Die Kunst

des reinen

Satzes in der Musik

aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert

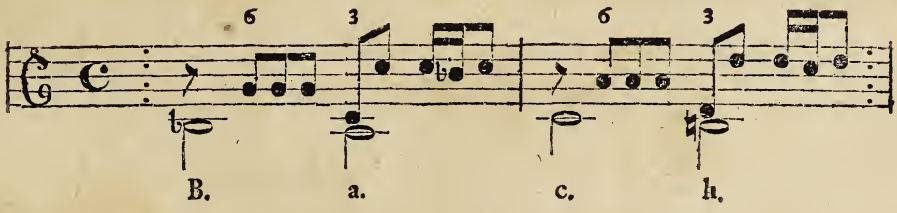
von

Joh. Phil. Kirnberger

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeßin Amalia von Preußen Hof-Musikus.

Zweyter Theil.

Contrapunct in der Duodez.



Dritte Abtheilung.

Berlin und Königsberg,

bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1779.

Des

zweyten Theils

dritte Abtheilung.

Des

zweyten Theils

dritte Abtheilung.

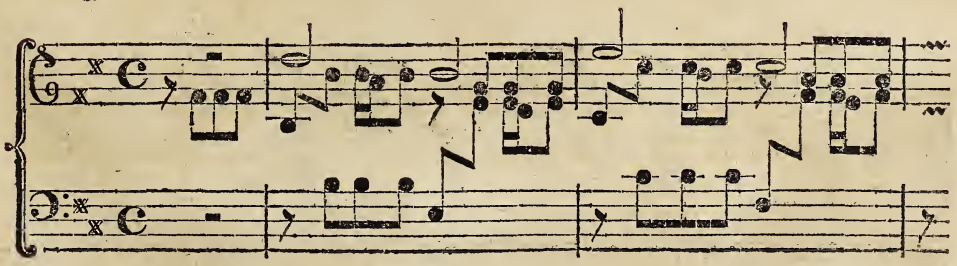
Beschluß von doppelten Contrapuncten.

Ich habe oben gelehret, wie ein Contrapunct einzurichten sey, daß er sich in allen dreyen gewöhnlichen Contrapuncten umkehren lasse, und denn, wie man unter diese den in der Decime und Duodez wieder zurück in dem Contrapunct der Octave umkehret: worauf aus ersterm der in der Terz, und aus dem zweyten, der in der Quinte entsteht.

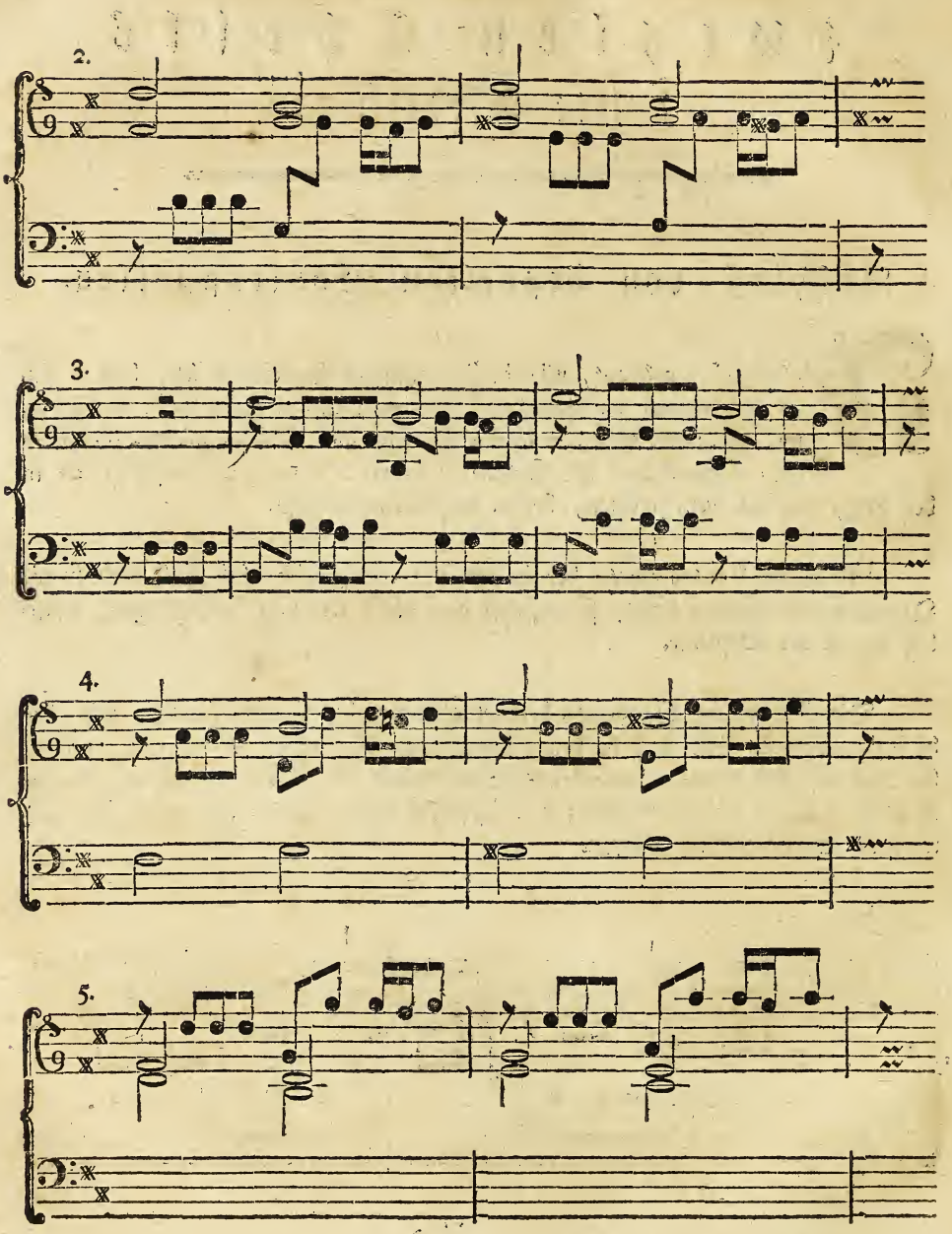
Wenn ein Contrapunct, der in der Terz versetzt ist, sich auch noch in die Quinte weiter versetzen lässet, so entstehet eine vierte Art von Versetzungen, nämlich die in der Septime.

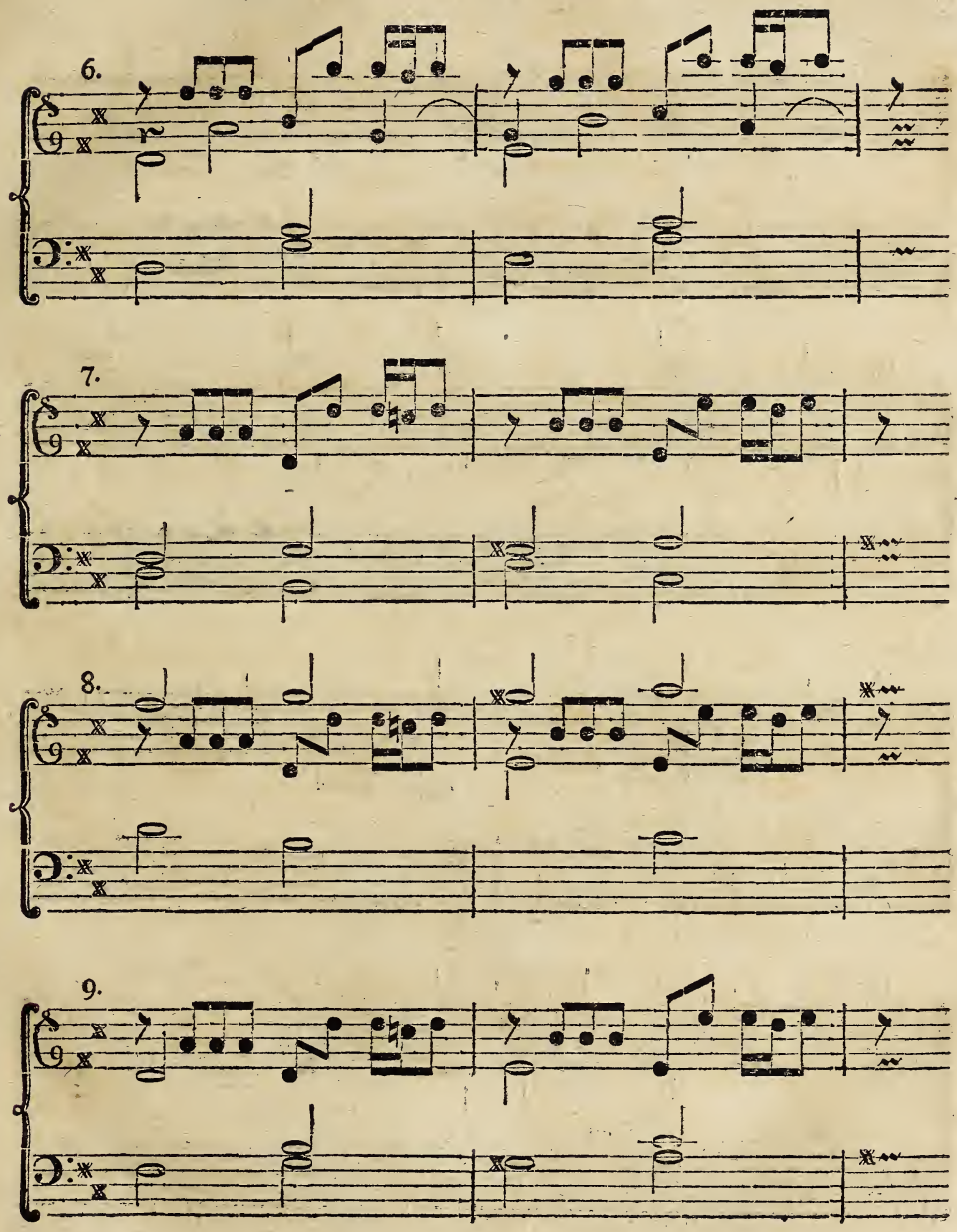
Die Decime im Hauptsatze bringet alsdenn eine Quarte hervor, wie aber diese zu behandeln sey, daß sie brauchbar werde, ist hinlänglich gezeiget worden; sie muß nämlich entweder eine dritte Stimme als Grundstimme haben, oder es muß die Quarte präparirt seyn; das Exempel bey 4. und weiter unten bey (α) wird die Sache deutlich machen.

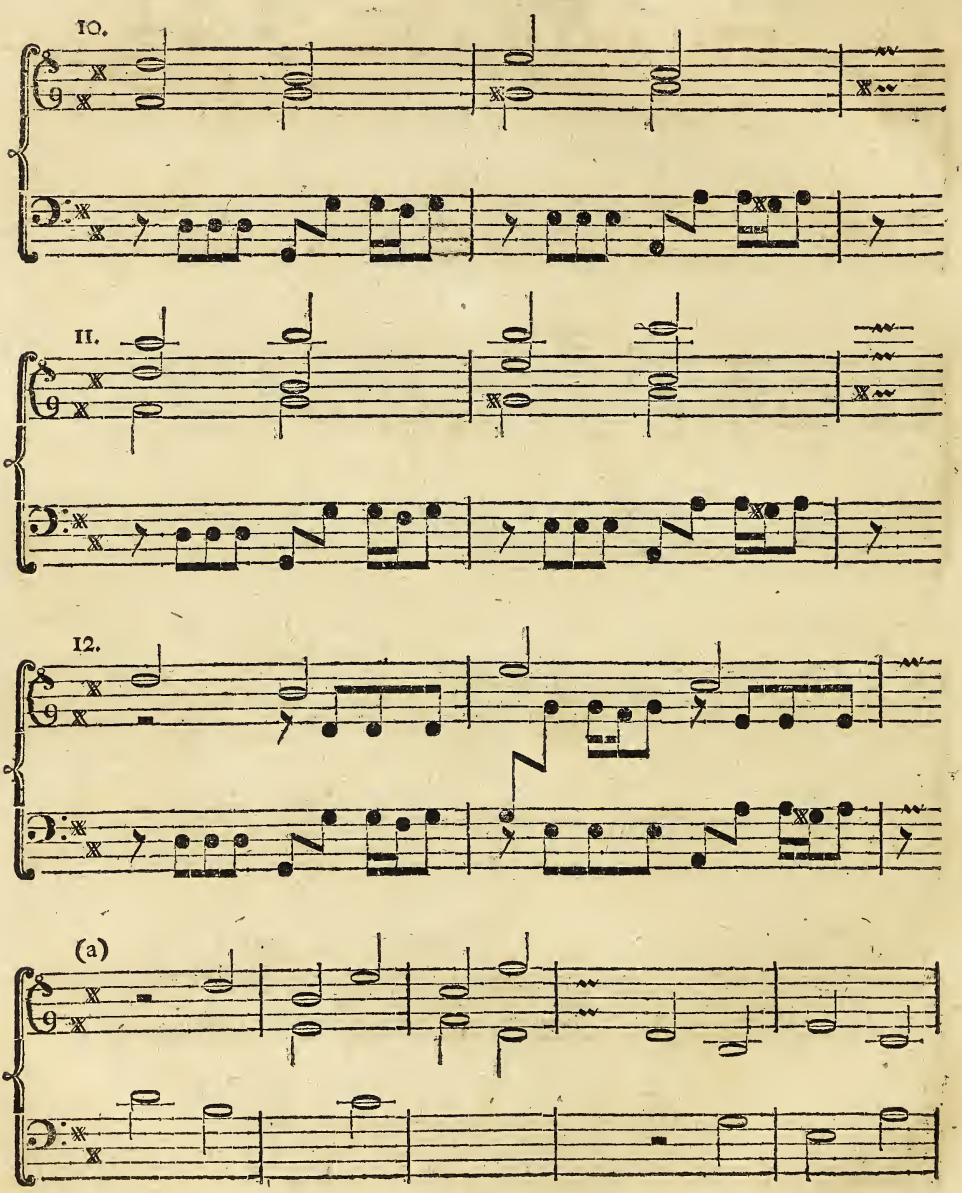
I.

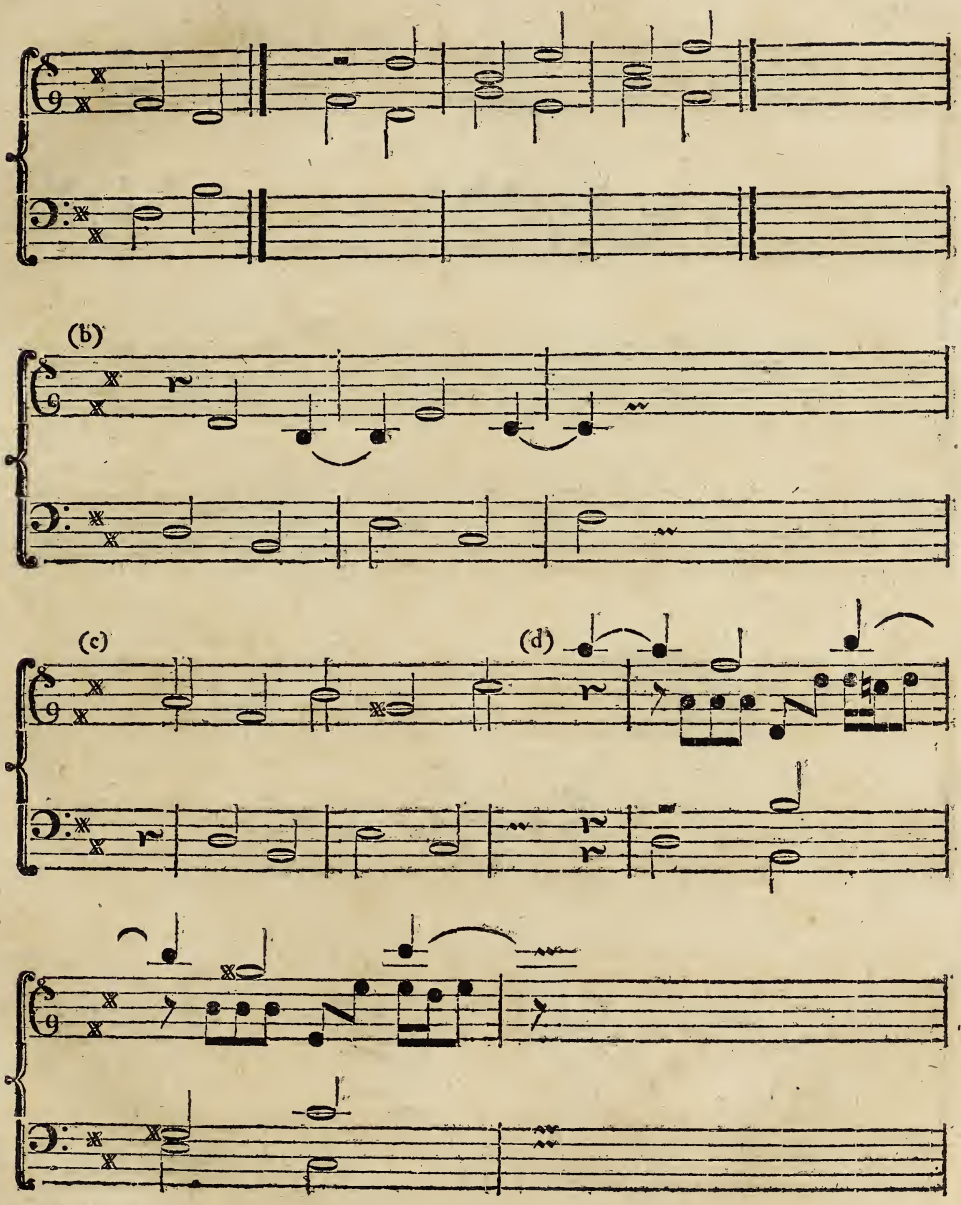


Dritte Abtheilung.

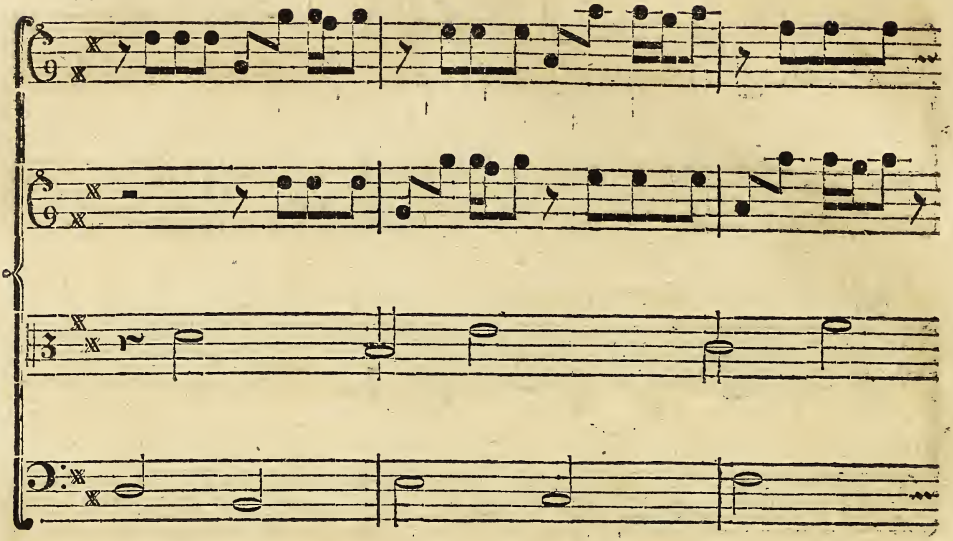



6.
7.
8.
9.

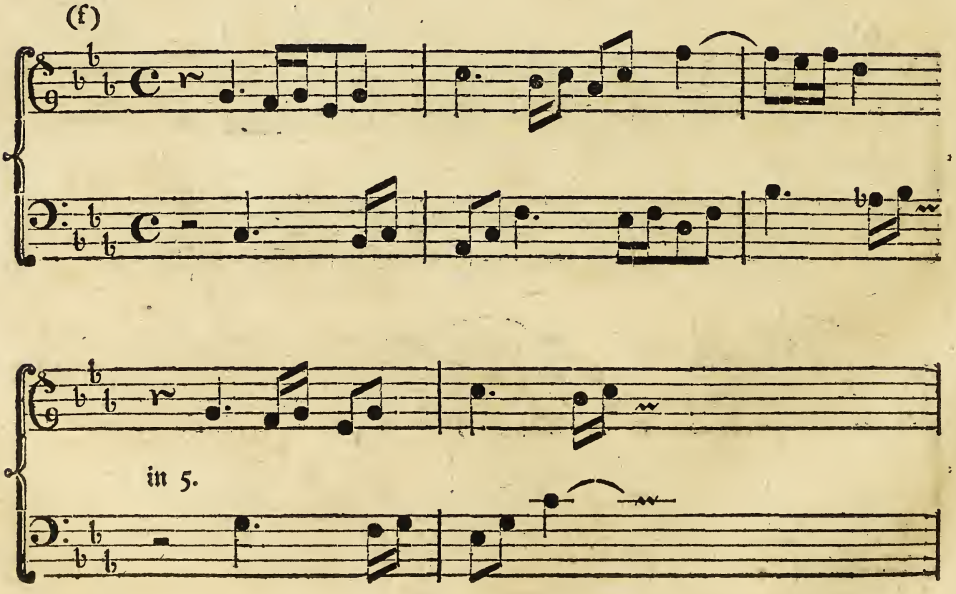

10.
11.
12.
(a)

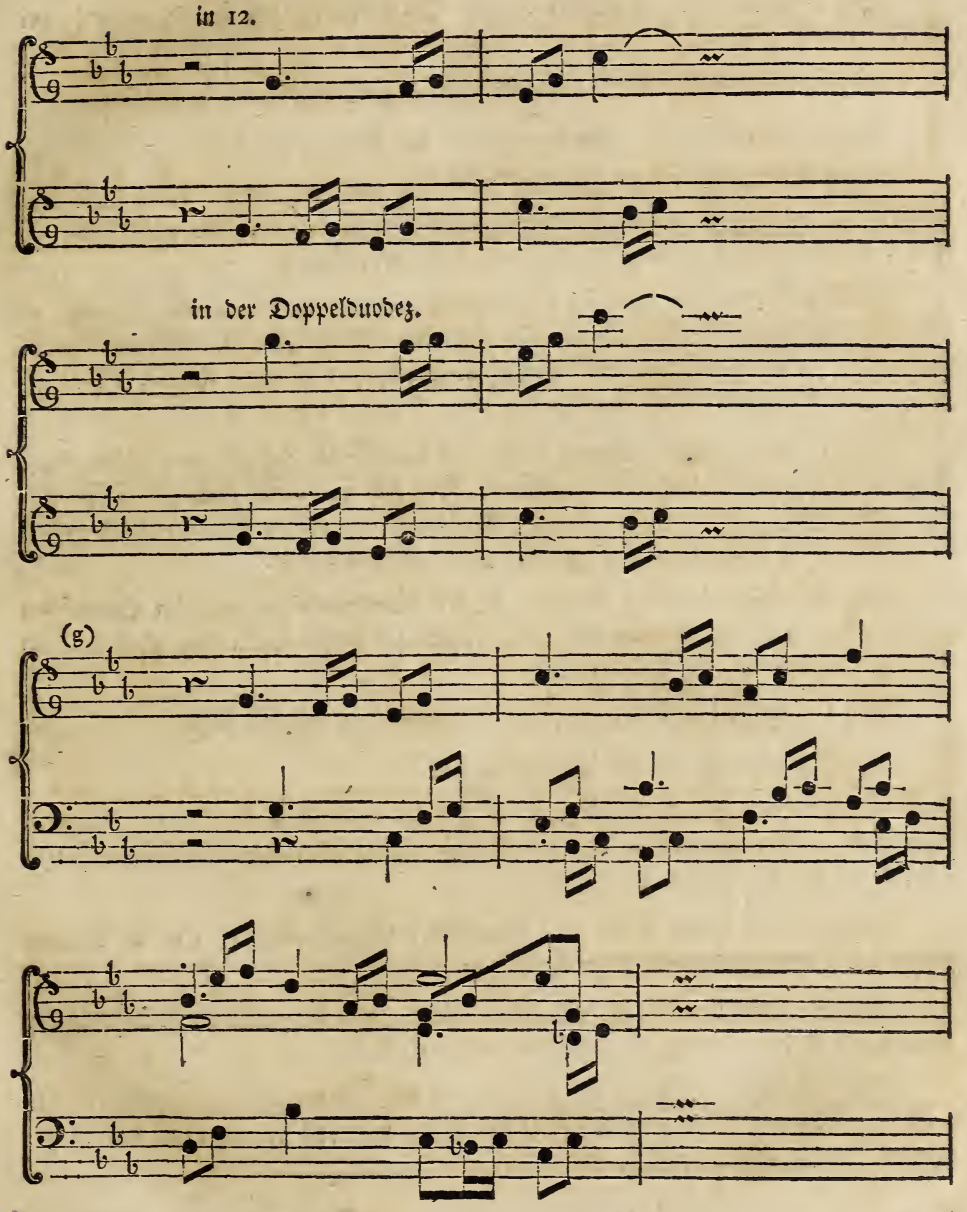

(b)
(c)
(d)

(e)



(f)




in 12.
in der Doppelduodez.
(g)

Bey 1. ist der Cantus firmus in der Oberstimme, der Contrapunct in der Unterstimme.

Bey 2. befindet sich in der Unterstimme die erste Versetzung in der Terz.

Bey 3. in der Quinte, und denn bey 4. um sieben Töne höher.

Diese Versetzung kann man auf zweyerley Art betrachten, einmal als eine Versetzung um eine Quinte höher von dem Exempel bey 2., das anderemal als eine Versetzung um eine Terz höher von dem Exempel bey 3.

Weil nach dem Exempel bey 1. die gleich anfangs vorkommende Decime, in dem Exempel bey 4. durch die Versetzung um sieben Töne, eine Quarte ohne Grundstimme wird, so wird sie allererst dadurch brauchbar, daß man ihr, wie hier geschiehet, eine Grundstimme beyfüget.

Zwölf Arten von Umkehrungen habe ich nur hierher gesetzet, man wird jedoch ohne meine Erinnerung sehr leicht einsehen, daß sich aus diesen noch eine große Anzahl von Umkehrungen erfinden lasse, wenn man bey jedem Exempel untersuchet, in welche Art des Contrapuncts dasselbe gesetzt werden könne.

Bey (a) folget die eine Stimme in der widrigen Bewegung im Canon um einen halben Tact später, die besten Umkehrungen dieses Exempels aber sind im Contrapunct der Duodez und der Terz.

Bey (b) folget die Oberstimme im Canon um ein Viertel später.

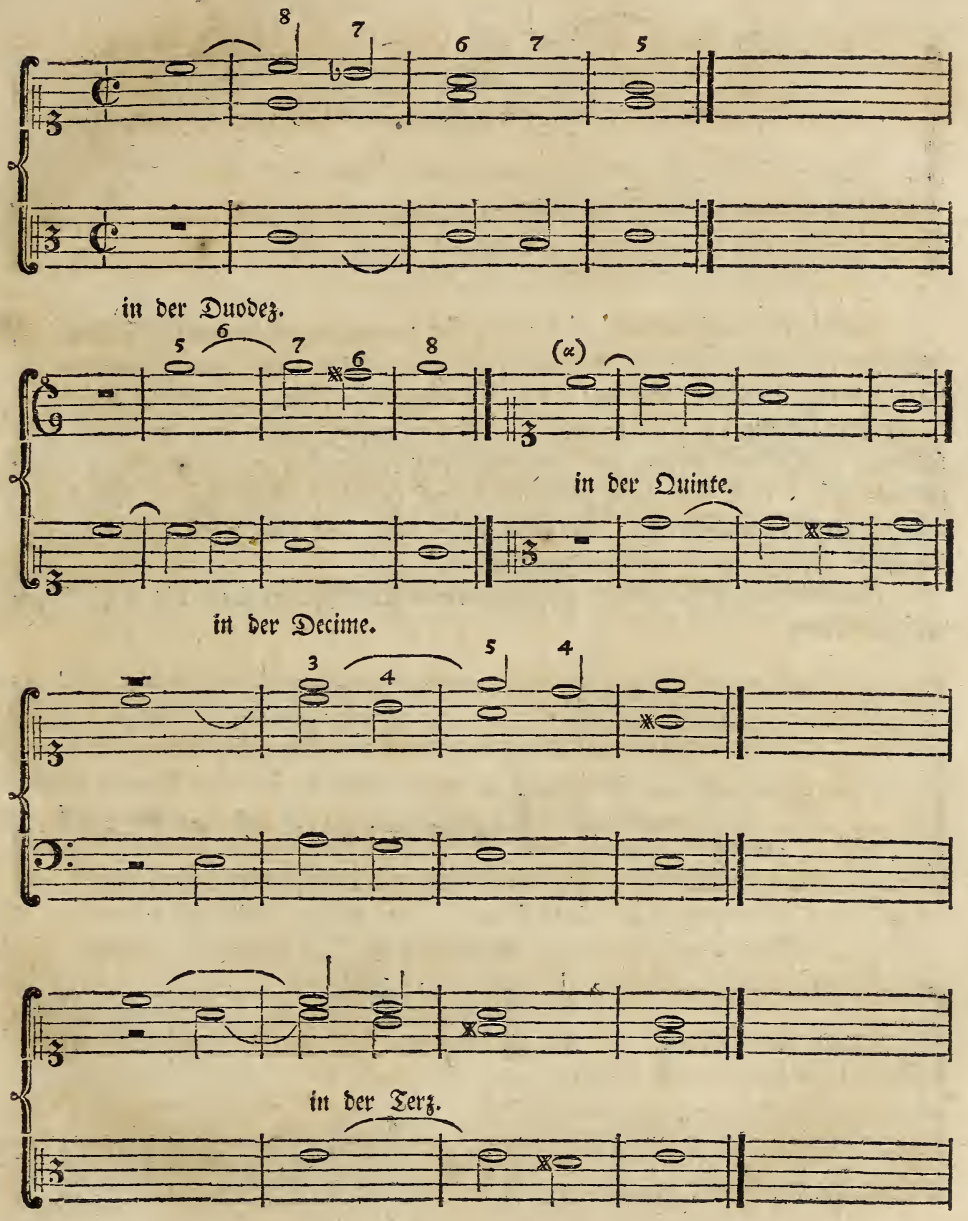
Bey (c) gehet sie um ein Viertel voraus.

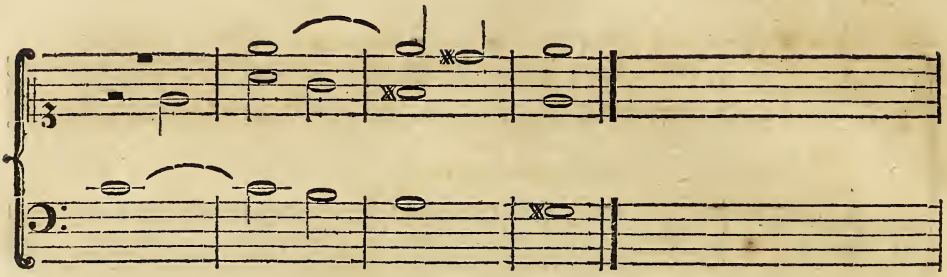
Bey (d) gehen beyde Stimmen mit der Grundstimme im Canon, nämlich die oberste gehet um ein Viertel voraus, die nächste über der Baßstimme hingegen folget um einen halben Tact später.

Bey (e) sind beyde Themata, sowohl der Cantus firmus, als der Contrapunct im Canon zusammengebracht.

