



Allen
die Wahrheit liebenden
Musici
Theoretico-Practicis,

Denen diese Schrift zu Handen kommen möchte,

wird sie zu unpartheyischer, gründlicher und gerechter

Beurtheilung

mit geziemendem Respect

übergeben

von dem Verfasser derselben.

Hoch= Wohl= und Edelgebohrne!

Hoch= und Wohledle,

Hochzuehrende resp. Herren, Gönner, Freunde und Mitbrüder!



Was ist Wahrheit? fragte Pilatus Iesum, den Sohn Gottes, den grossen Lehrer der Welt. Damit hat er vielleicht sagen wollen: Mit der Wahrheit wirst du nicht aus, oder loß kommen.

Meine Herren! ich befürchte eben nicht, daß ich mit dem Zeugniß und Bekenntniß musikalischer Wahrheiten in die Inquisition kommen werde, obwohl mein Widersacher, wenn es ihm möglich gewesen wäre, meinerwegen gern ein Synedrium ausgerichtet, und darinnen den Hohenpriester agiret, mich, nach vieler Lasterung und Verspottung, verdammt und verbannt hätte. Aber es gelang ihm nicht; Nur ein par nobile fratrum A. & S. in Thüringen!, die sich klüger dünken, als sie sind, und einige artige Ja-Herren bliesen mit ihm in das Horn der Verleumdung und Ehrensündigung. Gott vergebs ihnen!! Die allermeisten schwiegen entweder stille, oder traten, wenigstens heimlich, auf meine Seite.

Meine Herren! Sie gestehen gern ein, daß es in musikalischen Wissenschaften Wahrheiten, unumstößliche Wahrheiten gebe. Womit können denn dieselben bewiesen werden? Nicht mit Noten, weder mit weissen noch mit schwarzen, weder mit geschwänzten noch ungeschwänzten. Womit denn? Mit Zahlen und Linien; mit der edlen Rechen- und Meßkunst. Musica, Arithmetica und Geometria, daß ich der übrigen freyen Künste geschweige, sind Schwestern, die gar genau mit einander verbunden sind. Ein Lehrer der Musik kan die Rechen- und Meßkunst nicht entbehren. Mancher läßt sich einen Magister derselben schalten, der doch gar wenig von ihnen versteht.

Erlauben Sie, meine Herren! daß ich einige dergleichen Wahrheiten anführe:

1.) Ist's wahr, daß in einer erklingenden, zumahl langen Saite oder Pfeife mehr als ein Klang vernommen werde? Antw. Ja. Nullus sonus est

est desolatus. Wer Ohren hat zu hören, der leugnet diese Wahrheit nicht. Wird die Zahl 1. hörbar (*), so entdeckt ein scharfes Ohr auch die 2. 3. 4. 5. und mit denselben den harten Accord. Die Verhältnisse dieser 5. Zahlen erklären die Natur des harten Accords, daß er nemlich ein Wesen sey, das sich mit dreyerley Namen in einer Unität darstellt. Also entspringet der harte Accord aus der Natur des Klangs, und nicht aus der Klangsympathie; denn diese ist nur eine Wirkung (Effectus) des Klangs, und gehet einzig und allein auf den harten Accord, und auf solche Klänge, welche die Theile desselben 2. 3. 4. 5. 10 mal, ohne Ueberschuß enthalten, wie die Figur Tab. XVII. dieses Buchs deutlich zu Tage leget und erkläret. Da siehet man, daß eine Saite C auch auf die in $\flat E$ E F G $\flat A$ A und e enthaltene Einklänge, die entweder Octaven, Quinten oder groſſe Terzen zu C sind, wirken könne. Aber C wirkt kein $\flat E$, sondern theilet es nur in 5. g- ab; kein E, sondern theilet es in 4. e- ab; kein F, sondern theilet es in 3. c-; kein G, sondern theilet es in 2. g-; kein $\flat A$, sondern theilet es in 5. c=; kein A, sondern theilet es in 3. e-; kein e, sondern theilet es in 2. e-. Alle zusammen sind der harte Accord, den die Saite C enthält: C c g c- e- g- c=. Da kan man nicht sagen: Aus der Klangsympathie entspringen die 3. weichen Accorde C $\flat E$ G, F $\flat A$ c, A c e, sondern aus der Zusammensetzung der dreyen, dem Namen nach unterschiedenen Theile, des harten Accords können 3. weiche Accorde entstehen, davon a c e der erste, c $\flat e$ g der andere, und f $\flat a$ c der dritte ist, und die 7. Töne, C, $\flat E$, E, F, G, $\flat A$, A enthalten ein jeder vor sich einen harten Accord, als 1) c e g, 2) $\flat e$ g $\flat h$, 3) e g s h, 4) f a c, 5) g h d, 6) $\flat a$ c $\flat e$, 7) a c s e. Ist dieses zu leugnen? Durchaus nicht. Warum aber eben 7?

2.) Ist's wahr, daß 1. E. ein ertönendes C auch die Saiten c g c- e- 10. in gelinde Mitertönung bringe? Herr Capellmeister Mozart, Reidhardt, Werkmeister, ich und viele andere wackere Musici sagen Ja; und zwar darum: weil c in C 2 mal, g 3 mal, c- 4 mal, e- 5 mal enthalten sind, und diese Töne den harten Accord ausmachen.

3.) Ist's wahr, daß zwey harte Accorde, davon die Quint des ersten der Grundton des andern ist, auch einen weichen Accord enthalten? Antw. Ja, es ist nicht zu leugnen, 1. B. $\underline{f a c e g}$

Zwey

(*) Wie spanisch muß es doch manchem teutschen Windmüller vorkommen, wenn er vernehmen muß, daß man die Zahlen nicht allein sehen und hören, sondern auch fühlen, schmecken und riechen könne, schreibt Reidhardt in seinem mathematischen Abtheilungen des Canonis Monochordi S. 3.

Zwey an einander gefetzte weiche Accorde schliessen auch einen harten ein, 3. E. a c- e- g- h-, aber ehe ein weicher entstehen konnte, mußten erst 2. harte da seyn.

Auf diese Art werden auch die sogenannten anomalischen gefunden, 1. E. g h d- f- a. | A c e g s h | g h ds- f- a-

Nun bitte um Erlaubniß, auch einiger in die Welt ausgestreuten Un-
wahrheiten zu gedenken: 1.) Ist's wahr, daß ein einziger Accord eine Ton-
art bestimmen, oder dem Ohr bekannt machen könne? Antwort: Nein,
weder die harte noch die weiche, denn die harte Tonart hat harte und weiche
Accorde, und die weiche desgleichen.

2.) Ist's wahr, daß, wenn C dur vor die erste harte Tonart angenom-
men wird, die Tonart F moll alsdenn von der Natur, (so schreibt Herr
Riedt in Berlin,) als die erste weiche angewiesen werde? Antw. Nein.
A moll ist sodenn die erste weiche. Wer leugnet es?

Die Natur macht keine solche Sprünge, wie die Herren Rameauer,
die A, D, G und C moll überspringen, E moll zu geschweigen; die von dem
Fünftheil e- auf das Achttheil c= hüpfen.

3.) Ist's wahr, daß 1. E. F \flat A c e g \flat h nur ein Accord sey? Antw.
Nein, es sind zwey, der Grund- und der herrschende Accord der Tonart F
moll, welche mit einander vermischet werden können, wodurch gebundene
Quarten, (Undecimen,) Septimen und Nonen entstehen, die sich in den
Grundaccord auflösen lassen müssen. Die Natur setzet bey dem Septimen-
accord c e g \flat h drey Terzen über einander; das ist wahr. Aber lehret sie
uns denn hiemit, daß man unter alle Septimenaccorde ohne Unterschied eine,
zwo, ja drey Terzen setzen, oder abwärts bauen solle, und daß alsdenn von
den Septimenaccorden 1.) Nonen 2.) Undecimen 3.) Terzdecimenaccorde
entstehen? Keinesweges. Ich sehe mich von der Wahrheit gedrungen mei-
nem Widersacher abermahl zu widersprechen, wenn ich gleich wüßte, daß
er, und seine niederträchtige Schmeichler, noch zehnmal ärger schimpften,
lästerten und verleumdeten, als sie gethan haben. Warum nimmt er nicht
ein Fünftheil oder ein Sechstheil von C, um einen weichen Accord zu finden?
Ein Fünftheil wies ihm A c e, und ein Sechstheil C \flat E G an, diese wä-
ren ja näher, und hätten mehr Recht, als c= ein Achttheil? Ja! damit
erreichten die Rameauer ihren Endzweck nicht. Sie wollten Töne haben, die
sich Terzenweis unter einander setzen lassen: \flat h- g- e- c- \flat a f. Wie weiter?
Noch \flat d? Ey was \flat d? Es ist ja ein Terzdecimenaccord; Höret nur wie
schön

schön die Töne $\flat D F \flat A c e g \flat h$ zusammen lauten! Ey was schön? Kann wohl der Teufel einen ärgern Mißlaut zuwege bringen? Ich glaube nicht.

Sehen Sie, meine Musikgelehrte Männer! das ist das schöne Systema harmon. des Mr. Rameau, welches Mr. Marpourg in unserm Deutschlande, de pane lucrando, zu verbessern, zu lehren und auszubreiten, sich so viele Mühe gegeben hat. Er untergräbt das Gebäude der Harmonie, 1:2:3:4:5, das sich auf die Vibration der Saiten gründet, wie er selbst bekennet, mit seinen und seines Meisters Grillen, und bauet den weichen Accord von oben herab; verläßt die Theilung der Saite C, und erwehlet die Zusammensetzung (Addition) der Achttheile derselben; hat also (nicht ich) zweyerley Principia, eines vor den harten Accord, aber deswegen noch nicht vor die harte Tonart, das andere vor den weichen, womit er den harten unterstützen will, der doch von Natur selbst gegründet ist. Wenn es uns nur um einen weichen Accord zu thun ist, der aber nicht gleich der Grundaccord der ersten weichen Tonart seyn muß, so finden wir ihn in dem angenommenen Grunde der Vibration, und haben keine Addition nöthig, z. Ex.

$$8 : 10 : 12 : 15 : 18$$

$$c = e = g = h = d \equiv \text{oder: } f \ a \ c - e - g -$$

Den harten Accord hat die Natur auf die Unität, aufs Ganze erbauet, und den weichen gründet sie auf ein Fünftheil vom Ganzen, auf die Zahl 5. zum Beweis: 1:2:3:4:5 | 5:10:15:20:24

$$C \ c \ g \ c - e \quad | \quad e - e = h = e \equiv g \equiv$$

Aber die Rameauer lehren den Lauf der Natur um, und setzen die Terz gleich über den Grundton, $F \flat A c \ \&c.$ Die Natur brauchet nur 5. Töne und 5. Zahlen, uns den harten Accord zu lehren, und darzustellen; aber die Rameauer brauchen 6. Töne und 6. Zahlen, wenn sie ihrer verkehrten weichen Accord wollen darstellen, sonst hätte derselbe keinen Baß, und wäre nur ein Sextenaccord, $c = c - f \ c \ \flat A$, ein Abstammeling von $F \flat A c$. Da wäre die Tochter eher da als ihre Mutter. Sie setzen ihn mit 8. Theilen der Saite C zusammen, aber sie dürfen die Theile nicht alle nehmen, wie man es mit dem harten Accord thun kan, sonst bekämen sie einen Quartaccord, und in demselben eine herbe Dissonanz, die den ganzen Brey versalzen würde:

$$\frac{1}{8} \quad \frac{2}{8} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{4}{8} \quad \frac{5}{8} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{7}{8} \quad \frac{8}{8}$$

$$c = c - f \ c \ \flat A \ F \ (*) \ C$$

Ich muß Ihnen doch zeigen, wie sie zu dem Accorde C dur, auch den Accord C moll finden könnten;

$$\frac{1}{2} \quad \frac{2}{2} \quad \frac{3}{2} \quad \frac{4}{2} \quad \frac{5}{2} \quad \frac{6}{2}$$

$$g - g \ c \ G \ \flat E \ C$$

Aber

Aber das wollen sie nicht; sie wollen ihren ersten weichen Accord nicht neben, sondern unter den ersten harten setzen, damit sie hernach Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde daraus machen können.

Mr. Rameau und Herr Marpurg werden vielleicht gute Tänzer seyn, die halten viel von einem rechten Sprunge. Er H. M. macht einen vortreflichen Sprung von 5. auf 8, und auch von der Tonart C dur gleich in A dur.

3. Ex. c G c | c e A

Das Ohr erwartet in der Tonart C dur nicht so plötzlich die Tonart A dur, sondern die Tonart A moll. Was wäre das vor ein Sprung von C dur gleich in A dur?

c G c | e A | d G | H E | A D | fs H | e A.

Würden da nicht fünf nähere Tonarten übersprungen? Es gehet ihm aber dabey wie jenem Schäfer mit seiner Sirene. S. Gellerts Oden, von Berlinischen Tonkünstlern in die Musik gesetzt, das 17de Lied. Ein vortreflicher Gedanke und Ausdruck! Freylich haben A dur und A moll einerley herrschenden Accord, aber sie wohnen nicht so nahe bey einander. Prosit die Mählzeit H. M!

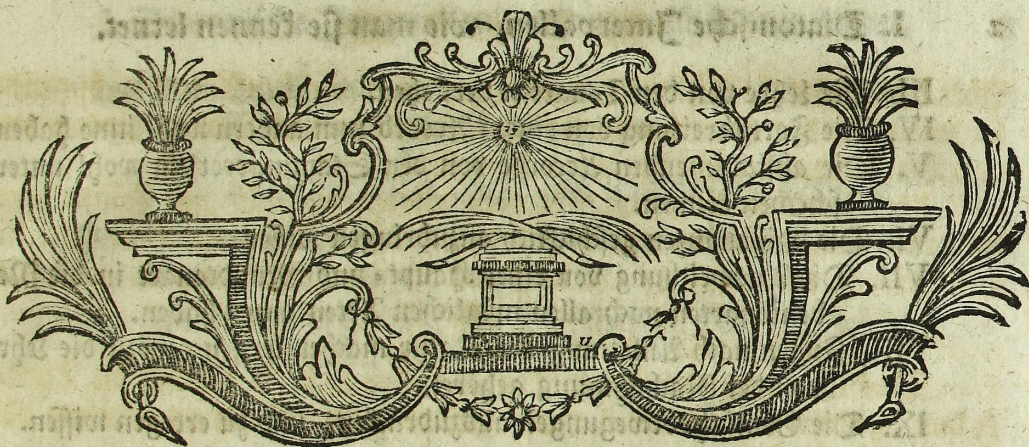
Diese Dedication, welche auch die Stelle eine Vorrede versehen mag, können nach Belieben, nicht nur alle wider mich aufgerufene Beurtheiler, so viel deren noch leben, und den Statum controversiae verstehen, (ich möchte gern wissen, wie viel ihrer wären?) sondern auch andere gelehrte, und dem Studio musices aufzuhelfen bereitwillige Männer, nebst diesem ganzen Tractate, frey und unpartheyisch, nur gesittet, wo nicht christlich, (H. M. scheint nicht zu glauben, daß ein Musicus ein Christ seyn dürfe,) ohne schimpfen, verleumden, Wort- und Sinnverdrehen, beurtheilen, es geschehe nun in öffentlicher Schrift, oder in einem postfreyen Briefe. Kan ich in eins oder anderm Punkt eines andern und bessern belehret und überführet werden, so versichere, daß ichs öffentlich vor der Welt bekennen, und höflich dafür danken werde. Der ich mich allen Liebhabern der Musik, und Kennern ihrer theoretischen und practischen Wissenschaften resp. unterthänigst und gehorsamst empfehle, und mit schuldigstem Respect verharre

Deroselben

Lobenstein im Voigtlande,
den 22. May 1767.

resp. unterthänigster, gehorsamster und
ergebenster Diener

Georg Andreas Sorge.



Anleitung

zu der Kunst auf dem Clavier aus dem Kopfe
zu spielen.



Was heißt aus dem Kopfe spielen?

Eine Musik hören lassen, die noch nicht in Noten gesetzt worden ist.

2. Wie muß einer beschaffen seyn, der gut und regelmäßig aus dem Kopfe spielen will?

Er muß ein gutes Naturell zur Musik, und viel gute Musik gehört haben, den General-Baß verstehen, und von folgenden neun Puncten wohl unterrichtet seyn.

I. Er muß die musikalischen Intervallen in allen dreyen Klanggeschlech-

ten kennen.

II. Alle Arten der Accorde wissen.

III.

V. Die

I. Diatonische Intervallen, wie man sie kennen lernet.

- III. Die Lehre von den Tonarten verstehen.
- IV. Die Fortschreitung von einem Accord zum andern wohl inne haben.
- V. Die abstammenden Accorde von den Stammiaccorden wohl unterscheiden können.
- VI. Die Dissonanzen geschicklich anzubringen wissen.
- VII. Die Ausweichung von einer Haupt- und Grundtonart in die Nebentonarten nach allen möglichen Arten innen haben.
- VIII. Fugen nach Anleitung der Natur machen lernen; wozu die Lehre von der Nachahmung gehöret.
- IX. Die Gemüthsbewegungen auszudrucken, und zu erregen wissen.

Der erste Punct.

Von den Intervallen.

Ein Intervall ist die Beschaffenheit zweyer brauchbarer Klänge, deren einer höher als der andere ist. Ein Klang allein macht kein Intervall, sondern zwey.