Das Exempel bey (f) ist also eingerichtet, daß es sich eben sowohl in der Quinte als in der Duodez versetzen und umkehren lässet.

Folgendes Exempel lässet sich nicht nur in der Duodez und denn wieder in der Octave umkehren, sondern auch in die Decime, und von da eben wie vorher geschehen, in die Octave zurück.

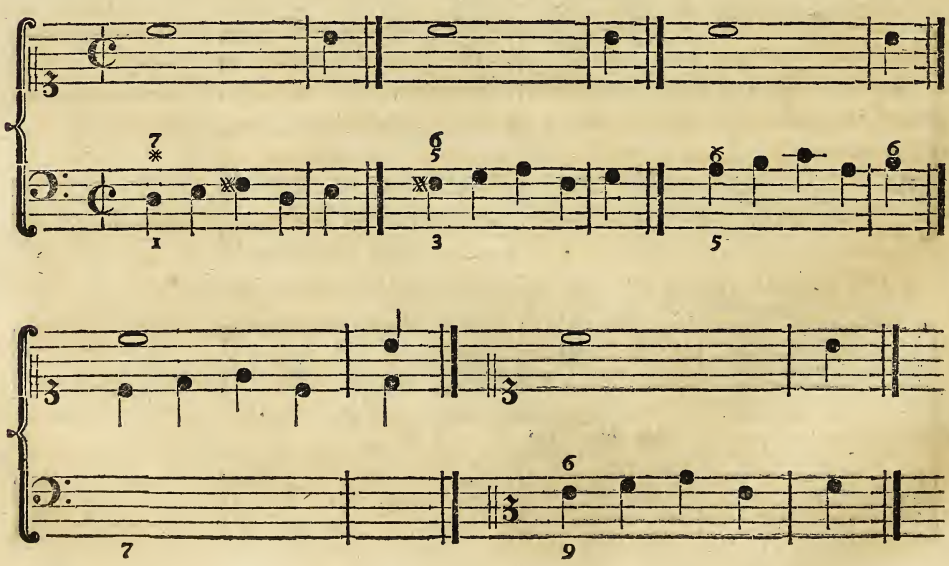

in der Duodez.
in der Quinte.
in der Decime.
in der Terz.



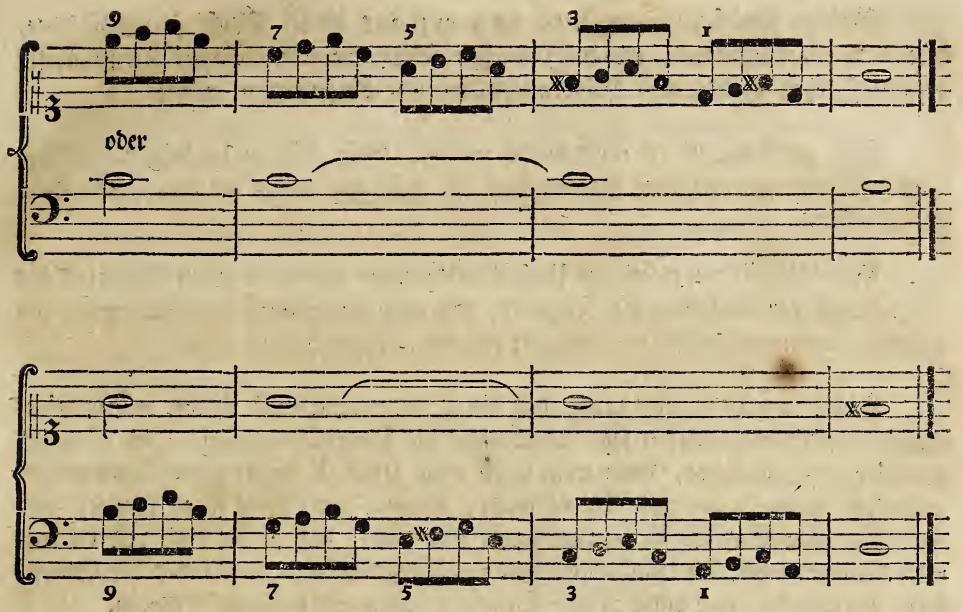
Durch die verschiedenen Arten der Contrapuncte erhält man den Vortheil, daß man in einem angebrachten Contrapunct, welcher entweder ohne Canon oder im Canon der ersten Stimme folget, mehrere Eintritte erhält. Exempel bey (g).

Das Exempel bey 12. weiset nach, daß es noch schwerer sey, wenn ein Contrapunct ohne Veränderung der Intervallen an einem oder mehreren Orten später eintreten soll: in diesem Falle hat man darauf zu sehen, daß man in nächst verwandte Accorde fortschreitet, wo wenigstens einer oder zwo Töne vom vorhergegangenen Accorde zu dem folgenden gehören.

Folgendes Exempel zeiget, daß man einen Contrapunct sogar bis in die None versetzen kann.



In



In der zwoten Abtheilung des zweyten Theils pag. 171. habe ich gesaget, daß es Contrapuncte giebt, welche man für unnütze Künsteleyen zu achten habe; ja es giebt außer den oben angeführten Beyspielen noch mehrere Arten, und vornemlich gehören dazu alle diejenigen, wo der schöne Gesang, reine Satz und richtige Rhytmus, so wie es sich in Fugen thun lässet, verabsäumet ist.

Wenn man, wie es jetzt häufig geschiehet, den doppelten Contrapunct und die Canones gänzlich für unnütz hält, so gehet man hierinn wieder zu weit, denn man weiß kein Exempel, daß ein Componiste etwas schönes geschrieben, der den doppelten Contrapunct nicht verstanden hätte. Der unsinnige Misbrauch ist nur zu verabscheuen, aber nicht der gute Gebrauch.

Vicenzo Galilei, der ums Jahr 1580. gelebet, schreibt darüber: Wenn diese Sachen in gehöriger Maaße, zu rechter Zeit, und am rechten Orte angebracht würden, so wären sie nicht gänzlich zu verachten. Wenn man sie aber zur Unzeit als übernatürliche Sachen ausposaunen will: so ist es nicht vernünftig dieses zu dulden.

Galilei schrieb zu einer Zeit, da man nichts in der Musik für schön hielt, was nicht ein Canon war, und da Prenestini selbst, wenn er nicht die Kirchenmusik abgeschaft sehen wollte, dem Misbrauche derselben Einhalt thun mußte.

Heut zu Tage ist es nicht mehr nöthig, diese Klagen zu führen. Man muß vielmehr zu verhüten suchen, daß sie nicht gar unter die verlohrnen Künste gerathen.

Kein Mensch von richtigem Urtheil wird etwas gegen den guten Gebrauch des reinen Satzes im einfachen Contrapunct, wie auch der doppelten Contrapuncte und Canons, worinnen nichts verabsäumet worden, einzuwenden haben.

Höchst unrecht glaubet man, daß ein Theatralcomponiste keinen grammaticalischen Regeln unterworfen sey, vielweniger die Doppelcontrapuncte und Canones zu erlernen nöthig habe, denn man wird nicht leicht Arbeiten guter Componisten antreffen, es sey in welcher Art es wolle, woraus man nicht sehen könnte, daß zuerst der reine Satz ihr Augenmerk war, und denn, daß sie nicht hie und da doppelte Contrapuncte und Nachahmungen (welche gleichsam die Kinder der Canons sind) angebracht, und dadurch ihre Stärke gehoben und verschönert hätten.

Diejenigen haben, meiner Einsicht nach, gänzlich unrecht, welche dafür halten, daß ein theatralischer Componist nichts von den contrapunctischen Künsten zu verstehen nöthig hätte: die noch weiter gehen, und vorgeben, daß es nur auf den Ausdruck ankomme, zu welchem der reine Satz nichts beytrüge *), die auch den reinen Satz wohl gar für eine Pedanterie halten, da doch ohne diesen ein vollkommener Ausdruck sich nicht gedenken läßt; diese verdienen gar keine Widerlegung, sondern Mitleiden.

Jenen aber gebe ich zur Antwort, daß ein rechter Theatercomponist noch vielmehr wissen müsse, als alle Doppelcontrapunctisten.

Heinichen,

*) Der Herr Capellmeister Bach in Hamburg lässet sich in einem Schreiben an mich vom 30. December 1778. folgendermaaßen heraus: „Wer keinen reinen Satz wüßte, blieb und stürbe als ein Ignorant.„ Ich mag keinen Ausdruck ohne reinen Satz. Für den gemeinen Haufen ist ein solcher, aber nicht für Verständige. Der reine Satz erhebt den Ausdruck: Fehler verderben ihn.

Heinichen, in seinem Generalbaß in der Composition, saget in einer der Einleitung beygefügten Anmerkung, daß ein guter Theatralist schon vorhero seine Contrapuncte verstehen müsse, wofern er in diesem Stylo nicht hin und wieder seine Schwäche verrathen wolle; ob er gleich sonst sehr spöttisch sowohl von Doppelcontrapuncten als Canons kurz vorher sich herauslässet.

Nachher sagt er weiter, „was hat das vornehme Wort Contrapunct für besondere Kraft in sich, oder was heißen eigentlich Contrapuncte? Nichts als eine öftere und auf mancherley Art angewendete Repetitio thematum. Was heißen Themata? Eine Continuation von erwählten Clauseln. Exercirt man aber dergleichen Künste nicht auch im theatralischen Stylo, und ist es denn genug, daß man nur immer ein Thema, eine Imitation, eine Clausel oder eine Invention anfängt, ohne selbige legaliter auszuführen? Mich dünket, das heißen, nach dem rechten Wortverstande, lauter Contrapuncte; und wem ist endlich verwehrt, daß er auch in einer theatralischen Arie, Duett, Terzett u. s. w. Themata und Contrathemata anzubringen suchet, wofern ihm ja die Menge der Contrapuncte den Leib zerreißen wollte? Nichts kann also dem Stylo Theatrali zum Vorwurf dienen, als daß er nicht Gelegenheit habe, lauter arbeitsame Tutti, vollstimmige Fugen, Allabreve und dergleichen devote Sachen, hören zu lassen.„

Es läßt sich leicht vermuthen, daß Heinichen sich über die Doppelcontrapunctisten nur in Betracht ihrer öfters übel angebrachten Kunst aufhält; auch hat er mehr dawider gesprochen, als er selbst glaubte, weil er es nur that, um einen damaligen großen Contrapunctisten zu ärgern.

Stoelzel, ehemaliger Capellmeister in Gotha, einer unter den größten Doppelcontrapunctisten seiner Zeit, und welcher fast kein Stück ohne Doppelcontrapuncte setzte, lässet sich auch am Ende seiner Abhandlung über einen Canonem perpetuum in hypo-diapente quatuor vocum etc. über den unrechten Gebrauch dieser Künsteley also heraus:

„Gott, der den Sterblichen die allerliebste Musik zu einem weit höhern Endzwecke gegeben, als daß sie etliche Stimmen, und wenn deren noch so viel wären, in einerley Noten und in einer Zeile, zwingen sollen, der lasse doch das Studium Ethico-Melodicum zu mehrern Kräften kommen, so werden, ja so müssen, wir

gewiß

gewiß von andern Wundern der Musik hören, als die Canones sind, und wenn sie sich auch auf tausenderley Art versetzen, verkehren und vermischen ließen.„

Aus diesem Bekänntniß des seligen Stoelzels wird sich wohl niemand einfallen lassen, als hätten die Canones keinen Werth bey ihm gehabt; man muß nur das nützliche und schöne derselben von dem schlechten zu unterscheiden wissen.

Da diese Stölzelsche Abhandlung, wie solche Canones vielfältig zu verändern sind, sehr rar geworden, so glaube ich, den jungen Componisten, welche den Contrapunct studieren, keinen geringen Dienst dadurch zu erweisen, wenn ich bey erster Gelegenheit dieselbe durch den Druck wieder herausgebe.

Ob nun gleich Stölzel selbst etwas nachtheilig von dieser Art Canons spricht, so zeiget doch folgendes zweychörigtes Kyrie, welcher nützliche Gebrauch davon zu machen sey.

Ich habe vorher gesagt, daß von einem Theatercomponisten weit mehr, als von einem Kirchencomponisten erfordert wird; denn ein Theatralcomponist muß erstlich alles dasjenige, was ein Contrapunctist oder Kirchencomponist weiß, vorher auch wissen, und denn, über dieß den freyen Styl in seiner Gewalt haben, welcher beynahe ein eben so großes Studium, als der gebundene ist, der eben sowohl, wie der strenge Styl, seine festen Regeln hat, wodurch die Musik den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit und tausendmal mehrere Mannigfaltigkeit, sowohl in der Melodie, als dem Gebrauch der Harmonie erhält.

Ein Canon kann bey Singsachen sehr übel angebracht werden, weil zwey oder mehrere Stimmen nicht mit einander einerley Worte singen, sondern einer nach dem andern, daher kann bey verschiedenen Texten ein ganz verkehrter Sinn hervorkommen. Z. B. Jes. 33. V. 7.

Ihre Bothen schreyen draußen, und die Engel des Friedens weinen bitterlich.

Nun kann durch das canonische singen sehr leicht der Text also verunstaltet werden.

Die

Die Engel des Friedens schreyen draußen, ihre Bothen weinen bitterlich.

Desgleichen in dem Spruch, Röm. 12. v. 15.

Freuet euch mit den Frölichen, und weinet mit den Weinenden.

Ob nun gleich die Meynungen sehr getheilt sind, so, daß viele gegen die doppelten Contrapuncte und Canons sprechen, andere hingegen, die Kenntniß und Ausübung derselben durchaus verlangen, so wird man doch meistentheils finden, daß nur diejenigen Componisten von Contrapunct und Canons nachtheilig sprechen, die vielleicht niemals Gelegenheit, Geschicklichkeit oder Geduld genug hatten, diese Kunst zu erlernen.

So gehts der Wissenschaft. Verachtung geht für Müh.
Wer sie nicht hat, der tadelt sie.

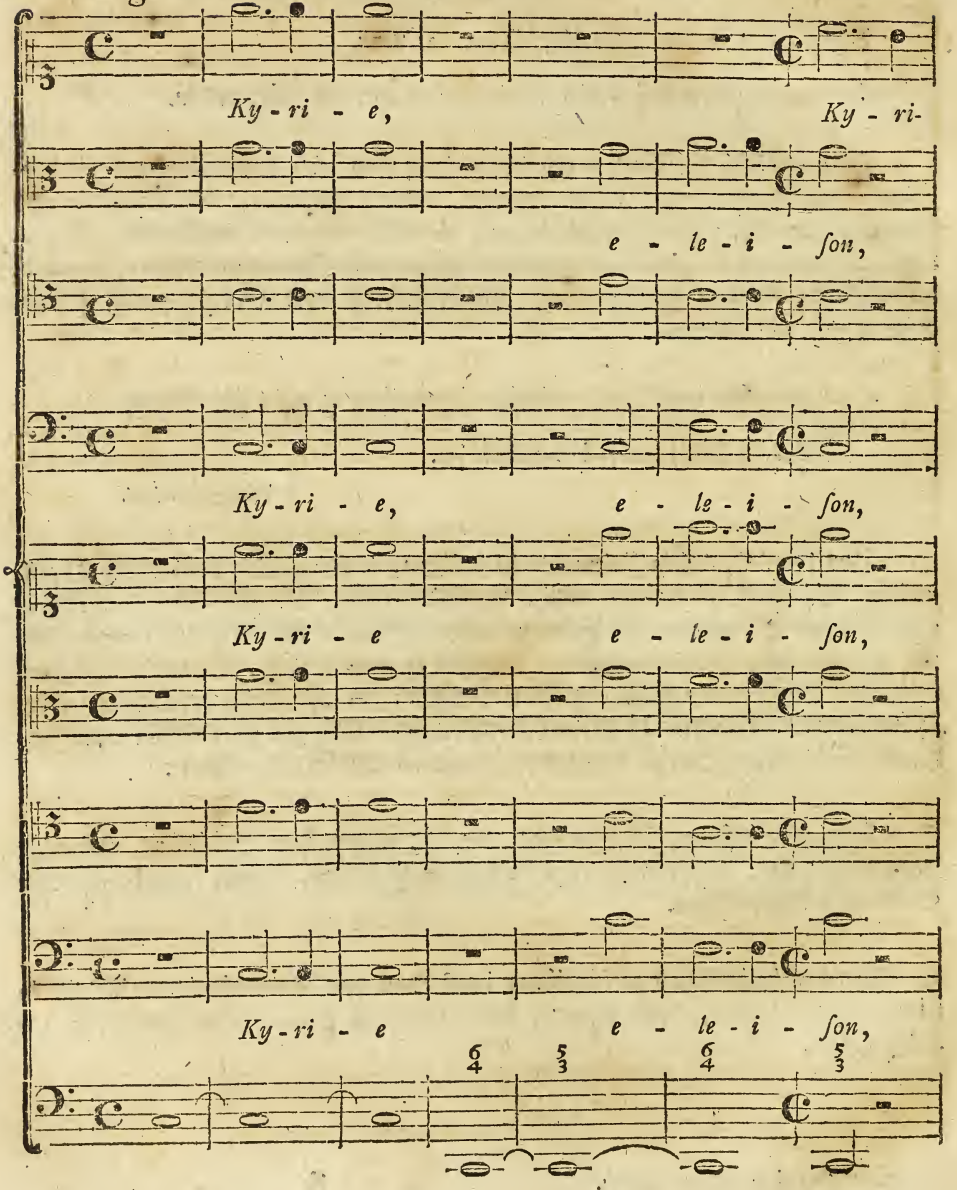
von Haller.

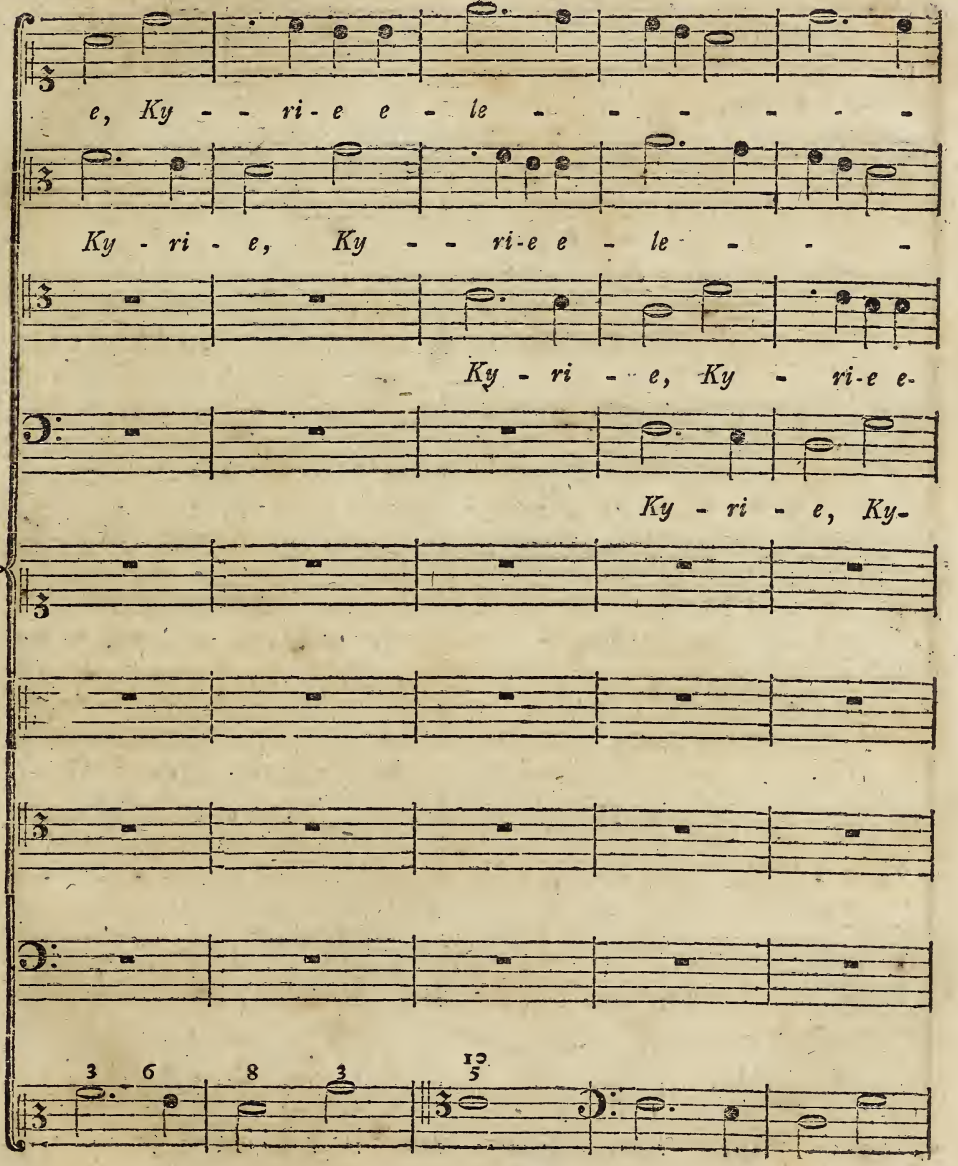
Aus den öffentlichen Zeitungen ist bekannt, daß, als der verstorbene Capellmeister Joh. Seb. Bach aus Leipzig die Gnade hatte, von Sr. Maj. dem König von Preußen in Potsdam sich hören zu lassen, Sie Höchst Selbst ihm ein sehr tief ausgedachtes Thema aufgaben, worüber er extemporirte, hierauf es ausgearbeitet dem Druck unter folgendem Titel übergab: Musicalisches Opfer, Sr. Königlichen Majestät in Preußen allerunterthänigst gewidmet von Johann Sebastian Bach. Leipzig 1747. und es Sr. Maj. zueignete.

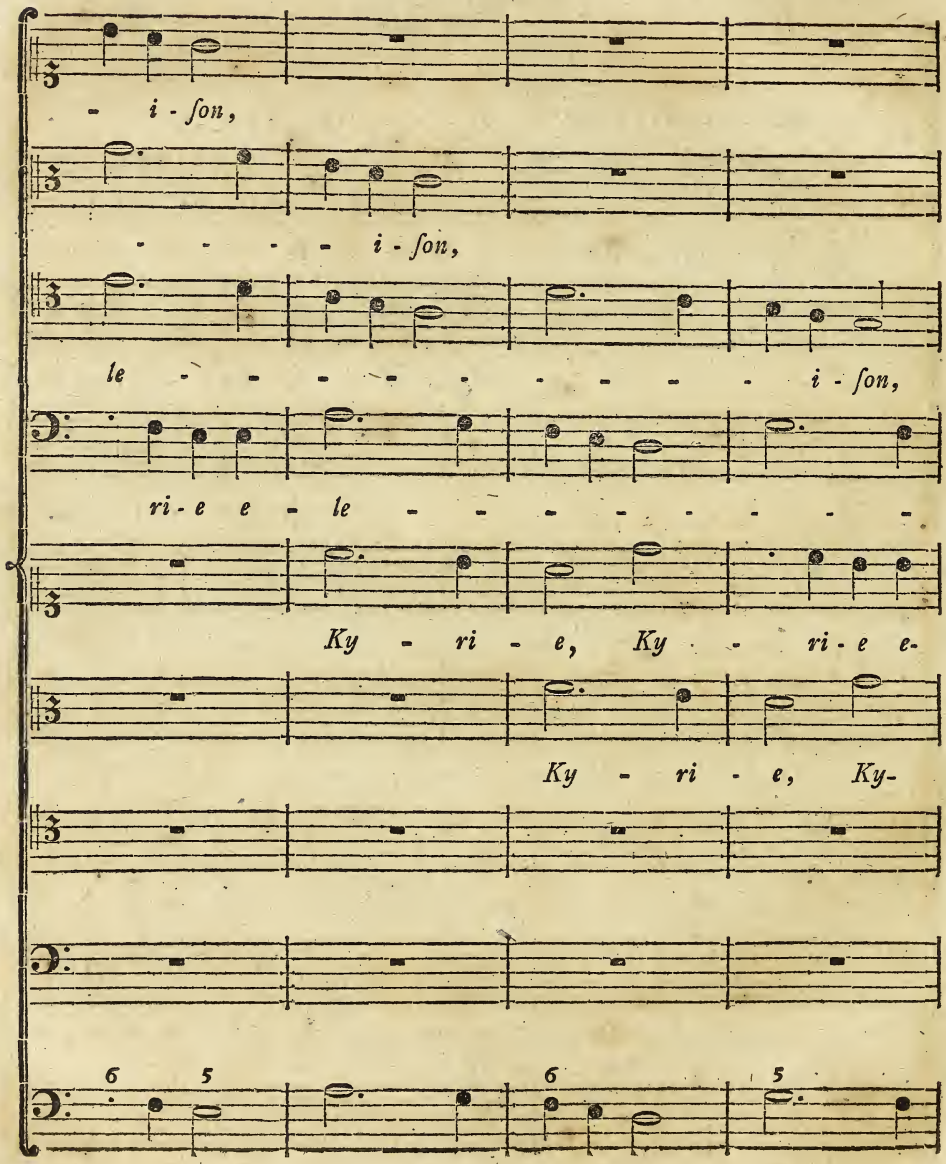
Darinnen befinden sich Canones, die ich, wegen ihrer Schönheit, aufgelöset hier mit beyfüge; außer diesen füge ich noch mehrere bey, damit man verschiedene Gattungen kennen lerne.

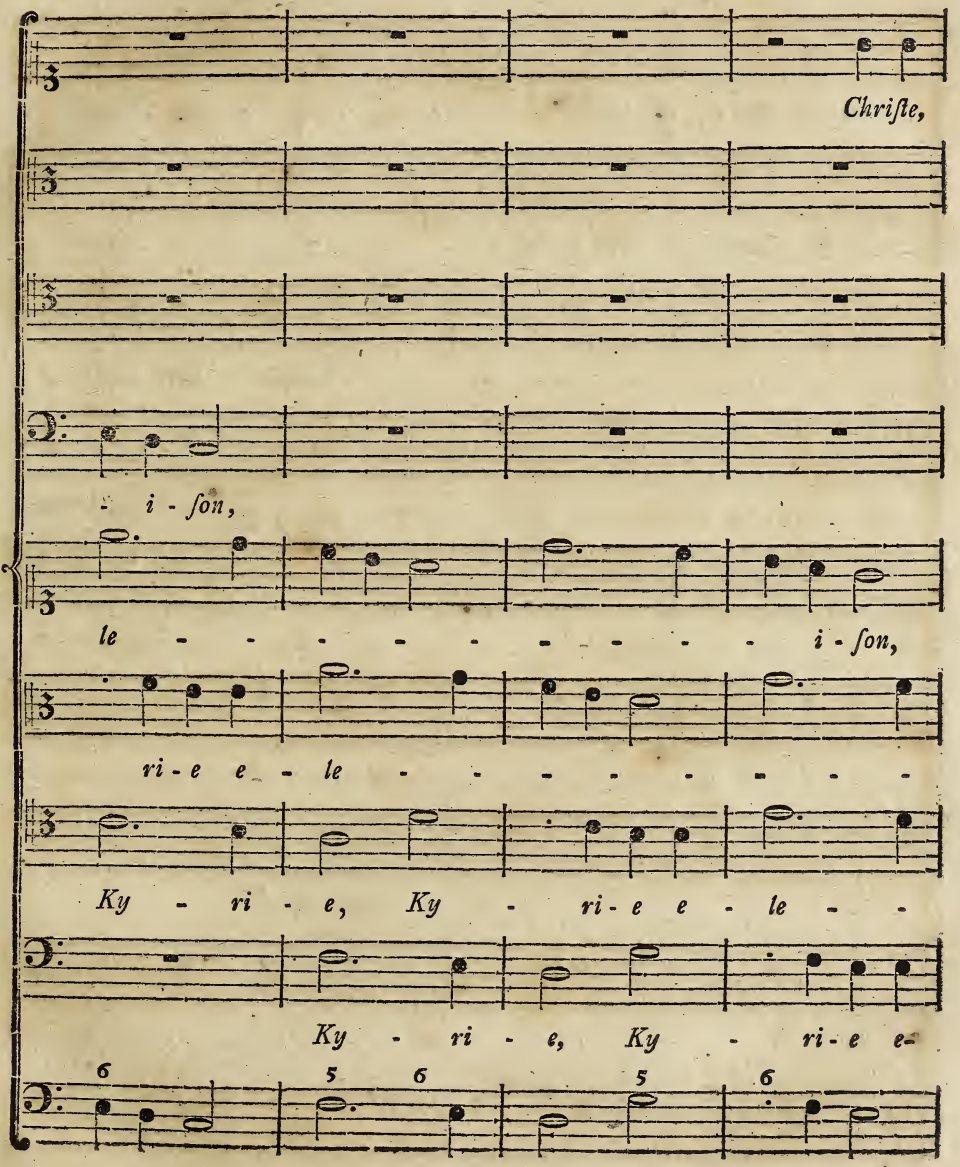
Um das leichte schön zu schreiben, muß man das schwereste in der Musik in seiner Gewalt haben, denn herunter kann man sich lassen, aber schwerer in die Höhe heben.