3. Wie vielerley Arten von Intervallen giebt es wohl?

Denen Geschlechtern nach giebt es dreyerley Arten: 1.) diatonische, 2.) chromatische, und 3.) enharmonische.

Diatonische einfache Intervallen sind:

- 1.) Die Octav, deren Verhalt ist 1 : 2.
- 2.) Die reine oder grosse Quint 2 : 3.
- 3.) Die reine oder so genannte kleine Quart 3 : 4.
- 4.) Die grosse Terz 4 : 5.
- 5.) Die kleine Terz 5 : 6.
- 6.) Die grosse Sext 3 : 5.
- 7.) Die kleine Sext 5 : 8.
- 8.) Der ganze Ton 8 : 9. item 9 : 10.
- 9.) Die kleine Septime 5 : 9.
- 10.) Die grosse Septime 8 : 15.
- II.) Der grosse halbe Ton 15 : 16, wie auch das Limma majus 25 : 27.

II.) Der

1. Diatonische Intervallen, wie man sie kennen lernet.

3

12.) Der Triton 32 : 45.

13.) Die kleine oder falsche Quint 45 : 64.

4. Wie lernet man diese am leichtesten kennen?

Durch die Theilung einer Saite. Wenn man eine Saite so den Klang C giebt, als ein ganzes ansieheth, so giebt

Ein zweythteil von C ein c, ein Viertheil gibt c-, ein Achttheil c=, ein Sechzehnthteil c≡.

C	c	c-	c=	c≡
1	: 2	: 4	: 8	: 16.

Ein Dritttheil von C gibt g, zwey Dritttheil G.

Ein Viertheil von C gibt c-, drey Viertheil geben F.

Ein Fünftheil von C gibt c-, zwey Fünftheile geben e, drey Fünftheile geben A; ein Fünftheil, nicht ein Achttheil weist uns den ersten weichen Accord, nemlich A c e- an. F b A c ist nicht der erste, sondern erst der fünfte.

Ein Sechstheil von C gibt g-, fünf Sechstheile geben bE. Da bekommen wir den andern weichen Accord C bE G.

Auch diesen weist die Natur eher an, als den Accord F b A C.

Bedenkliche Anmerkung.

Ein oder mehrere Siebentheile geben zu allen bereits genannten Tönen keine brauchbare Intervalle. Die Trompete machet ein Siebentheil von C hörbar durch das b- oder bh- zwischen g- und c=, welches aber um den Verhalt 35 : 36 kleiner ist, als das bh- so mit dem g- eine reine kleine Terz ausmachet. Hierbey aber ist merkwürdig, daß durch die Zusammensetzung solcher Siebentheile auch ein reiner weicher Accord entstehet, der aber in der Tonart C, und seinen Nebentonarten keine statt findet. 1 Siebentheil gibt bh-, wie es die Trompete giebt, 2 Siebenth. geben bh, 3 Siebenth. be, 4 Siebenth. bH, 5 Siebenth. bG, 6 Siebenth. bE, 7 Siebenth. geben C.

Da haben wir einen natürlich reinen weichen Accord, nach rameauischer Art gefunden, ohne ihn in der Klangsympathie zu suchen.

Die Zahl 7 fängt also etwas an, das mit den vorhergehenden 6 Zahlen, und allen ihren Zusammensetzungen keine Gemeinschaft hat. Dergleichen

thun alle Zahlen, so sich nicht auf 1. als den Ursprung zurück führen lassen, als 7. 11. 13. 17. 19. 23. 29. 31. 10.

Man kan die Zahl 7, wenn man ihr den Klang $\flat h$ zueignet, in der Tonart C dur die Zahl der Fortschreitung von einem Accorde zum andern nennen, zum Beysp.

$\overset{8b7}{C} \cdot \overset{8b7}{F} \mid \overset{8b7}{C} \overset{8b7}{D} \mid \overset{8b7}{C} \overset{6}{Cs} \overset{6}{D}.$

Sie braucht einer weit stärkeren Temperatur, als alle andere Intervallen, welche der Temperatur unterworfen sind. Nur die Octav allein ist keiner Temperatur unterworfen.

Ein Achttheil von C gibt $c =$, fünf Achttheile geben $\flat A$, sechs Achttheile geben F.

Das ist der vierdte weiche Accord, den die Natur anweist, ohne ihn in der Klangsympathie zu suchen. Ein weicher Accord aber ist noch nicht die weiche Tonart, sondern ein harter und ein weicher bestimmen erst eine weiche Tonart, nemlich der herrschende, so allemal ein harter ist, und der Grund-Accord.

Ein Neuntheil von C gibt $d =$, fünf Neuntheile geben ein $\flat H$, sechs Neuntheile ein G, so schon gefunden worden.

Da haben wir den fünften weichen Accord G $\flat H$ d, ohne ihn in der Klangsympathie zu suchen. Auch dieser ist der Tonart C dur näher als f $\flat a$ c.

Ein Fünfzehntheil von C gibt $h =$, fünf Fünfzehntheil geben g, sechs Fünfzehntheil geben e; g und e- sind schon als ein Dritttheil und ein Fünftheil vorhanden, und

Da haben wir den sechsten weichen Accord, ohne ihn in der Klangsympathie zu suchen, welcher der Tonart C dur abermal näher ist als f $\flat a$ c. Doch es ist noch Zeit von Accorden zu handeln.

Durch die Theilung der Saite C haben wir nun 10. Klänge, C D $\flat E$ E F G $\flat A$ A $\flat H$ H, und wenn wir die Octav c dazu thun, fünf diatonische Klangleitern gefunden, als 4. harte und 1. weiche.

1.	C	D	E	F	G	A	H	c
2.	$\flat E$	F	G	$\flat A$	$\flat H$	c	d	$\flat e$
3.	F	G	A	$\flat H$	c	d	e	f
4.	$\flat H$	c	d	$\flat e$	f	g	a	$\flat h$
5.	C	D	$\flat E$	F	G	$\flat A$	H	c

5. Sind

I. Diatonische Intervallen und ihre Verhältnisse.

5

5. Sind nicht mehr weiche Klangleitern in diesen 10. Klängen enthalten?

Nein, nur die einzige von der Tonart C moll. Und hieraus siehet man eine Ursache, warum z. B. die Tonart C dur und C moll mit einander abwechseln können.

Diese 10. Klänge hängen Quintenweiss also zusammen:

$\flat A \quad \flat E \quad \flat H \quad F \quad C \quad G \quad D \quad A \quad E \quad H$
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

6. Welches ist nun das kleinste diatonische Intervall?

Der grosse halbe Ton 15 : 16, und das grosse halbe Limma 25 : 27, welches sich bey A $\flat H$ findet. Denn wenn von der kleinen Sert C $\flat H$ die grosse Sert abgezogen wird, so bleibt das Limma majus nach:

5 : 9 C $\flat H$ Sept. minor

5 : 3 C A Sexta major

25 : 27 A $\flat H$ Limma majus.

7. Kan man sich die diatonischen Intervallen, und deren Verhältnisse nicht auch auf andere Art bekannt machen?

Nach ja, und zwar auf folgende Art:

Die Octav theilet sich in eine Quint und Quart:

$1 : 2 \quad C \quad c$
 $2 : 3 : 4$
C G c

Die Octav wird auch in eine Quart und Quint getheilet, da die Quart unten und die Quint oben kommt:

$3 : 6 \quad C \quad c$
 $3 : 4 : 6 \quad C \quad F \quad c.$

Die Quint theilet sich in eine grosse und kleine Terz:

$2 : 3 \quad c \quad g$
 $4 : 5 : 6 \quad c- \quad e- \quad g-$

A 3

Die

I. Diatonische Intervallen und ihre Verhältnisse.

Die Quinte theilet sich auch in eine kleine und grosse Terz:

$$\begin{array}{ccc} 10 & : & 12 & : & 15 \\ e = & & g = & & h = \end{array}$$

Die Quart theilet sich in eine grosse Terz, und grossen halben Ton:

$$\begin{array}{ccc} 12 & : & 15 & : & 16 \\ g = & & h = & & c = \end{array}$$

Die grosse Terz theilet sich in zwei grosse Secunden, oder ganze Töne, davon der eine ein Comma symtonum grösser ist, als der andere

$$\begin{array}{ccc} 4 & : & 5 & c - & e - \\ 8 : 9 : 10 & c = & d = & e = \end{array}$$

Oder auch:

$$\begin{array}{ccc} 4 & : & 5 & be & g \\ 36 : 40 : 45 & be & f & g \\ 9 : 10 & & & \\ 8 : 9 & & & \end{array}$$

Die Quarten sind umgekehrte Quinten

$$2 : 3 : 4 \quad c \quad g \quad c -$$

Die Sexten sind umgekehrte Terzen; wird die grosse Terz verkehrt, so entstehet die kleine Sert:

$$4 : 5 \quad 8 \quad c - \quad e - \quad c =$$

Wird die kleine Terz verkehrt, so entstehet die grosse Sert:

$$\begin{array}{ccc} 5 & : & 6 & : & 10 \quad e \quad g \quad e - \\ 3 & : & 5 & & g \quad e - \end{array}$$

Wird die grosse Secund verkehrt, so entstehet die kleine Septime:

$$\begin{array}{ccc} 9 & : & 10 & : & 18 \quad d \quad e \quad d - \\ 5 & : & 9 & & e \quad d - \end{array}$$

Wird der grosse halbe Ton verkehrt, so entstehet die grosse Septime:

$$\begin{array}{ccc} 15 & : & 16 & : & 30 \quad h \quad c - \quad h = \\ 8 & : & 15 & & c - \quad h = \end{array}$$

Wird der Triton, oder die grosse Quart verkehrt, so entstehet die kleine, oder so genannte falsche Quint:

$$\begin{array}{ccc} 32 & : & 45 & : & 64 \\ f & & h & & f - \end{array}$$

Es gibt also in dem untemperirten diatonischen Geschlechte:

1.) Octaven, die je und alle Wege vollkommen rein seyn müssen, im Verhalt 1 : 2.

2.) Vollkommene, oder grosse Quinten, im Verhalt 2 : 3.

3.) Unvollkommene Quinten, die um das Comma 80 : 81 kleiner sind, als die vollkommene Quinten, im Verhalt 27 : 40, dergleichen sind im untemperirten diatonischen Geschlecht bh f, d a. Den sollen die grossen Terzen natürlich rein bleiben, im Verhalt 4 : 5, so müßte allemahl die vierdte Quint Commate deficiens seyn, oder ihrer viere müßten sich allemahl darein theilen; daher ist der alte Irrthum entstanden, daß die Quinten ein Viertel des Commatis abwärts schweben müßten.

4.) So genannte kleine oder falsche Quinten, im Verhalt 45 : 64. Dergleichen sind in der Tonart C dur h f, in F dur e bh , in bH dur a be ic .

5.) Grosse Terzen im Verhalt 4 : 5. Tertia major dieß abundans, z. B. gs c ist keine grosse Terz, sondern eine kleinste Quart, nach dem Telemannischen Intervallen-System. Dieses beweiset auch der Notenplan.

6.) Kleine Terzen, im Verhalt 5 : 6.

7.) Kleine Terzen, denen ein Comma mangelt, im Verhalt 27 : 32. Dergleichen ist in der Tonart C dur d f, wenn man den grossen Ton 8 : 9 c d nicht temperirt hat.

8.) Kleine Sexten, im Verhalt 5 : 8.

Die so genannte Sexta minor dieß deficiens c gs ist keine Sert, sondern die größte Quint, im Verhalt 16 : 25. Dieses beweiset abermahl der Notenplan.

9.) Grosse Sexten, im Verhalt 3 : 5. Wie auch grosse Sexten, die um das Comma synt. zu groß sind, als die Repliken von den kleinen Terzen, denen dieses Comma mangelt.

10.) Grosse Secunden, im Verhalt 8 : 9, dergleichen sind im untemperirten Geschlecht c d, f g, a h, ba bh ic . item, grosse Secunden, im Verhalt 9 : 10. Dergleichen sind, wenn keine Temperatur vorgegangen, d e, g a, be f, bh c. Auf der Trompet und Waldhorn ist c d Tonus major, im Verhalt 8 : 9, d e aber Tonus minor, im Verhalt 9 : 10. Gute

Meister

8 I. Vom chromatischen Geschlecht und dessen Intervallen.

Meister temperiren sie, und wissen es nicht. g a ist auf der Trompet und Waldhorn allzu klein, denn diese grosse Secunde verhält sich wie 12 : 13. Bey diesem a = kan ein Practicus zeigen, ob er was von denen Verhältnissen der Intervallen versteht.

11.) Grosse halbe Töne, im Verhalt 15 : 16, dergleichen sind im untemperirten Geschlecht e f, h c, g \flat a, d \flat e \sharp c. item, grosse halbe Töne, im Verhalt 25 : 27, dergleichen ist a \flat h.

12.) Kleine Septimen, im Verhalt 5 : 9; dergleichen sind die Repliken des grossen Tons 9 : 10; item, kleine Septimen, im Verhalt 9 : 16; dergleichen sind die Repliken des grossen Tons 8 : 9.

13.) Grosse Septimen, im Verhalt 8 : 15; it. grosse Septimen, als Repliken des grossen Timma, im Verhalt 27 : 50.

Nonen sind ihren Verhältnissen nach, nur erhöhte Secunden.

Durch die Theilung der Saite C in 4. 5. 6. 8. 9 und 15 Theile, ist uns auch eine chromatische Klangleiter von 11. Klängen bekannt worden, als

C D \flat E E F G \flat A A \flat H H C.

Wir handeln dahero nun auch

Vom chromatischen Klanggeschlechte.

8. Was ist vom chromatischen Geschlecht zu wissen nöthig?

Es theilet die grossen Secunden oder Töne in zwey halbe, einen kleinen halben, den man die grosse Prime nennet, und einen grossen halben, z. B. c cs d, d ds e, f fs g, g gs a, a \flat h h, c \flat d d \sharp c.

Das cs = wird uns vom A gegeben, von welchem es ein Fünftheil ist. Wie e = ein Fünftheil von C ist, so ist cs = ein Fünftheil von A.

Das ds = wird vom H gegeben, von welchem es ein Fünftheil ist. Also auch das fs = vom D, das gs = vom E, das ais = vom Fs \sharp c. Das \flat H wurde uns vom d = angewiesen.

Die chromatische Klangleiter der Tonart C dur bekömmet also 13. Klänge, als: C Cs D Ds E F Fs G Gs A \flat H H c, und folgende chromatische Intervallen:

c cs kleiner halber Ton, oder in Absicht auf den Notenplan, die grosse Prime.

I. Vom chromatischen Geschlecht, und dessen Intervallen. 9

Prime. Vergleichen finden sich bey allen Tönen, die durch das \sharp erhöht werden, als d ds, c cs &c.

c cs- übermäßige oder größte Octav.

c gs übermäßige oder größte Quint.

f ds übermäßige oder größte Sext.

gs f kleinste Septime.

h bh die verminderte oder kleine Octav.

h ds die größte oder übermäßige Terz.

ds bh die kleinste Sext.

9. Wie findet man die Verhältnisse dieser chromatischen Intervallen?

Das cs macht mit a eine natürlich reine kleine Sext aus; wenn nun die kleine Sext cs a von der grossen c a abgezogen wird, so bleibt cs c als Hemitonium minus 24 : 25, der kleine halbe Ton oder die grosse Prime übrig.

$$\begin{array}{rcl} 3 & : & 5 \quad c \quad a \\ 8 & : & 5 \quad cs \quad a \\ \hline 24 & : & 25 \quad c \quad cs \end{array}$$

Das cs macht hernach mit dem d einen grossen halben Ton, und zwar das Limma majus aus:

$$\begin{array}{rcl} 8 & : & 9 \quad c \quad d \\ 25 & : & 24 \quad c \quad cs \\ \hline 200 & : & 216 \end{array}$$

$$8) \quad 25 : 27 \quad \text{Limma majus cs d.}$$

Das d macht mit dem ds auch Hemitonium minus aus, aber ds mit e Hemitonium majus 15 : 16.

$$\begin{array}{rcl} 9 & : & 10 \quad d \quad e \\ 25 & : & 24 \quad d \quad ds \\ \hline 225 & : & 240 \end{array}$$

$$15) \quad 225 : 240 \quad ds \quad e \quad \text{Hemit. maj.}$$

Das f macht mit dem fs die andere Gattung von dem kleinen halben Ton, nemlich Limma minus, im Verhält 128 : 135 aus. Denn wenn

\sharp

d f,

10 I. Chromatische Intervallen und deren Verhältnisse.

d f, als Tertia minor commate deficiens, von der grossen Terz d fs abgezogen wird, so bleibt Limma minus 128 : 135 übrig:

$$\begin{array}{rcl} 4 & : & 5 \quad d \quad fs \\ 32 & : & 27 \quad d \quad f \\ \hline 128 & : & 135 \quad f \quad fs \end{array}$$

Die Secunda g a wird getheilet wie d e. Das a macht mit eh wie schon gesagt, wiederum das Limma majus, und eh h Hemitonium minus aus.

Das wären nun viererley halbe Töne, davon 2. chromatisch, die andern 2. aber diatonisch sind. Die Temperatur aber macht sie alle von gleicher Grösse, da wird c cs so groß als cs d, u. s. w. In dem Telemannischen Intervallen-System bekommt 3. E. c cs 4, und cs d 5. Commata. S. Anweisung zur Rational-Rechnung S. 88 — 90. und meinen Canonem harmonicum.

Die größte Quint ist auch um einen kleinen halben Ton grösser als die grosse Quint:

$$\begin{array}{rcl} 2 & : & 3 \quad c \quad g \\ 24 & : & 25 \quad g \quad gs \\ \hline 48 & : & 75 \\ 3) 16 & : & 25 \quad c \quad gs \end{array}$$

Die größte Sext ist auch um das Hemitonium minus grösser als die grosse Sext:

$$\begin{array}{rcl} 3 & : & 5 \quad f \quad d \\ 24 & : & 25 \quad d \quad ds \\ \hline 72 & : & 125 \quad f \quad ds \quad \text{größte Sext.} \end{array}$$

Die kleinste Septime ist um das Hemitonium minus kleiner als die kleine Septime:

$$\begin{array}{rcl} 9 & : & 16 \quad g \quad f \\ 25 & : & 24 \quad g \quad gs \\ \hline .. & & 64 \\ .. & & 32 \\ \hline 3) 225 & : & 384 \\ 75 & : & 128 \quad gs \quad f \end{array}$$

Die

Die übermäßige Octav ist auch um den kleinen halben Ton grösser als die reine Octav:

1	:	2	c	c-
24	:	25	c-	cs-
<hr/>				
24	:	50		
<hr/>				
2)		12	:	25 c cs

Bei der Ausweichung in die Nebentonart E moll kommt auch das ais vor, welches ein Fünftheil von Fs ist. Betrachtet man dieses ais gegen das bh, so ist es von demselben um die kleine Diesin 125 : 128 unterschieden, welche 2. Commata synt. weniger 1. Schisma beträgt. v. Canon. harmon.

Diese beyde Klänge ais und bh machen den Anfang zu dem enharmonischen Geschlechte. Ehe wir aber dasselbe beschreiben, wollen wir vorher noch etwas von dem chromatischen Geschlechte gedenken:

Wolten wir die 13. Klänge so nehmen, wie sie uns die Natur anweist, so bekämen wir zwar 8. natürlich reine Quinten, im Verhalt 2 : 3. als f c, c g, g d, a e, e h, h fs, cs gs, gs ds; aber 3. Quinten wären um das Comma synt. 80 : 81. zu klein, nemlich 1) d a, 2) fs cs, und 3) bh f; die zwölfte aber, wenn man das ds als be zu bh brauchen wolte, wäre um die Diesin 125 : 128, welche bey nahe 2. Commata beträgt, zu groß. Diese 4. Quinten, sonderlich die vierte, wären ganz unbrauchbar. Wir bekämen auch 8. vollkommen natürlich reine grosse Terzen, als 1) c e, 2) e gs, 3) g h, 4) h ds, 5) b d, 6) d fs, 7) f a, 8) a cs; aber 4. als ba c, be g, fs ais, cs eis, wären um die Diesin von der natürlichen Reinigkeit abgewichen, und also unbrauchbar. Wir hätten auch 7. natürlich reine kleine Terzen, aber 2. wären um das Comma, 2. um die Diesin, und 1. gar um die Diesin nebst dem Commate von der natürlichen Reinigkeit abgewichen. Diese bösen Terzen und Quinten verderbeten 6. harte und 6. weiche Accorde. Diesem Uebel suchten die Alten mit mehrern Tönen innerhalb jeder Octav abzuheffen, allein ohne Temperatur war auch diese Mühe vergebens; denn wolte man die grossen Terzen alle natürlich rein behalten, so mußte allemahl die vierte Quinte um das Comma zu klein seyn, denn wenn f c, c g, g d rein waren, so war d a Quinta Commate deficiens; waren a e, e h, h fs natürlich rein, so waren fs cs Quinta Comm. def. wenn cs gs, gs ds, ds ais rein waren, so war ais eis Quinta Comm. def.

Abwärts gieng es eben so:

Waren d g, g c, c f natürlich rein, so war f b h Quinta comm. def. waren b h, h e, e a, a b natürlich rein, so war b d g Quinta comm. def. und so weiter. Es war auch allemal die vierte kleine Terz um das Comma synt. von der natürlichen Reinigkeit abgewichen, und also blieb nichts übrig, als die Temperatur in allen dreien Klang-Geschlechtern. Wovon an einem andern Orte. S. Anweisung zur Rational-Rechnung, und *Can. harmonic.*

Vom enharmonischen Klanggeschlechte.

10. Was hat es denn mit dem enharmonischen Geschlecht für eine Beschaffenheit?

Ueberhaupt ist davon zu merken, daß es alle grosse halbe Töne in so genannte Viertelstöne theilet, die aber von zweyerley Art sind, als:

1) Diesis major 625 : 648

2) Diesis minor 125 : 128

Die Differenz ist das Comma 80 : 81.

Der grosse halbe Ton ist zweyerley:

1) Limma majus 25 : 27

2) Hemitonium majus 15 : 16.

Wenn wir die Tonart C dur mit der Tonart C moll vermengen, so haben wir zu den oben angezeigten 13. chromatischen Klängen auch noch b e, b a, b d, b g nöthig, denn d s giebt als Secunda superflua mit c kein b e, als kleine Terz zu c a b, weil es um die kleine Diesis von ihm unterschieden ist. Das g s giebt kein b a ab; der Unterschied zwischen beyden ist wiederum die kleine Diesis. Das c s giebt kein b d ab; der Unterschied zwischen beyden ist die grosse Diesis 625 : 648. Das f s giebt kein b g ab, weil es um die kleine Diesis 125 : 128 von ihm unterschieden ist. Die Temperatur aber hebet diesen grossen Unterschied auf, daß, in Absicht auf das Clavier, gar keiner vorhanden ist; in Absicht aber auf das temperirte Telemannische System, solcher nur ein Comma telemannicum beträgt. Der Unterschied des Telemannischen und syntonischen Commatis beträgt auf einem zweysüßigen Monochord ohngefähr den dritten Theil eines Scrupels.

II. Wie

II. Wie liefert uns die Natur des Klangs das enharmonische Geschlecht zur Tonart C dur mit C moll vermengen?

Folgender Gestalt:

Enharmonische Octav in der Tonart C dur und C moll,

C Grundton, (Sonus fundamentalis)

Cs Hemitonium minus 24 : 25

\flat D Hemitonium majus 15 : 16

D Tonus major 8 : 9

Ds Secunda superflua 64 : 75

\flat E Tertia minor 5 : 6

E Tertia major 4 : 5

F Quarta 3 : 4

Fs Tritonus 32 : 45

\flat G Hemidiapente 25 : 36

G Quinta 2 : 3

Gs Quinta superflua 16 : 25

\flat A Sexta minor 5 : 8

A Sexta major 3 : 5

\sharp A Sexta superflua 128 : 225

\flat H Septima minor 5 : 9

H Septima major 8 : 15

Octava 1 : 2.

Das sind 18. Klänge in einer Octav.

12. Warum werden denn die grossen halben Töne E F und H c nicht getheilet?

Weil in der Tonart C weder \sharp E noch Hs vorkommen.

13. Da die grossen halben Töne von zweyerley Art sind, Limma majus und Hemitonium majus, wie werden denn diese getheilet?

Limma majus Cs D theilet sich in die grosse Diesis 625 : 648 und in das Hemitonium minus 24 : 25: Cs \flat D Diesis major

\flat D D Hemitonium minus.

14. Wie theilet sich aber Hemitonium majus ein?

In die kleine Diesis 125 : 128 und in das Hemitonium minus:

Gs \flat A Diesis minor

\flat A A Hemiton. minus.

15. Kommt denn das Limma minus nicht auch vor in dem enharmonischen Geschlechte?

Nein, denn es wird als ein kleiner halber Ton behandelt.

16. Was finden sich nun für enharmonische Intervallen?

Folgende 1.) die kleinste Secund, z. E. cs \flat d, fs \flat g, gs \flat a, ais \flat h \flat c.

2.) die grösste Terz, z. E. \flat H ds

3.) die grösste Quart, z. E. \flat A ds

4.) die kleinste Quint, z. E. cs \flat g

5.) die kleinste Sext, z. E. cs \flat a

6.) die grösste Septime, z. E. \flat a gs

7.) die kleinste Octav, z. E. ds \flat d

17. Werden denn diese Intervallen auch gebraucht?

In der Melodie wenig, wohl aber zu rechter Zeit in der Harmonie.

18. Kommen denn in jeder Tonart obige 17. Intervallen vor?

Allerdings. Die Tonart C hat zwar kein Eis, aber die Tonart G braucht schon eines. In der Tonart D erscheint Hs. In der Tonart A kommt ein \times F vor. E dur braucht \times C, H dur \times G, Fs dur \times D, Cs dur \times A-, Gs dur ein \times E und endlich Ds dur ein \times H.

Ferner: C moll braucht \flat h \flat e \flat a \flat d \flat g und auch wohl \flat c.

F. moll nebst diesen auch wohl \flat f.

\flat H moll $\flat\flat$ h nebst den vorigen

\flat E moll $\flat\flat$ e nebst den vorigen

\flat A moll $\flat\flat$ a nebst den vorigen

\flat D moll $\flat\flat$ d nebst den vorigen

\flat G moll $\flat\flat$ g nebst den vorigen

\flat C moll $\flat\flat$ c nebst den vorigen

\flat F moll $\flat\flat$ f nebst den vorigen.

Und

Und vermittlest aller dieser Tonarten kommen innerhalb der Octav 5 mal 7. oder 35. Noten vor, als:

- 1.) C D E F G A H
- 2.) Cs Ds Es Fs Gs As Hs
- 3.) xC xD xE xF xG xA xH
- 4.) bC bD bE bF bG bA bH
- 5.) bbC bbD bbE bbF bbG bbA bbH

Diese 35. werden durch die Temperatur auf 12. reduciret, mit welchen sie alle 35. mit Zufriedenheit des Gehörs, können hörbar gemacht werden. Die Begleitung so die grössste Quart und die kleinste Quint bekömmt, verändert die Natur der eigentlichen Quart und Quint.

Verlangt man sie aber von einander unterschieden, so darf man nur nach Herrn Capellmeisters Telemanns Vorschlage den Raum der Octav in 55. geometrische Abschnitte (Commata) theilen, so bekömmt ein jeder seinen besondern Raum und Platz, als:

Die kleinste Secund bekömmt 1. Comma

Der kleine halbe Ton oder grosse Prime 4.

Der grosse halbe Ton 5.

Der ganze Ton 9.

Die kleinste Terz 10.

Die übermäßige Secund 13.

Die kleine Terz 14.

Die grosse Terz 18. Commata. u. s. w.

S. Anw. zur Rational-Rechnung S. 223. u. Can. harm.

Von denen doppelt erhöhten Tönen in der Tonart C kommt nur das xF, von denen doppelt erniedrigten aber bbh bbe bba bbd bbg und bbc vor.

19. Warum das?

Herr Telemann statuirt in jeder Octav nicht mehr als 28. Intervallen, und zwar jedes auf viererley Art. Hätte er nun in der Tonart C nur ein xc statuirt, so wären nebst andern fünferley Quinten hervor gekommen, als: fbbc, fbc, fc, fcs, fxc. Wenn man fragt: wie vielerley Noten können wohl in der Musik der Benennung nach vorkommen? so kan man wohl sagen: fünfmal sieben, oder 35. Wenn man aber fragt: wie viel Noten sind in einer Tonart in der Octav nöthig? so glaube ich, man könne mit 18. auskom-

I. Intervallen aller drey Geschlechter.

auskommen, als in der Tonart C dur ohne Vermengung mit C moll mit folgenden: c cs d ds e f fs g gs a ais bh h

Das sind 13. Klänge oder Noten. Wird aber C dur mit C moll vermengt, so können noch folgende vorkommen: be ba bd bg

Das wären zusammen 17. und die Octav ist der 18de Ton.

C Cs bD D Ds bE E F Fs bG G Gs bA A Ais bH H

In der Tonart G dur mit G moll bleibt das bG weg, und das Eis kommt noch darzu.

Die Tonart D dur mit moll braucht, kein bD bekommt aber ein Hs.

Die Tonart A dur hat bA nicht nöthig, aber ein xF.

E braucht kein bE, aber ein xC.

H kan bH entbehren, aber es muß ein xG haben 1c. 1c.

Jede Tonart, die mit der weichen gleiches Namens vermengt wird, hat von ihrem Grundflange 10. Quinten über sich, und 6. unter sich, als 3. E. C

C G D A E H Fs Cs Gs Ds Ais

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

C F bH bE bA bD bG

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Bei einer guten Clavier-Temperatur giebt Fs auch ein bG, Cs ein bD, Gs ein bA, Ds ein bE und bH, ein Ais ab, und man kan mit 12. Tasten nicht nur 17. sondern gar 35. Noten, mit Beyfall des Gehörs hörbar machen, als mit

C D E F G A H auch
bbD bbE bF bbG bbA bbH bC, und

Hs xC xD Eis xF xG xA.

Mit Cs Ds Fs Gs Ais, auch

bD bE bG bA bH.

Mit Cs Ds Fs und Ais, auch

xH bbF xE bbC (*)

Solte

(*) Herr Capellmeister Telemann wird uns sein Intervallen-System bald mehr erklären. Es enthält 42. Tonarten, als 21. harte, und 21. weiche.

1.) C D E F G A H, 2.) Cs Ds Eis Fs Gs Ais Hs,

3) bC bD bE bF bG bA bH, jede dur und moll, und in jeder 28.

Intervallen innerhalb der Octav. Setzt man gleich nicht aus allen, so können sie doch alle 42. bey der Transposition vorkommen.

Solte eine Note vorkommen, die eine dreyfache Erhöhung brauchte, so würde es $\times \times F$ seyn, welches mit Gs hörbar zu machen. So weit aber wird man sich nicht leicht versteigen.

Von den Intervallen aller dreyen Geschlechter ist noch folgendes anzumerken:

1.) Die Octav lernet man am leichtesten kennen, denn ihre beyde Enden haben einerley Benennungen, als: C c, D d ic.

2.) Die Quint ist um einen ganzen Ton grösser als die Quart. Oder sie enthält zwey Terzen, eine grosse und eine kleine.

3.) Die falsche Quint enthält zwey ganze Töne und zwey grosse halbe Töne, ihre Replike der Triton aber drey ganze Töne:

$h \quad c \quad d \quad e \quad \underline{f \quad g} \quad a \quad h$

Sie theilet sich in zwey kleine Terzen $h \quad d \quad f$.

4.) Die verminderte oder kleinste Quart, als die Replike von der übermäßigen Quint, ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die eigentliche diatonische Quart, z. B. gs c.

5.) Die grosse Terz ist um einen kleinen halben Ton grösser, als die kleine Terz, d f fs.

6.) Die kleine Terz ist um einen kleinen halben Ton grösser, als die kleinste Terz, und diese ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die kleine Terz, d f, ds f.

7.) Die kleine Sext ist um einen grossen halben Ton grösser, als die Quint, $e \quad \underline{h} \quad c$.

8.) Die grosse Sext ist um einen ganzen Ton grösser als die Quint, $c \quad \underline{g} \quad a$.

9.) Die grösste Sext ist um einen kleinen halben Ton grösser, als die grosse Sext, c a ais.

10.) Die kleinste Sext ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die kleine Sext, $c \quad \underline{e} \quad i \quad s \quad c$.

11.) Die grosse Septime ist um einen grossen halben Ton kleiner, als die Octav, c h c.

12.) Die kleine Septime ist um einen ganzen Ton kleiner, als die Octav, $d^c e d$.

13.) Die kleinste Septime ist um einen kleinen halben Ton kleiner, als die kleine Septime, und enthält drey kleine Terzen,
 $g \text{ } g\sharp f \quad g\sharp h d f$.

14.) Die grösste Septime im enharmonischen untemperirten Geschlecht ist um eine Diesis, und im temperirten um ein Comma Telem. kleiner, als die Octav, $c \text{ } h\sharp c$.

15.) Die kleine None ist um einen grossen halben Ton grösser, als die Octav, $c \text{ } c - b d -$.

16.) Die grosse None ist um einen ganzen Ton grösser, als die Octav, $c \text{ } c - d -$.

17.) Der kleine halbe Ton wird auf einer Linie oder Spatio in Noten vorgestellet, als $c \text{ } c\sharp$, $b e \text{ } h e$.

18.) Der grosse halbe Ton erfordert eine Klangstufe: $e f$, $g\sharp a$, $d b e$.

19.) Ein ganzer Ton, oder Secunde ist um einen grossen halben Ton grösser, als der kleine halbe Ton, oder um einen kleinen halben Ton grösser, als der grosse halbe Ton, $c \text{ } c\sharp d$, $c \text{ } b d d$.

20.) Die übermässige Secund ist um einen kleinen halben Ton grösser, als die|grosse Secund, $c^d d \text{ } d\sharp$.

21.) Die grösste Quart im temperirten enharmonischen Geschlecht, ist um ein Telemannisch Comma kleiner als die Quint, $c \text{ } x f g$.

22.) Die kleinste Quint im temperirten enharmonischen Geschlecht, ist um ein Telemannisch Comma grösser, als die Quart, $x f c$.

23.) Ein Telemannisch Comma ist der 55.ste Theil von dem Raum der Octav, oder der neunte Theil eines Telemannischen ganzen Tons, nach geometrischer Theilung.