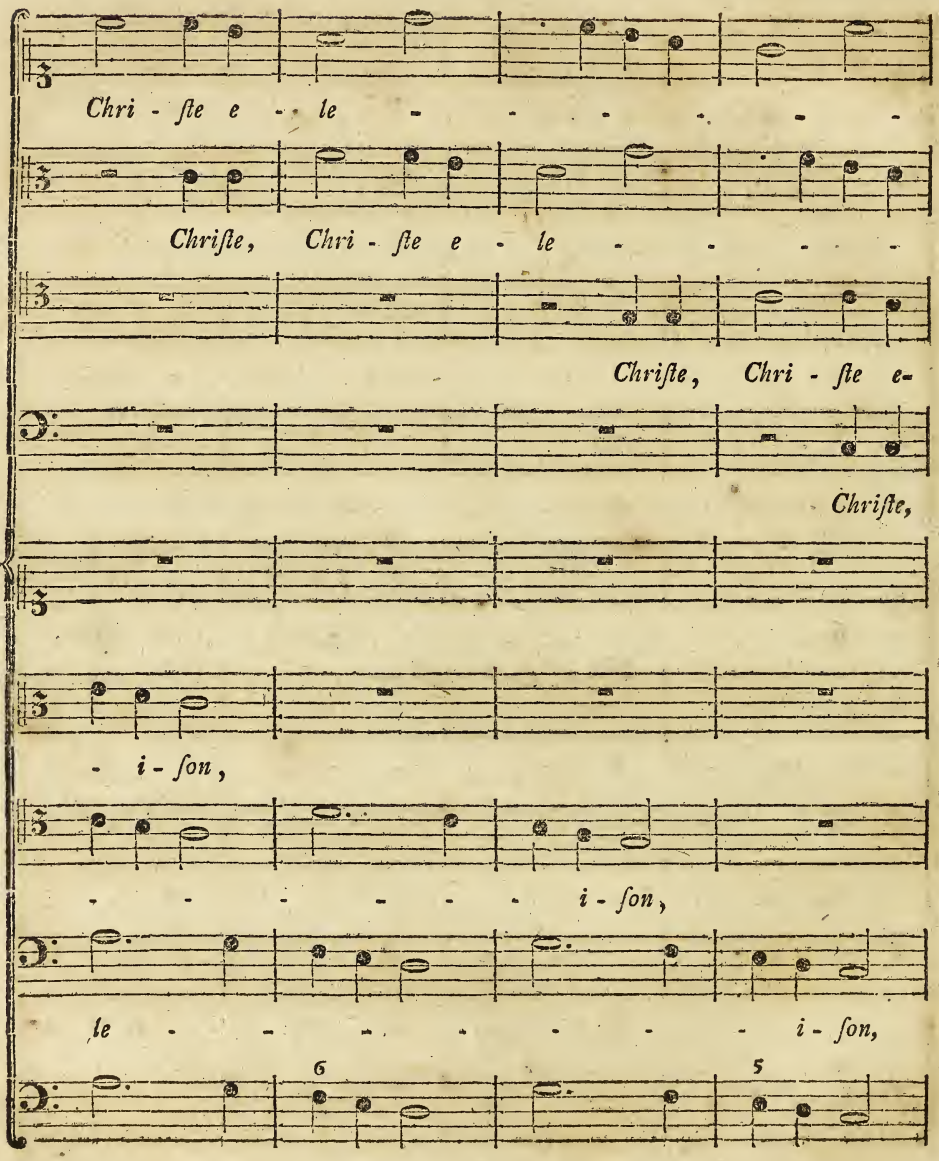
Largo. *Missa a 13. V.* *G. H. Stoelzel.*

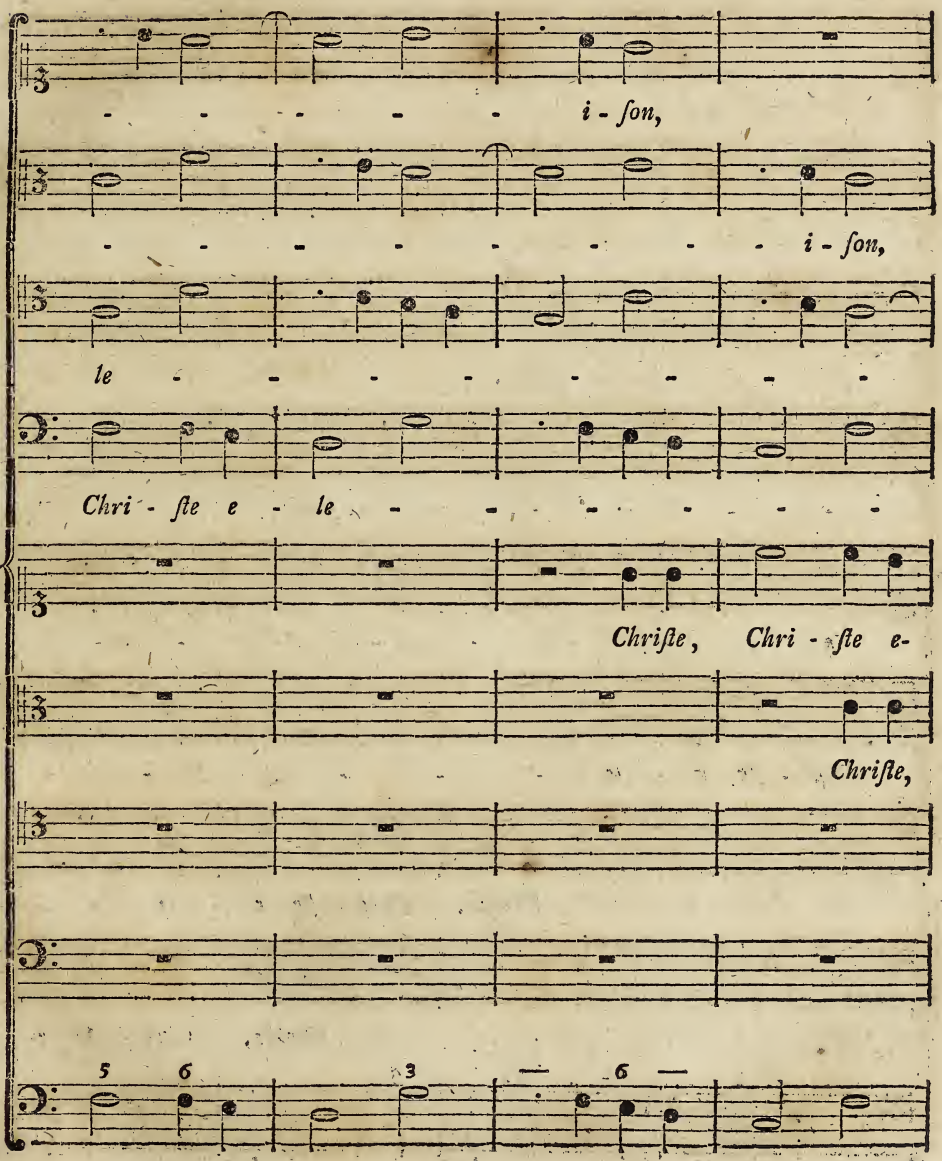


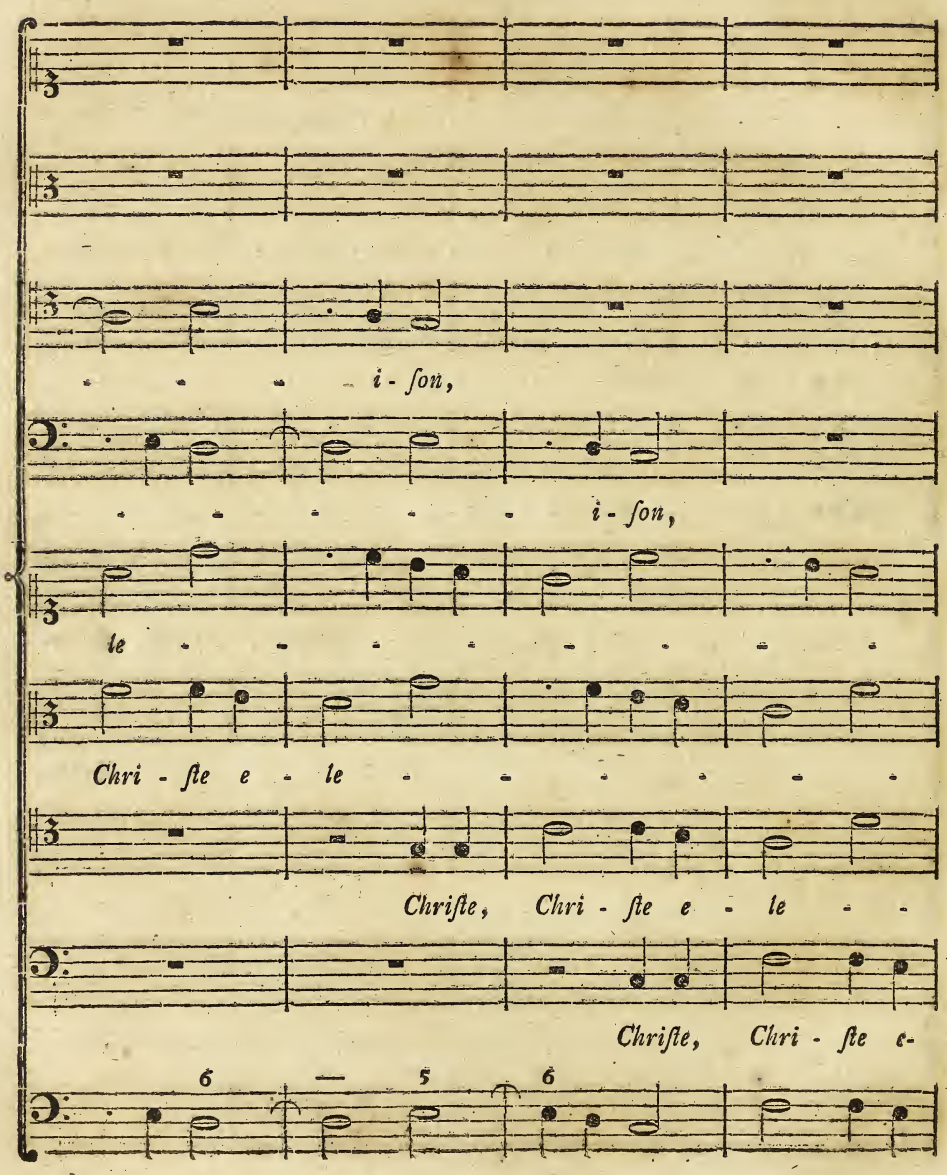

e, Ky - - ri - e e - le - - - - - -
Ky - ri - e, Ky - - ri - e e - le - - -
Ky - ri - - e, Ky - ri - e e -
Ky - ri - e, Ky -
3 6 8 3 10 5

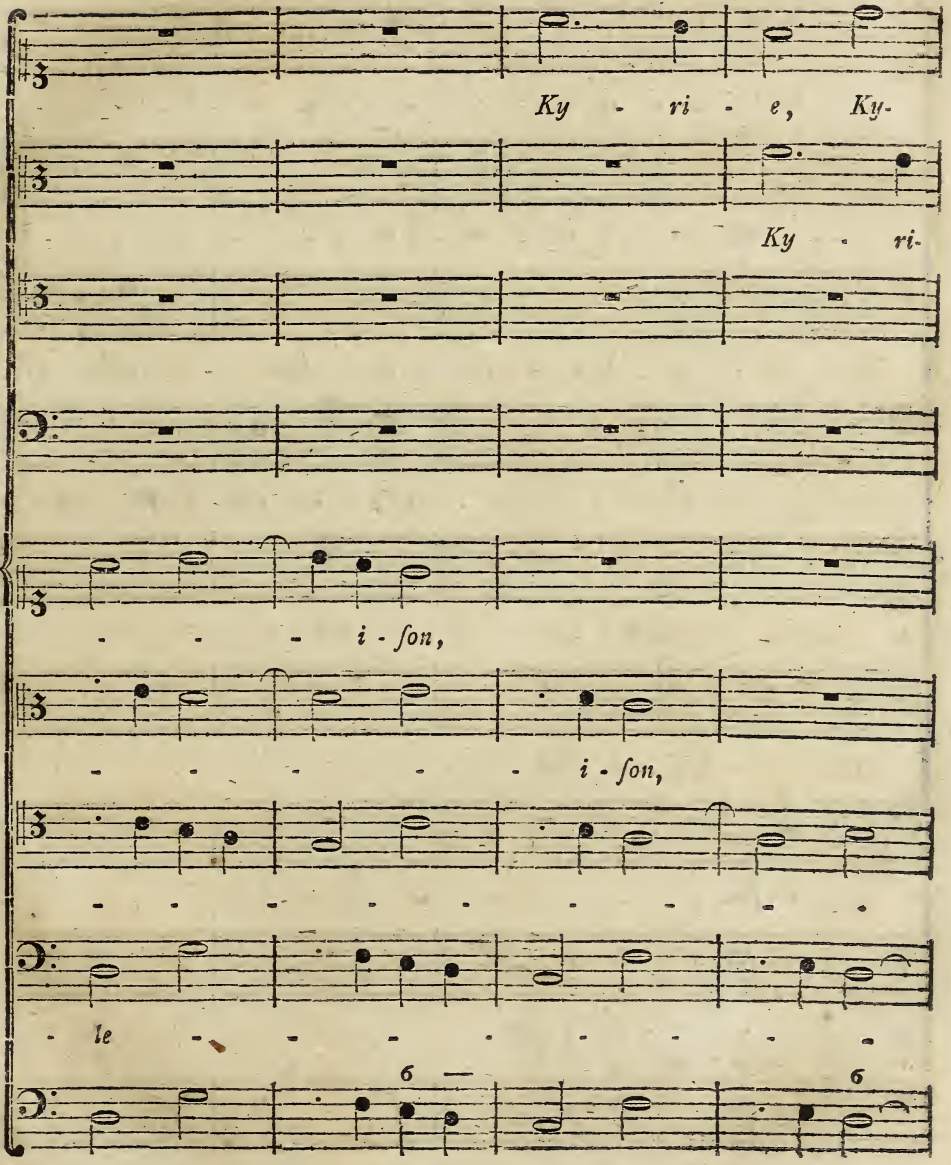

- i - ſon,
- - - - i - ſon,
le - - - - - - - - - - i - ſon,
ri - e e - le - - - - - - - - -
Ky - ri - e, Ky - - ri - e e-
Ky - ri - e, Ky-
6 5 6 5

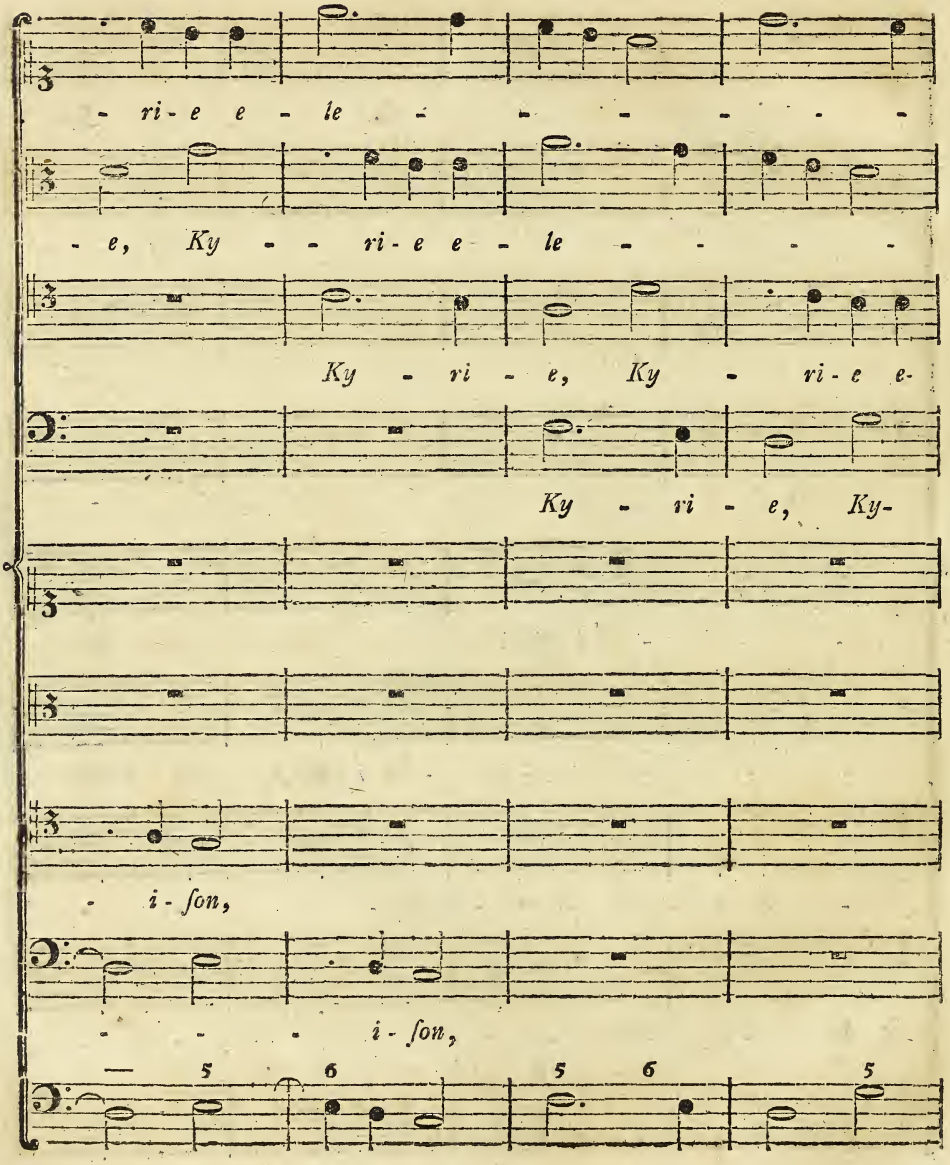

Christe,
- i - son,
le - - - - - - - - - - i - son,
ri - e e - le - - - - - - - - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e-
6
5 6
5
6

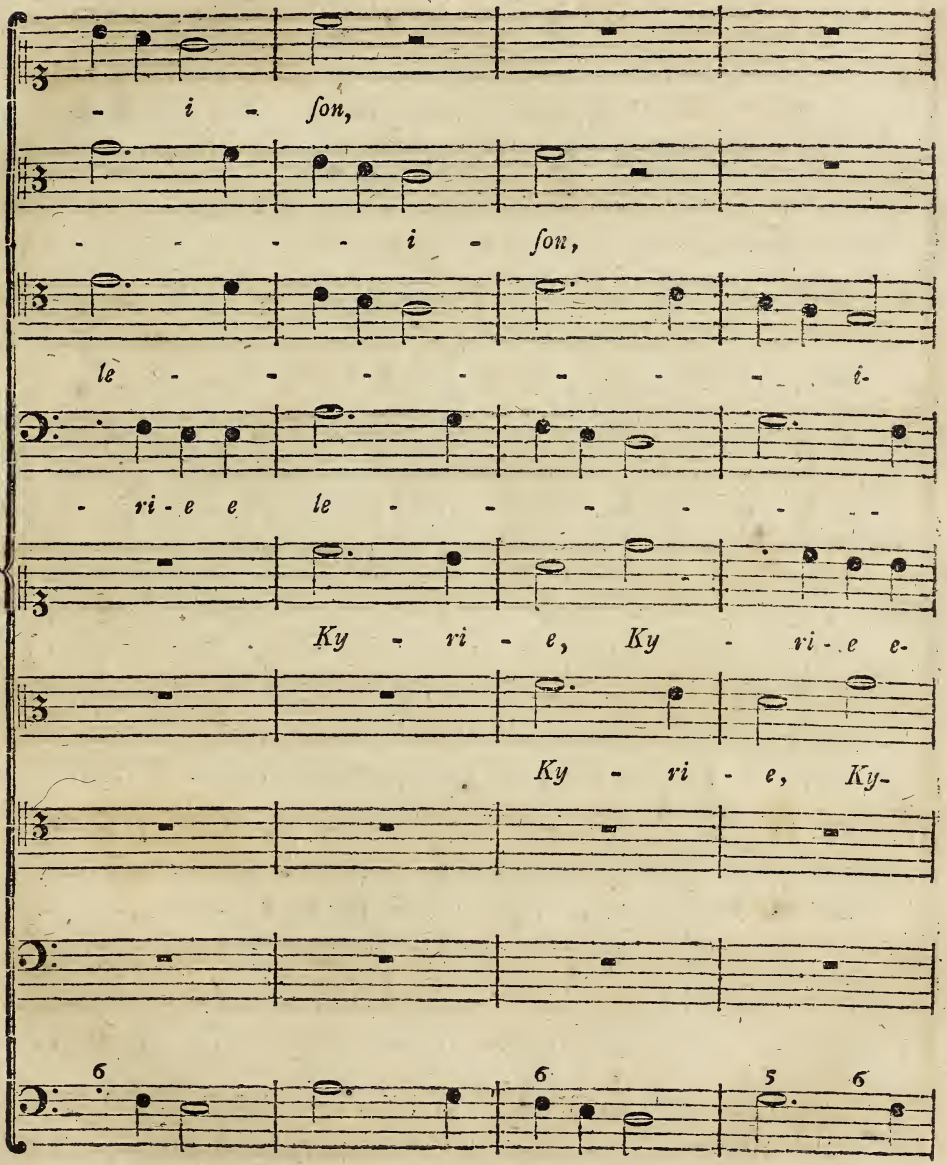

Chri - ſte e - le -
Chriſte, Chri - ſte e - le -
Chriſte, Chri - ſte e-
Chriſte,
- i - ſon,
- - - - - - i - ſon,
le - - - - - - - i - ſon,
6
5

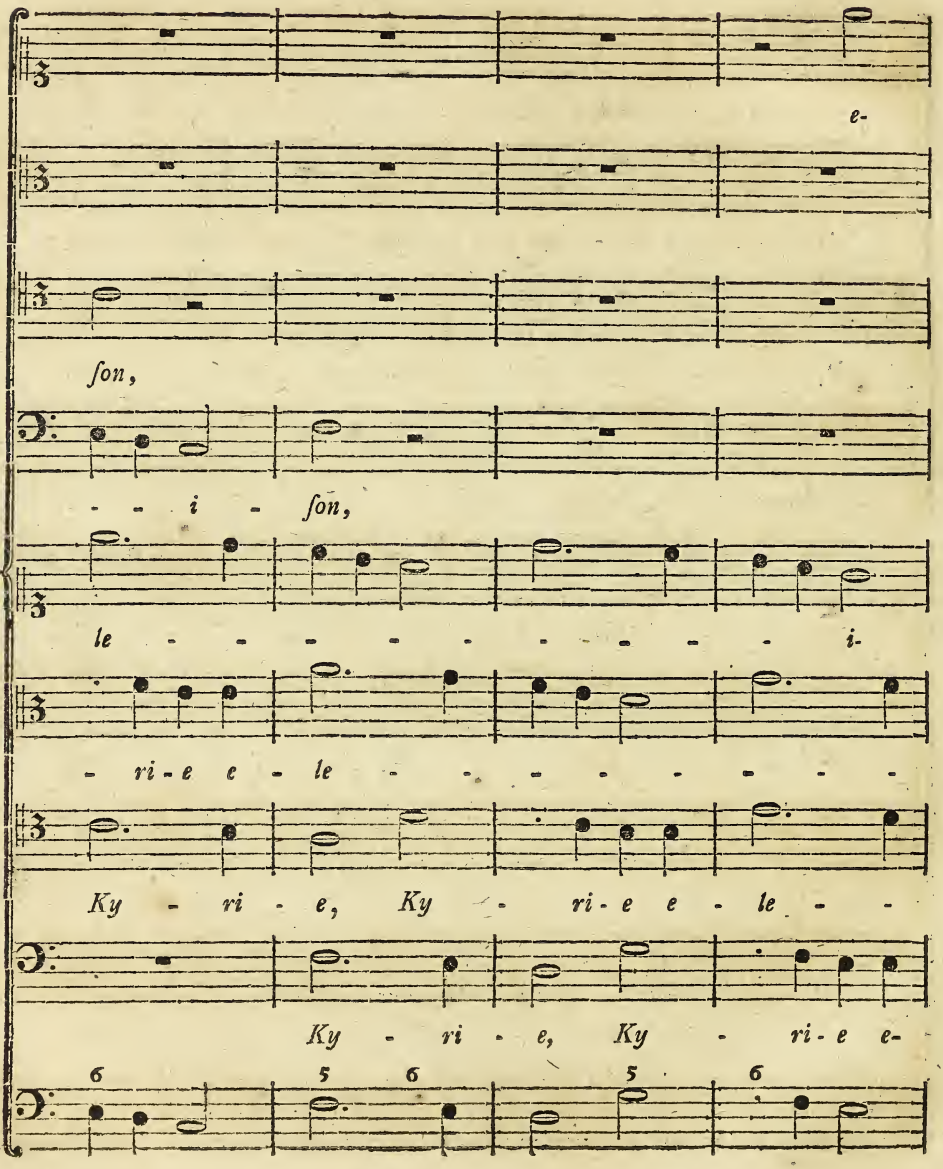

i - son,
i - son,
le
Chri - ste e - le
Chriſte, Chri - ſte e-
Chriſte,
5 6 3 — 6 —

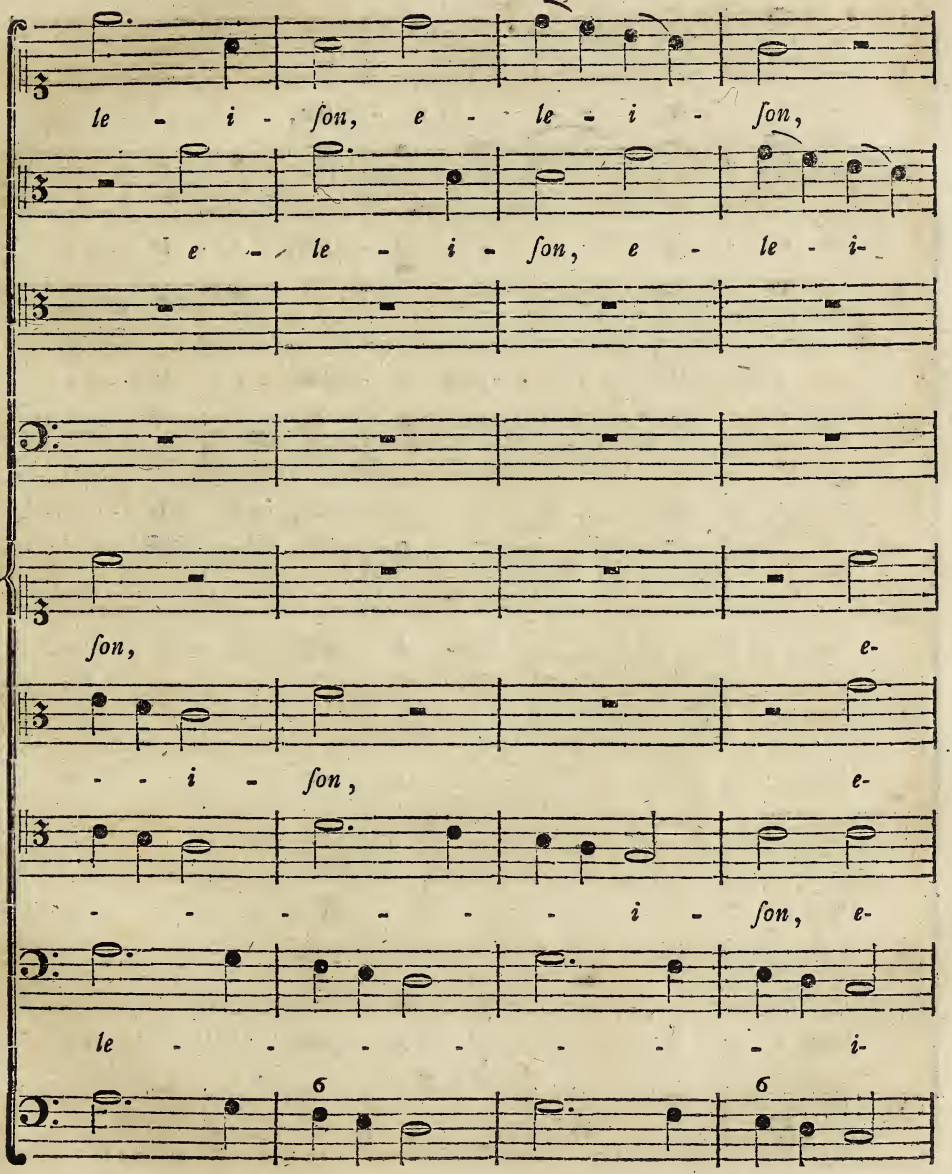

i - ſon,
i - ſon,
le
Chri - ſte e - le
Chriſte, Chri - ſte e - le
Chriſte, Chri - ſte e-
6 — 5 6

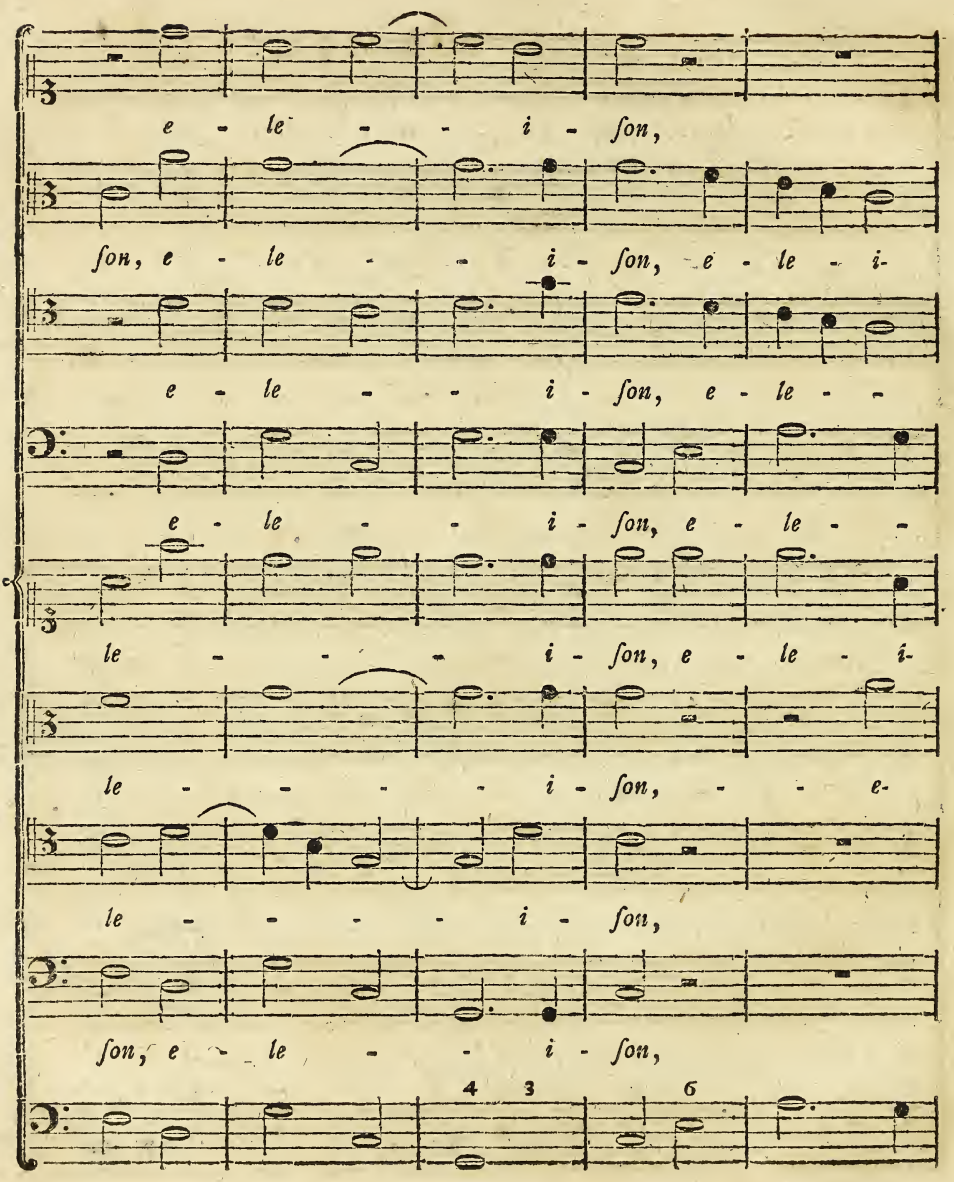

Ky - ri - e, Ky-
Ky - ri-
- - - i - son,
- - - - - i - son,
- le -
6
6

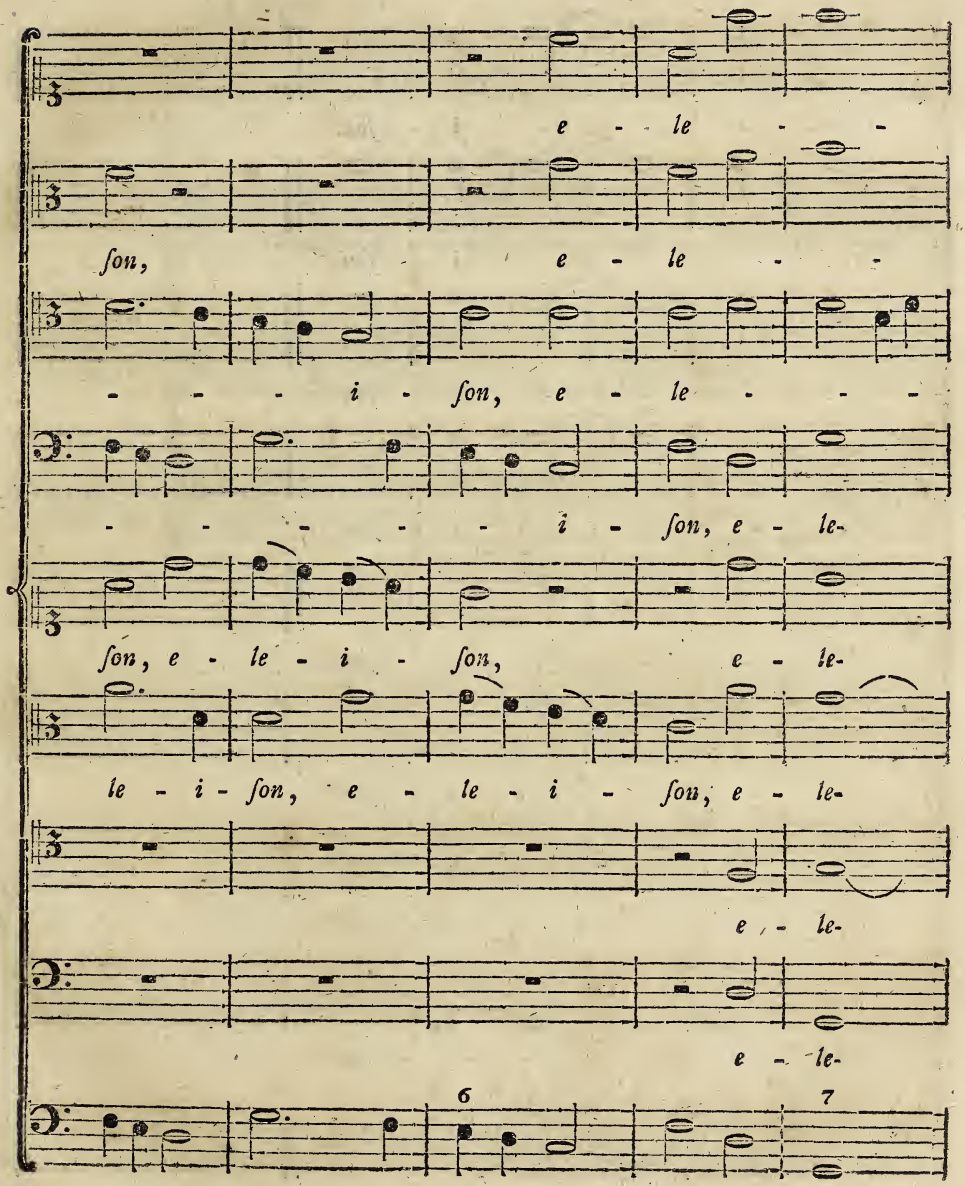

- ri - e e - le - - - - - - -
- e, Ky - - ri - e e - le - - - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e-
Ky - ri - e, Ky-
- i - ſon,
- - - i - ſon,
— 5 6 5 6 5