Dem Telemannischen oder dem temperirten Commati kommt sehr nahe das Comma Syntonum $80 : 81$.

20. Ich habe oben gehöret, daß der Unterschied zwischen diesen zweyen Commaten auf einem zweysüssigen Monochord ohngefähr den dritten Theil eines Scrupels betrage. Was verstehet man denn durch das Wort Scrupel?

Wenn

I. Die Intervallen wie sie eingetheilt werden.

19

Wenn die Länge eines Fusses in 1000. Theile getheilet wird, so heist ein solcher Theil ein Scrupel.

Syntonisch Comma $2000.00 : 1975.30$ C bbD

Selemannisch Comma $2000.00 : 1974.95$ C bbD

Differentia — 35.

Wenn nun ein Scrupel in 100. Theile könnte getheilet werden, so würde $33\frac{1}{3}$ der dritte Theil davon seyn; das Selemannische Comma aber ist um 35. solcher kleinen Theile grösser, als das syntonische Comma.

Nach dem syntonischen Comma ist zu wissen nöthig das Comma diatonicum oder Pythagoricum $524288 : 531441$.

Um dieses kommt man über die Octav zu hoch hinaus, wenn man 12. Quinten ganz natürlich rein im Verhalt $2 : 3$ stimmt.

Dieses diatonische Comma ist um das Schisma $23768 : 32805$ grösser als das syntonisch $80 : 81$.

Nach diesem ist noch übrig das Diaschisma $2025 : 2048$; und dieses ist um das Schisma kleiner als das syntonische Comma.

Das Comma syntonum und das Diaschisma machen die kleine Diesin $125 : 128$ aus.

Diesin minor und Comma syntonum machen die grosse Diesin aus. Doch dieses gehöret mehr in die Lehre von der Temperatur, als in die Lehre von den Intervallen. (*)

21. Wie werden die Intervallen noch mehr eingetheilet?

In consonirende und dissonirende. Ein consonirend Intervall fällt lieblich ins Gehör, doch eines mehr als das andere. Ein dissonirend Intervall macht eine Widrigkeit, welche aber zum Vergnügen ausschlägt, wenn die Dissonanz gehörig aufgelöset wird. Die zwey Töne eines dissonirenden Intervalls müssen aber so beschaffen seyn, daß beyde mit andern Tönen eine Consonanz abgeben können. Z. Ex. d- dissonirt mit c-, giebt aber zu g eine consonirende Quint; es- dissonirt mit c, giebt aber zu a eine consonirende grosse Terz 2c.

C 2

Alle

(*) Aus dieser Beschreibung der Intervallen aller dreyer Klanggeschlechter wird man nun andere Schriftsteller, als Cartesius, Werckmeistern, Prinzen, Neidhardt, Mattheson, Mäzler, Scheibler, u. a. m. besser verstehen, und einsehen wie ferne ihre Meynungen gegründet sind oder nicht.

I. Consonrende Intervallen.

Alle wahre Consonanzen sind in dem siebenstimmigen harten Accorde enthalten; das heist so viel: er enthält alle die Verhältnisse der Consonanzen:

$$1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 8$$

$$C \quad c \quad g \quad c- \quad e- \quad g- \quad c=$$

Als 1.) die Octaven $1 : 2, 1 : 4, 1 : 8$
 $C \quad c, C \quad c-, C \quad c=$

Hier wird die vierfache Octav $1 : 16 \quad C \quad c=$, und die fünffache $1 : 32 \quad C \quad c=$ nicht ausgeschlossen. Alle haben die Zahl 1.

2.) Die Quinten $1 : 3, 1 : 6 : 2 : 3,$
 $C \quad g, C \quad g- \quad c \quad g$

und $4 : 6 \quad c- \quad g-$, diese hat mit $2 : 3$ einerley Verhalt.

3.) Die grossen Terzen $1 : 5, 2 : 5, 4 : 5$
 $C \quad e-, c \quad e-, c- \quad e-$

Diese drey, die Octav, die Quint und grosse Terz verdienen den Namen der vollkommenen Consonanzen, obschon die Octav vollkommener ist als die Quint, und die Quint als die grosse Terz, weil sie alle drey mit einer Taste auf der Orgel hörbar gemacht werden, und das Ohr sie nur vor einen Klang annimmt; ja es ertönet auch wohl die grosse Terz doppelt, und die Quint dreysach:

$$1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 8 : 10 : 12 : 16$$

$$C \quad c \quad g \quad c- \quad e- \quad g- \quad c= \quad e= \quad g= \quad c=$$

Das sind 10. Klänge unter dreyerley Namen, mit einer Taste belebet, die alle vor eine Unität gelten.

Menschen sollen sich kein Gleichniß von Gott machen. Wie aber, wenn sich Gott in dem Klange selber eins von einer Unität macht, die zugleich eine Trinität ist? (*)

4.) Die Quartan $3 : 4, g \quad c-$ und $3 : 8 \quad g \quad c=$.

22. Warum

(*) Gott offenbaret sich nicht nur in seinem Worte, sondern auch in seinen Creaturen, und auf eine besondere Art in der Natur des Klangs. Ein anders ist Gott in den Creaturen erkennen, und wieder ein anders die Creaturen als Gott verehren, wie die Egyptier und andere Heyden thaten, und noch thun. Die Möglichkeit, daß ein einiger Gott in dreyen unterschiedenen Personen sey, erhellet gar schön und deutlich in der Triade harmonica perfecta. Unser Ohr nimmt die Klänge, welche in denen Verhältnissen $1 : 2 : 3 : 4 : 5$ und ihren Compositis stehen, unter dreyerley Namen, in einer rein gestimmten Orgel nur vor einen Ton oder Klang an.

22. Warum soll aber die Quart der grossen Terz nachstehen?

Darum, weil ihre Verhältnisse sich nicht auf 1. auch nicht auf 2. gründen, sondern erst auf 3. Die Quart ist alsdenn eine vollkommene Consonanz, wenn sie der Quint Stelle vertritt; Auch bey dem Accord 2. 4 und 6. ist die Quart nicht schuld an der Dissonanz, sondern der Bass, der sich mit der Secund nicht vertragen kan; thut man den Bass weg, so ist keine Dissonanz vorhanden; oder thut man die 2. weg, so consonirt die 4. mit der 6. sehr schön. Auch bey dem Accord der $\frac{4}{3}$ ist die Quart nicht schuld an der Dissonanz, sondern die 3, die im Grunde des Sages eine Septime ist:

7 f 6 h
5 d 4 g
3 h 3 f
1 g 1 d

Wenn sie aber der Quint ihre Stelle nicht vertreten kan, so gehet es ihr wie der Quint, wenn sie der Septime ihre Stelle vertreten muß:

7 g 5 g
5 e 3 e
3 c 6 a
1 a 1 c

Auch mit der None und Septime ist sie nicht schuld an der Dissonanz, sondern der Bass eines Grundaccords, der sich mit dem herrschenden Accord, der eine Septime bey sich hat, vermischt:

7 f = 4 f = e =
5 d = 9 d = c =
3 h = 7 h = c =
8 g = 5 g = g =
1 G 1 c c

Doch diese Quart soll nicht Quart, sondern Undecima heissen; sie war auch vorher eine Dissonanz, und wurde aus einer Septime eine Quarte oder Undecima.

Die Quart wird also zu einer Dissonanz zufälliger Weise, wie auch die Quint und Terz. Secunden und Septimen aber sind es allemahl.

5.) Die kleine Terz 5 : 6 e - g -

Daß die kleine Terz viel unvollkommener sey, als die grosse Terz, kan man aus ihrem Verhalt ersehen, der keine 1. 2. 3. oder 4. aufweist, doch ist sie der Quart als einer verkehrten Quint vorzuziehen, weil sie sich auch mit der Quint wohl vererägt, welches die Quart nicht thut, oder thun kan, denn sie machet mit derselben eine Dissonanz aus, nemlich eine Secunde. Fünf Sechstheil von C geben eine kleine Terz $\flat E$, aber 11 2. und 4 Fünftheil von C geben alle drey die grosse Terz e - e E. Die kleine Terz wird nicht

vom Grundtone gegeben wie die grosse, sondern von der Quint angewiesen, nicht gegeben; g- ist von C 1 Sechstheil und 5 Sechstheil geben ein \flat E.

6.) Die grosse Sext $3 : 5$ g e-. Drey Fünftheil von einem C geben die grosse Sext A.

7.) Die kleine Sext $5 : 8$ e- c=; fünf Achttheil vom C geben die kleine Sext \flat A, verstehe zu C.

Das sind die eigentlichen Consonanzen, oder consonirende Intervallen.

Schein-Consonanzen, die unter der Gestalt der Consonanzen erscheinen, sind 1.) die falschen Quinten, die eigentlich so genannte falsche, in der Tonart C dur h f, und die übermäßige c gs, welche oftmahlen sich wie die guten Quinten, frey und ungebunden aufführen; dergleichen thun auch ihre Repliken, die falschen Quartan.

2.) Die falschen Terzen und ihre Repliken die falschen Sexten, denn sie werden ganz anders gebraucht als die wirklichen Dissonanzen.

3.) Die falschen Octaven, die verminderten und übermäßigen.

Diese falsche Quinten, Quartan, Terzen und Sexten sind eher Dissonanzen als Consonanzen zu nennen. Sie dürfen sich auch nicht überall sehen und hören lassen, sondern sie haben ihren von der Natur des Klangs ihnen angewiesenen Ort und Stelle.

Dissonirende doch unentbehrliche Intervallen sind alle Secunden, Septimen, Nonen, als erhöhte Secunden, die Tritons mit der Secunde und kleinen Terz, die grosse Prime α , z. Ex. c cs, oder der so genannte kleine halbe Ton. Diese können niemahlen die Gestalt einer Consonanz annehmen.

Unter den Dissonanzen hat die kleine Septime bey allen herrschenden Accorden einen grossen Vorzug vor allen andern Dissonanzen, denn sie, wie auch ihre Abstammlinge haben die Freyheit frey und ungebunden zu erscheinen, müssen aber wie andere Dissonanzen abwärts aufgelöst werden.

Es steigt auch oftmahl die None bey herrschenden Accorden frey und ungebunden über diese Septime hinauf, welche aber gern zurück in die Octav tritt. Bey herrschenden Accorden in der harten Tonart ist diese None groß, bey herrschenden Accorden der weichen Tonart aber ist sie klein.

g	h	d	f	a		e	gs	h	d	f
1	3	5	7	9		1	3	5	7	9

Wird

Wird der Bass von einem solchen Nonenaccorde weggethan, so entstehet auch ein Septimenaccord, dessen Septime, sowol die kleine als verminderte, sich frey ungebunden aufführet:

9	a	7	a		9	f	7	f
7	f	5	f		7	d	5	d
5	d	3	d		5	h	3	h
3	h	1	H		3	gs	1	Gs
1	G				1	E		

6	9	7			6	9	7	X
^{5b}	⁴				⁵	⁴		
E,	F	H	c		Gs	A	Ds	E

Dieses gehöret mehr in die Lehre von den Accorden, als von den Intervallen. Doch muß man wissen, daß es freye und ungebundene, und auch gebundene Dissonanzen giebt.

Der zweyte Punct.

Von denen Accorden.

Wer etwas gutes und regelmäßiges aus dem Kopfe will spielen lernen, der muß II. alle Arten der Accorde kennen.

23. Was ist ein Accord?

Eine Zusammenfügung einiger Intervallen; denn ein einziges Intervall macht noch keinen Accord aus, ob es wohl im zweystimrigen Spiel die Stelle eines Accords versehen muß. Aber nimmermehr wird einer gut zweystimmig spielen oder setzen lernen, der nicht alle Arten der Accorde kennet.

Der erste Accord ist der harte. Dieser wird uns von der Natur 1.) mit einer jedweden tief klingenden Saite 5. 6. und mehr stimmig gegeben, 2.) von der Trompete, Waldhorn und Posthorn, 3.) durch eine Querflöte oder enge Orgelpfeiffe ic.

Erklinget eine Saite C, so höret man gelinde mit ertönen die Octav c, die Doppelquint g, die Doppeloctav c-, die dreyfache grosse Terz e-, ja wohl noch mehrere. Die Saite C betrachtet man in ihrer Länge zwischen beyden Stegen als ein Ganzes, die Octav c als ein Halbes, die Doppel
quint

quint g als ein Drittheil, die Doppeloctav c- als ein Viertheil, die dreyfache grosse Terz e- als ein Fünftheil. Oder man kan auch sagen: Das Ganze, oder das C theilet sich, oder läßt sich theilen in 2. Zweytheil, in 3. Drittheil, in 4. Viertheil, in 5. Fünftheil, in 2 c, 3 g, 4 c-, und 5 e-. Das sind auch die fünf erstere Töne, welche die Trompete angeben kan, als ein fünfstimmiger harter Accord C c g c- e- oder wenn die Saite F hiesse F F c f a, und so mit allen tief klingenden Saiten, sie heißen wie sie wollen. Wenn nun so ein Accord recht vollkommen natürlich rein mit Saiten oder Pfeiffen eingestimmt wird, so klingt er, als wenn es nur ein Ton wäre. Da sind denn fünf Klänge unter dreyerley Namen, in einem Klang oder Accord vereinigt.

Das ist die musikalische Sonne, von der alle übrige Accorde entstehen, und angewiesen werden.

Der andere Accord ist der weiche, der anstatt der grossen Terz eine kleine hat. Aber diese kleine Terz wird nicht so von der Natur gegeben, wie die grosse, die 1. Fünftheil vom Ganzen ist; sondern sie hat ihr Daseyn zweyen harten Accorden zu danken.

Ein harter Accord weist auf den andern. Sehen wir den Accord c g c- e- als einen herrschenden Accord an, so weist er uns einen Grundaccord an, der ist F a c- f-. Sehen wir diese beyde harte Accorde aneinander f a c e g, so finden wir in diesen 5. Tönen auch einen weichen Accord f a c e g.

Das e- war 1. Fünftheil von C, und 3. Fünftheil von C geben ein A. Eben der Ton, der C c g c- e- als einen harten Accord darstellte, der weist uns ein A an, das mit c e, so wir schon haben, einen weichen Accord ausmacht, in den Verhältnissen

$$10 : 12 : 15 \\ A \quad c \quad e$$

Oder, wenn wir den weichen Accord auch fünfstimmig verlangen,

$$5 : 10 : 15 : 20 : 24 \\ A \quad a \quad e- \quad a- \quad c=$$

Also gründet sich der harte Accord auf die Zahl 1. und der weiche auf die Zahl 5, wie schon oben gesagt worden. Erst mußte ein harter da seyn, ehe ein weicher entstehen konnte.

In diesen Verhältnissen sehen wir, warum der harte Accord viel vollkommener ist, als der weiche. Bey dem weichen muß der Grundton A seine natur-

natürliche grosse Terz $c\sharp-$, die er bey sich führet, verlassen, und die kleine $c-$, welches ein Achtheil von C , als dem Grundton des ersten harten Accords war, dafür annehmen.

Der erste weiche Accord $A\ c\ e$, muß also etwas verlassen, was sein Grundton hatte, und etwas dafür annehmen, das er nicht, sondern der erste harte hatte.

Kein weicher Accord kan einen herrschenden Accord abgeben, denn die herrschende Accorde müsse alle harte seyn. Alle weiche Accorde aber können Grundaccorde seyn.

24. Wenn nun $A\ c\ e$ ein Grundaccord einer weichen Tonart ist, wie heisset denn sein herrschender Accord?

Die Quint eines Grundaccords ist allemahl der Grundton seines herrschenden, und also ist $e\ g\ s\ h$ der herrschende Accord von der weichen Tonart A moll. (*)

Ein Accord allein kan niemahls eine Tonart bestimmen, sondern der Grundaccord, und dessen herrschender Accord bestimmen eine Tonart. Diese beyde machen hernach auch die Nebenaccorde, und die Neben Tonarten bekannt. Wobon weiter hin.

25. Wenn $c\ e\ g$ ein Grundaccord ist, so wird $g\ h\ d$ sein herrschender Accord seyn?

Das ist aus dem vorhergehenden leicht zu schliessen. Und nun kan man die unvergleichliche Anverwandschaft der Accorde einsehen, als:

C enthält ein g und ein $e-$

G enthält $d-$ und $h-$

E enthält h und $g\sharp-$

$c-$ weist auf ein F , denn $c-$ ist ein Viertheil von C , und drey Viertheile geben ein F

F enthält $c-$ und $a-$ und nun haben wir nicht nur die Klänge der diatonischen Klangleiter von der Tonart C dur, $c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ c$, sondern

(*) Mit der Zahl 5. wird der harte Accord vollkommen. Z. B. $1:2:3:4:5$
 $C\ c\ g\ c-\ e-$ Wenn nun dieser vor den ersten harten Grundaccord angenommen wird, so gründet sich der herrschende Accord des ersten weichen Grundtons $a\ c\ e$ auf das E , mit seiner Quint h , und Terz $g\sharp$.

sondern auch einen Ton aus der chromatischen Octav, nemlich das gs-, als denjenigen Klang, ohne welchen keine Tonart A moll seyn kan. Denn der Accord a c e kan nicht nur der Grundaccord der ersten weichen Tonart, sondern auch ein Nebenaccord von der Tonart C dur seyn, und wird alsdenn erst ein Grundaccord, wenn e gs h vorhergegangen.

Und nun haben wir Töne zu 3. harten, zu 3. weichen, und zu 2. anomalischen Accorden.

Die 3. harten Accorde sind: 1) c e g, 2) g h d, und 3) f a c.

Die 3. weichen sind: 1) a c e, 2) e g h, und 3) d f a.

Die 2. anomalischen sind: 1) h d f, und 2) c e gs.

Die dritte Art der Accorde ist der weiche mit der falschen Quint h d f, das ist der siebende, der sich auf den siebenden diatonischen Klang, das h gründet. Bey diesem Accorde muß das h seine natürliche Quint fs und Terz ds verleugnen, und dafür f und d annehmen. So unfreundlich er nun auch mit seiner falschen Quint lautet, so unentbehrlich ist er, sowohl in der harten, als in der weichen Tonart.

Weiter hin werden wir auch lernen, wenn er sich kan hören lassen.

Aus diesem entstehet die vierte Art der Accorde, nemlich der andere anomalische, mit der falschen Quint und grossen Terz, wenn dem h seine natürliche grosse Terz ds gelassen, und die falsche Quint f darzu genommen wird. Er gehöret nur zur weichen Tonart, deren herrschender Accord allemal nach ihm folgen muß.

Die fünfte Art der Accorde ist die dritte Art der anomalischen, mit der grossen Terz und übermäßigen Quint, c e gs.

Die sechste Art der Accorde ist die vierte Art der anomalischen, und bestehet aus einer kleinen Terz und übermäßigen Quint, c be gs. Wenn man z. Er. aus der Tonart C moll im enharmonischen Geschlechte ins A moll plötzlich übergehen will, so kan er sich ereignen. Es ist aber ein Sprung dabey vermacht, der nicht klein ist.

26. Was ist von diesen sechserley Arten der Accorde mehr zu wissen nöthig?

Der erste, als der harte, hat ein besonders Vorrecht vor allen andern, denn kein anderer als der harte Accord, kan sowohl einen Grundaccord, als auch einen herrschenden Accord abgeben, als welcher nebst dem Grundaccorde die Tonarten bestimmt.

Er hat auch die Freyheit, wenn er als ein herrschender Accord gebraucht wird, die kleine Septime frey und ungebunden anzunehmen; ja er brauchet nicht nur die kleine Septime, sondern auch die None frey und ungebunden, wenn er sich nemlich als einen herrschenden aufführet, welche None in der harten Tonart groß, in der weichen aber klein ist.

Ein jeder harter kan auch ein Grund- oder Endigungsaccord seyn.

Der harte wird auch als ein Nebenaccord in beyderley Tonarten gebraucht.

In der achtsaitigen Octav der harten Tonart kommt er dreyimal vor;
z. Er. In der Tonart C dur, ohne Nebentonart, ist

c e g der Grund- oder Endigungs-	} Accord.
g h d der herrschende, und	
f a c der Neben-	

In der achtsaitigen Octav der weichen Tonart, zum Er. in A moll,
a h c d e f g s a kommt der harte Accord nur zweymal vor,

e g s h als herrschender,
f a c als Nebenaccord.

27. Kommt der harte Accord in der Tonart A moll nicht auch mit c e g und d f s a vor?

In seinen Nebentonarten wohl, als c e g in seiner ersten harten Nebentonart C dur, als ein Grundaccord, wie auch als ein herrschender der Nebentonart F dur; d f s a aber nur als ein herrschender von der Nebentonart G dur.

28. Also gehören die Klänge f s und g nicht in die diatonische Klagleiter der Tonart A moll?

Nein, sondern in die chromatische, a b h h c c s d d s e f f s g g s a. Will man denen Singschülern eine diatonische Klangleiter von der Tonart A moll vorschreiben, so müssen es folgende Noten seyn: a h c d e f g s a. Man kan auch mit dem g s den Anfang machen, und bis ins f steigen, und zwar um der übermäßigen Secunde f g s willen, welche Schwierigkeiten verursacht.

28 II. Was von jedem Accorde insbesondere zu wissen.

29. Das Intervall der übermäßigen Secund, allhier f gs, ist ja aber in der melodischen Tonfolge verboten?

Dieses Verbot hat keinen Grund, und wird heut zu Tage auch wenig mehr beobachtet.

30. Aber könnte man bey Bezeichnung der weichen Tonart die grosse Terz des herrschenden Accords, in A moll gs, nicht so gleich vorzeichnen, weil ohne dieselbe keine weiche Tonart existiren kan?

Mit eben dem Rechte, als man heut zu Tage in der Tonart D moll, dem h ein b vorzeichnet, welches man sonst auch nicht that, denn die Vorzeichnung gründet sich auf die diatonische Tonfolge, und das Hemitonium Modi ist in der weichen Tonart so nöthig als in der harten. Jedoch dieses gehöret eigentlich in die Lehre von den Tonarten.

31. Was ist vom weichen Accorde insbesondere zu merken?

Daß kein weicher Accord einen herrschenden abgeben kan, ist schon gesagt worden. Ferner ist zu merken:

Die harte Tonart hat nur einen harten Nebenaccord, die Nebentonarten ausgenommen; die weiche hat ebenfalls nur einen weichen Nebenaccord, 3. Er. die Tonart A moll hat d f a. Denn e g h ist schon ein Grundaccord einer Nebentonart, nemlich E moll.

Der weiche Accord ist nicht so sehr zur Freude und Munterkeit geschikt, als der harte; ja sogar der herrschende harte Accord einer weichen Tonart hat die Munterkeit nicht, die der herrschende der harten Tonart hat, weil sein Grundaccord ein weicher ist.

32. Was ist vom ersten anomalischen Accorde, 3. E. h d f zu merken?

Daß er sowohl in der harten Tonart C dur, als in der weichen A moll vorkömmt, doch mit dem Unterschiede: C dur hat ihn auf der siebenden diatonischen Saite oder Stufe, A moll aber auf der andern. In der weichen Tonart kan er gleich nach dem Grund- oder Endigungsaccorde folgen, in
der

der harten Tonart aber nicht, sondern es muß der harte Nebenaccord vor ihm hergehen.

c f $\overset{3}{h}$ e | a $\overset{5}{h}$ $\overset{7}{e}$ a.

Man hat gelehret: Der erste anomalische Accord käme in der weichen Tonart drey-mahl vor, z. Ex. in A moll h d f, fs a c und gs h d: aber dieser Irrthum ist theils aus der falsch angegebenen Tonfolge a h c d e fs gs a, da man das fs im Aufsteigen, als einen diatonischen Klang angesehen, theils daher, daß man den Accord der verminderten Septime, gs h d f, vor einen Stammaccord gehalten, entstanden, da er doch nur ein Abstammung von dem herrschenden Accord mit der None e gs h d f ist. In der harten Tonart hat er auf der siebenden Klangstufe statt, aber nicht in der weichen: zum Ex.

c- f $\overset{3}{h}$ e a d g c.

Das gehet an. Aber dergleichen thut in der weichen Tonart nicht gut:

5 = NB. $\overset{7}{5}$ NB. $\overset{9}{5}$
a d gs c fs h e

Da siehet man sich genöthiget nach dem falschen Accorde gs h d einen noch falscher c e gs hören zu lassen. Ich gebe mit diesen Buchstaben lauter Bassnoten zu Accorden an. Wer etwas vom Generalbass versteht, wird meine Meinung leicht einsehen.

Der andere anomalische Accord, zum Ex. h ds f kömmt nur in der weichen Tonart in chromatischen Sätzen vor: zum Ex.

h- | c= cs= d= ds= e=
e a a d H Gs
 $\overset{7}{5}$ $\overset{9}{6}$
 $\overset{7}{5}$

Der dritte anomalische Accord c e gs kömmt heut zu Tage in chromatischen Gängen oft vor, sowohl in der harter als weichen Tonart, z. Ex.

g- gs- a | a ais h
c f d g

oder: A | e $\overset{5+}{c}$ f.

In dem ersten Beyspiel erscheint die übermäßige Quint, in der Ober-

II. Stammaccorde, und deren Abstammlinge.

stimme frey anschlagend, doch der Baß darzu ist schon vorhanden; In dem andern aber ist ihr Klang in der Oberstimme schon vorhanden, und der Baß kommt erst darzu.

Der vierte anomalische Accord ist so beschaffen, daß sein Baß und Terz schon vorhanden seyn müssen, zum Ex.

g-	gs	—	a-
be-	be-	d-	c-
c	c	H	A

Das Gehör wird mit dieser Quint betrogen, denn es glaubet eine kleine Sert zu vernehmen, die wiederum rückwärts gehen werde; allein die übermäßige Quint strebt einen grossen halben Ton über sich, wie oben zu ersehen.

g-		ba	—	g-
be-		be	d-	be-
c		c	H	c
		6b	b7	

Alle diese sechserley Arten von Accorden können Stammaccorde seyn, deren jeder zwey Abstammlinge hat, als

1.) den Sertenaccord

2.) Quartaccord.

Stammaccord

c e g

Erster Abstamling

e g c-

Zweyter Abstamling

g c- e-

Der erste ist vollkommener als der andere, und zwar in allen 6. Arten der Accorde.

Die fünf ersten Arten vertragen alle eine Septime über sich, und alsdenn sind sie einer dreyfachen Versetzung fähig. Diese Septimen sind bey herrschenden Accorden allemahl kleine Septimen, welche sowohl gebunden als ungebunden können gebraucht werden. Die übrigen Accorde aber verlangen zubereitete oder gebundene Septimen.

33. Es wird aber auch die kleinste Septime frey anschlagend oder ungebunden gebraucht; was hat es mit dieser vor eine Bewandniß?

Der Accord der kleinsten Septime ist eigentlich kein Stammaccord, sondern ein Abstamling von dem herrschenden Accord der weichen Tonart, welcher

welcher über der Septime auch die kleine None über sich annimmt. Wenn nun der Baß von einem solchen Nonenaccorde weggethan wird, so bleibt der Accord der kleinsten Septime übrig.

Zum Exempel der herrschend Accord in der Tonart A moll

9 f 7
7 d 5
5 h 3
3 gs 1
1 e

Diese Septime erscheint auch ungebunden, gleichwie es auch die kleine Septime thut, die im Grunde der Harmonie bey dem herrschenden Accorde der harten Tonart eine grosse None war, zum Ex. in der Tonart C dur:

9 a 7
7 f 5
5 d 3
3 h 1
1 G

Diese Septimen haben ihre Freyheit dem herrschenden Accorde zu danken. Mit Noten werde ich mich deutlich ausdrücken. v. Tab. I fig. 1.

Die herrschenden Accorde in diesen beyden Exempeln heissen d fs a c e, und H ds fs a c-.

Es nimmt sich auch wohl die grosse Septime auf dem Nebenaccorde der Quart die Freyheit ungebunden zu erscheinen:

6 9 7
5 4 f
h | c g

Auf diese Art thut es auch die kleine auf dem Nebenaccorde der Quart in der weichen Tonart:

6 9 7
5 4 X
gs | a d e

Diese zwey Septimenaccorde haben keine brauchbare Abstammlinge. Es ist eine Voraussnahme dabey vermacht, weil der Baß die eigentliche Auflösung der 4. und 9. nicht erwartet.

Also giebt es: 1.) harte, 2.) weiche, 3.) viererley anomalische, 4.) Grundaccorde, 5.) herrschende, 6.) Nebenaccorde, 7.) Stammaccorde, 8.) abstammende Accorde.

Alle

Alle übrigen sind vermischte Accorde, die aus zweyerley Accorden zusammen gesetzt sind, bey welchen sich gebundene Quarten und Nonen finden, ingleichem die Septimen so in die Sext aufgelöst werden, wie auch die am untern Ende gebundene übermäßige Quinten, die am untern Ende gebundene Septimen, und die herrschende Accorde so mit der Grundnote des Endignungsaccords vermischet werden.

Diese vermischten Accorde brauchen alle einer Vorbereitung. Ich will einige beyfugen: Tab. I. fig. 2.

Aus diesen achterley Arten der Accorde bestehet in der Musik alle mögliche Zusammensetzung der Töne, und aus der Fortschreibung von einem Accorde zum andern alle nur zu erdenkende Melodie.

34. Waran kan man erkennen, welches Stammaccorde, abstammende oder vermischte Accorde sind?

Alle Accorde, die in einem richtig bezifferten Generalbaß entweder gar nichts, oder \times , b , h , $\frac{5}{3}$, $\frac{5}{5}$, 5^+ , 7 , 78 , 78^+ , $\frac{7}{7}$ über sich haben, sind Stammaccorde.

Alle Accorde, die 6 , 6^b , 6^h , $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{6^+}{5}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{4^+}{3}$, $\frac{4}{b}$, 2 , 2^+ , 4^+ , über oder in sich haben, sind abstammende Accorde.

Der Accord mit der kleinen Septime, falschen Quint und kleinen Terz auf der Terz des herrschenden Accords der harten Tonaart; ingleichem der Accord der verminderten Septime, mit der falschen Quint, und kleinen Terz in der weichen Tonaart sind zwar auch abstammende Accorde von dem herrschenden, mit der Septime und None; weil aber der Baß oder Grundton derselben, als im C dur G, und im A moll E, sich ihrer Herrschaft freywillig begeben, und solche ihren Terzen, als im C dur dem H, und im A moll dem Gs überlassen haben, so kan man diese beyde in solchen Fällen auch vor Stammaccorde ansehen, wie oben zu Ende des 1. Puncts gezeigt worden.

Die vermischten theilen sich in zweyerley Gattungen, 1.) die sich in einen Stammaccord, 2.) die sich in einen abstammenden auflösen, oder doch auflösen könnten, wenn der Baß die Auflösung abwartete.

Vermischte Accorde, die sich in einen Stammaccord auflösen, sind die, deren Grundton 43 , 98 , $\frac{98}{43}$, 7 , $\frac{7}{43}$, $\frac{65}{43}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{6}$ über sich hat.

Vermisch-

Vermischte Accorde, die sich in einen abstammenden Accord auflösen, sind die, deren Grundton 76, 76⁺ $\begin{smallmatrix} 76 & 6 & 8 & 7 & 7 \\ 54 & 5+6 & 76 & 5 & 5+ \end{smallmatrix}$ über sich hat.

Die dissonirende Stammaccorde werden öftermahlen in einen abstammenden Accord eines andern Stammaccords aufgelöst, als

$$\begin{array}{cccc} 7 & 6 & 9 & 8 \\ & & 7 & 6 \\ \text{X} & 4 & | & \text{X} & 4 \\ \text{E} & \text{—} & & \text{E} & \text{—} \end{array}$$

Alle diese Arten von Accorden lernet man im Generalbasse kennen; und wir werden sie künftig auch noch besser kennen lernen, wenn wir von einem zum andern werden schreiten lernen. Wir wenden uns nun zu dem dritten Punct.

Der dritte Punct.

Von denen Tonarten. (Modis.)

35. Was ist eine Tonart?

Eine Tonart ist ein Bezirk von Intervallen, und daraus entstehenden Accorden. Da wir nun in denen zweyen ersten Puncten von Intervallen und Accorden weitläufig gehandelt haben, so ist es nun Zeit, auch von denen Tonarten deutlicher zu handeln, weil derselben schon zum öftern gedacht worden ist.

Wir haben heut zu Tage nicht mehr als zweyerley Tonarten, harte und weiche.

In der harten hat der Grund- oder Endigungs-Accord eine grosse Terz, und in der weichen eine kleine. So viel harte wir haben, so viel weiche giebt es auch.

Die erste harte und die erste weiche Tonart weisen uns die Grenzen einer Tonart auf eine sehr leichte Art an.

Nun wird uns zu gute kommen, was wir oben von der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Octav, und ihren Intervallen gelernt haben.

Die Tonart C tur soll die erste harte, und folglich A moll die erste weiche Tonart seyn.

C

Die

Die erste harte Tonart C dur hat in ihrer Octav nicht mehr als sieben Intervallen, denn der Einklang kan nicht wohl unter die Intervallen gerechnet werden, nemlich Secunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Octaven.

Eine solche Tonleiter der harten Tonart, wie C dur ist, hat 3. harte, 3. weiche, und 1. anomalischen Accord.

c e g | g h d | f a c,
a c e | e g h | d f a,
und h d f.

Der Grund- und Endigungs-Accord wird uns von dem Grundklange C gegeben, denn er enthält nebst den Octaven, die Quint g, und die Terz e. Auf gleiche Weise wird uns von einem G ein d- und h- gegeben.

Diese beyden Accorde c e g und g h d bestimmen die harte Tonart C dur. Der erste c e g heißt der Grund- oder Endigungs-Accord, und der andere g h d dessen herrschender. Ein Accord allein kan keine Tonart bestimmen. Trias harmonica und Modus ist nicht ein Ding, wie in einer gewissen Clavierschule ganz falsch gelehret wird.

36. Das wären zwey harte Accorde, wo kommen die übrigen fünf her?

Der Grundaccord c e g ist auch der herrschende der einen harten Nebentonart, nemlich von F dur. Ist nun g h d ein herrschender und c e g sein Grundaccord, so wird dieser Grundaccord zu einem herrschenden, sobald ich ihm eine kleine Septime h gebe, und dieser weist mir nicht nur f a c im chromatischen Tongeschlechte zu einem Grundaccorde einer Nebentonart an, sondern auch im enharmonischen f b a c zu einem Grundtone einer weichen Nebentonart. In diese Nebentonarten die in der enharmonischen Octav erscheinen, wollen wir uns jeho nicht einlassen. Genug, C als ein herrschender Klang weist uns ein F an, und dieses enthält ein a, und nun haben wir c e g als den Grundaccord,

g d h als den herrschenden,
f a c als einen harten Neben-
a c e als den 1. weichen Neben-
e g h als den 2. weichen Neben-
d f a als den 3. weichen Neben-
h d f als einen anomalischen Accord.