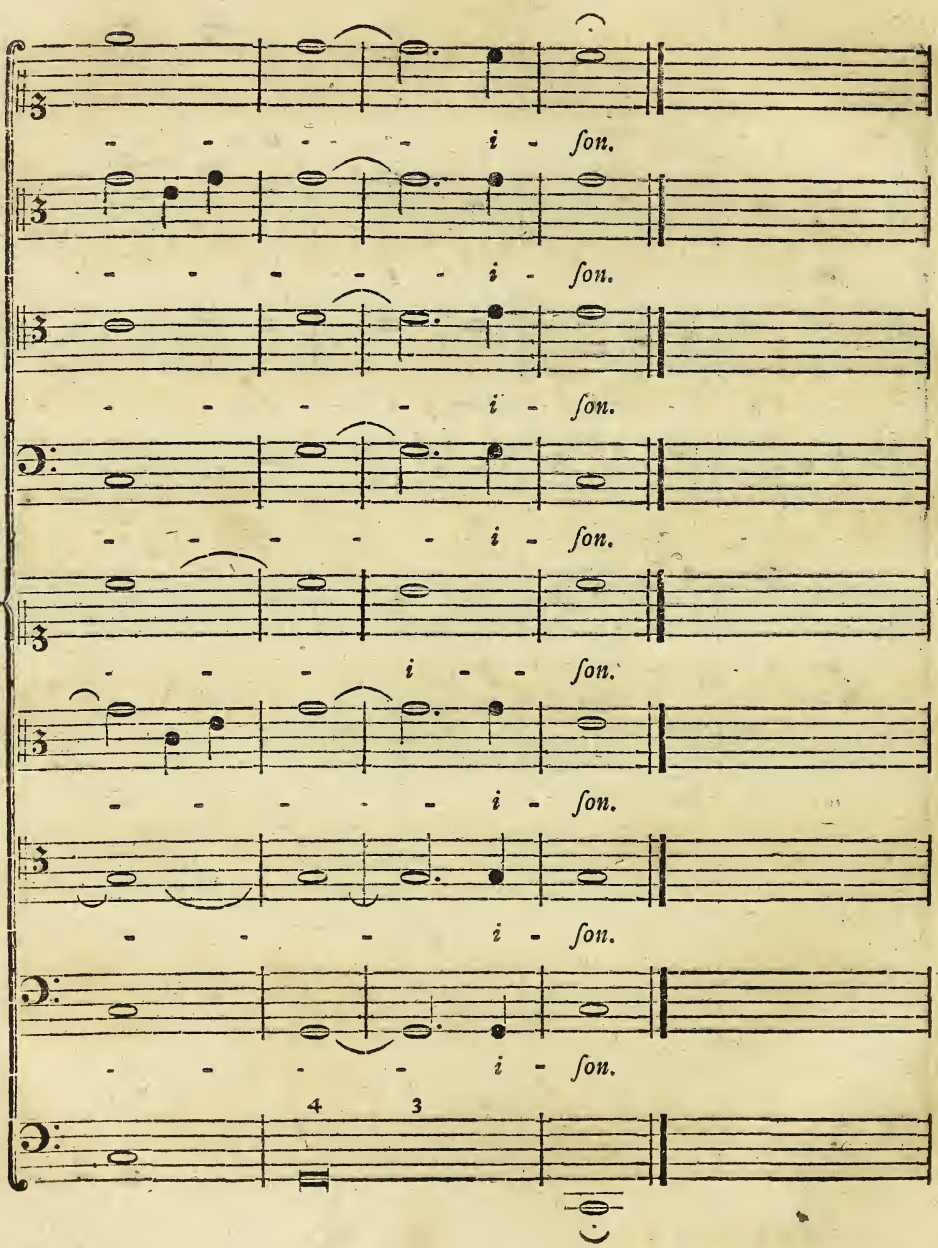

- i - son,
- - - - i - son,
le - - - - - - - - i-
- ri - e e le - - - - - - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e-
Ky - ri - e, Ky-
6
6
5
6

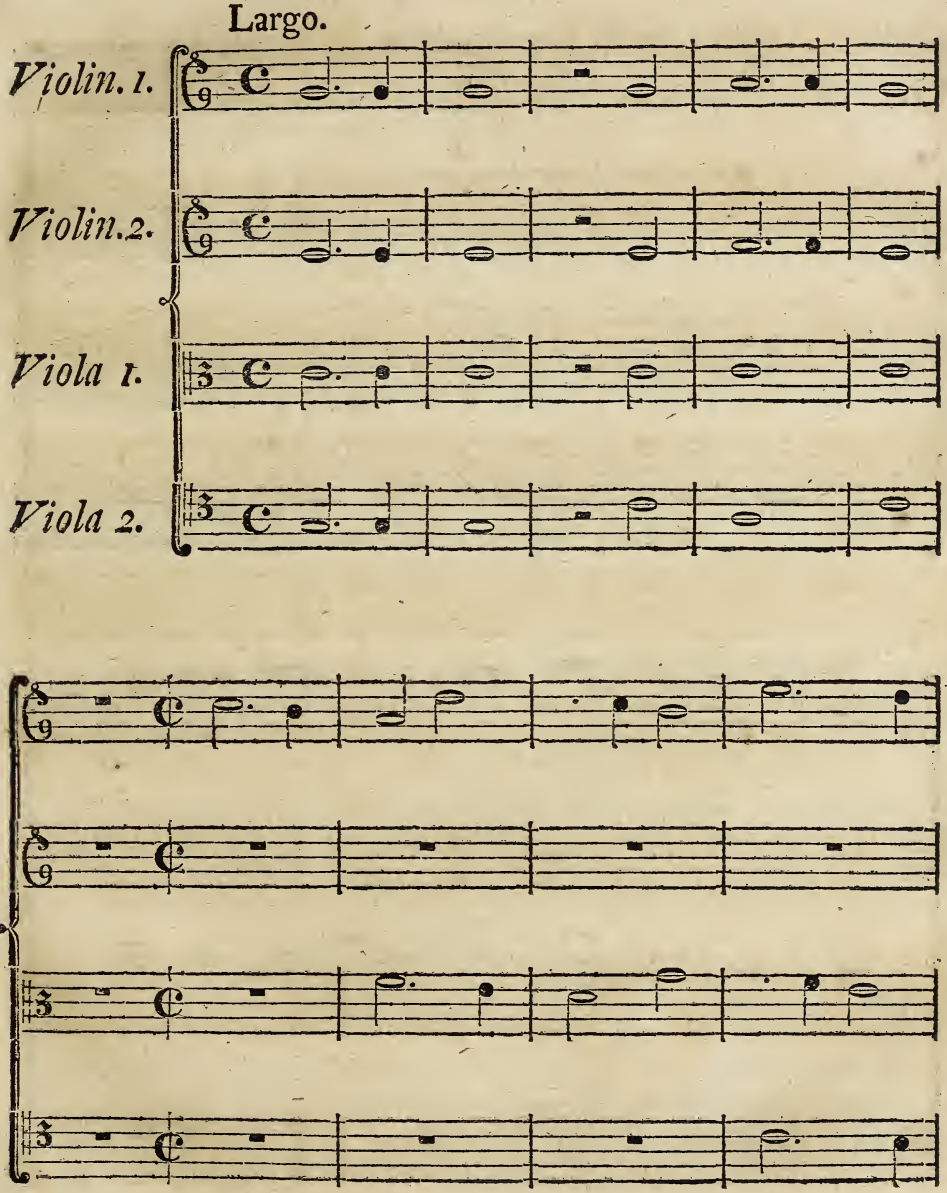

e-
son,
- - i - son,
le - - - - - - - - - i-
- ri - e e - le - - - - - - - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - -
Ky - ri - e, Ky - ri - e e-
6 5 6 5 6

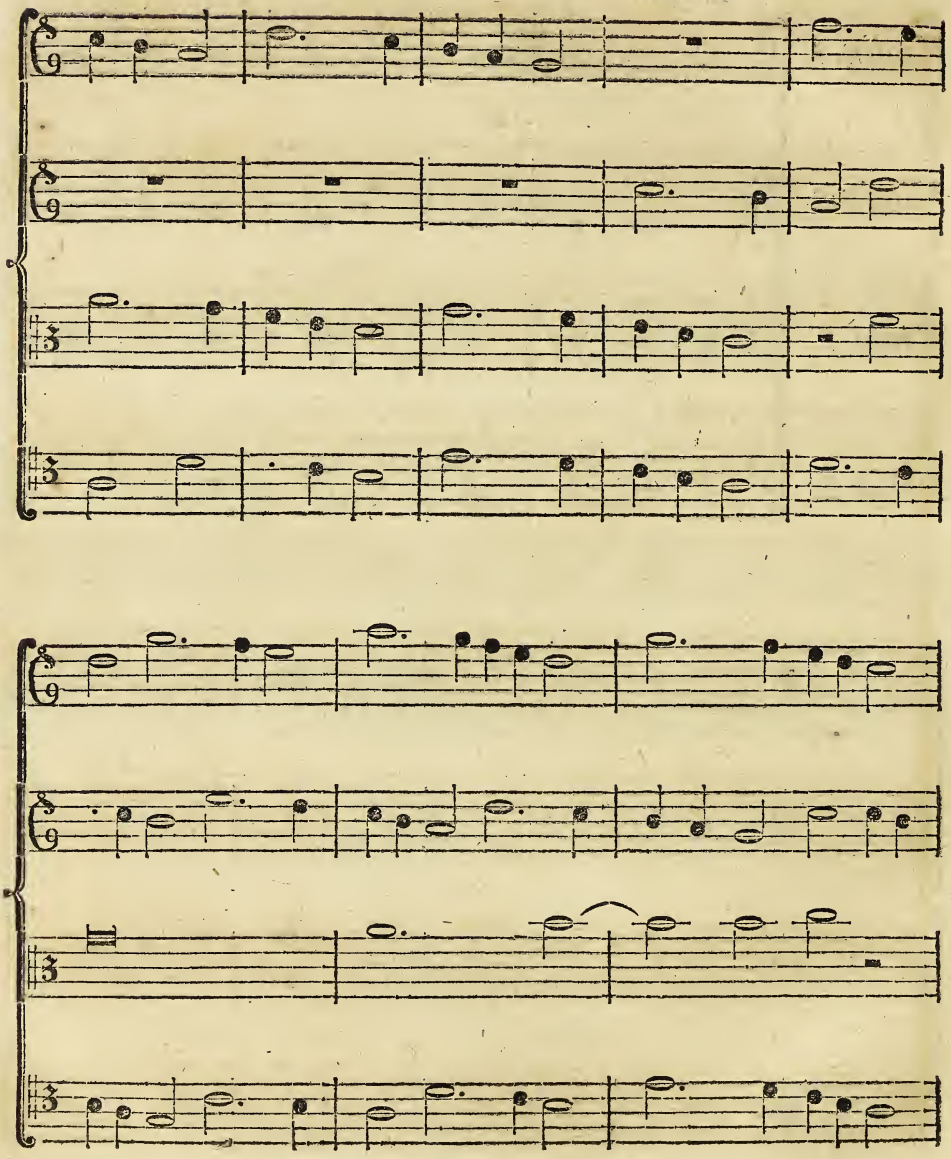

le - i - son, e - le - i - son,
e - le - i - son, e - le - i-
son, e-
- - i - son, e-
- - - - - - - i - son, e-
le - - - - - - - i-
6
6

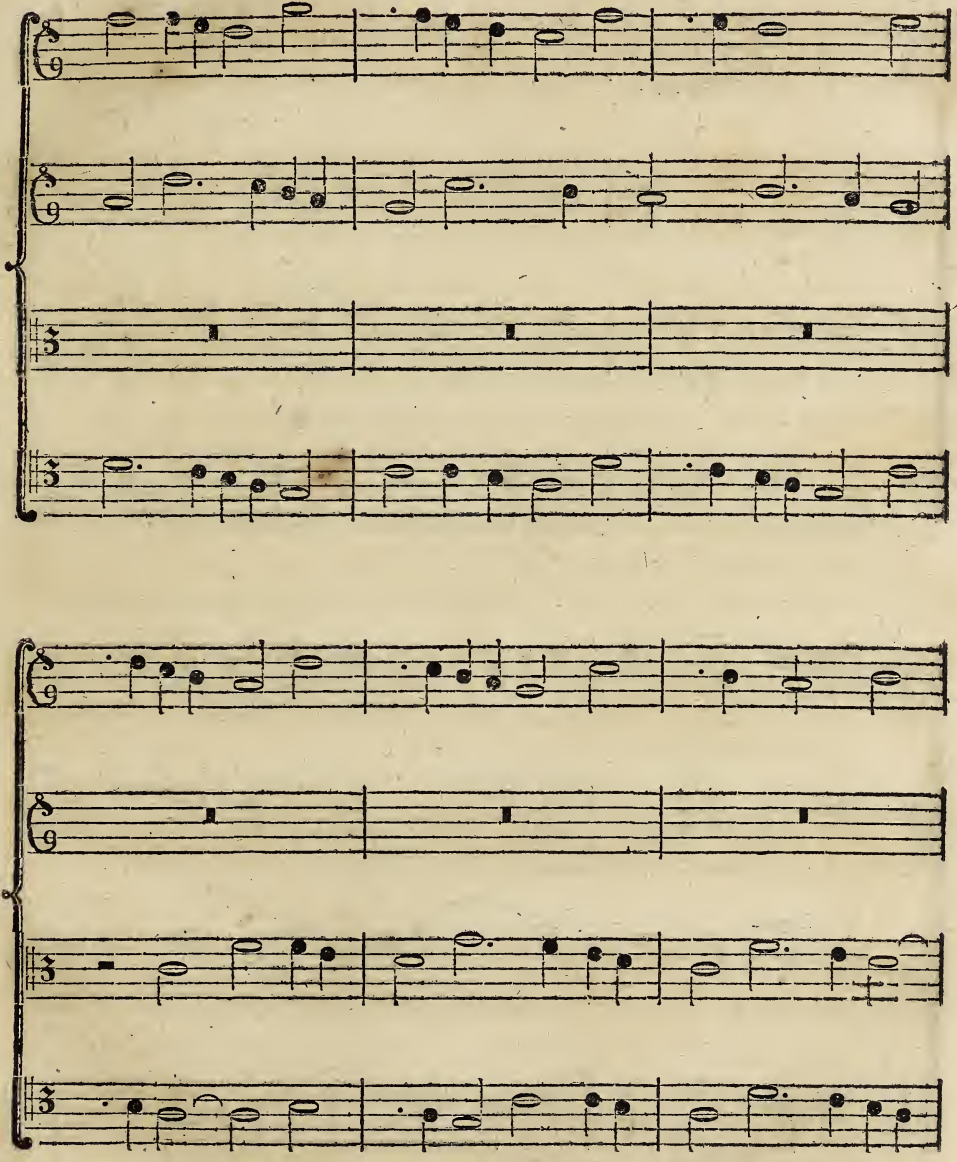

e - le - - - i - son,
son, e - le - - - i - son, e - le - i-
e - le - - - i - son, e - le - -
e - le - - - i - son, e - le - -
le - - - - i - son, e - le - i-
le - - - - - i - son, - - e-
le - - - - - i - son,
son, e - le - - - i - son,
4 3 6

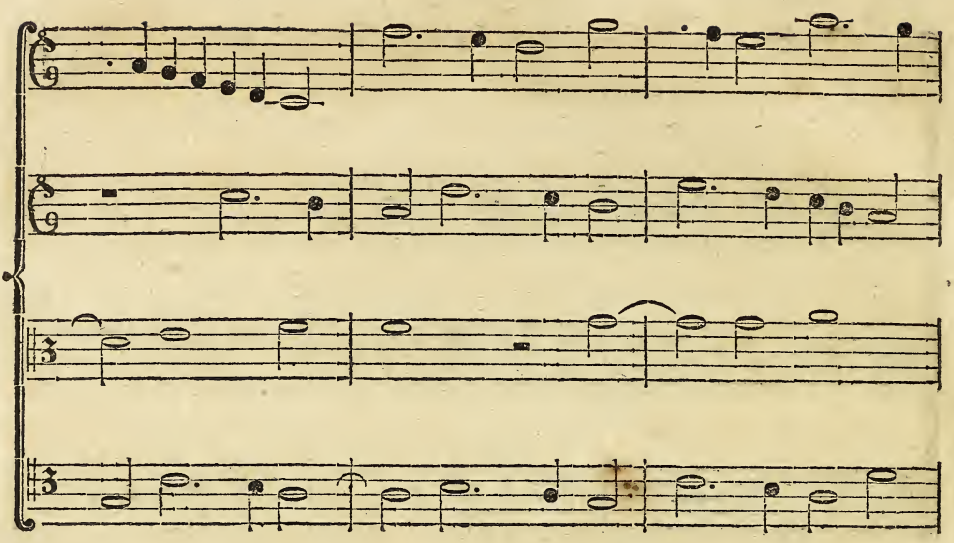

e - le -
son, e - le -
- - - i - son, e - le - -
- - - - - i - son, e - le-
son, e - le - i - son, e - le-
le - i - son, e - le - i - son, e - le-
e - le-
e - le-
6
7

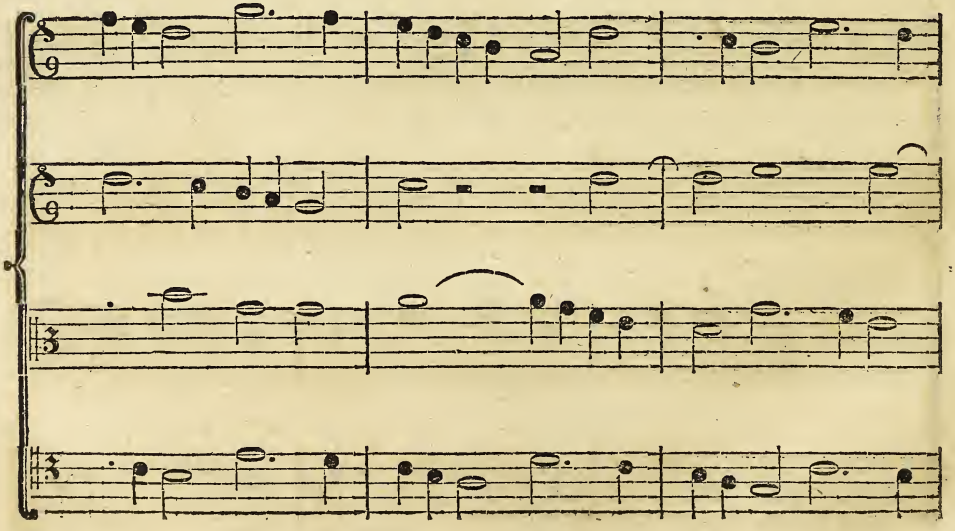

- - - - - - i - son.
- - - - - - i - son.
- - - - - i - son.
- - - - - - i - son.
- - - i - - son.
- - - - - - i - son.
- - - i - son.
- - - - i - son.
4 3

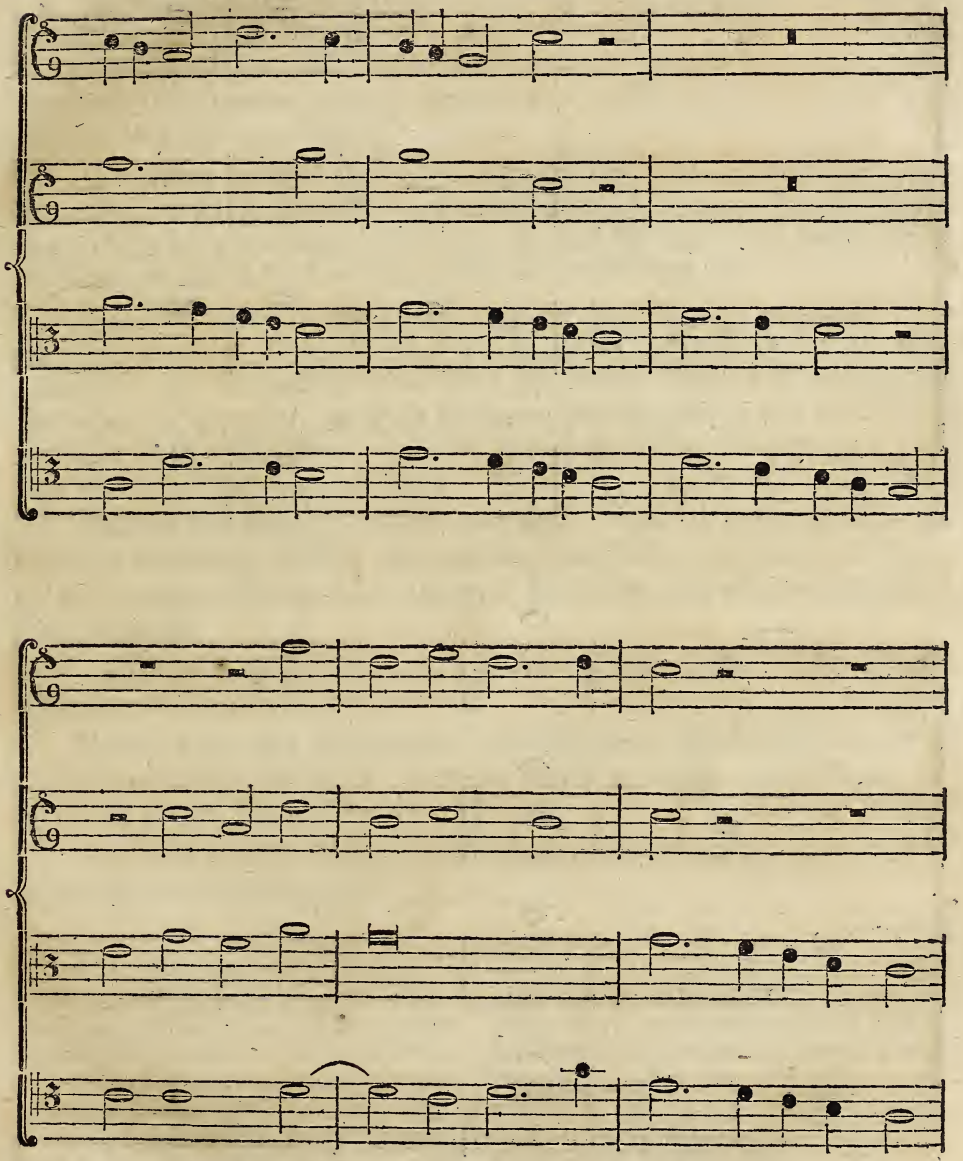

Largo.
Violin. 1.
Violin. 2.
Viola 1.
Viola 2.

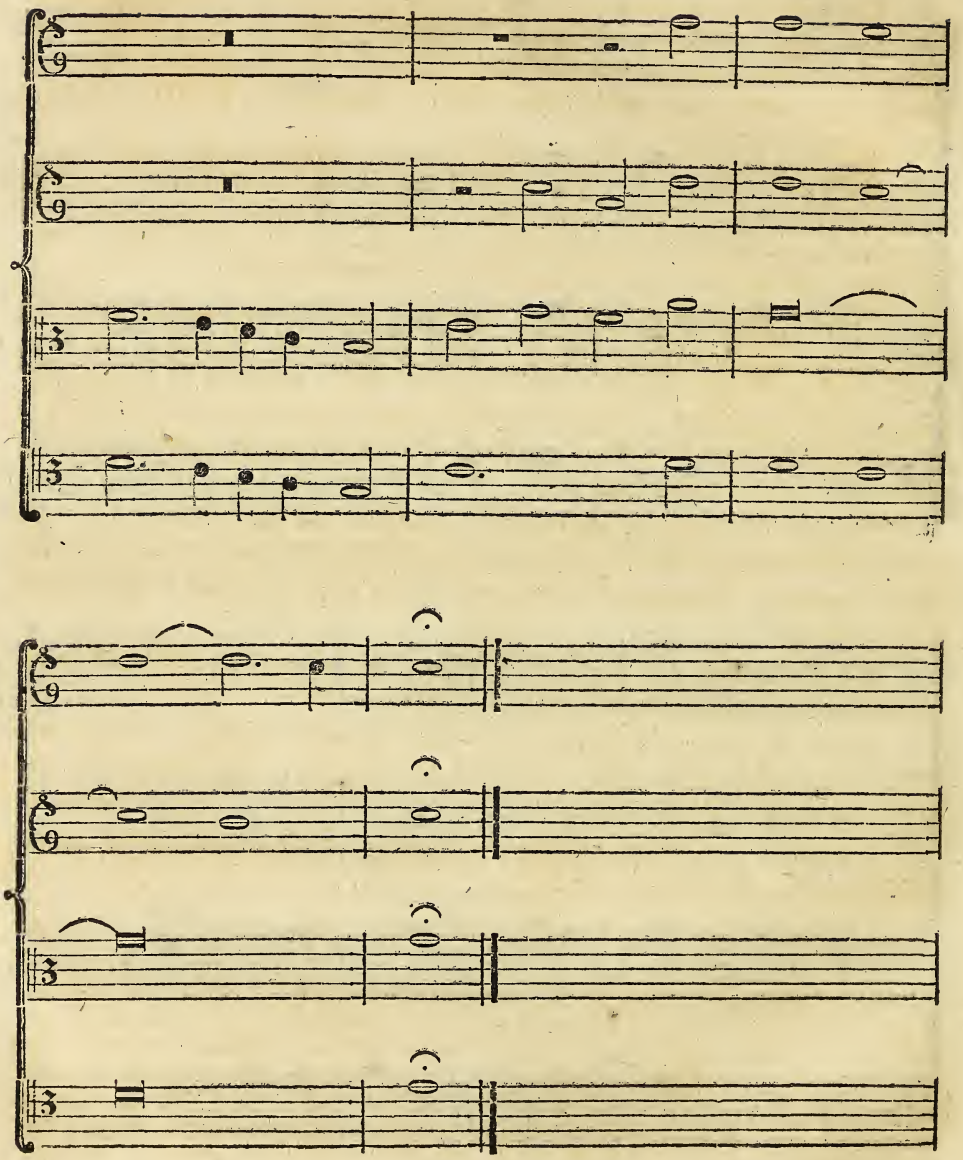












Da man wegen des Quartformats die dreyzehn Stimmen nicht übereinander seßen konnte, so muß man die nachstehenden vier Instrumentenstimmen sich auf einem Foliobogen über die Singstimmen schreiben, um daraus zu sehen, wie Stoelzel die Instrumente mit den Singstimmen wechselsweise bald im Einklange oder Octavenweise gehen läßet.

Ich habe es für sehr nöthig und nüßlich geachtet, diesen achtstimmigen Saß beyzufügen, weil man heutiges Tages in dieser Art von wenigen Componisten etwas mehr zu sehen bekommt; und leyder, ob gleich Partituren von etlichen zwanzig Stimmen erscheinen, dennoch der Saß nur dreystimmig ist.

Denen Modecomponisten ist es zu vergeben, weil sie nicht einmal weder den reinen drey- noch vierstimmigen Saß zu seßen wissen; aber Männern, die Lehrbücher über diese Wissenschaft in die Welt geschrieben, denen ist es unverzeihlich bey solchen Gelegenheiten, wo große Harmonie ihren eigentlichen Siß haben, und den besten Effect machen sollte, wenn sie in etlichen zwanzig Stimmen nur höchstens einen dreystimmigen Saß haben.

Von der Art besiße ich verschiedene Partituren von des in Koppenhagen gewesenen Capellmeisters Scheibe seiner eigenen Handschrift, unter denen eine Partitur von neunzehn Stimmen sich befindet, die in allen nur einen dreystimmigen Saß ausmacht.

Erstlich der Orgelbaß als die Gründstimme macht mit dem ersten und zweyten Discant den dreystimmigen Saß aus.

Alsdenn folgen drey Tenorstimmen, wovon zwey im Einklang mit dem ersten Discant eine Octave tiefer gehen; die dritte Tenorstimme geht um eine Octave tiefer mit der zweyten Discantstimme.

Ferner sind zwey Baßsingstimmen vorhanden, die gleichfalls mit der dritten Tenorstimme im Einklange gehen *).

Die

*) Das Schlimmste dabey ist, daß die Baßstimme mit dem Grundbaß nicht im Einklange gehet, sondern nur eine Mittelstimme ist. Diesen Fehler, einen Chor ohne Grundbaß singen zu lassen, haben die größten Meister jederzeit zu vermeiden gesucht; denn das Ohr des Zuhörers wird sehr beleidiget, wenn er an einer Stelle der Kirche, die von demjenigen Chor, dessen Gesang mit dem Grundbaß im Einklange fortschreitet, entfernter liegt, einen andern Chor deutlicher höret, dessen Baßstimme eine bloße Mittelstimme ist. Hierüber hat sich der ehemalige Capellmeister Praetorius hinlänglich erklärt.

Die erste Hoboe und erste Violine gehen mit der ersten Discantstimme im Einklange.

Die zweyte Hoboe und zweyte Violine gehen mit der zweyten Discantstimme im Einklange und denn die beyden Flöten mit beyden Violinen Octavenweis höher.

Zwey Trompetten gehen gleichfalls mit beyden Discantstimmen im Einklange, und die dritte Trompette (die man gemeiniglich Principal nennet) gehet bald mit der einen Trompette und bald mit der andern auf einige Töne im Einklange.