Folgende

III. Nahe Verwandschaft der harten und weichen Tonart. 35

Folgende Grundnoten werden sie alle 7. enthalten: Tab. I. fig. 3.

Diese sieben Accorde können auf viel und mancherley Art versetzt werden, wie wir künftig sehen werden.

So lange wir diese 7. Klänge und Accorde brauchen, so lange sind wir noch in keine Nebentonart ausgewichen.

Nun wollen wir auch die Accorde der ersten weichen Tonart A moll betrachten. Wie weist uns die Natur dieselbe an? Gar artig. Der Ton e war gleich im ersten Grundaccorde als grosse Terz zu C. Ein e- ist 1. Fünftheil vom C, und 3. Fünftheil geben ein A. Wie C ein e-, G ein h- und F ein a- enthält, so enthält E ein gs- nebst h, und diß ist der herrschende Accord von der ersten weichen Tonart, ohne welchen kein A moll existiren kan; wohl a c e, als ein weicher Nebenaccord von der Tonart C dur, aber nicht als ein Grundaccord von der ersten weichen Tonart.

Dieser herrschende Accord e gs h kan sich sowohl nach g h d als nach c e g hören lassen: Tab. I. fig. 4.

Da siehet man die nahe Verwandschaft von der harten Tonart C dur, mit der weichen A moll.

Just der Klang, der den ersten harten Accord vollendete, den der Grundaccord der ersten harten Tonart gab, der wird der Grundklang von dem herrschenden der ersten weichen Tonart.

So bald nun ein gs als grosse Terz zu E in der Tonart C dur gehört wird, so bald ist die Tonart A moll vorhanden.

Die harte Tonart C dur könnte nun die weiche A moll zur Noth entbehren, weil es doch noch 4. Nebentonarten hätte; aber die Tonart A moll kan die harte Tonart C dur gar übel entbehren; denn wenn man singet oder spielet a- g- f- e- d- c- h- a-, so ist das g schon aus der Tonart C dur entlehnet, denn der Grundaccord und sein herrschender bestimmen die achtsaitige Klangleiter, als in der Tonart C dur ist

c e g der Grundaccord, und

g h d f a der herrschende, der die Septime f und None a über sich annehmen darf, und diese beyden geben die achttönige Tonleiter:

c d e f g a h c.

In der weichen Tonart ist

a c e der Grundaccord, und

e gs h d f dessen herrschender mit der Septime und None.

Diese beyden geben die achttönige Klangleiter der weichen Tonart:

a h c d e f g s a.

Was hat nun die Tonart A moll vor einen Bezirk von Accorden, wenn ihm die harte Tonart C dur nicht zu Hülfe kommt? Antwort folgenden: Tab. I. fig. 5.

Also nicht mehr denn fünfe. Man müßte denn den anomalischen mit der übermäßigen Quint darzu nehmen: Tab. I. fig. 6.

Da siehet man, daß die Klänge fs und g chromatische Töne in der Tonart A moll sind, als fs neben F, und g neben gs.

Die weiche Tonart hat also den Grund- und herrschenden Accord ihrer nächsten harten Tonart gar zu gerne in ihrem Bezirk, und gebrauchet sich ihrer, als wenn sie ihr eigen wären: Tab. I. fig. 7.

Das fs, so man im Aufsteigen in der Tonleiter von A moll gebrauchet, ist noch fremder als das g, denn es gehöret in die Tonleiter von G dur.

Nun hat uns unser erwählter Grundklang C, und dessen Quint und Terz g und e die erste harte, und erste weiche Tonart, C dur und A moll angewiesen. Der Accord c e g hat uns, da wir ihn als seinen herrschenden ansahen, auch eine Nebentonart, F dur, angewiesen, welche sowohl in der harten Tonart C dur, als in der weichen A moll vorkömmt; Wo kommen aber nun die übrigen Nebentonarten her, weil eine jede Tonart 5. Nebentonarten im chromatischen Geschlecht hat?

Auf folgende Art. Da der Accord g h d in der Tonart C dur ein herrschender war, so ist nichts leichter zu denken, als: ich will diesen herrschenden auch als einen Grundaccord brauchen, so wird sein herrschender d fs a seyn, denn wie C ein e- enthält, so enthält D ein fs-; und diese beyde Accorde bestimmen mir die Nebentonart G dur.

Und nun ist uns der Weg gewiesen, auf welchem wir die noch übrigen Nebentonarten finden können. Unser angenommener Grundklang weist uns denselben gar schön auf folgende Art:

Wie die Grundtonart C dur in die ihr am nächsten verwandte weiche Tonart A moll gehet, nemlich vermittelst ihres herrschenden Accords, so gehet die harte Nebentonart G dur in die ihr am nächsten verwandte weiche Tonart E moll, und die andere harte Nebentonart F dur in D moll. Auf diese Art erhalten wir noch drey herrschende Accorde d fs a, h ds fs und a es e. Alle herrschende Accorde leiden und lieben eine kleine Septime, und

und durch diese Art erhalten wir die chromatische Octav c es d ds e f fs g gs a \flat h h c. Tab. I. fig. 8.

Das ist der Bezirk der harten Tonart C dur mit ihren fünf Nebentonarten, als zwey harten und drey weichen, G dur, F dur, A moll, E moll und D moll.

Es lässet sich bey der Ausweichung von C dur in F dur auf dem Accorde f a c auch wohl ein \flat e als eine kleine Septime hören, welche diesen Accord auf eine kurze Zeit zu einem herrschenden macht, z. Er. T. I. f. 9.

Die Ausweichung einer harten Tonart in die Quart derselben öffnet also die Thür zu den enharmoschen Tönen \times a \flat h, ds \flat e. 1c.

Alle diese Accorde kommen nun auch in der weichen Tonart A moll vor. Wie A moll in C dur gehet, so gehet E moll in G dur, und D moll in F dur: Tab. I. fig. 10.

Anbey ist merkwürdig, daß der herrschende Accord einer weichen Tonart nicht unmittelbar vor dem herrschenden Accorde seiner ihm am nächsten verwandten harten Tonart hergehen kan, wie der herrschende einer harten vor dem herrschenden seiner nächsten weichen Tonart, als:

\times 7
A | e g c passet nicht nach einander, wie

7
 \times
c | g e a auf einander passet.

Was ist wohl die Ursach? Antw. Der herrschende einer harten ist zugleich ein Nebenaccord, aber der herrschende einer weichen ist kein Nebenaccord.

Die Terz des herrschenden Accords einer harten Tonart wird zur Quint des herrschenden einer weichen; aber die Terz des herrschenden einer weichen Tonart kan nicht zur Quint des herrschenden einer harten werden.

37. Ich habe oben gelernet, daß in der chromatischen Octav der Tonart C dur auch ein \times a vorkomme, auf was vor Art, oder in welcher Gestalt erscheinet dasselbe?

Da die weichen Nebentonarten A moll und D moll jede einen Triton haben, a ds, d gs, so verlangt die Nebentonart E moll auch einen, e ais.

Sie brauchen diese Tritons zu übermäßigen Sexten: f ds, b h gs, c za. Tab. II. fig. 1.

Diese Sextenaccorde stammen von dem zweyten anomalischen Accorde und seiner Septime her. Der erste, zu A moll gehörig, ist h ds f a.

Und nun sind alle Intervallen, alle Grund- herrschende- und Nebenaccorde als Stammaccorde, und alle Nebentonarten der ersten harten und ersten weichen Tonart, C dur und A moll, systematisch von unserm erwehltsten Grundtone C hergeleitet. Die abstammende Accorde sind nun leicht zu finden, und die vermischten werden uns bey der Fortschreitung von einem Accorde zum andern bekannt werden.

Weil aber heut zu Tage alle harte Tonarten mit den weichen gleiches Namens, z. Er. C dur mit C moll abgewechselt werden, so entstehen dadurch alle die Klänge, Intervallen, Accorde und Nebentonarten die die Tonarten C moll oder bE dur haben; und damit gerathen wir in die enharmonische Octav der Tonart C dur mit C moll verwechselt. Hierdurch bekommen wir zu unsern 13. Klängen noch folgende: bE ba bd und bg, als die in der Tonart C moll vorkommen; und hierdurch erhalten wir noch sechs Nebentonarten:

- | | |
|-----------|------------|
| 1. C moll | 4. bE dur |
| 2. G moll | 5. bH dur |
| 3. F moll | 6. bA dur. |

Dieses Verfahren läßt sich mit nichts anders vertheidigen, als daß

C dur und C moll

G dur und G moll

F dur und F moll

allemahl einerley herrschenden Accord haben, als

g h d zu C dur und C moll

d fs a zu G dur und G moll

c e g zu F dur und F moll.

Da höret man nach C dur bald C moll; nach G dur G moll, u. s. w. z. Er. Tab. II. fig. 2.

Bey diesem Verfahren ist es natürlicher den verwechselten weichen nach dem herrschenden, als gleich nach dem harten Grundaccord hören zu lassen.

38. Also wechselt die Tonart C dur mit der Tonart C moll ab; Gehet es denn nicht auch an, C moll mit C dur abzuwechseln?

Meines Bedünkens ist es sehr unnatürlich, zum wenigsten kan es in einem Zusammenhange nicht füglich geschehen. Wohl aber, wenn etwa ein Recitativ oder etwas anders dazwischen vorkäme.

Da nun auf diese Art die Tonart C dur 11. Nebentonarten bekömmt, so entstehen freylich seltsame Folgen von Ausweichungen in dieselben, z. E. von C moll in E moll, und da hat man den enharmonischen kleinsten Ton be ds nöthig: Tab. II. fig. 3.

39. Hat es denn mit allen übrigen Tonarten diese Beschaffenheit mit ihren chromatischen und enharmonischen Nebentonarten?

Man kan es leicht einsehen. Die dreysfache Tonleiter von der Tonart C dur giebt das Muster zu allen übrigen. In der Tonart G dur wird das fs diatonisch, und das f ein chromatischer Klang oder Note, und deswegen wird das fs vorgezeichnet.

D dur bekömmt fs und cs

A dur fs cs gs

E dur fs cs gs ds

H dur fs cs gs ds xa

Fs dur fs cs gs ds xa xe

Cs dur fs cs gs ds xa xe hs

Wolte man aus dem Gs dur sehen, so wäre cs gs ds xa xe hs xf nöthig.

F dur braucht bh

bB dur bh und be

bE dur bh be ba

bA dur bh be ba bd

bD dur bh be ba bd bg

bG dur bh be ba bd bg bc

bC dur bh be ba bd bg bc bf

Wolte man aus dem bF sehen, so wären vor dem h zwei bb nöthig. Das wären zusammen 15. harte Tonarten, und folglich auch so viel weiche.

Das

Das Clavier giebt aber derselben nur 24. Das ist zu verstehen, denen Klängen nach, aber nicht der Bezeichnung und den Noten nach.

40. Warum wird denn in der Tonart A moll das $\mathbb{X}g$, als derjenige Klang, ohne welchen man keine Tonart A moll gedenken kan, nicht im Notenplane vorgezeichnet?

Hiervon ist keine andere Ursache anzugeben, als die nahe Verwandtschaft, die es mit C dur hat. Wenn man es aber thäte, so geschähe es mit eben dem Rechte, als man in G dur ein $\mathbb{X}f$ vorzeichnet. Denn ohne ein $\mathbb{X}g$ kan keine Tonart A moll in der Welt seyn, oder gehört werden; wohl der Accord A moll, aber nicht die Tonart A moll, denn ein Accord allein bestimmt keine Tonart. Trias harmonica ist noch nicht Modus musicus.

41. Wie würden hernach die Vorzeichnungen in den übrigen weichen Tonarten aussehen?

D moll bekäme $c\sharp$ und $b\sharp$
 G moll $f\sharp$ $b\sharp$ und $b\sharp$
 C moll nur $b\sharp$ und $b\sharp$, kein $b\sharp$
 F moll $b\sharp$ $b\sharp$ und $b\sharp$, kein $b\sharp$
 $b\sharp$ H moll $b\sharp$ $b\sharp$ $b\sharp$, kein $b\sharp$
 $b\sharp$ E moll $b\sharp$ $b\sharp$ $b\sharp$ $b\sharp$, kein $b\sharp$.
 E moll bekäme $d\sharp$ und $f\sharp$
 H moll $\mathbb{X}a$ $f\sharp$ und $c\sharp$
 F \sharp moll $f\sharp$ $\mathbb{X}e$ $c\sharp$ und $g\sharp$
 C \sharp moll $c\sharp$ $h\sharp$ $g\sharp$ $f\sharp$ und $d\sharp$
 G \sharp moll $g\sharp$ $\mathbb{X}f$ $d\sharp$ $c\sharp$ und $\mathbb{X}a$
 D \sharp moll $d\sharp$ $\mathbb{X}c$ $\mathbb{X}a$ $g\sharp$ $f\sharp$ und $\mathbb{X}e$
 A \sharp moll $\mathbb{X}a$ $\mathbb{X}g$ $f\sharp$ $\mathbb{X}e$ $d\sharp$ $c\sharp$ $h\sharp$.

41. Wie kan man den Sprengel einer Tonart am leichtesten merken?

Also: Eine harte Tonart weicht aus in die Secund, Terz, Quart, Quint und Sert. Eine weiche aber nicht in die Secund, sondern in die Terz, Quart, Quint, Sert und Septime.

43. Warum

43. Warum weicht A moll nicht ins \times G aus, da doch das \times g das Kennzeichen der Tonart A moll ist?

Darum weilt C dur auch nicht ins H als in die Septime ausweicht.

44. Aber wenn A moll ins G dur ausweicht, so könnte ja C dur auch wohl ins \flat H ausweichen?

Keinesweges, denn man würde damit einen Einfall in die Grenzen der Tonart F dur begehen. C dur und A moll müssen einerley Grenzen und Bezirk haben. Wenn es aber ein erfahrener Tonkünstler und Tonmeister thut, so wird ers damit entschuldigen, daß die enharmonische Tonart C dur mit C moll abgewechselt, ins \flat H dur gehen könne.

Wenn nun auch die Tonart C dur ins H moll ausweiche, so gehörte H in die Grenzen von G dur, welches dem C dur am nechsten ist; aber Gs moll ist gar zu weit von A moll entfernt, wie aus dem musikalischen Cirkel zu ersehen. S. den ersten Theil meines Vorgemachs, oder mein *Compendium harmonicum*.

45. Aber kan den A moll nicht in D dur ausweichen?

Murschhauser hat es gelehret, aber man siehet nicht, daß man ihm gefolget hätte. Von G dur, welches in die Grenzen von A moll gehöret, kan man leicht in D dur kommen. Da aber D dur nicht in die Grenzen von C dur gehöret, so gehöret es auch nicht in die Grenzen von A moll.

46. Aber Herr Telemann weicht doch von der Tonart G moll in F moll aus, und zwar in dem Spruche: Wo kommt doch das böse Ding her, daß alle Welt so voll Falschheit ist? So könnte man ja von A moll auch in G moll ausweichen?

Da G moll in die enharmonische Tonart C dur mit C moll abgewechselt, gehöret, so wird Er es auch damit rechtfertigen, und zwar weil Er die Welt, die so voll Falschheit ist, damit schildern will. S. dessen Jahrgang von Schmid in Nürnberg in Kupfer gestochen. Dom. XXIII. post Trin. Da findet man einen Contrapunct alla Dodecima. Dieser Jahrgang enthält ungemein schöne Kunststücke in Fugen und Contrapuncten.

Im enharmonischen Geschlechte kan man sehr bald in weit entfernte Tonarten kommen, z. Er. von C dur ins H moll oder H dur: T. II. f. 4.

47. Durch was vor Mittel kan man von einer erwehlten Grundtonart in ihre Nebentonarten kommen?

Durch denjenigen Klang, Note oder Ton, durch welche sich eine Nebentonart von ihrer Grundtonart unterscheidet. 3. Er.

G dur unterscheidet sich von C dur durch das fs. Dieses kan sich nun als eine Terz, wenn d statt f das fs nimmt, als ein 4⁺, 6⁺, und auch im Basse mit einem 6- oder 5 Accorde, wie auch als ein $\times 2$ hören lassen: Tab. II. fig. 5.

Die diatonische Tonleiter von F dur unterscheidet sich von C dur durch das h; und solches kan sich auch als eine b7, b5, b3 oder auch im Basse mit der 2. hören lassen: Tab. II. fig. 6.

Das ist der herrschende Accord mit seinen 3. Abstammungen von F dur.

Doch diese Sache wird deutlicher vorgetragen, wenn wir erst mit allen Dissonanzen gehörig umgehen können.

48. Was hat es denn mit denen alten Tonarten vor eine Bewandtniß?

Sie sind meistens sehr unnatürlich und gezwungen. Jedoch ist es gut, wenn sie ein Organist kenne.

Der Phrygius ist keine andere Tonart als unser A moll, nur mit dem Unterschied, daß der herrschende Accord e gs h anfängt und endiget, wie der Choral: Ach Gott vom Himmel sieh darein, bezeuget.