Endlich sind die Paucken, die bey vielen Accorden noch dazu sehr übel angebracht sind.

Auch siehet man aus dem Kyrie, wie man zweychörig zu schreiben habe, wobey hier die schönste Abwechslung beobachtet wird, und am Ende sich beyde Chöre vereinigen.

Desgleichen, wie man die Instrumente mit den Singstimmen entweder im Einklange oder Octavenweis setzen könne.

Ich habe vornemlich dies Kyrie vom Stoelzel hier eingerückt, um anzuzeigen, daß, ob er gleich am Ende seiner Abhandlung vom Canon nachtheilig schreibt, dennoch in dieser Art selbst geschrieben hat.

Uebrigens wird man von mir nicht glauben, daß ich es als ein Muster von schöner Melodie anführe, ein Text von zwey oder drey Worten giebt auch wenig Stoff zu schönen und mannigfaltigen Melodien, um dieser Ursach willen muß man auch öfters Nachsicht für den Componisten haben.

Alle doppelcontrapunctische und canonische Künsteleyen sind zu verwerfen, wenn dadurch Fehler wider gute Melodie, richtige Declamation und Ausdruck entstehen, und ist alsdenn die Klage der Zuhörer gerecht, wenn sie der Musik zwar das Verdienst der Gelehrsamkeit, aber nicht der Schönheit zugestehen. Es kann also die contrapunctische Künsteley den andern Fehlern, die in einem Stücke sich befinden, niemals zur Entschuldigung dienen. Das Mühsame der Kunst muß nur dem Kenner sichtbar seyn.

Daß der vielstimmige Satz besonders für die Kirche zu wissen nöthig sey, ersieht man aus Sulzers allgemeinen Theorie der schönen Künste pag. 883. allwo er saget: „Der vielstimmige Gesang hat an sich etwas feyerliches und großes, und ist also vorzüglich bey solchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther durch große Pracht und Feyerlichkeit außerordentlich zu rühren sind.„

Wie

Wie die Töne im vielstimmigen Satze zu verdoppeln sind, ist in meinem ersten Theile und denn ausführlicher noch in dem Zusatze über die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, als auch in Sulzers Theorie mit unwidersprechlichen Gründen deutlich beschrieben.

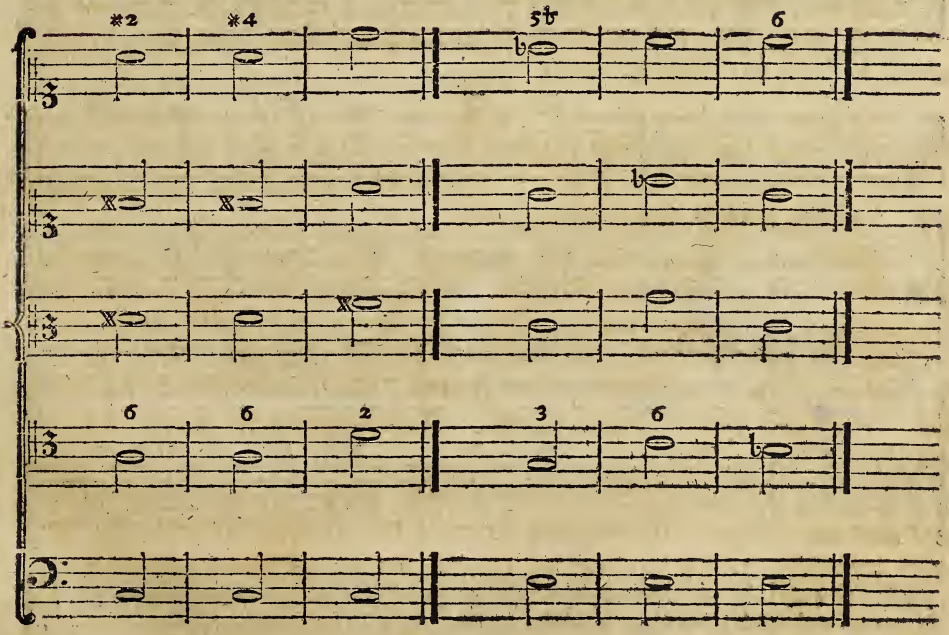
Man wird überdies aus diesen practischen Beyspielen von Joh. Seb. Bach, welche vollkommen mit meinen Lehren übereinstimmen, deutlich einsehen, daß dies die einzigen wahren Grundsätze des vielstimmigen Satzes sind, und daß das System des Rameau auf ganz falschen Grundsätzen beruhet.

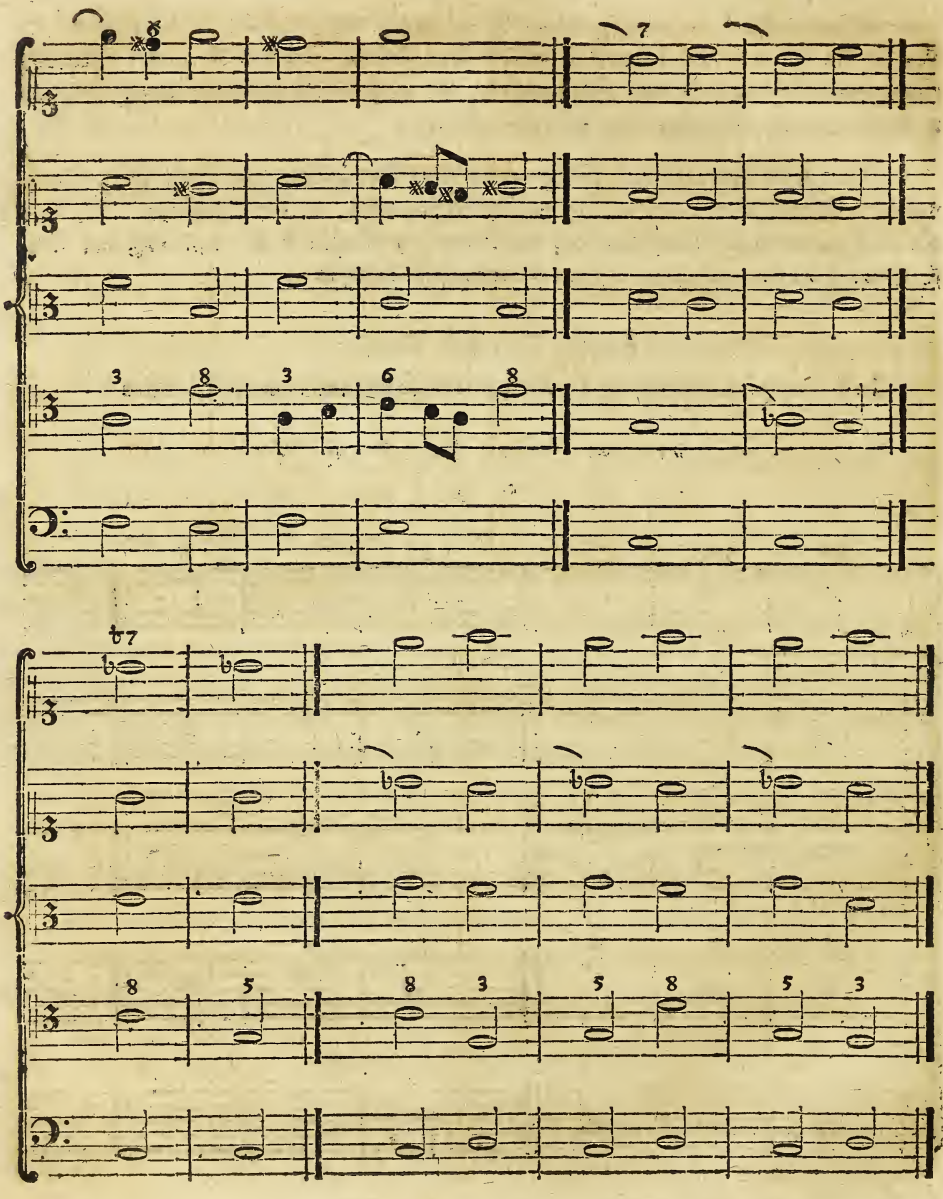
Regula Ioh. Seb. Bachii:

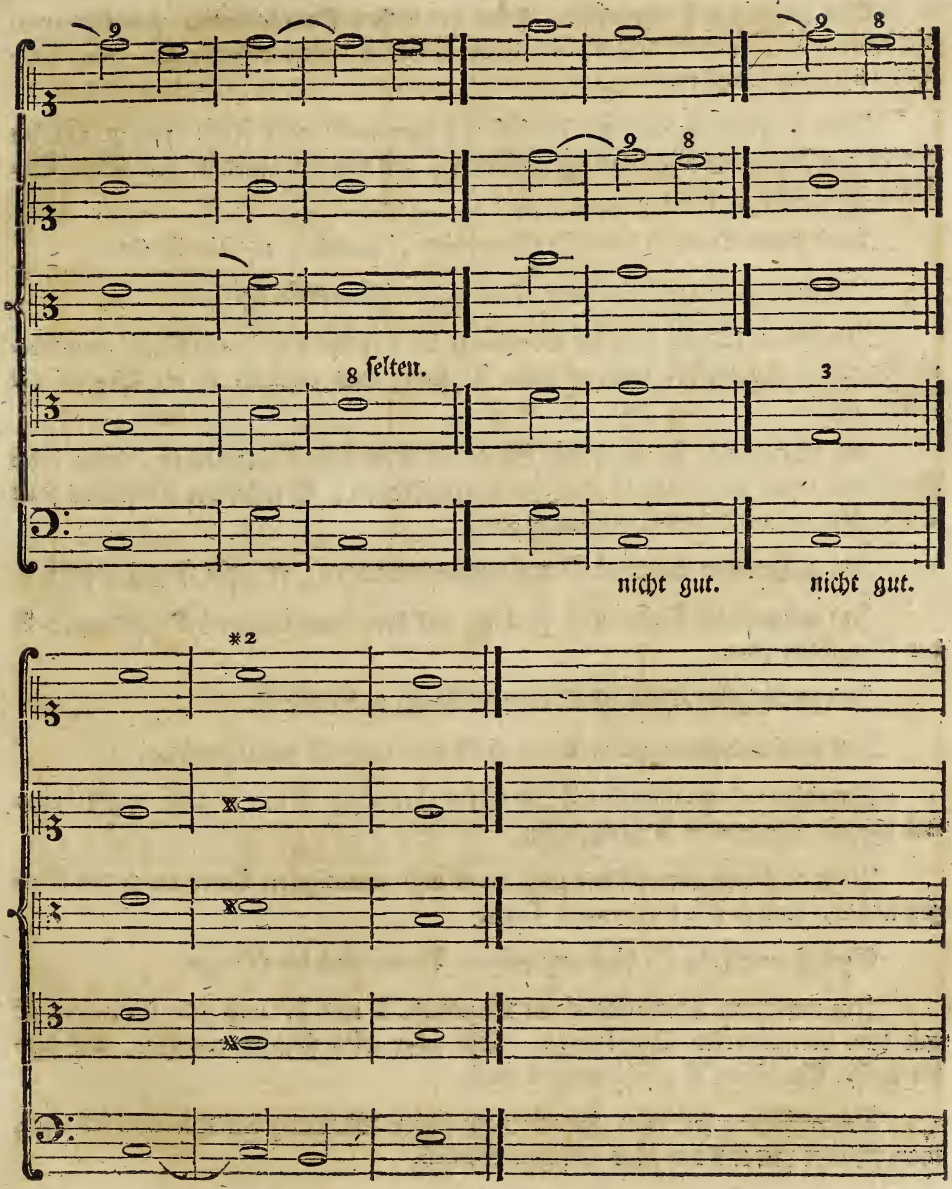
In Compositione quinque partibus instructa non sunt duplicandae

4, 4, 5♭, 6, 7 et 9.

e. g.






8 selten.
nicht gut.
nicht gut.
*2

Nur diejenigen Componisten, denen der wahre Grundton einer jeden Harmonie bekannt ist, können wissen, was für Töne in dem vielstimmigen Satze eine Verdoppelung erlauben.

Man darf nur in Rameau Traité de l'harmonie vom Jahr 1722. p. 341. die von ihm angegebenen Grundnoten betrachten, um von der Unrichtigkeit seines Systems überzeuget zu seyn.

Im vierten Tacte ist die erste Grundnote A unrecht, es sollte D seyn.

Im sechsten Tacte sollte statt G der wahre Grundton B stehen.

Im neunten Tacte steht im Orgelbasse D mit der 9 8, hiezu ist der angegebene Grundton F unrecht, denn es sollte D seyn, auch resolvirt er im Discant die None nicht.

Im vierzehnten Tacte ist die Sexte im Tenor übel angebracht, denn diese Harmonie leidet nicht nach E mit $\frac{5}{6}$ fortzuschreiten; G sollte der Grundton statt E mit dem verminderten Dreyklange seyn.

Im sechzehnten Tacte ist B der falsche Grundton, es sollte G gesetzt seyn.

Im achtzehnten Tacte muß statt H mit dem verminderten Dreyklange, G der Grundton seyn.

Im zwanzigsten Tacte ist D der Grundton und nicht F.

Im fünf und zwanzigsten Tacte ist G und nicht B der Grundton.

Im sechs und zwanzigsten Tacte ist im Orgelbaß F mit $\sharp$ zum angegebenen und wahren Grundtone A ganz falsch.

Vom acht und zwanzigsten zum neun und zwanzigsten Tacte taugt der Satz gar nichts, eben so wie im neunten Tacte.

Eben so unrichtig als diese angezeigten Tacte, sind die übrigen.

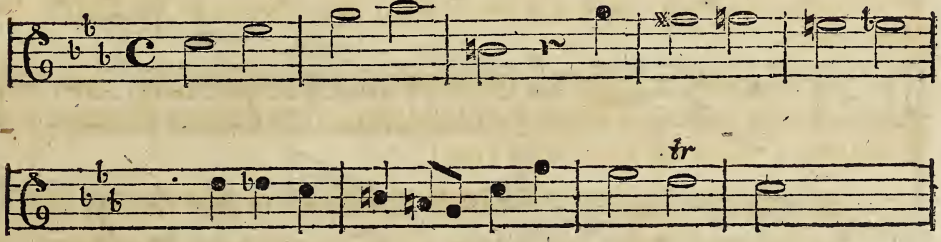
Im vorletzten Tacte setzt er im Orgelbaß A mit $\frac{7}{4}$, und zum Grundton E mit dem verminderten Dreyklange. Ein jeder wird sogleich einsehen, daß hier der wahre Grundton A gesetzt werden muß.

Dieser Psalm soll ohne Zweifel nach seiner Meynung ein Meisterstück seyn; man schließe hieraus auf seine übrigen Sachen.

Aus

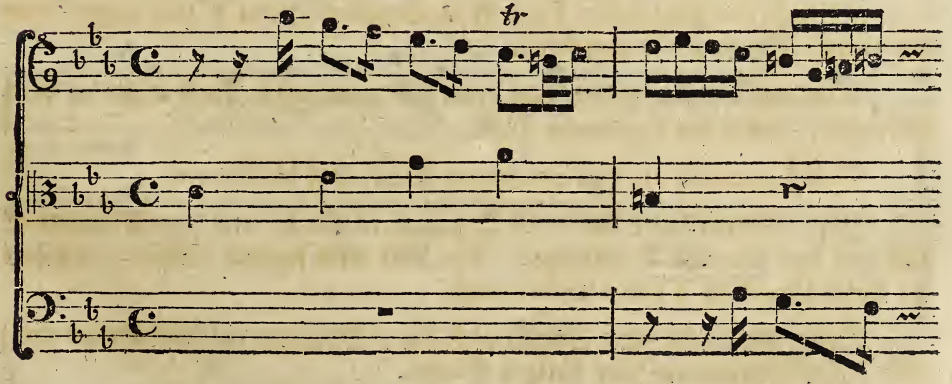
Aus diesem Psalm wird man vollkommen überzeugt seyn, daß Rameau weder den reinen Satz, noch einen fließenden Gesang verstanden hat; denn seine Melodie ist der Würde des Kirchenstyls gar nicht angemessen, sondern ist vielmehr einem Bänkelgesang ähnlich. Es ist also höchst seltsam, daß deutsche Schriftsteller, welche über die Musik geschrieben haben, das Rameauische System ihren Landsleuten empfehlen konnten. — Ein Beweis, daß diese Herren in der Musik keine größere, oder vielleicht noch geringere Einsichten als Rameau besaßen.

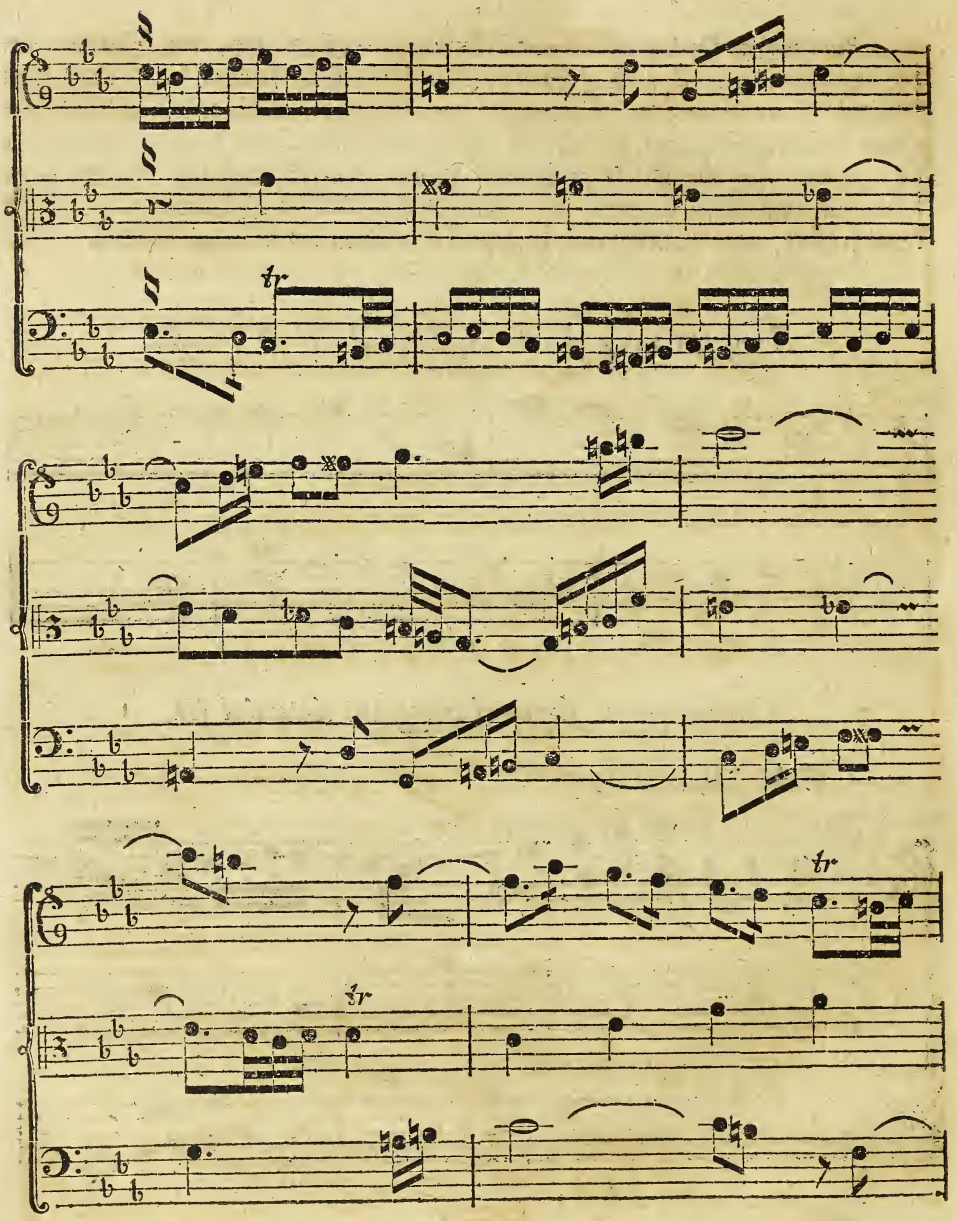
Soggetto proposto da S. Mta. il Ré di Prussia.

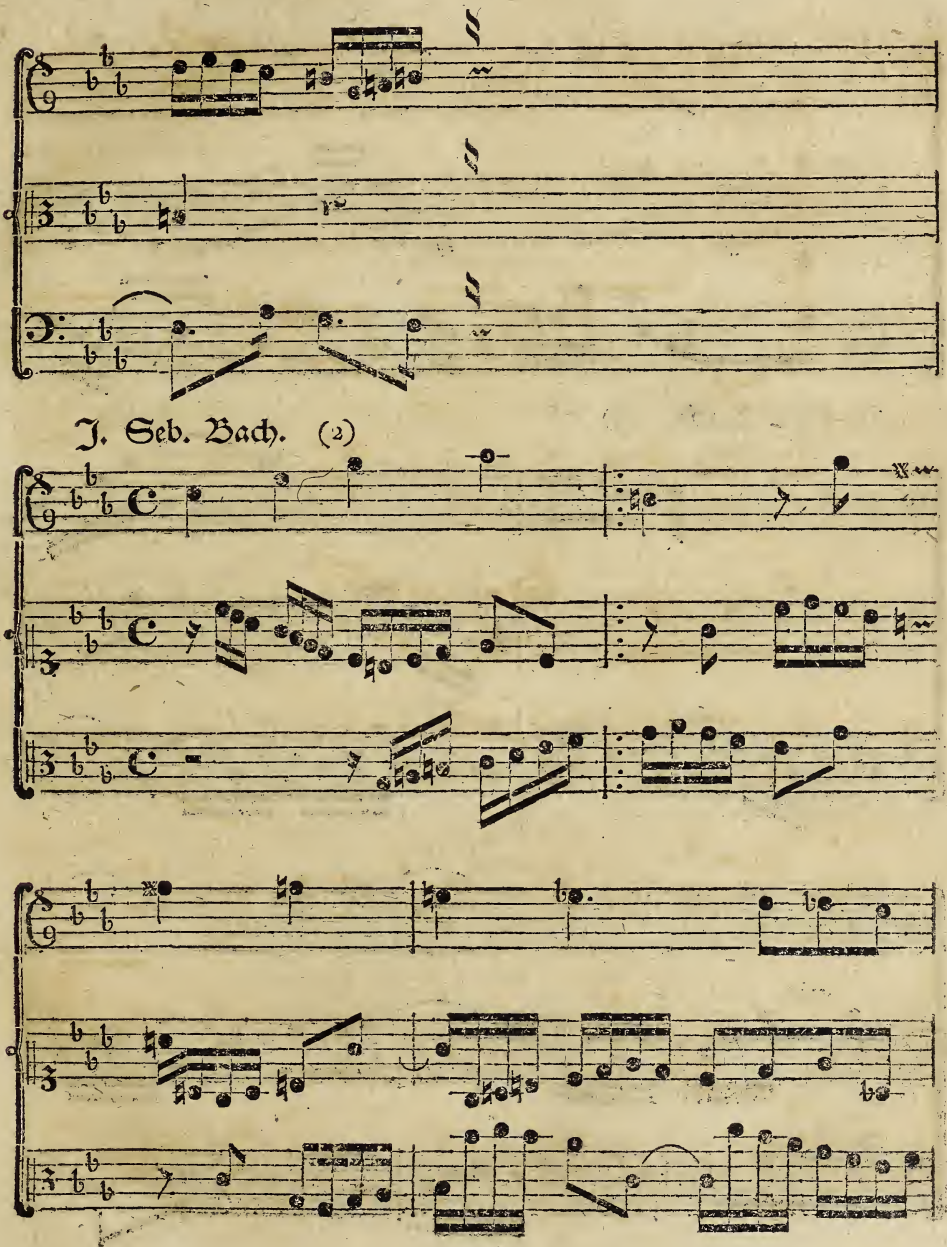


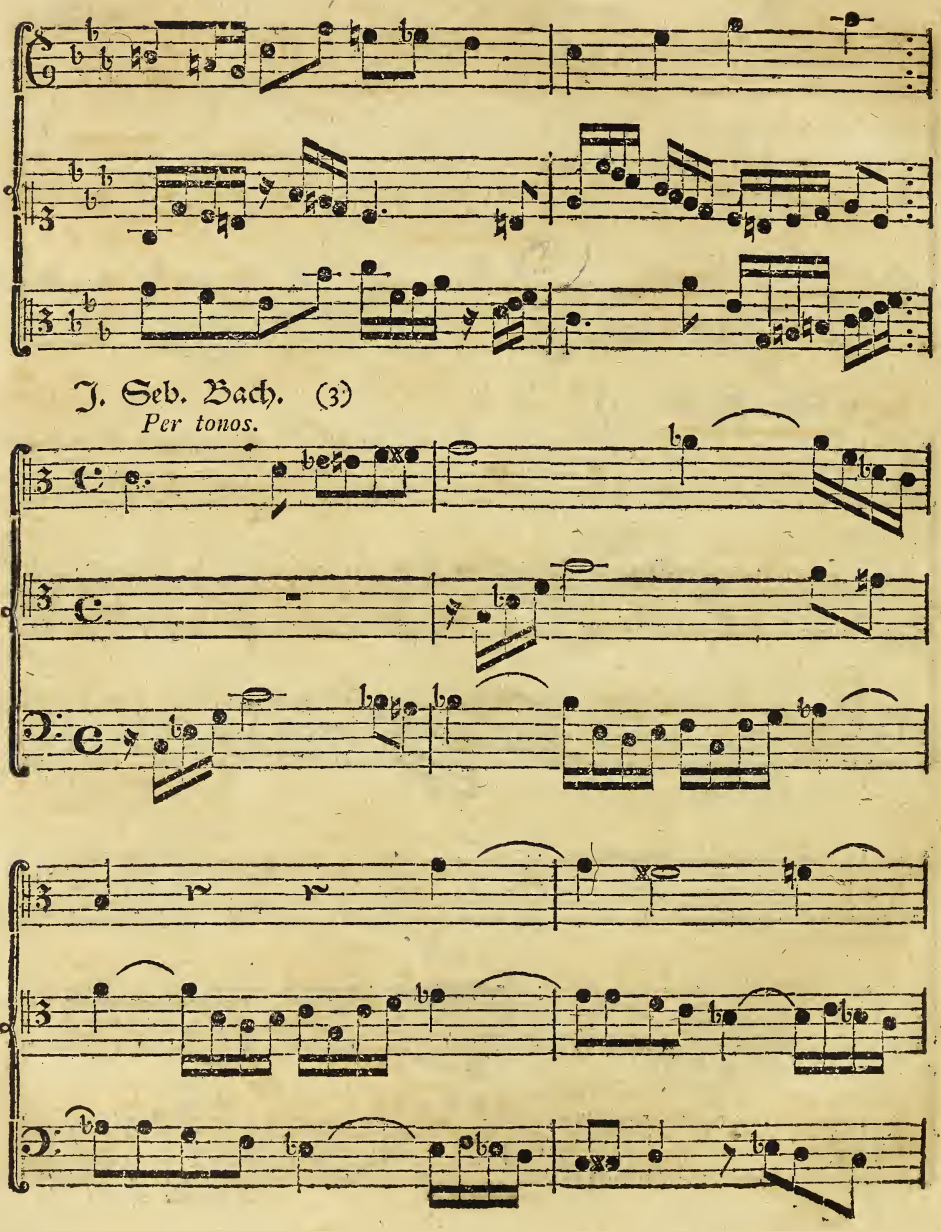
Canone perp. sopra il Soggetto dato dal Ré.