Wir können diese Art, mit dem herrschenden Accorde anzufangen und zu endigen, noch heutiges Tages gebrauchen, sonderlich in denen Stücken, mit welchen ein Concert, Sinfonie oder Sonate nicht völlig geendiget wird, wie mit dem Andante geschieht. Diese Art zu schliessen erwecket ein Verlangen ein mehrers zu hören. Sie heist in Prinzens satyrischen Componisten Clausula desiderans. Und das mit Recht.

Der Mixolydius, g a h c d e f g ist nichts anders als unser heutiges C dur, wenn wir mit dessen herrschendem Accorde g h d anfangen und endigen. Ein Beispiel giebt der Choral: Komm Gott Schöpfer heiliger Geist, wenn das fs vermieden wird.

Der

Der Aeolius soll aus folgenden Tönen bestehen: a h c d e f g a. Wie kan er aber einen herrschenden Accord ohne ein gs haben? Brauchet er nun eins, so fällt das g in der achtsaitigen Octav weg, und es wird unser A moll daraus. Wie unnatürlich ist nicht die alte Aeolische Melodie: Gott sey Dank in aller Welt! In solcher meidet der Discant und Bass das gs, allein die Mittelstimmen müssen es in der 1. 3. und 4. Strophe haben.

Die alte Moden-Lehre gehet also nur auf die Melodie, nicht aber auf die darzu nöthige Harmonie. Die guten Alten machten Melodien, ohne die Harmonie, aus welcher die Melodie entspringen muß, darum zu fragen. Das hieß recht: Rechnung machen ohne Wirth. Traf es nun so zu, daß diejenigen Töne, welche die Tonart nach dem Gesetze der Natur erforderte, in denen Mittelstimmen konnten angebracht werden, so war es gut, und sie waren zufrieden, wenn nur die Melodie in ihren armseligen Schranken bleiben konnte. Dabey aber nahmen sie sich oft die Freiheit, z. B. fs gs cs an statt f g c zu singen, ohne daß sie Creuze oder Erhöhungs-Zeichen vor die Noten setzten. So stark war die Natur, daß sie nach ihrem Gesetze thaten, ohne es vorgeschrieben zu haben.

Der vierte Punct.

Von der Fortschreitung (Progression) von einem Grundaccorde in seine Nebenaccorde.

Ob es wohl nicht nöthig ist allemahl mit dem Grundaccorde anzufangen, denn es kan auch mit dem herrschenden, ja mit allen Nebenaccorden geschehen; so verdienet er doch, daß wir ihn in dieser Anweisung zum Grunde setzen.

Da in diesem Puncte die Rede ist von der Fortschreitung von einem Grundaccorde in seine Nebenaccorde, so finden wir in der harten Tonart 6. Nebenaccorde, 2. harte, 3. weiche und einen anomalischen, als in der Tonart C dur, ohne C moll befinden sich:

c e g Grund- oder Endigungs-

g h d erster harter Nebenaccord, der als herrschender zu betrachten ist.

f a c zweyter harter Neben-

a c e erster weicher Nebenaccord,

§ 2

e g h

IV. Gesetze der Natur: Mache keinen Sprung.

e g h zweyter weicher Neben=
 d f a dritter weicher Neben=
 h d f anomalischer Accord.

Wenn nun der harte Accord c e g der Grund- oder Endigungsaccord von der Tonart C dur ist, so ist die Frage: Welcher unter seinen 6. Nebenaccorden hat den Rang vor denen übrigen? Diese Frage beantwortet die Stimme der Natur, die also lautet:

Beobachte die Ordnung.

Da die Natur bey denen Intervallen des harten Accords so ordentlich verfähret, und mit den Zahlen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 einen harten Accord C c g c- e- anweist, so lehret sie uns damit, daß wir auch bey Bestimmung des Rangs die Ordnung in acht nehmen sollen; und da können wir leicht einsehen, welchen die Natur vor den andern harten erklärt, wenn c e g der erste ist: nemlich g h d.

Um deswillen ist er nicht nur ein Nebenaccord, sondern er heißt auch der herrschende, und zwar von zwey Tonarten, von C dur und C moll.

Da sich der Grundaccord auf die Zahl 1. oder 2. gründet, so gründet sich dessen herrschender auf die Zahl 3. als:

3 : 6 : 9 : 12 : 15
 G g d- g- h-

und nur diese beyde bestimmen die harte Tonart.

Hiermit aber wird gar nicht gesagt, daß allemahl zwey harte Accorde auf einander folgen müssen, denn der herrschende Accord einer Tonart kan alle die übrigen Nebenaccorde vor sich hergehen lassen, behält aber deswegen doch den Rang über sie, denn so lange man den herrschenden noch nicht höret, kan man von der Tonart keine Gewisheit haben, so bald aber der Grund- und der herrschende Accord gehöret werden, so bald und nicht eher, weiß man man aus was vor einer Tonart musiciret wird. Z. Ex. in der harten Tonart: Tab. II. fig. 7. Und in der weichen Tonart: fig. 8.

Wenn nun c e g der erste und g h d der andere harte Accord ist, und einer auf den andern folgen kan, so fragt sichs ferner:

49. Was ist bey der Fortschreitung in acht zu nehmen?

Die Stimme der Natur ist abermahls: Beobachte die Ordnung.
 Wie soll man dieses verstehen? Soll man etwa von dem Accorde C c g c- e-
 in

in g g- d- g= h= schreiten? Tab. II. fig. 9. Nein, das wäre ein gewaltiger Sprung von C auf g und von e- auf h= zu springen.

So höre ich wohl, ich soll keinen Sprung begehen, oder ich soll den Sprung vermeiden. Der Sprung aber ist dreyerley: 1) von einem Klange zum andern; 2) von einem Accorde zum andern; und 3) von einer Tonart zur andern.

Wenn nun der Bass von c ins g schreitet, so begehet er keinen Sprung, denn er schreitet von 2. in 3. Wenn c in einer gewissen bestimmten Zeit 20 mahl vibrit, so thut es g 30 mahl; $20 : 30 = 2 : 3$.

Wollen wir nun keinen Sprung machen, so müssen wir die Klänge unserer beyden Accorde also stellen, daß wir nur einen Schritte von einem zum andern thun dürfen, und das kan geschehen, wenn wir die Fortschreitung also bewerkstelligen:

16 : 15 c= h-

12 : 12 g- g-

10 : 9 e- d-

2 : 3 C G.

Hier bewegen sich drey Stimmen gegen einander, und die vierte, der Alt, behält seinen Stand, weil er den herrschenden Ton hat. Der Discant und Tenor beobachten die Gegenbewegung, und gehen dem Basse entgegen.

Hieraus ist die Regel zu ziehen: Bey der Fortschreitung von einem vierstimmigen Accorde zum andern, können nicht alle vier Stimmen auf, oder abwärts gehen, sondern es muß wenigstens eine ihren Stand behalten, das heißt: Die Seitenbewegung in acht nehmen: Oder die 3. obern Stimmen nehmen die Gegenbewegung in acht: 3. Er.

12 : 15 g- h-

10 : 12 e- g-

8 : 9 c- d-

4 : 3 c G.

Wolten wir mit allen 4. Stimmen steigen oder fallen, so würden wir mit dem Alt und Basse eine verdeckte Octav

e- g-

c g

und mit dem Tenor und Basse eine verdeckte Quint machen:

c- d-

c g

Beide sind uns von unsern Musikgelehrten von alten Zeiten her verbothen. Sind nun die verdeckten verbothen, so sind es die offenbaren noch viel mehr; denn so heißet die Regel, die bey der Fortschreitung überhaupt zu beobachten ist:

Bey der Fortschreitung muß man nicht zwey Octaven, oder zwey vollkommene Quinten nach einander setzen oder spielen.

Das heißt: Hat der Discant bey dem Accord c e g die Octav oder die Quint gehabt, so darf er sie bey dem folgenden Accord, er sey welcher es wolle, nicht wieder haben. Und also auch die übrigen 2. Stimmen.

50. Aber warum nicht?

Das ist eine wichtige Frage, die auf unterschiedliche Art beantwortet worden ist. Ich sage aber so viel: Es wird damit das Gesetz der Natur übertreten, das heißt: **Vermeide den Sprung,**
oder: **Nimm die Ordnung in acht.**

51. Wie kan man denn beweisen, daß bey verbothenen Octaven und Quinten ein Sprung begangen werde?

Gar schön. Man darf ja nur den Verhalt des Intervalls das jede Stimme bey der Fortschreitung macht, hinsehen, und die Zahlen beyder Sätze addiren, z. Er. mit zwey Stimmen:

$$\begin{array}{rcl} g & d & 2 : 3 \\ c & g & 2 : 3 \\ \hline & & 4 \cdot 6 \end{array}$$

Hier ist von 4. auf 6. ein Sprung.

$$\begin{array}{rcl} g & c & 3 : 4 \\ c & f & 3 : 4 \\ \hline & & 6 \cdot 8 \end{array}$$

Von 6. auf 8. ist ein Sprung.

$$\begin{array}{rcl} a & c & 5 : 6 \\ d & f & 5 : 6 \\ \hline & & 10 \cdot 12 \end{array}$$

Von 10. auf 12. ist ein Sprung.

$$\begin{array}{rcl} g & h & 4 : 5 \\ c & e & 4 : 5 \end{array}$$

$$8 : 10$$

Von 8. auf 10. ist ein Sprung.

$$\begin{array}{rcl} g & a & 8 : 9 \\ c & d & 8 : 9 \end{array}$$

$$16 : 18$$

Von 16. auf 18. ist ein Sprung.

$$\begin{array}{rcl} h & c & 15 : 16 \\ e & f & 15 : 16 \end{array}$$

$$30 : 32$$

Von 30. auf 32. ist ein Sprung.

Also auch bey denen Octaven.

Nimmt man aber die Seiten- oder Gegenbewegungen in acht, so ent-
steht kein Sprung, zum Ex.

$$\begin{array}{rcl} g & g & 6 : 6 \\ c & g & 2 : 3 \end{array}$$

$$8 : 9$$

$$\begin{array}{rcl} c & c & 6 : 6 \\ c & f & 3 : 4 \end{array}$$

$$9 : 10$$

$$e- e- 10 : 10$$

$$\begin{array}{rcl} c & e & 4 : 5 \end{array}$$

$$14 : 15$$

$$e= h- 16 : 15$$

$$\begin{array}{rcl} c & g & 2 : 3 \end{array}$$

$$18 : 18$$

$$c= a- 12 : 10$$

$$\begin{array}{rcl} c & f & 3 : 4 \end{array}$$

$$15 : 14$$

$$e= h-$$

$$\begin{array}{rcl}
 c = & h - & 16 : 15 \\
 c & c & 4 : 5 \\
 \hline
 & & 20 : 20
 \end{array}$$

Wie schön könnte ich hier den Herrn M** in die Schule führen, und mich gegen seine Wort- und Sinnverdrehung, die er in seinen feindseligen Anmerkungen über mein Compendium gemacht hat, vertheidigen, wenn ich mir die Mühe geben wolte. Allein es wäre Schade vor die Zeit, die ich damit verderben würde.

Genug, es stehet ewig feste: Bey verbotthener Fortschreitung wird ein Sprung wider das Gesetz der Natur gemacht. Das bemerket unser Ohr. Man hat dahero schon vor vielen Jahren das Gesetz gegeben, man solte keine verglichen Octaven (*) und Quinten setzen oder machen, nur hat man die Stimme der Natur noch nicht recht deutlich verstanden. Wer erkläret sie uns? Die Praxis oder die Noten? Nimmermehr. Was denn? Die Theorie, die Verhältnisse der Intervallen, die durch Zahlen und Linien dargestellt werden. Ey! so lasset uns doch die Theorie der Musik studiren, und nicht nur componiren, singen, schlagen, geigen, pfeiffen und pauken. *La musica merita d'esser studiata. Steffani.*

52. Nun bin ich überzeuget, daß der Sprung in der Musik kein gut thue, und kan nun auch leicht einsehen, daß es ein Sprung seyn würde, wenn ich z. B. von der Tonart C dur in A dur, statt A moll, oder in E dur statt E moll gehen wolte.

Sehr wohl. Dieses Gesetz: Sey ordentlich, oder: Mache keinen Sprung, kan uns alles lehren, was wir in der Musik zu beobachten haben, nur müssen wir es recht verstehen lernen.

Wir nehmen nun unsere 7. Accorde wieder, und lernen damit Natur- und Gesetz- mäßig umgehen.

Wir haben oben gesehen, daß der herrschende Accord alle seine Neben- accorde vor sich her schicken kan, ehe er sich hören läßt. Er kan aber den anomalischen

(*) Wenn zuweilen zwey oder mehr Stimmen mit Fleiß octavenweß gesetzt werden, so geschiehet es, um einen kurzen melodischen Satz nachdrücklicher zu machen. Diese Freyheit wird aber in der Kirche oft mißbraucht.

malischen nicht eher neben sich leiden, als bis zur Uebergabe seiner Herrschaft an den herrschenden Accord der ihm am nächsten verwandten weichen Nebentonart. (*) 3. Gr. Tab. II. fig. 10.

Den andern aber kan er neben sich leiden: Tab. II. fig. 11.

Der herrschende Accord der harten Tonart kan alle Nebenaccorde vor sich her schicken, ausgenommen den auf der Terz, oder den ihm am nächsten verwandten weichen: Tab. II. fig. 12.

Auch der andere harte Nebenaccord, auf der Quart der Tonart, kan seinen ihm am nächsten verwandten weichen Nebenaccord nicht neben sich leiden, wenn er vor ihm hergehen will; wohl aber wenn er ihm nachfolget: Tab. II. fig. 13.

Auch der Grundaccord der harten Tonart läßt seinen ihm am nächsten verwandten weichen Nebenaccord nicht vor sich her gehen, wohl aber nachfolgen: fig. 14.

Hier könnte man fragen warum? und darauf dienet zur Antwort: Das Ohr entdecket hier einen Sprung, und man darf nur einen Accord darzwischen setzen, so wird der Graben, über den man springen müßte, ausgefüllet: Tab. II. fig. 15.

Keiner von den Accorden der diatonischen Octav der harten Tonart kan den anomalischen auf der Septime neben sich leiden, als der harte Accord auf der Quart der Tonart.

Hier muß man einen Unterschied machen zwischen h d f als einem Stammaccorde, und zwischen h d f g als einem Abstammlinge von dem herrschenden Accorde mit der Septime g h d f. (**)

Unsere sieben diatonische Accorde lassen sich auch gerne mit steigenden oder fallenden Quartan hören: Tab. II. fig. 16.

Im andern Exempel findet der anomalische nicht statt.

Ungleich mit steigenden oder fallenden Quinten: Tab. III. fig. 1.

Die Accorde auf der Quart, Quint und Sext folgen auch gern auf einander: Tab. III. fig. 2.

Der herrschende, und der Endigungs-Accord beschliessen einen musikalischen Periodum, und am Ende eines Stücks den ganzen Vortrag.

G

Ein

(*) Der anomalische Accord h d f gehöret hier schon zur Tonart A moll, aber nicht zur Tonart C dur.

(**) Hier hat es Herr Mattheson in seiner kleinen Generalbassschule gewaltig versehen, da er den Gebrauch der falschen oder kleinen Quint lehren will.

IV. Fortschreitungen in der weichen Tonart.

Ein Periodus ist ein kurzgefaßter Spruch, der eine völlige Meinung, oder einen ganzen Wort- oder Melodien-Verstand, in sich begreift.

Es lassen sich unsere Accorde auch in fallenden Terzen hören: T. III. f. 3.

Von der Fortschreitung in der weichen Tonart.

Die weiche Tonart hat zwar vieles mit der harten gemein, aber auch manches besonders.

1.) Sie hat drey anomalische Accorde, als im A moll:

h d f, h ds f, und c e gs.

2.) Sie kan den Grund- und den herrschenden Accord der ihr am nächsten verwandten harten Tonart nicht entbehren: Tab. III. fig. 4.

3.) Ihr erster anomalischer Accord kan gleich nach dem Grundaccorde folgen, und vor dem herrschenden her gehen, welches in der harten Tonart nicht angehet: fig. 5.

Lasset uns einige kurze Perioden von der weichen Tonart in Hauptaccorden hören! Tab. III. fig. 6. 7. 8. 9.

Nach dem anomalischen, mit der falschen Quint und grossen Terz, muß sich der herrschende als ein Sertenaccord hören lassen: Tab. III. f. 10.

Auf der Quart der Tonart lasset sich auch oft eine grosse Terz statt der kleinen hören: fig. 11.

Der fünfte Punct.

Von den abstammenden Accorden.

Ein jeder Accord, der aus einer Terz, Quint und Octav bestehet, ist zweyerley Versekung fähig, und hat folglich zwey Abstammlinge, oder abstammende Accorde.

Der erst ist der Sertenaccord, der die Terz eines Hauptaccordes zum Grunde hat.

Der andere ist der Quarten- oder Sert-Quartenaccord, der die Quint eines Hauptaccordes zum Grunde hat: Tab. III. fig. 12. 13. 14.

Der harte Accord giebt eine kleine Sert mit einer kleinen Terz.

Der weiche Accord giebt eine grosse Sert mit einer grossen Terz.

Der erste anomalische giebt eine grosse Sert mit einer kleinen Terz.

Der andere anomalische giebt eine kleine Sert mit einer kleinsten Terz.