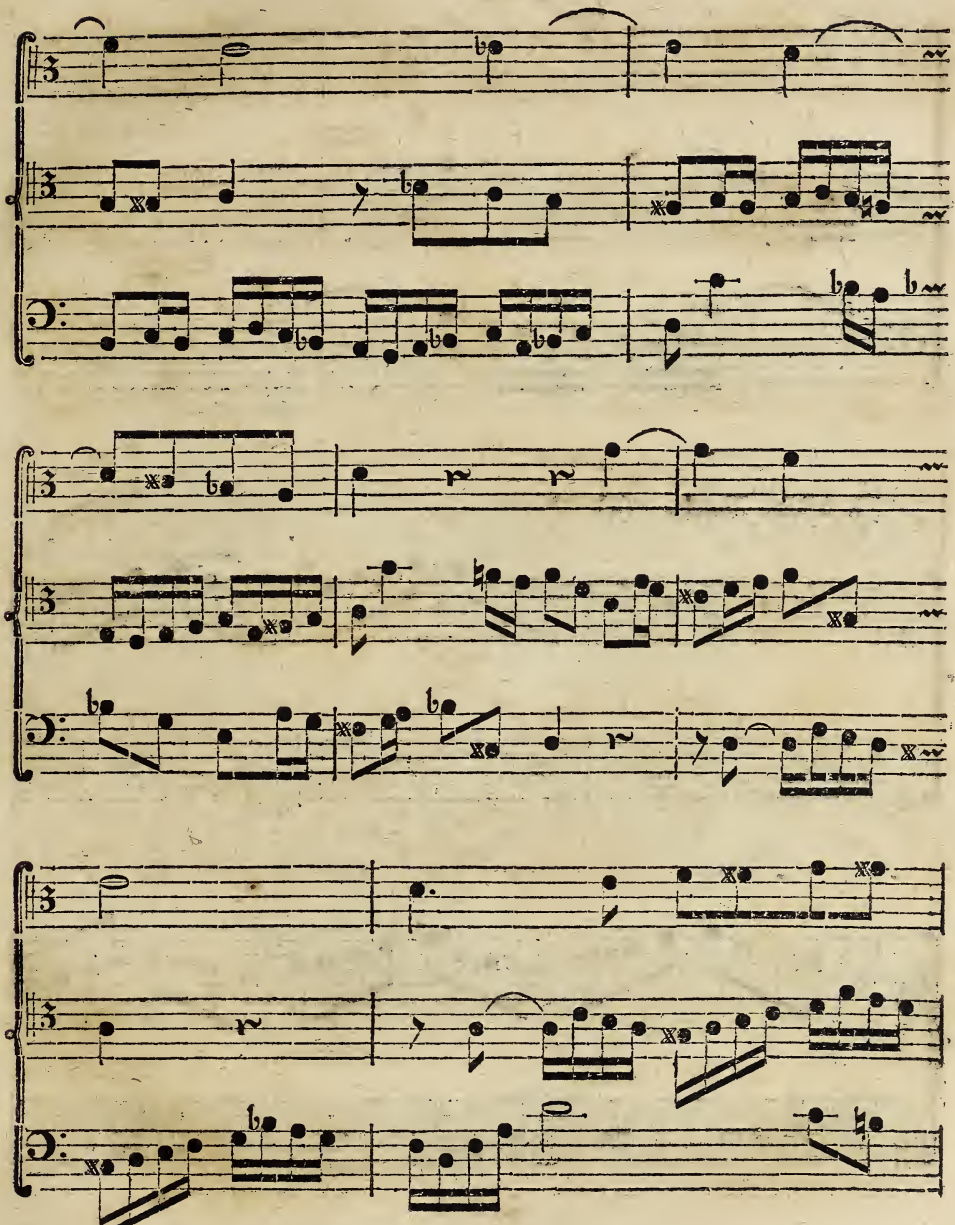
J. Seb. Bach. (1)

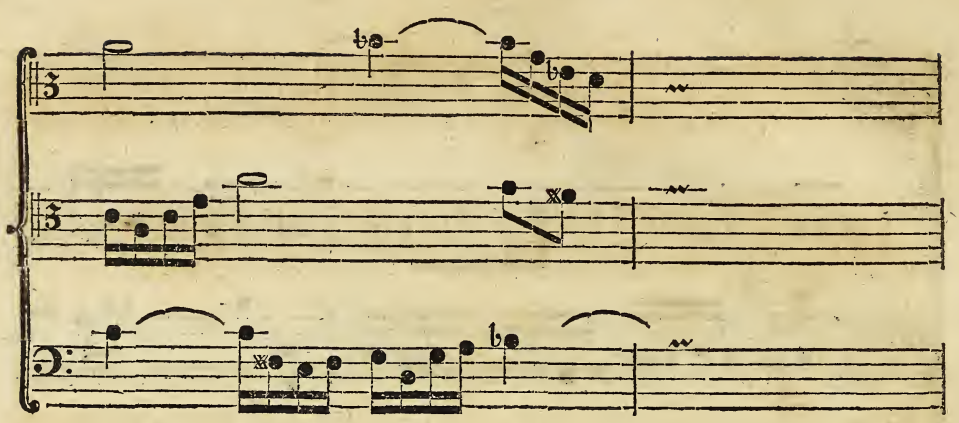



tr
tr
tr

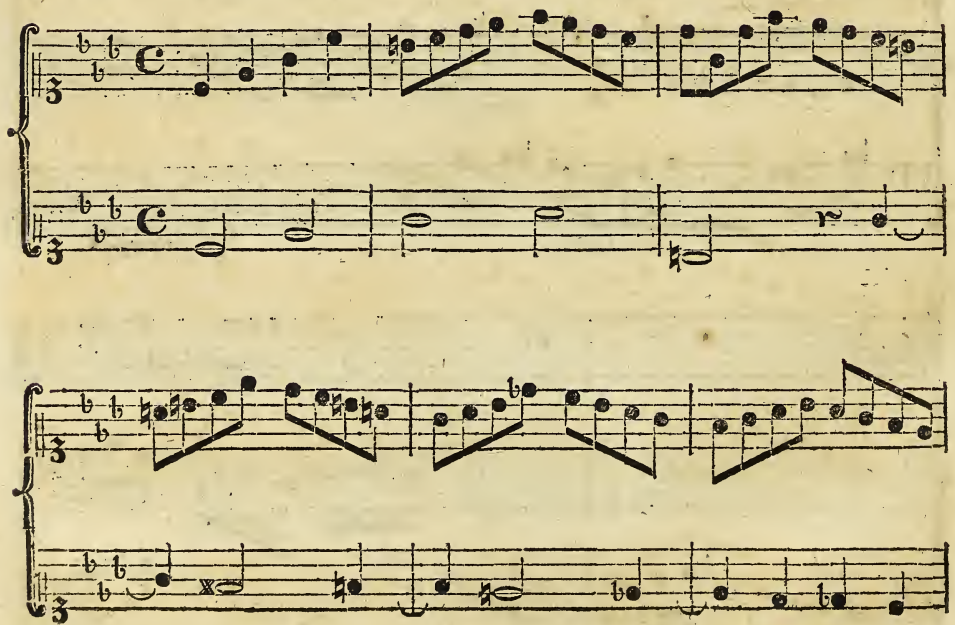

J. Seb. Bach. (2)

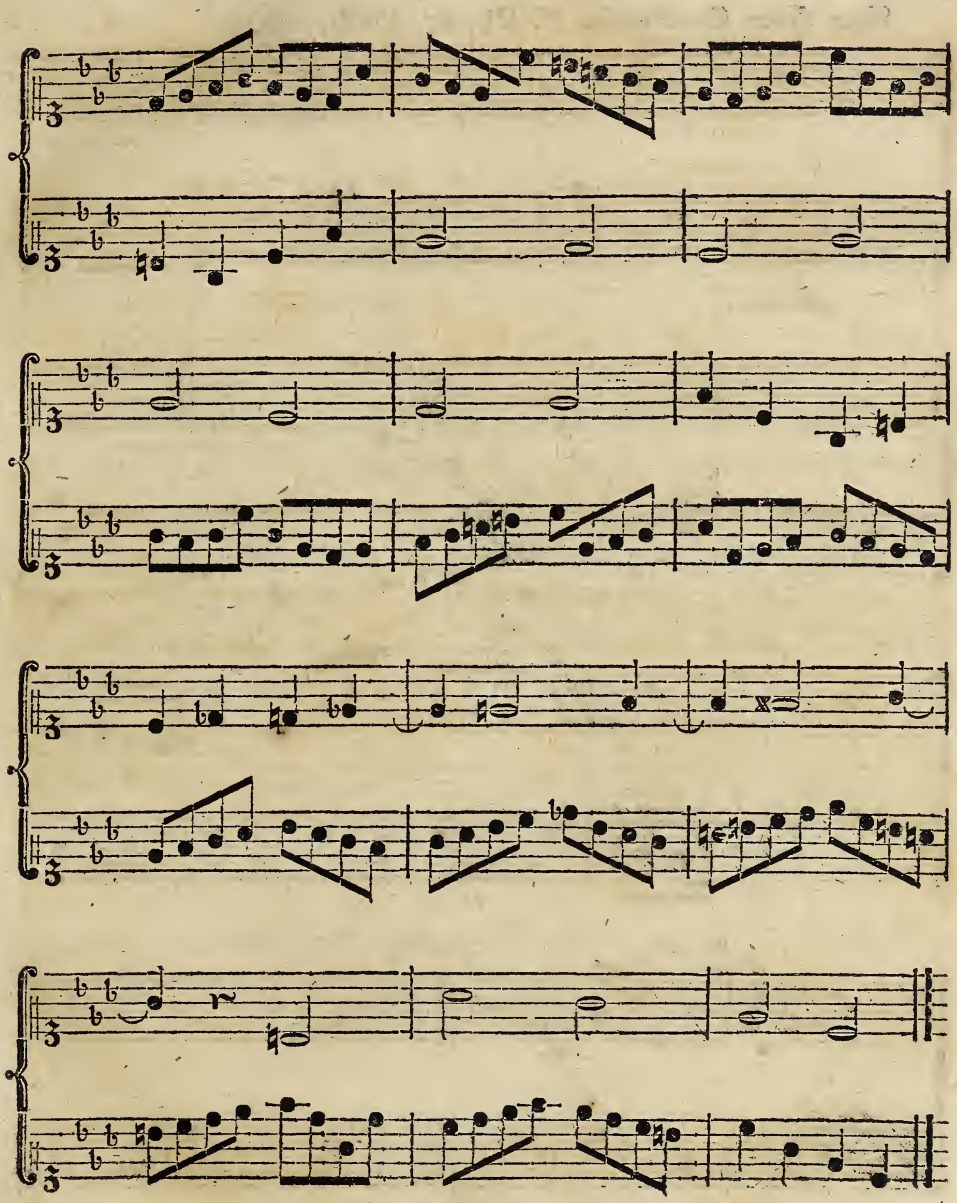

J. Seb. Bach. (3)
Per tonos.



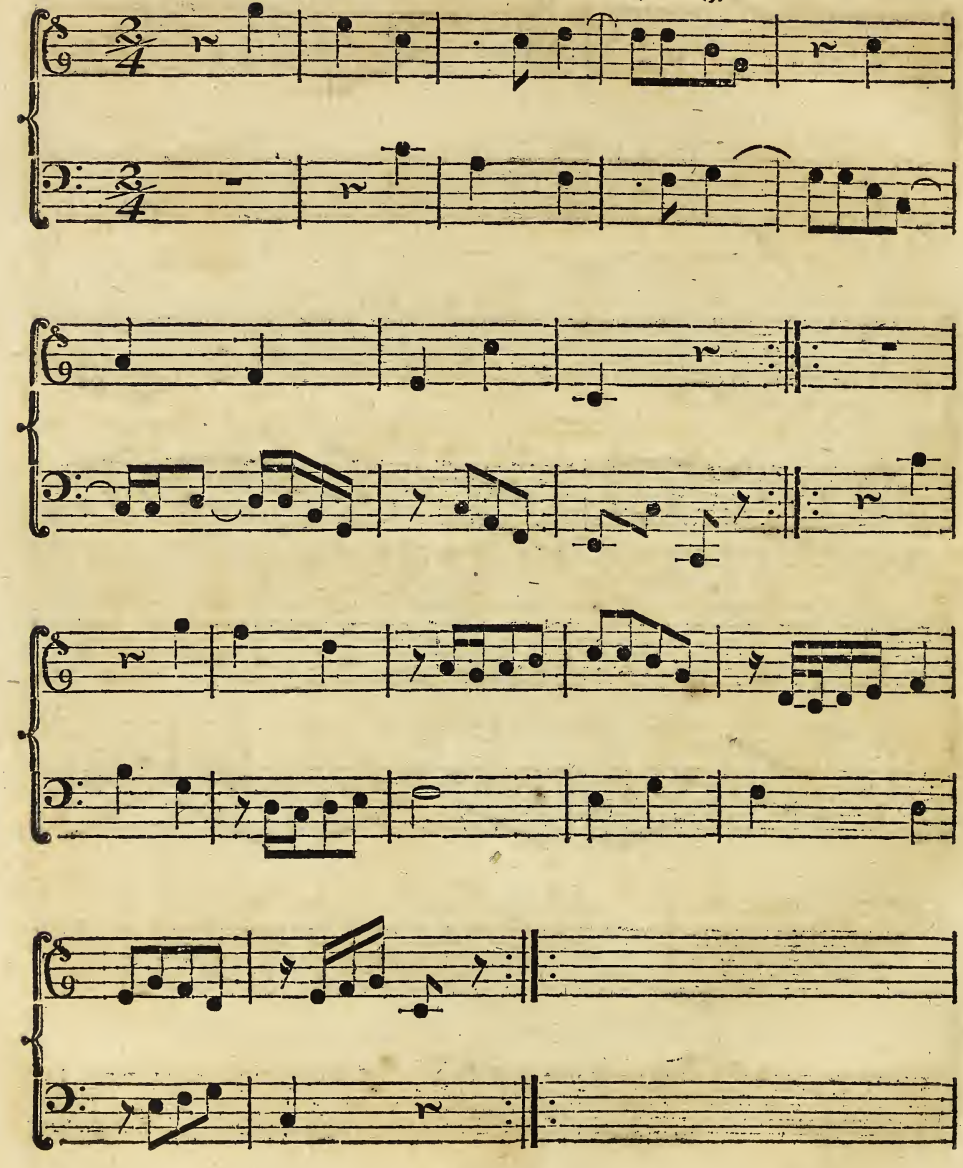


J. Seb. Bach. (4)



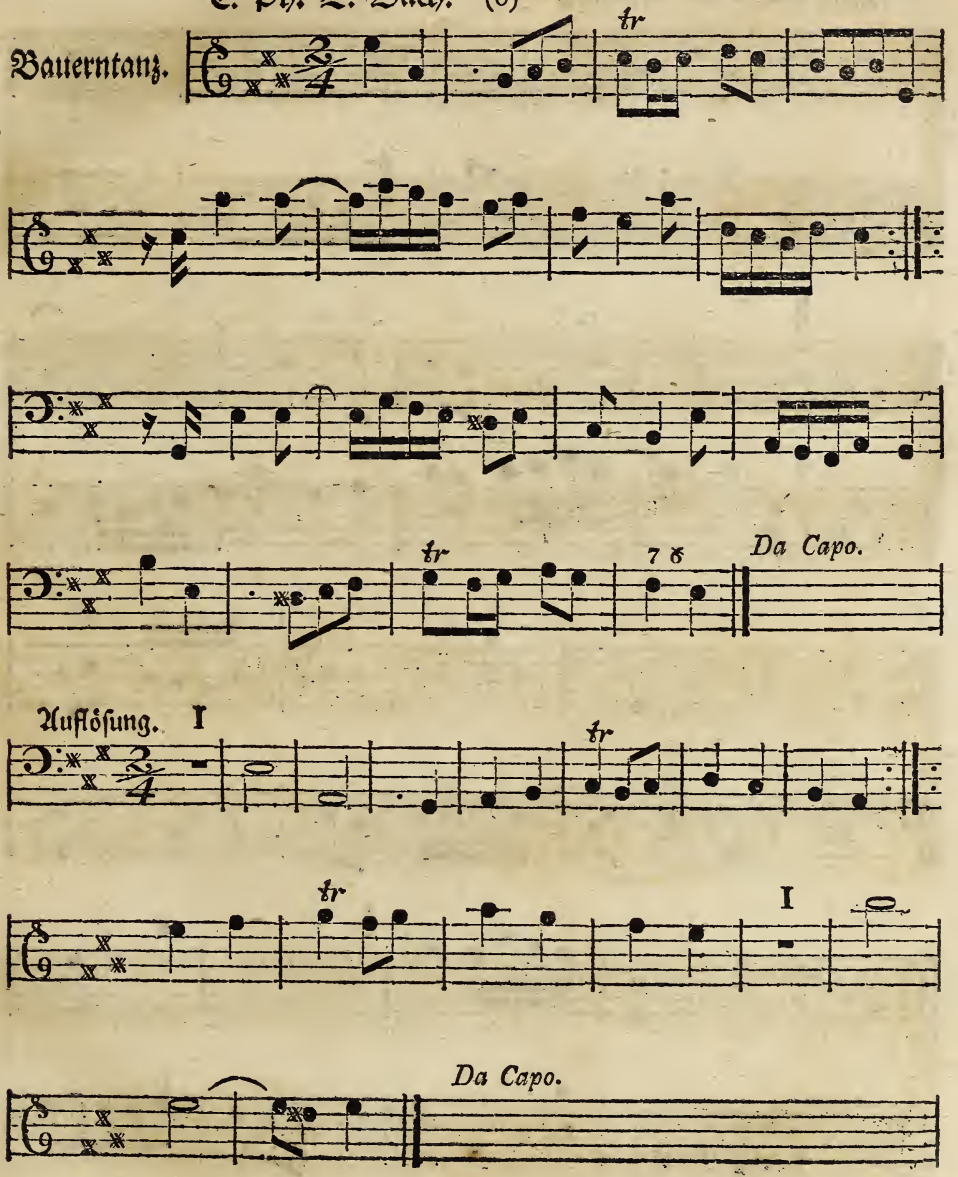


Vom Herrn Capellmeister C. Ph. E. Bach. (5)

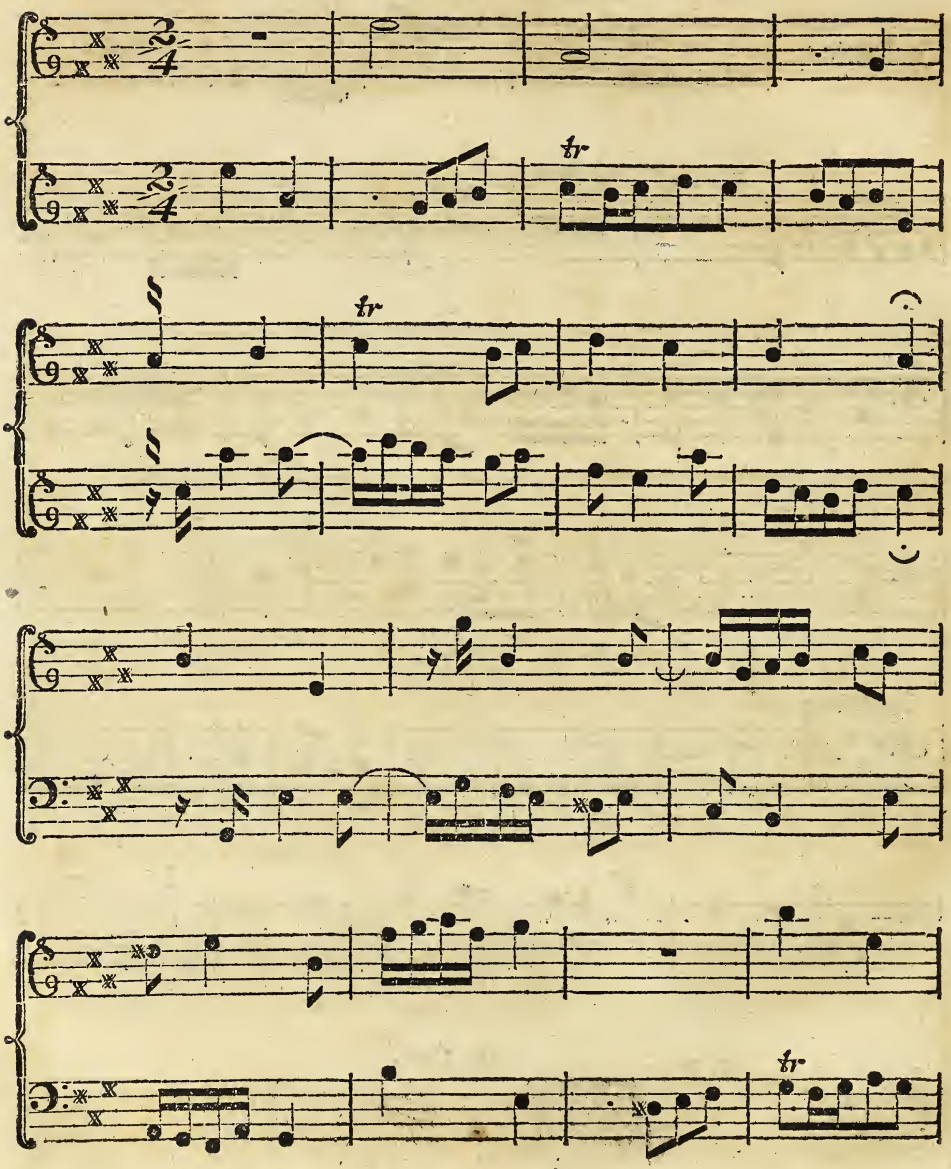


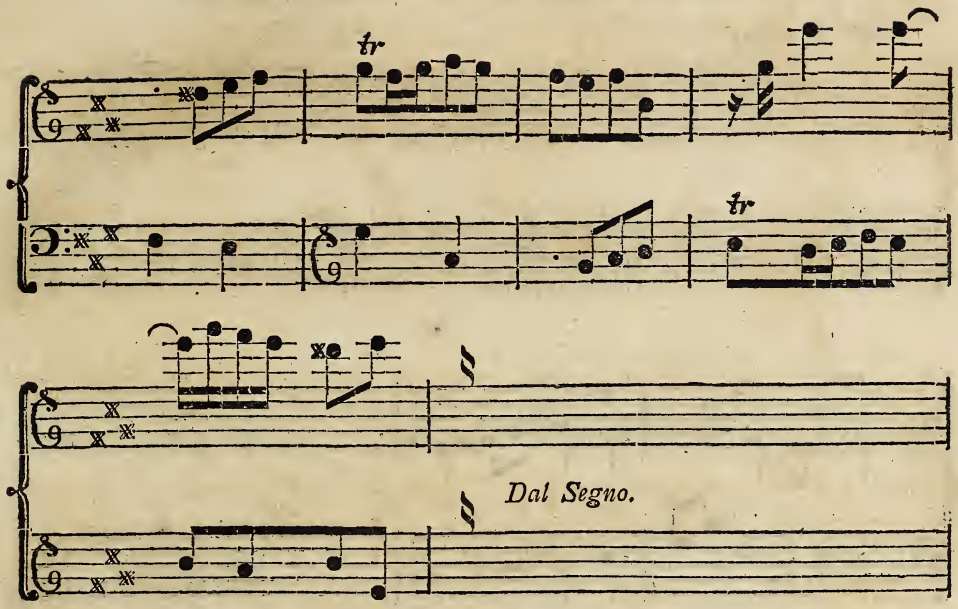
C. Ph. E. Bach. (6)

Bauerntanz.

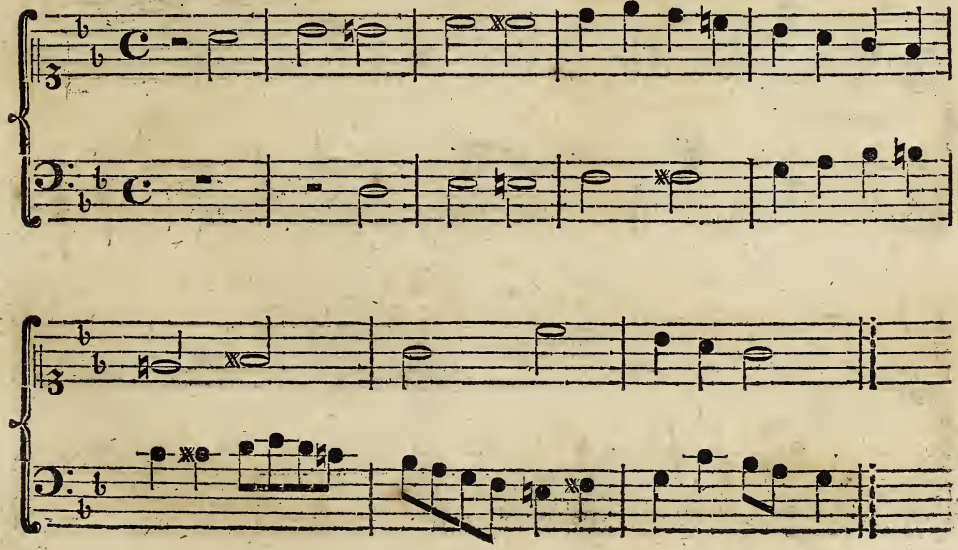


Zweyte Art von Auflösung.

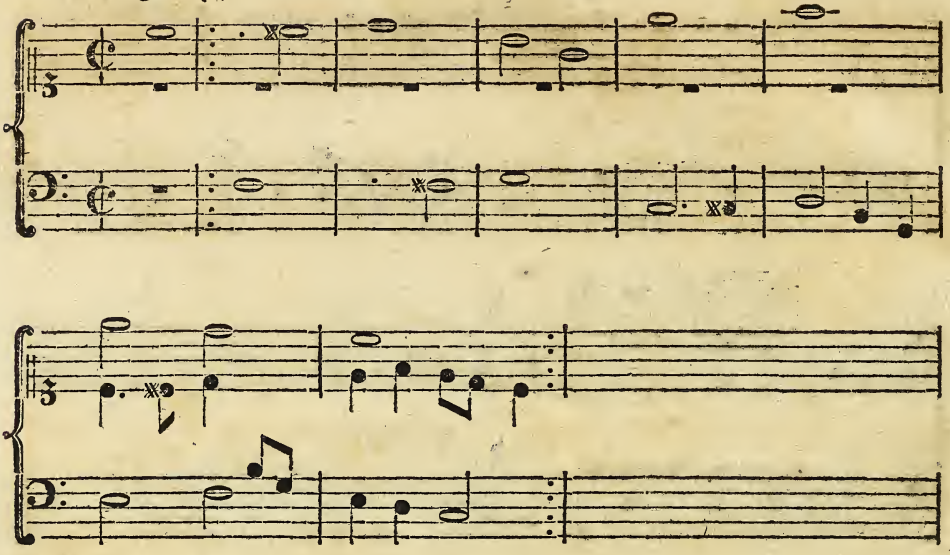




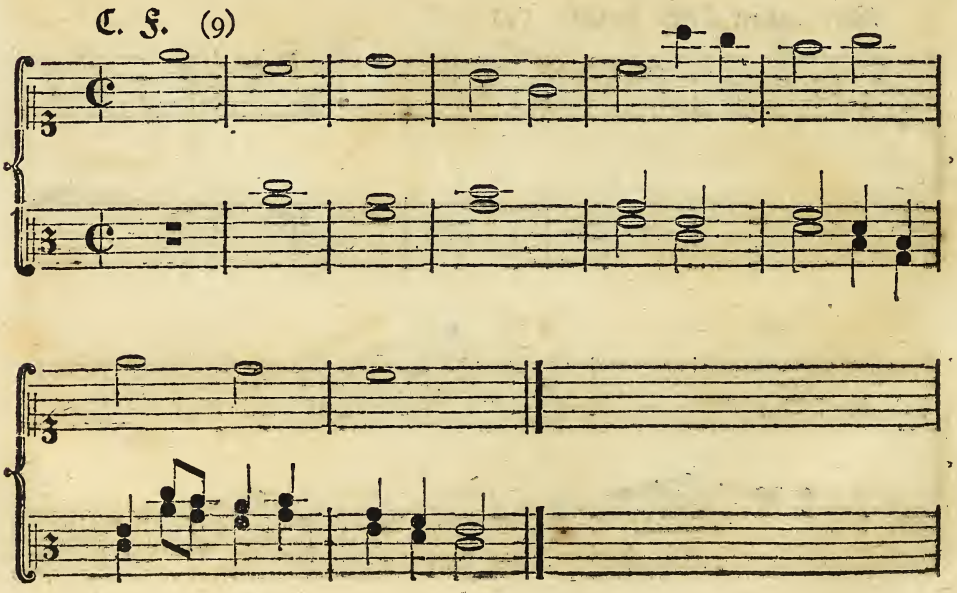
Vom Herrn Carl Fasch. (7)

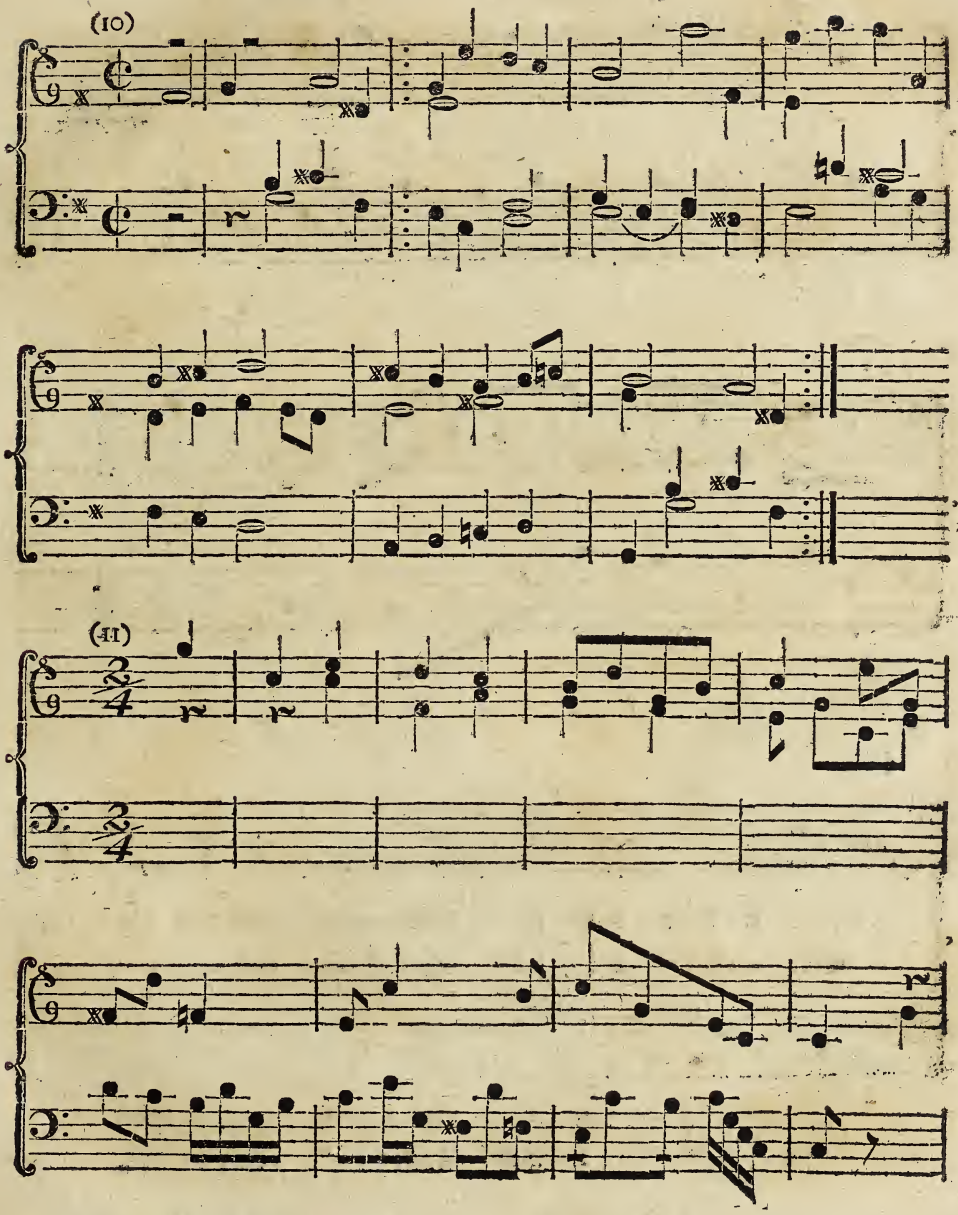


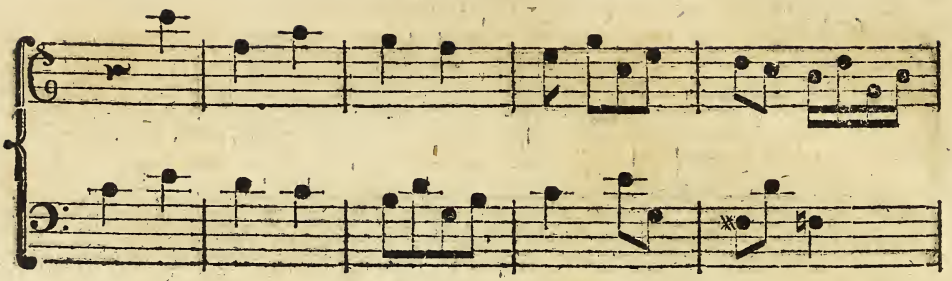
C. F. (8)