Der

Der dritte anomalische giebt eine kleine Sext mit einer grossen Terz.

Alle Accorde, die eine Septime mit 3. und 5. haben, sind dreyer Versetzung fähig, und haben also drey Abstammlinge.

Der herrschende Accord in beyderley Tonarten, hat das Privilegium, die Septime so wohl gebunden, als ungebunden zu gebrauchen.

Der herrschende Accord nimmt nebst der Septime auch ostermahlen die None über sich an. Diese None wird zu einer Septime, wenn der Bass von einem solchen fünfstimmigen Accorde weg gethan wird, wie oben schon gesagt worden.

Durch die Versetzung werden die Septimen zu dissonirenden Quinten, Terzen und Grundnoten: Tab. III. fig. 15. 16. 17. 18.

Der dritte anomalische liefert in seiner zweyten Versetzung eine verminderte oder kleinste Quart: fig. 19.

53. Wenn werden die abstammende Accorde gebraucht?

Vom Sextenaccorde ist folgendes zu wissen nöthig:

- I. Er folget seinem Hauptaccorde ostermahlen nach.
- II. Er gehet vor demselben her.
- III. Er versiehet desselben Stelle.

Diese drey Arten von dem Gebrauch des Sextenaccordes werden aus folgenden Exempeln zu erkennen seyn: Tab. IV. fig. 1 — 6.

Die Sextenaccorde machen den Bass melodischer, sonst müßte er mehrertheils mit weiten Schritten einher gehen.

Der andere Abstammling von dem Hauptaccorde ohne Septime ist der Quartenaccord, mit welchem es eben die Beschaffenheit hat, daß er nemlich seinem Hauptaccorde ostermahlen nachfolget, vor ihm her gehet, und auch dessen Stelle versiehet. Er folget auch ostermahlen auf seinen Sextenaccord und gehet vor ihm her. In allen Arten führet sich die Quarte als eine Consonanz auf. Man sehet aus den Werken der neuesten unserer besten Componisten, daß sie sich an die feindselige und abscheulich übertriebene Critik des Herrn Marpurgs über mein Compendium bey der Lehre vom Quartenaccord nicht kehren, sondern die Quarte als eine umgekehrte Quinte vielfältig brauchen.

Folgendes Exempel wird zeigen, ob die Quarte eine unvollkommene Dissonanz, oder eine Consonanz sey: Tab. IV. fig. 7.

Es ist mir ein Vergnügen, wenn ich dergleichen consonirende Quartan in dem Cammer-Concert am hiesigen Hochgräf. Hofe in den Stücken eines Abels, Schwindels, Wagenseils, Wirbachs, ic. höre und gewahr werde.

54. Ich bitte nun auch um Unterricht, wenn die von den Septimen-Accorden abstammende Accorde gebraucht werden.

Es verhält sich eben so damit, daß sie nemlich ihres Grundaccordes Stelle vertreten, oftmahls ihnen nachfolgen, oder auch vor gehen. 3. Ex. an statt der Fortschreitungen: Tab. V. fig. 1.

Stehen folgende: fig. 2. 3.

Der zweyte Abstammeling von dem Septimenaccord wird auch oftmahls auf folgende Weise gebraucht: Tab. V. fig. 4.

Da paßiret die Quart vor eine freye Consonanz, die Terz aber wird als eine gebundene Dissonanz tractiret.

55. Lasset sich denn der andere Abstammeling des Septimen-Accordes mit der 4. und 3. nicht auch so brauchen, wie der erste und dritte?

Er will nicht so zu Ohren, wie diese beyde. Wenn aber dessen Hauptaccord oder erste Abstammeling vor ihm her gehet oder nachfolget, so läßt er sich eher brauchen, 3. Ex. Tab. V. fig. 5. 6. 7. 8.

Findet sich Jemand, dem die $\frac{4}{3}$ Sätze nicht anstehen, der soll wissen, daß ich sie selber nicht vor schön halte. Doch können sich Fälle ereignen, da man sie nicht wohl entrathen kan.

Hierbey ist zu merken, daß die Verwechselung die Quinten und Terzen, wie auch die Grundnoten, welche die 2. 4. und 6. über sich haben, zu Dissonanzen macht, die abwärts aufgelöst werden müssen.

56. Müssen denn alle Dissonanzen abwärts aufgelöst werden?

Keinesweges; die grosse Septime auf dem Grundaccorde in beyderley Tonarten, will nebst ihren Abstammelingen aufwärts aufgelöst seyn: 3. Ex. stehen fig. 9. und 10. Tab. V.

Doch

Doch wird diese große Septime auf dem Grundaccord auch öftermahlen abwärts abwärts aufgelöstet.

57. Was hat es denn vor eine Beschaffenheit mit den Nonen und dissonirenden Quartan?

Alle gebundene Dissonanzen, wesentliche und zufällige, die sich sowohl auf Haupt- als abstammenden Accorden befinden, entstehen aus der Vermischung zweyer Accorde; wo nicht mit allen ihren Tönen, jedoch mit einem oder zweyen derselben. Und dahin gehören nicht nur die gebundenen Septimen mit ihren Abstammungen, sondern auch die dissonirende Quartan und die Nonen, und so man will, auch die dissonirende Sexte, oder so genannte Terzdecime.

Wird der Grundaccord mit dem herrschenden, der die Septime bey sich hat, vermischt oder vermenget; (Hr. M** hat bey diesem unschuldigen Ausdruck gleich unkeusche Gedanken, und der Spottgeist kömmt über ihn, wodurch er sein böses Herz verräth,) so siehet man ganz deutlich, woher die gebundenen Quartan, die man Undecimen will genennet wissen, und Nonen entstehen; ingleichen, woher die Voraussnahmen einer Consonanz, worein eine Dissonanz muß aufgelöstet werden, entspringen. 3. Ex. Fig. II. Tab. V. Man beliebe hierbey das Compendium harmon. C. XII. nachzulesen.

Da haben wir den wahren Ursprung der dissonirenden Quart, oder nach Belieben der Undecime nebst der None.

Wer Verstand von der Sache hat, und unpartheyisch ist, und die Gerechtigkeit und Wahrheit liebet, der urtheile hier, ob diese None und Undecime vom vorher gehenden Septimenaccorde entspringe, oder ob solcher nur eine Vorbereitung darzu ist.

So bald ein Accord einen andern und tiefern Bass bekömmt, so bald höret er auf der vorige zu seyn, und man kan daher in alle Ewigkeit nicht behaupten, daß die None und Undecime oder dissonirende Quart vom Septimenaccorde durch das Unterschieben einer oder zweyer Terzen unter denselben, abstamme oder entspringe, ob man schon die Septime mit ihren verschiedenen

Begleitern $\begin{smallmatrix} 7 & 7 \\ 4 & 5 \\ 2 & 2 \end{smallmatrix}$ gleichsam zur Stiefmutter der None und Undecime machen kan, welche Methode weit natürlicher ist, als die rameau-marpurgische, die ein Streich aus der verkehrten Welt ist.

Denn da die am untern Ende gebundene Septime ihren guten Grund hat, und von *Bononcini*, *Berardi*, *Heinichen*, *Mattheson* und vielen andern vor authentisch erkannt wird, so kan von ihr die None gar wohl hergeleitet werden, wie ich im dritten Theil meines Vorgemachs gethan habe. Um derer willen, die dieses Buch nicht haben, will ich einige Exempel von der am untern Ende gebundenen Septime beyfügen, durch deren Versetzung Nonen entstehen: S. Tab. V. fig. 12. 13. und Tab. VI. fig. 1. 2.

Die Septime wird durch das Umkehren zu einer Secund, und die None ist nichts anders, als eine am obern Ende gebundene Secunde.

58. Entspringet die None nicht vom Unterschieben einer Terz unter einen Septimenaccord?

Herr Marpurg hat es gelehret, in seinem Handbuche S. 34. wie auch in andern seiner Bücher, indem er ausdrücklich schreibt: „Der Accord der „None entspringet aus dem Zusatz eines fünften Tons in der Entfernung einer Terz, unter dem Basse des Septimenaccords, und bestehet in seinem „ganzen Umfange aus der None, Septime, Quinte und Terz,

a	a
f	f
d	d
h	h
	g

Untersuchung, ob dieser vorgegebene Ursprung seine Richtigkeit habe.

Ein jeder Hauptaccord der diatonischen Octav leidet eine None, das heißt, man kan eine None dabey anbringen. Soll eine None auf dem Grundaccorde angebracht werden, so muß nothwendig der herrschende Accord vorhergehen. Wird nun die Quint des herrschenden Accords in den Grundaccord gemischt oder beybehalten, so entstehet ein Nonenaccord, der keiner Septime benöthiget ist: 3. Ex. Fig. 3. Tab. VI.

Zu Hervorbringung dieser None war also ein d = nöthig, aber nicht als eine Septime von dem Septimenaccorde e g h d, sondern von dem herrschenden Accorde g h d, als dessen Quint.

Hieraus ist leicht der Schluß zu machen: Was zu Hervorbringung einer Sache nicht von nöthen und unschicklich ist, das kan auch nicht als

als deren Ursprung angesehen werden. Zu dem Nonenaccorde c e g d ist der Septimenaccord e g h d unnöthig, und zu dessen Vorbereitung unschicklich: Ergo kan der Nonenaccord c e g d, oder auch c e g h d nicht von demselben entspringen.

Wie ungereimt wäre folgender Nonensatz, wenn der Septimenaccord e g h d vor ihm hergehen müßte. 3. Ex. Fig. 4. Tab. VI.

Diese Septime verlangt ihre Auflösung als eine Septime, und kan in keine None verwandelt werden, wie etwa die falsche Quint vor ihrer Auflösung zur Septime werden kan. 3. Ex. Fig. 5. Tab. IV.

Nun wollen wir die None auf der Secund der Tonart nehmen, und sehen, ob sie von dem Septimenaccorde f a c e entspringe, oder vielmehr aus der Vermischung der Terz aus dem Grundaccorde in den Accord der Secunde. v. Fig. 6. & 7. Tab. VI.

Ist vor dieser None der Septimenaccord f a c e von nöthen? Antw. Nein. So kan die None, ja der ganze Nonenaccord, er mag vier- oder fünfstimmig seyn, auch nicht von ihm entspringen.

Etwa kan der Septimenaccord auf der Quint zum Ursprung des Nonenaccords auf der Terz der Tonart gemacht werden, weil dessen Septime eben keiner Vorbereitung braucht, und diese None in einen Sextenaccord kan aufgelöst werden. Lasset uns sehen und hören N. 1. & 2. f. 7. & 8. T. VI.

Was dünket Ihnen davon, meine Musikgelehrte Herren? Antw. N. 1. ist falsch, denn die beyden äußersten Stimmen machen eine verbotzene Octav. Das ist nicht zu leugnen. N. 2. ist recht, aber ein Terz-Quarten-Accord ist kein Septimenaccord. Zu dem, so ist dieser Satz ein Abstammeling von dem Accord auf der Grundnote, gleichwie der Sextenaccord vom Hauptaccorde. 3. Ex. Fig. 8. & 9. Tab. VI.

Haben wir den ersten als einen Undecimen- so haben wir auch den andern als einen Nonenaccord.

Ist es wohl der Mühe werth unsere Untersuchung weiter fortzusetzen? Nein. Es wäre Schade um die edle Zeit. Herr Marpurg mag sich würgen und winden wie er will, so bleibt seine aufgewärmte Lehre vom Ursprung des Nonen- des Undecimen- und des Terzdecimenaccords eine ungereimte Grille, die zu nichts dienet, als die Lehre von der Harmonie zu verwirren, und die Pressen ums lieben Brods willen damit zu beschäftigen.

Aber das bleibt in Ewigkeit wahr: Alle gebundene Nonen, Undecimen oder Quarten, Terzdecimen oder Sexten entstehen aus der Vermischung zweyer

56 V. Wahrer Ursprung der Quart, None und Undecime.

zweyer Accorde. Hierzu kan man auch alle gebundene Septimen mit ihren Abstammlingen rechnen. Die herrschenden Accorde beyderley Tonarten aber haben das Recht, die kleine Septime, wie auch die grosse oder kleine None frey und ungebunden zu gebrauchen, welches Recht auch ihre Abstammlinge haben, doch sind sie schuldig alle abwärts aufzulösen.

59. Wie stehts denn mit der gebundenen Quart oder Undecime, stammt die nicht vom Septimenaccorde her, wenn zwey Terzen unter dieselbe geschoben werden?

Eben so wenig als die None. Zum Beweiß setze ich eine solche Undecime über die Dominante der harten Tonart, mit ihren Gefeierten der Quint und Octav: Fig. 10. Tab. VI.

Da siehet Jederman, daß diese Quart oder Undecime, wenn sie ja zum Unterschied der consonirenden Quart Undecime heißen soll, aus dem vorhergehenden Grundaccorde in den herrschenden gemischt wird, und nichts anders ist, als eine Zurückhaltung der darauf folgenden Terz. Nach der rameau- und marpurgischen Lehrart aber müste man von dieser Undecime also lehren: „d f a c ist ein Septimenaccord. Wenn nun unter solchen zwey Terzen „geschoben werden, so entstehet der 6. stimmige Undecimenaccord g h d f a c „der aus 3. über einander gebaueten, und 2. untergeschobenen Terzen bestehet. Wenn man nun diesen Accord nur 4. stimmig gebrauchen will, so „muß man die Terz, die Septime und None abschneiden, statt der Septime „die Octav nehmen, und alsdenn hat man ihn, wie man ihn haben will.

Wie gefällt Ihnen diese Lehrart, meine Hochgeehrteste Deutsche Kunstverwandten und Tongelehrten Männer? Das ist ein Punkt von denen, um welcher willen mich mein feindseliger Widersacher in seinen rabulistischen Anmerkungen über mein Compendium so entseßlich verlästert hat. Ich glaube nicht, daß es der Teufel, als der Erzlästerer ärger machen könne.

Allein, das muß zu meiner Beruhigung dienen; denn eben damit hat er gemacht, daß ihn alle Wahrheit und Billigkeit liebende Männer verabscheuen — — .

Wie viele sind von denen über mein Compendium aufgerufenen 52. Richtern auf seine Seite getreten? Sehr wenige; und auch von diesen ist
einer

einer wieder auf meine Seite getreten, und verabscheuet das Verfahren des Herrn M. (*)

H

Der

(*) Einer davon, ein wackerer gelehrter Capellmeister und Jurist urtheilet davon also: „Das vierte Stück, so zum fünften Band der Marpurgischen Beyträge gehöret, in welchem die erste Fortsetzung der Urtheile, über Herrn Sorgens harmonische (vermeynte) Irrthümer, stehet, habe bey dermaliger Gelegenheit nochmahls durchlesen, so ungerne ich auch dergleichen Sachen, wo man sich auf Kosten eines andern nur so zum Tag hinein lustig machet, lese. Wäre ich an des Herrn Marpurgs Stelle gewesen, so hätte ich die vier Urtheile von Hrn. Albrechten, von Hrn. Rollen, von Hrn. Schrötern, und von Hrn. Cramern, vor mich gewiß nicht angeführet, denn ich sehe nicht ein, wie der Streit durch solche entschieden ist. Soll ein Urtheil gültig seyn, so muß der Urtheilende die Sache vollkommen eingesehen haben, und alsdenn seine Meynung unparthenisch herauszusagen. Beurtheilen Sie, (Er schreibt es an einen wackern gelehrten Cantor in einer berühmten Stadt) nun einmahl darnach die vier gemeldete Urtheile. Scheinet es denn nicht offenbar zu seyn, daß der Hr. Albrecht auf eine Gelegenheit gewartet habe, um den armen Hrn. Sorgen öffentlich kränken zu können? und daß er sich gleichsam zu einem Urtheilsverfassers offeriret habe? Gesezt auch der Hr. Sorge hätte wo geirret, (das ist noch nicht erwiesen) muß man denn auf eine so schlechte Art dem Hrn. Sorgen, der doch in der That seine Meriten hat, und schon durch viele Schriften seine musikalische Gelehrsamkeit, ehe noch an Hrn. Albrechten gedacht worden, bewiesen hat, bey nahe allen senlum communem absprechen wollen? Eine solche Schreib- und Denkungsart verräth das schlechteste Herz. Durch eine solche grobe Widerlegung wird der Irrende niemahls zurecht gewiesen, und noch weniger die Sache ausgemacht.

„Desters muß ich bey mir heimlich lachen, wenn ich bedenke, daß so viele Streitschriften über Länder, Städte, Güther, Vermögen, ic. ic. heutiges Tages geführt werden, und dieses mit der größten Moderation und Höflichkeit, ohne daß die streitende Partheyen Grobheiten und persönnliche Vorwürfe gegen einander wechseln, und auf diese Art werden die größte und wichtigste Streitigkeiten entschieden. Hingegen darf in der musikalischen Welt nur wegen einer Quarte oder Quinte ein Streit entstehen, so solte man meynen, des H. R. Reichs Umsturz wäre vor der Thür, indem alsdenn beyde Theile alles hervor suchen, was zur Verleumdung und Kränkung des Gegentheils dienlich ist, woben mehrentheils auf die ungeschliffenste Art die Feder geführt wird. Es ist dieses was ungeziemendes vor einen Christen, und vor einen vernünftigen Mann. Denn hat jemand eine andere Meinung als ich, so kan ich ja durch einen

„höflich