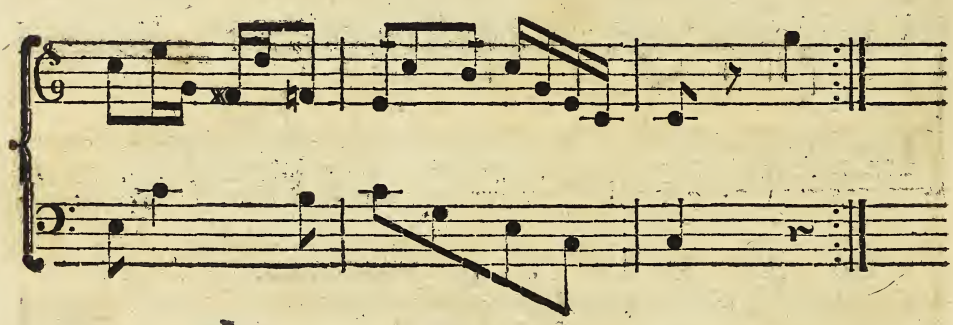


C. F. (9)

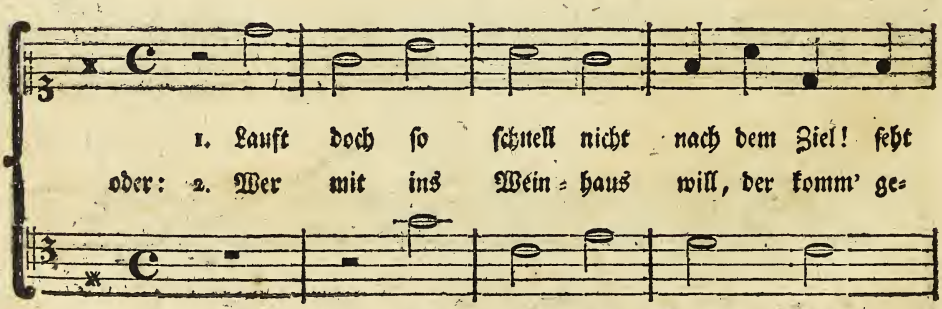


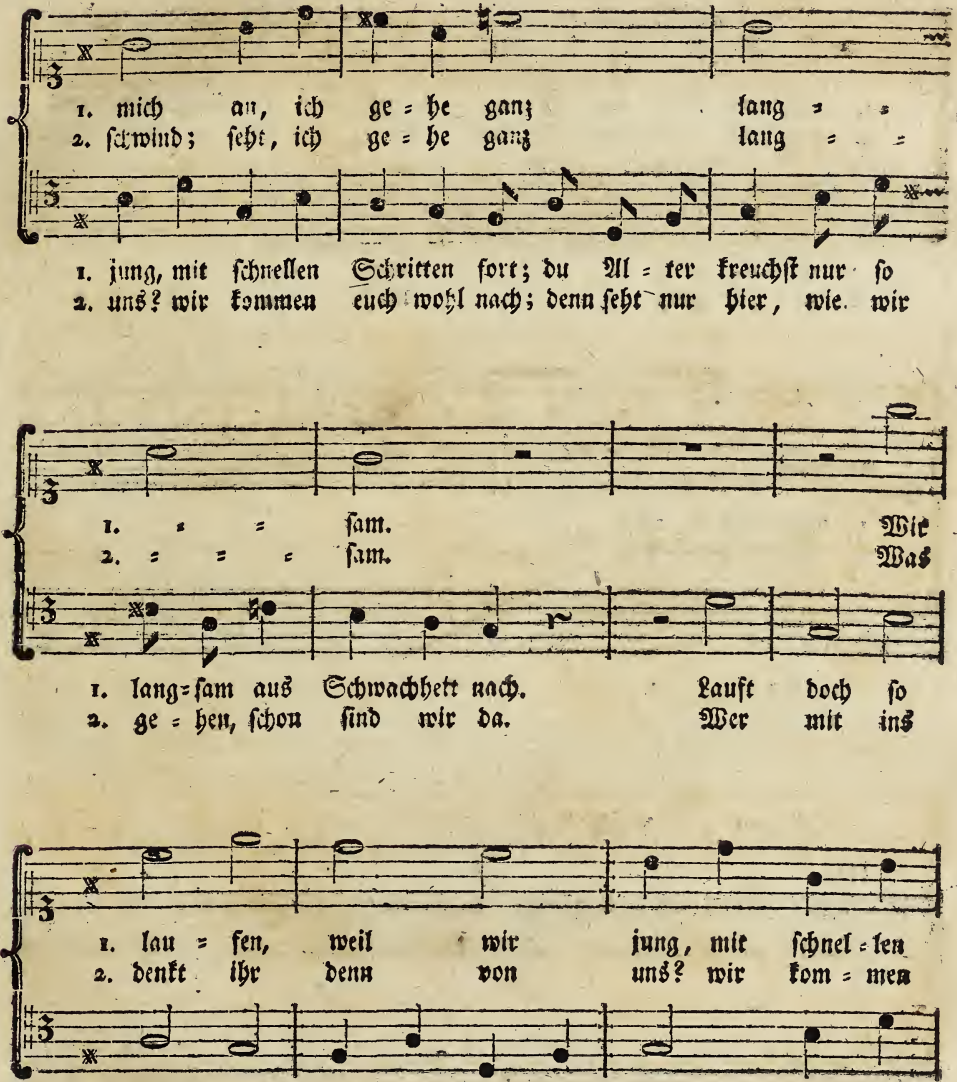

(10)
(11)

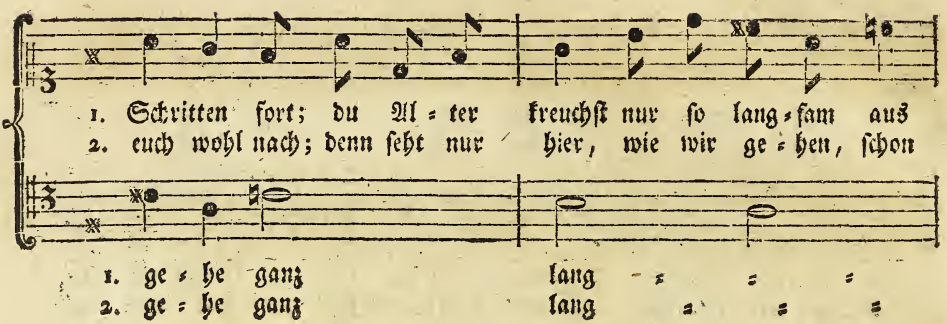


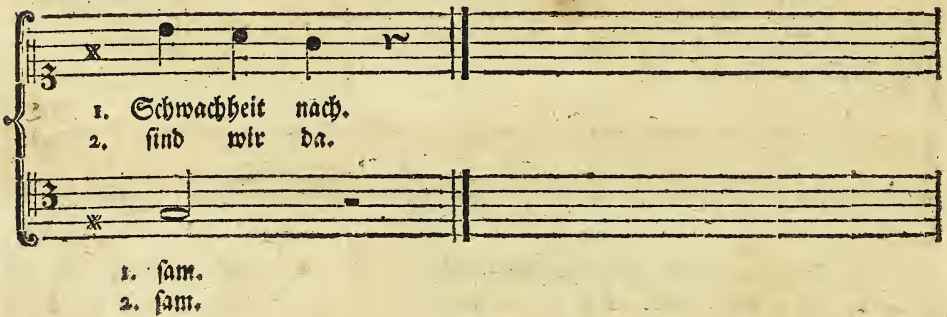


(12)

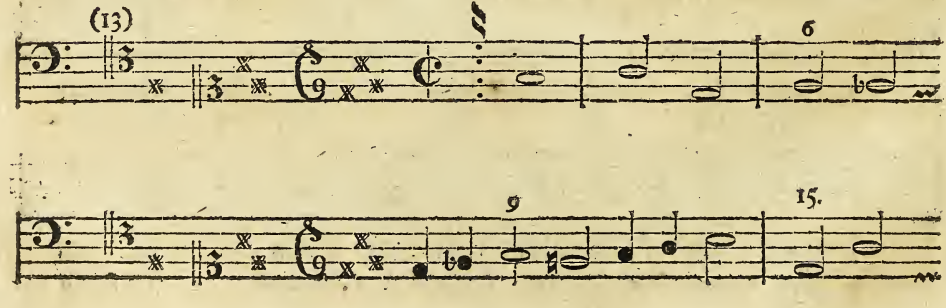

1. Lauft doch so schnell nicht nach dem Ziel! seht
oder: 2. Wer mit ins Wein = haus will, der komm' ge=
1. Wir lau = fen, weil wir
2. Was denkt ihr denn von

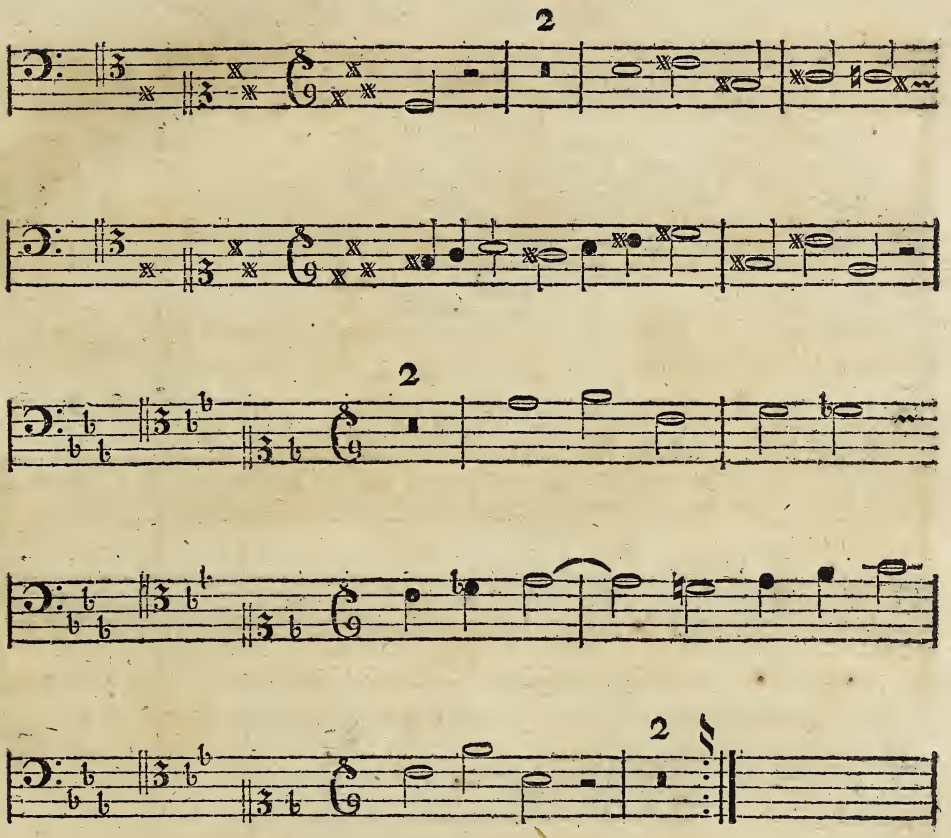

1. mich an, ich ge = he ganz lang = =
2. schwind; seht, ich ge = he ganz lang = =
1. jung, mit schnellen Schritten fort; du Al = ter kreuchst nur so
2. uns? wir kommen euch wohl nach; denn seht nur hier, wie wir
1. = = sam. Wir
2. = = = sam. Was
1. lang = sam aus Schwachheit nach. Lauft doch so
2. ge = hen, schon sind wir da. Wer mit ins
1. lau = fen, weil wir jung, mit schnel = len
2. denkt ihr denn von uns? wir kom = men
1. schnell nicht nach dem Ziel! seht mich an, ich
2. Wein = haus will, der komm' ge = schwind; seht, ich



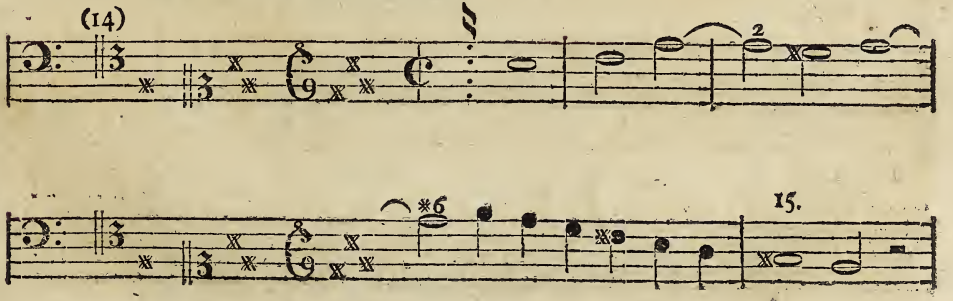


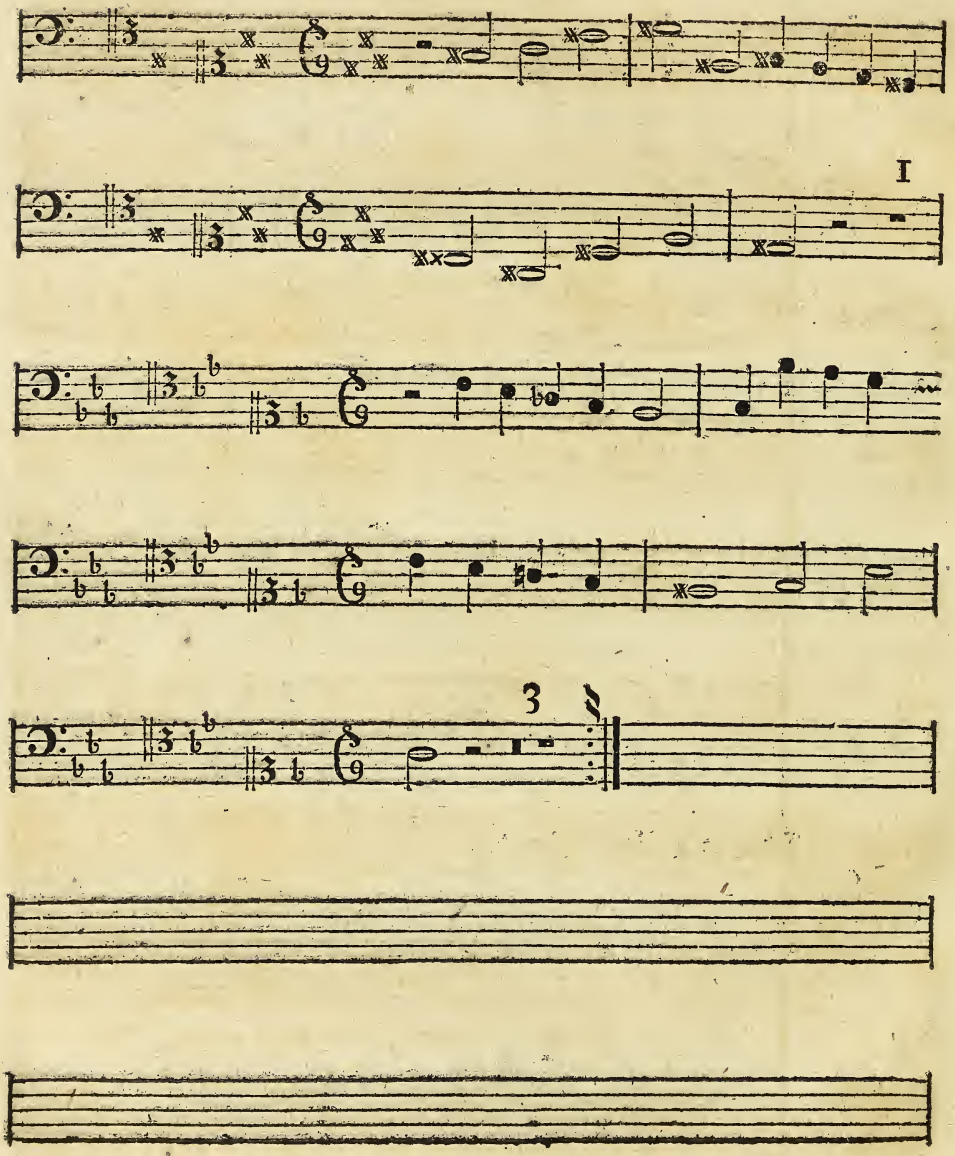
Canon a 4. durch Quinten.



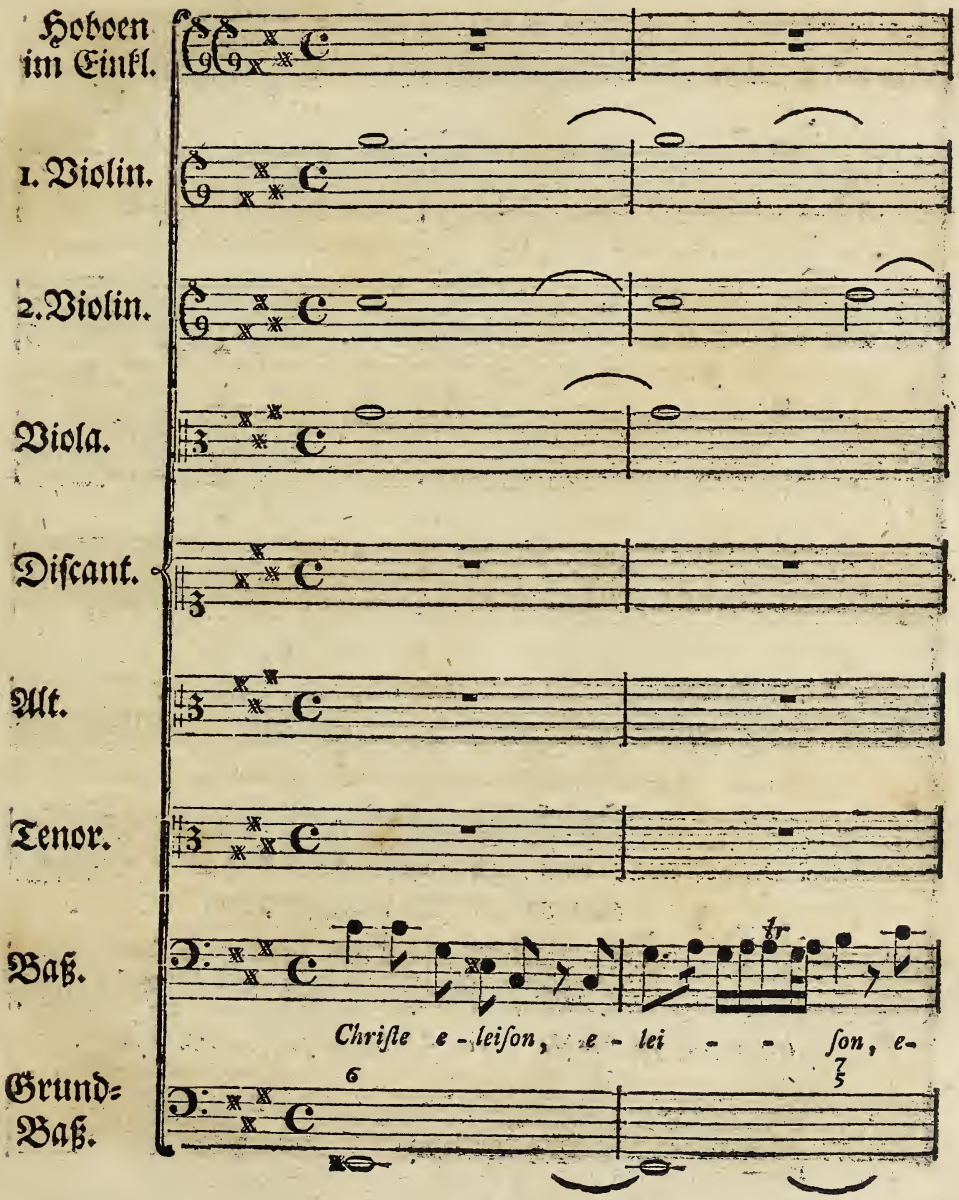


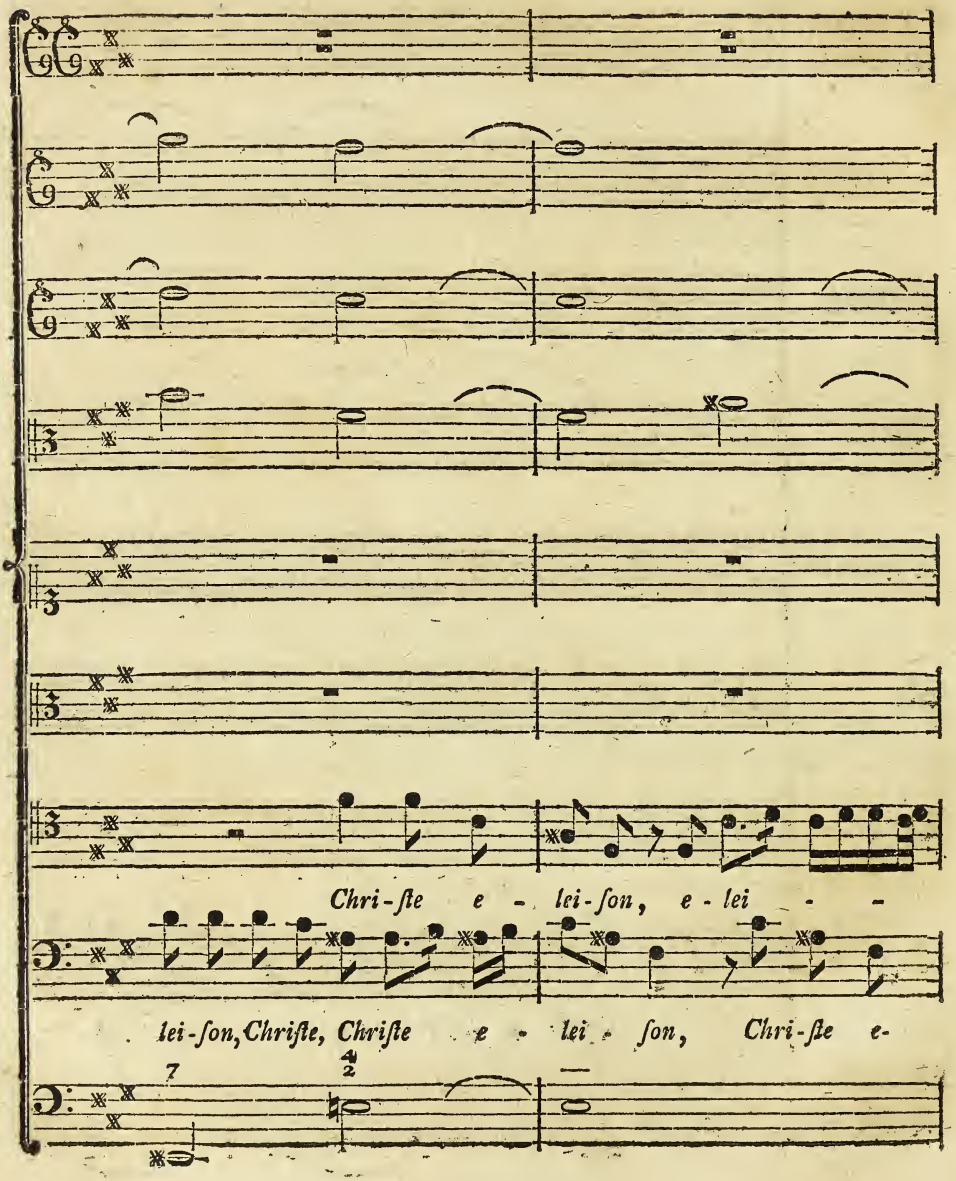
Canon a 4. durch Quinten.

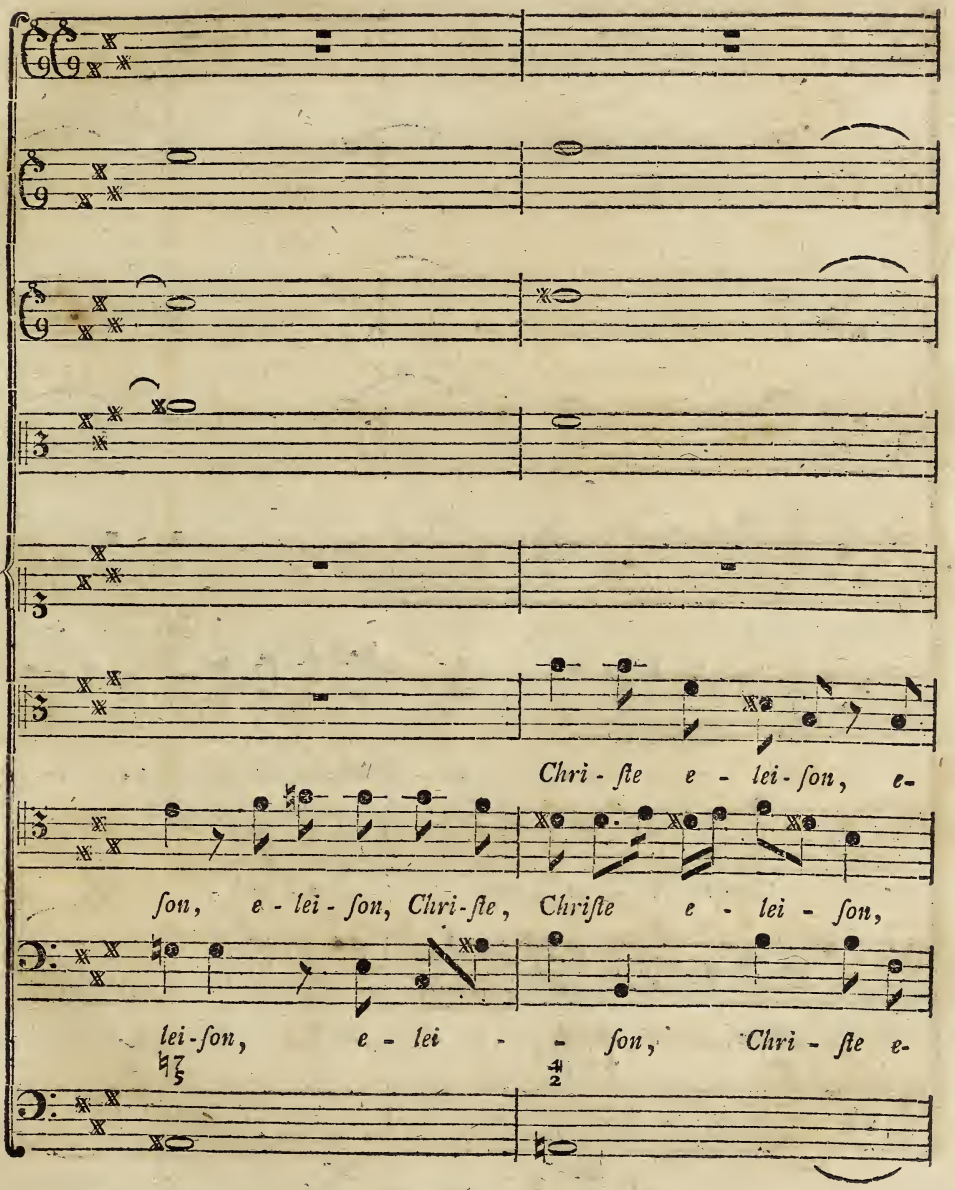


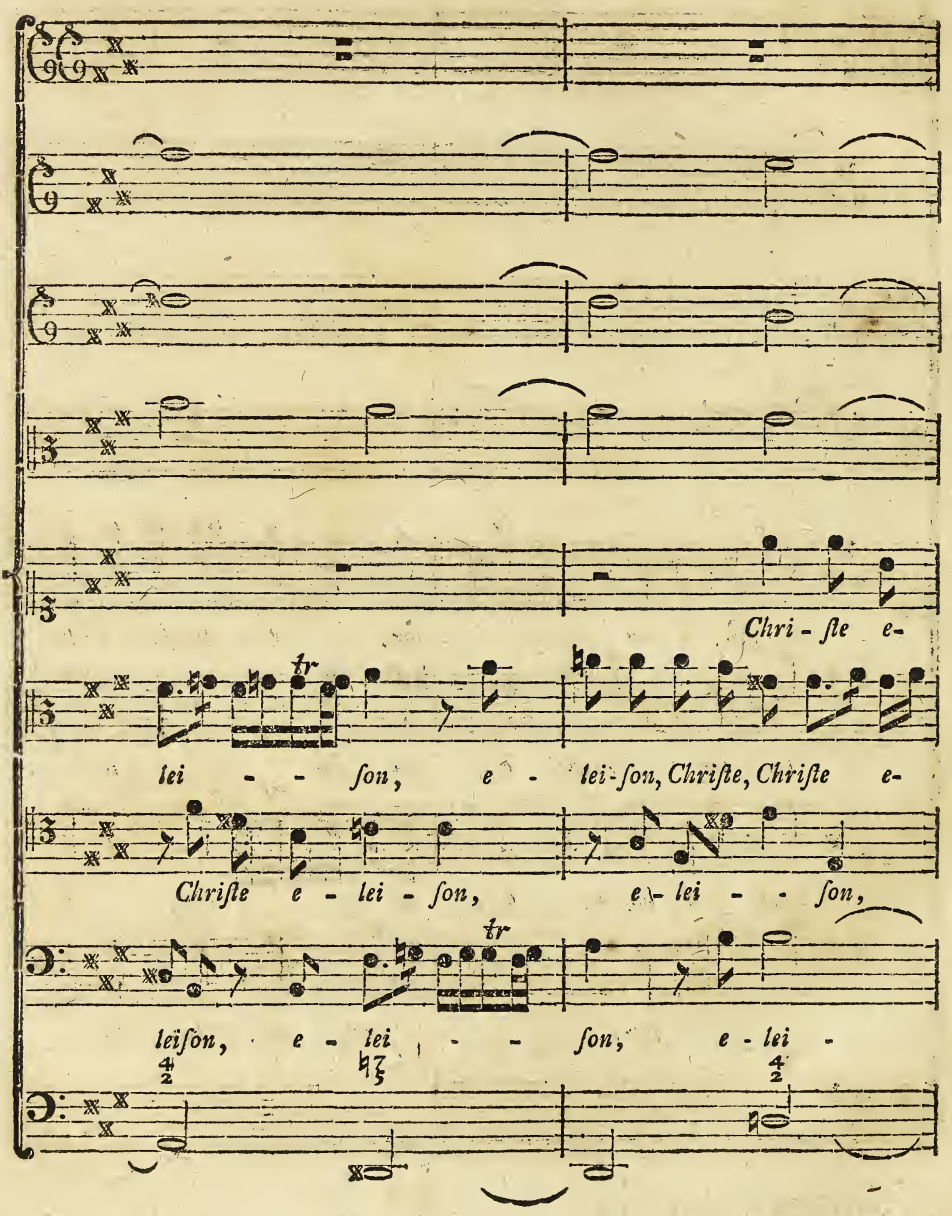

I
3

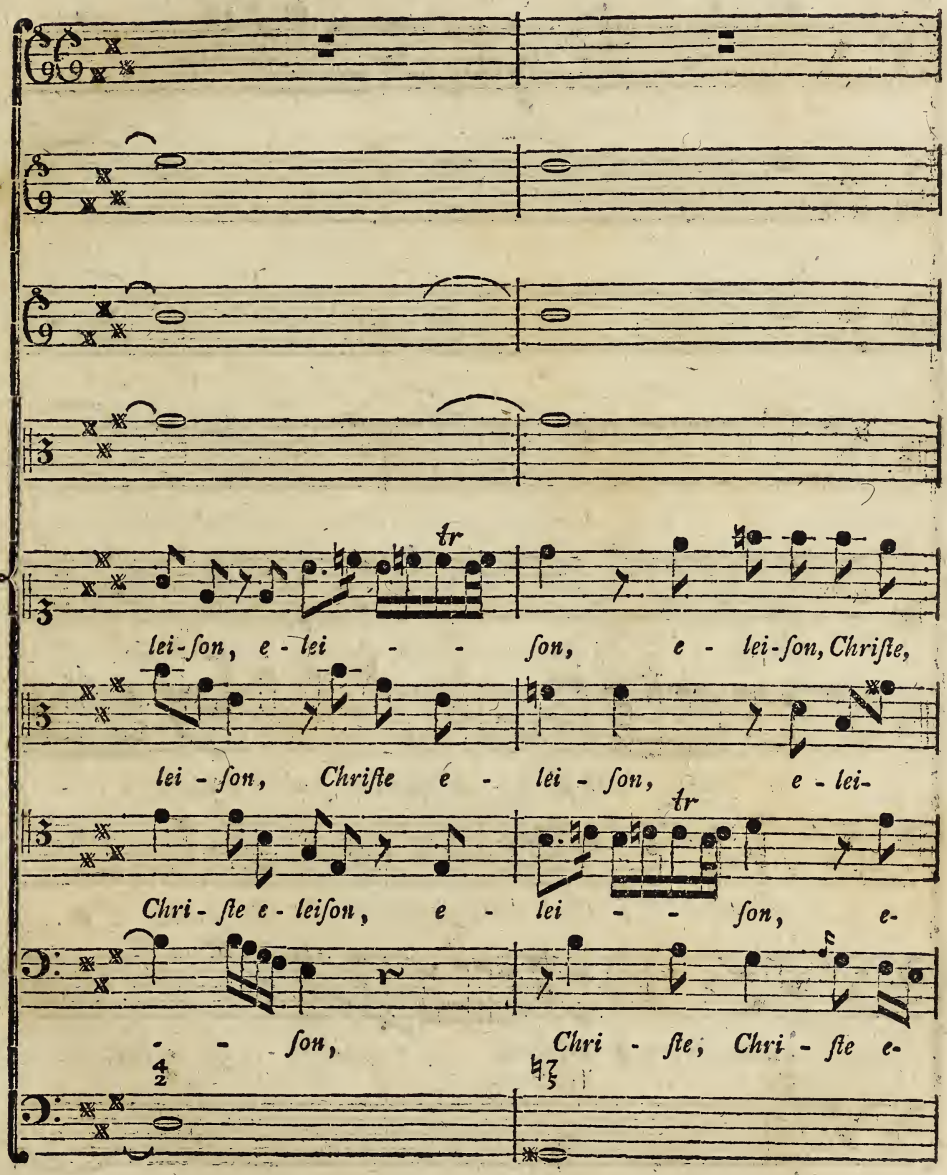
Von Joh. Sebaſtian Bach.

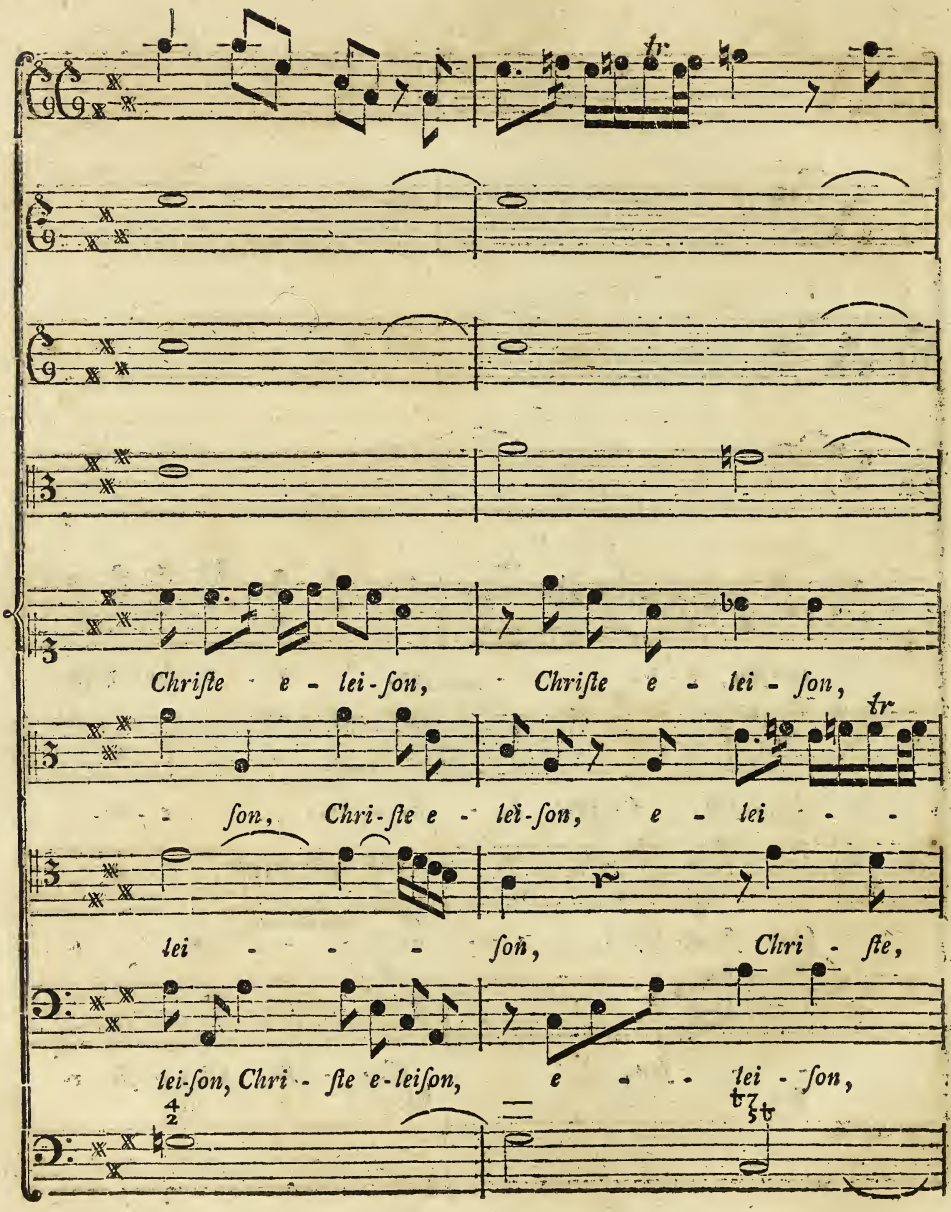


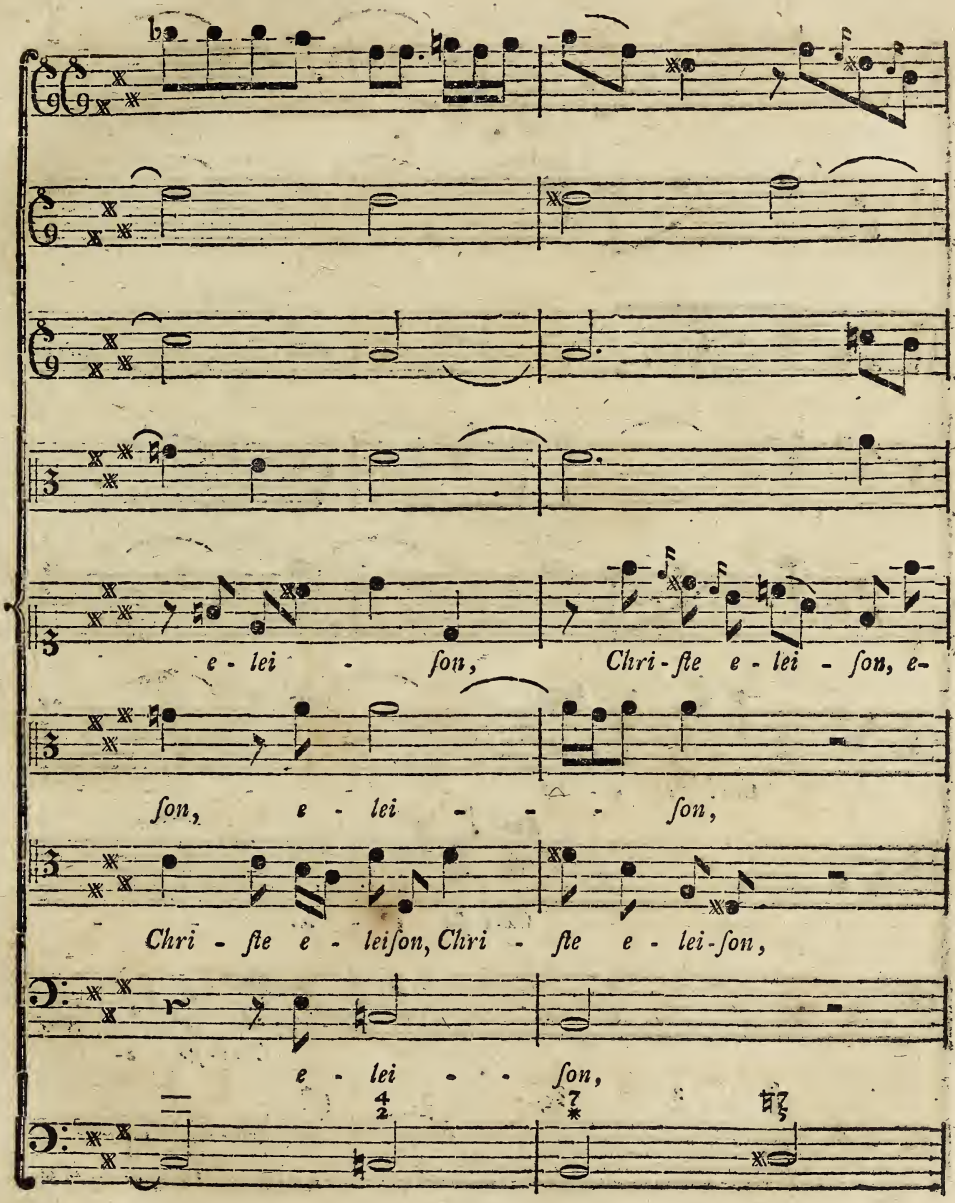

Chri-ſte e - lei-ſon, e-lei - -
lei-ſon, Chriſte, Chriſte e - lei - ſon, Chri-ſte e-

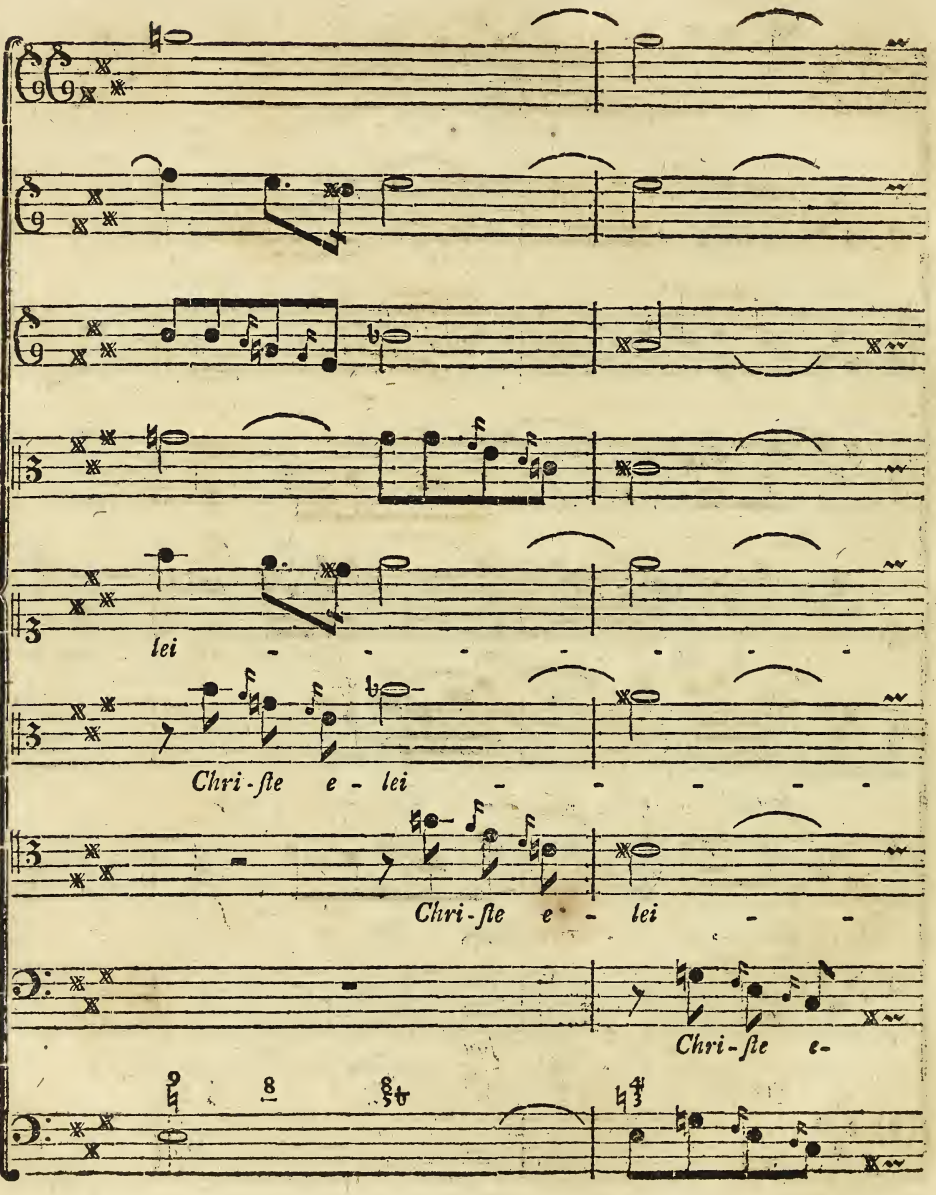

Chri - ſte e - lei - ſon, e-
ſon, e - lei - ſon, Chri-ſte, Chriſte e - lei - ſon,
lei-ſon, e - lei - - ſon, Chri - ſte e-

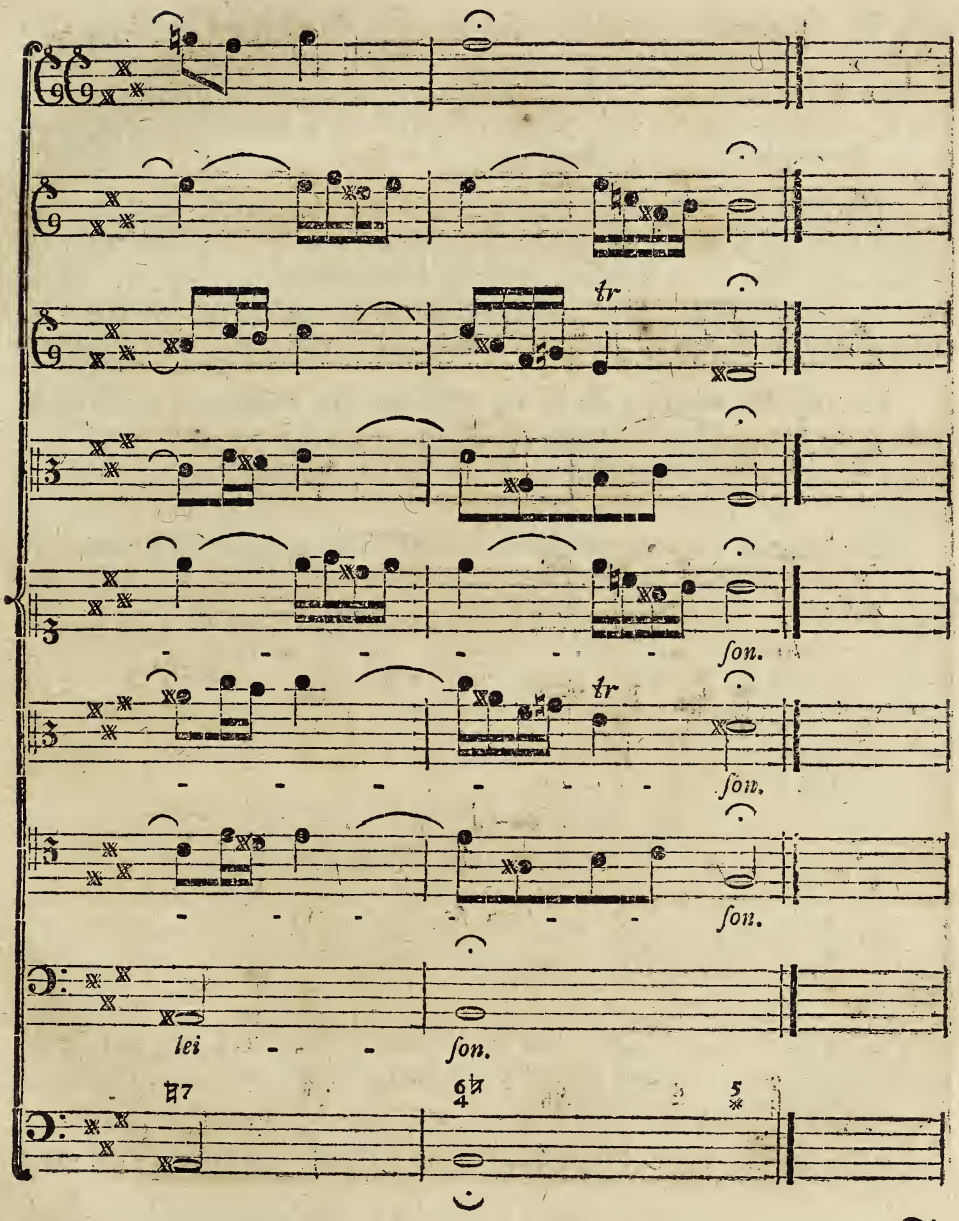

Chri - ſte e-
lei - - ſon, e - lei-ſon, Chriſte, Chriſte e-
Chriſte e - lei - ſon, e - lei - - ſon,
leïſon, e - lei - - ſon, e - lei -


tr
lei-ſon, e-lei - - ſon, e - lei-ſon, Chriſte,
lei-ſon, Chriſte e - lei-ſon, e-lei-
tr
Chri-ſte e-leiſon, e - lei - - ſon, e-
- - ſon, Chri - ſte, Chri - ſte e-


Chriſte e - lei - ſon, Chriſte e - lei - ſon,
ſon, Chri - ſte e - lei - ſon, e - lei - -
lei - - - ſon, Chri - ſte,
lei - ſon, Chri - ſte e - leiſon, e - - - lei - ſon,


e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, e-
son, e - lei - - - son,
Chri - ste e - leison, Chri - ste e - lei-son,
e - lei - - son,


lei - - - - - - -
Chri - ste e - lei - - - - -
Chri - ste e - lei - -
Chri - ste e-


tr
son.
tr
son.
son.
lei
son.

Die hier wenigen gegebenen Muster von verschiedenen Arten der Canons habe ich hauptsächlich als einen Beweis hergesetzt, daß die größten Meister sich immer gelegentlich damit abgegeben haben; es giebt aber nicht nur mehrere Arten, sondern es können noch immer neue erfunden werden: wie z. B. der bey (5) von dem Herrn Capellmeister Bach in Hamburg.

Der Canon, den mir Herr Bach zugeschickt hat, war mir ganz neu; und ob er gleich beym ersten Anblick sehr leicht zu seyn scheint, so wird man doch die Schwierigkeiten, besonders in den Tacten wo die Diminution anfängt, bald gewahr. Mein Freund, der Herr Fasch, fand auch so viel Vergnügen daran, daß Er den 7. 8. und 9ten Canon von eben der Art glücklich nachmachte, und mir gütigst mittheilte.

Der eilfte von nemlicher Art ist von mir; auch der zwölfte mit einer kleinen Abänderung mit zweyerley untergelegten Texten, wovon der eine Text eine Beziehung auf die langsame Bewegung (Augmentatio) und geschwindere (Diminutio) enthält.

Der sechste ist mir auch vom Herrn Bach in Hamburg unaufgelöst mitgetheilt worden; die erste Auflösung welche ich versuchte, war völlig nach des Herrn Bachs Sinn getroffen. Ich machte nachdem einen zweyten Versuch, bemerkte aber, daß der reine Satz nicht völlig beybehalten wurde. Hierüber befragte ich den Herrn Bach: Ob diese Fehler, um der Kunst willen, sich entschuldigen ließen, worauf Er mir seine Meynung schriftlich dieserwegen zuschickte. Weil nun in diesem Bescheid über den reinen Satz sehr viel nützliches gesagt wird, so will ich ihn, Wort zu Wort, hieher setzen.

„Ich wiederhole nochmals mein Bravo über ihre Auflösung meines Canons. Nur sage ich ihnen, mit ihrer Erlaubniß, vom neunten bis zum zwölften Tact inclusive ist viel Freyheit, welche ich nie wagen werde. Unmögliche Sachen konnten sie nicht möglich machen. Ich mag, wenn es seyn kann, gerne die Reinigkeit bey aller Kunst beybehalten wissen, und nächst dem auf einen guten Gesang und Modulation sehen.„

„Die beyden e in der Ober- und Unterstimme im neunten Tacte, und die im zehnten Tacte darauf folgenden gis in beyden Stimmen verliehren das Leere der Octaven durch die Sechszehntheilpause nicht.„

„Im eilften Tacte klingt das cis und darauf folgende h leer und widrig.„

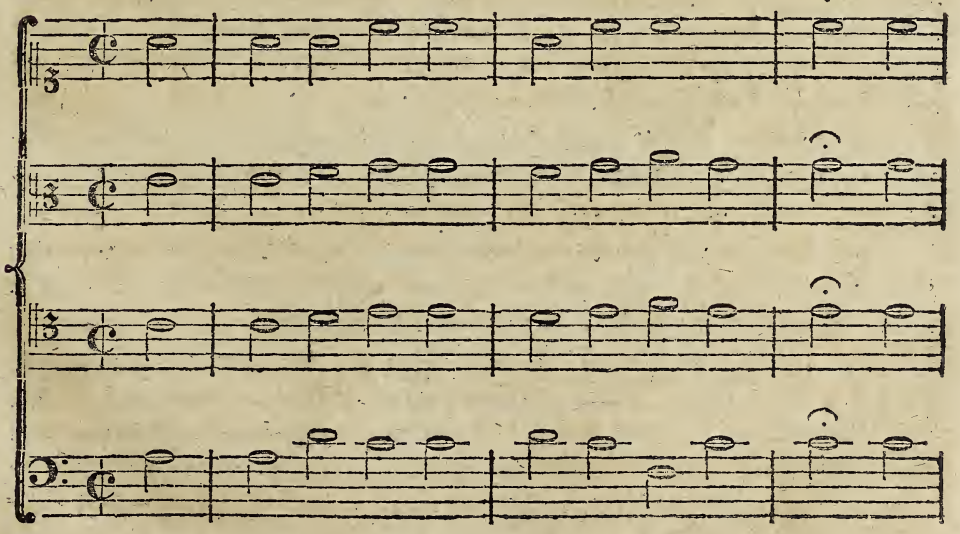
„Die

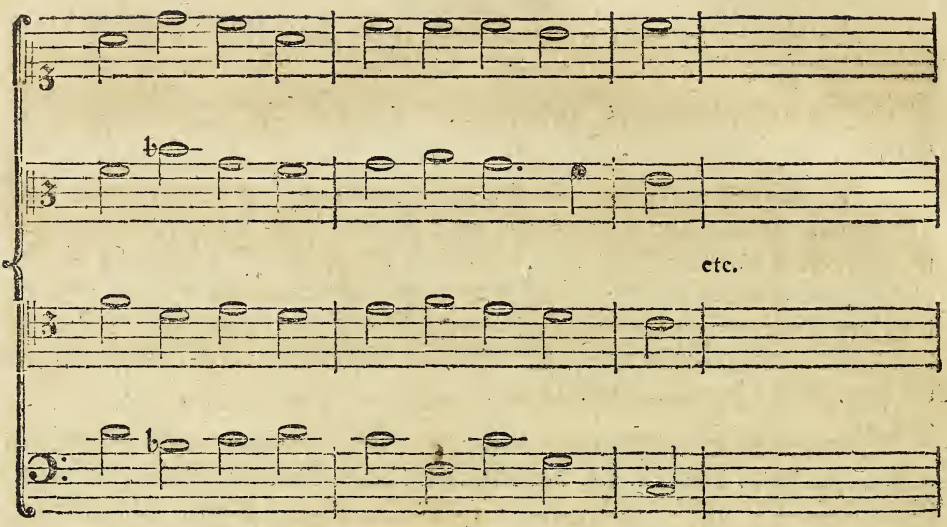
„Die anticipirte Resolution der Quarte major im zwölften Tacte ist nichts ungewöhnliches.„

„Im neunzehnten und zwanzigsten Tacte sind das d und dis sich zuwieder.„

Die zwey von mir folgende vierstimmige Canons, als, der dreyzehnte und vierzehnte durch Oberquinten, können sehr leicht für pedantische Künsteleyen angesehen werden, allein das vom Joh. Seb. Bach darauf folgende Kyrie wird den Nutzen solcher Arbeit deutlich zu erkennen geben. Außerdem ist dies Kyrie ganz verschieden, gegen alle vorhergewesene Kirchenmusik, weil man gemeiniglich immer in dem so genannten schweren Styl geschrieben, in welchem gar keine Verwechslungen der dissonirenden Accorde Statt fanden.

In den ganz alten Zeiten der griechischen Kirche, wo man noch Ueberbleibsel aufzuweisen hat, bedienten sich damaliger Zeit nicht einmal die Componisten der Verwechslungen, welche aus dem consonirenden Dreyklang entstehen, als z. B. des Septenaccordes, wie beystehendes Exempel vom Anfange eines Psalms darzeiget, worinnen nur lauter Fortschreitungen perfecter Dreyklänge vorkommen.





Daß diese Composition von vielen hundert Jahren herrühren müsse, konnte ich daraus schließen, weil ich Mühe hatte die Noten zu dechiffriren, denn z. B. wenn eine ganze Tactnote d im Baß seyn sollte, die nach unserer Art auf der mittelsten Linie im Notensystem steht, so waren daselbst statt einer Note zwey ganze Tactnoten, die eine einen Grad tiefer auf c, und die andere auf e übereinander; mit den Pausen hatte ich auch Mühe es zu errathen.

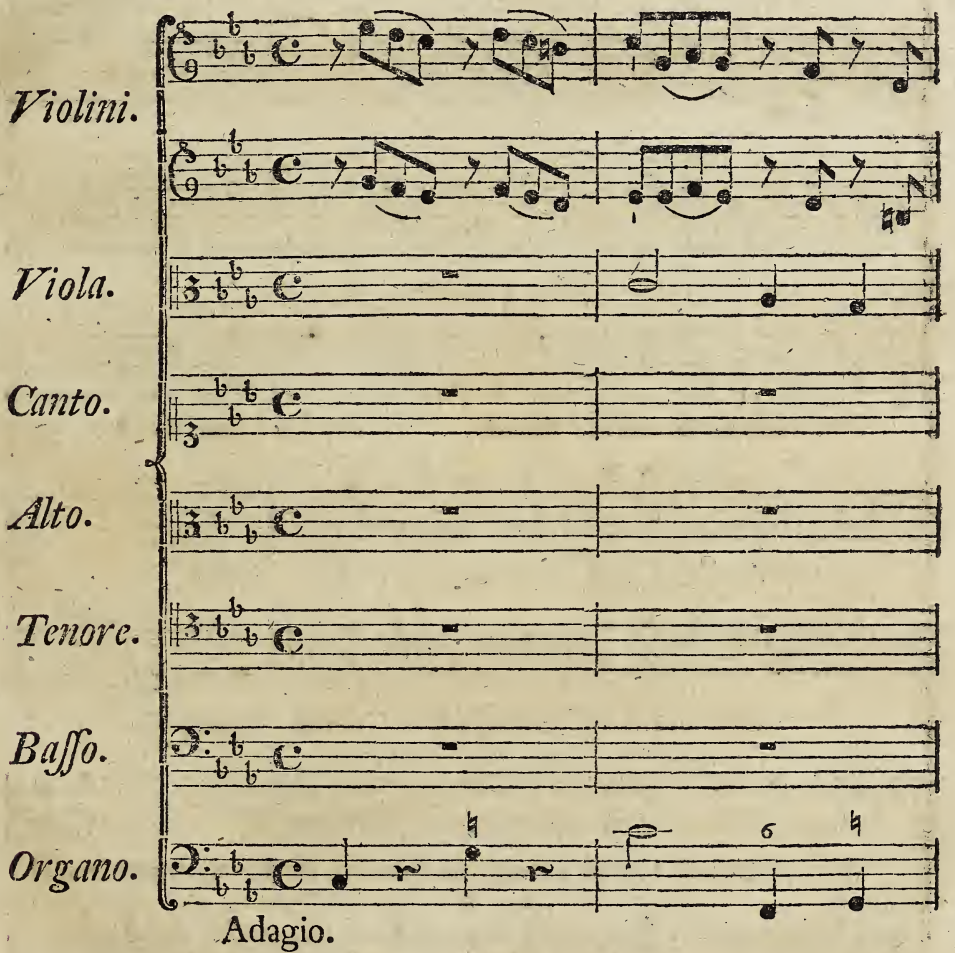
Ihro Königl. Hoheit meine Allergnädigste Prinzeßinn haben diese Kirchenmusiken in Stimmen auf fein Pergament geschrieben aus Rußland erhalten, in Höchst Deren Musikvorrath dieselben aufgehoben sind.

Von eben der Art, mit Eintreten der nach einander folgenden Stimmen in der Oberquinte, befindet sich auch ein Tutti vom seel. verstorbenen Capellmeister Graun in einer seiner Paßionsmusiken, die ich aber selbst nicht besitze.

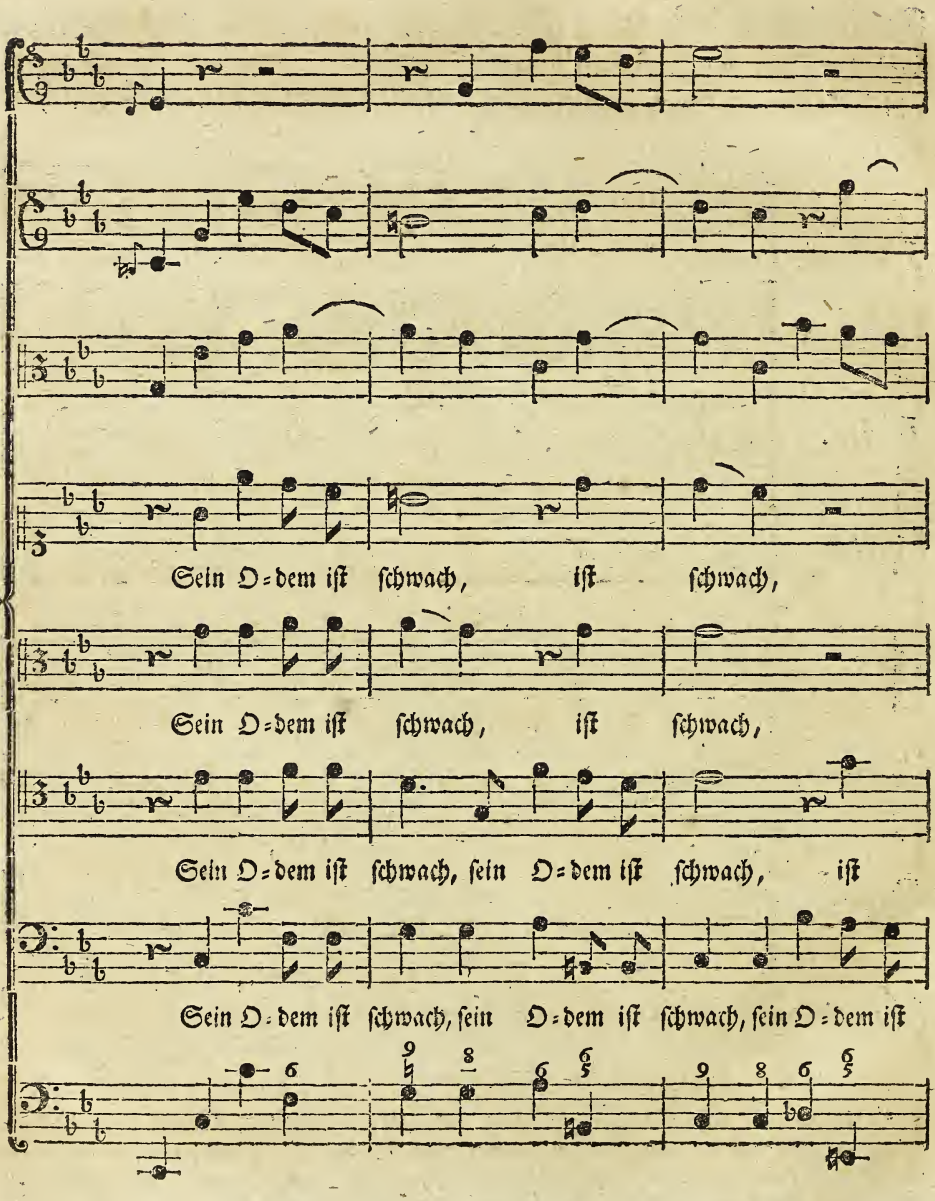
Obgleich zuweilen ein allzukünstlicher Satz der schönen Melodie, dem Ausdruck der Empfindungen, und so gar der richtigen Declamation hinderlich seyn kann: so muß doch der Componist in diesen Schwierigkeiten wohl geübt seyn; denn selten wird irgend einem Künstler auch ein leichtes Werk der Kunst meisterhaft gelingen, wenn er nicht vorher in den schweren und mühsamen Uebungen eine merkliche Fertigkeit erlangt hat.

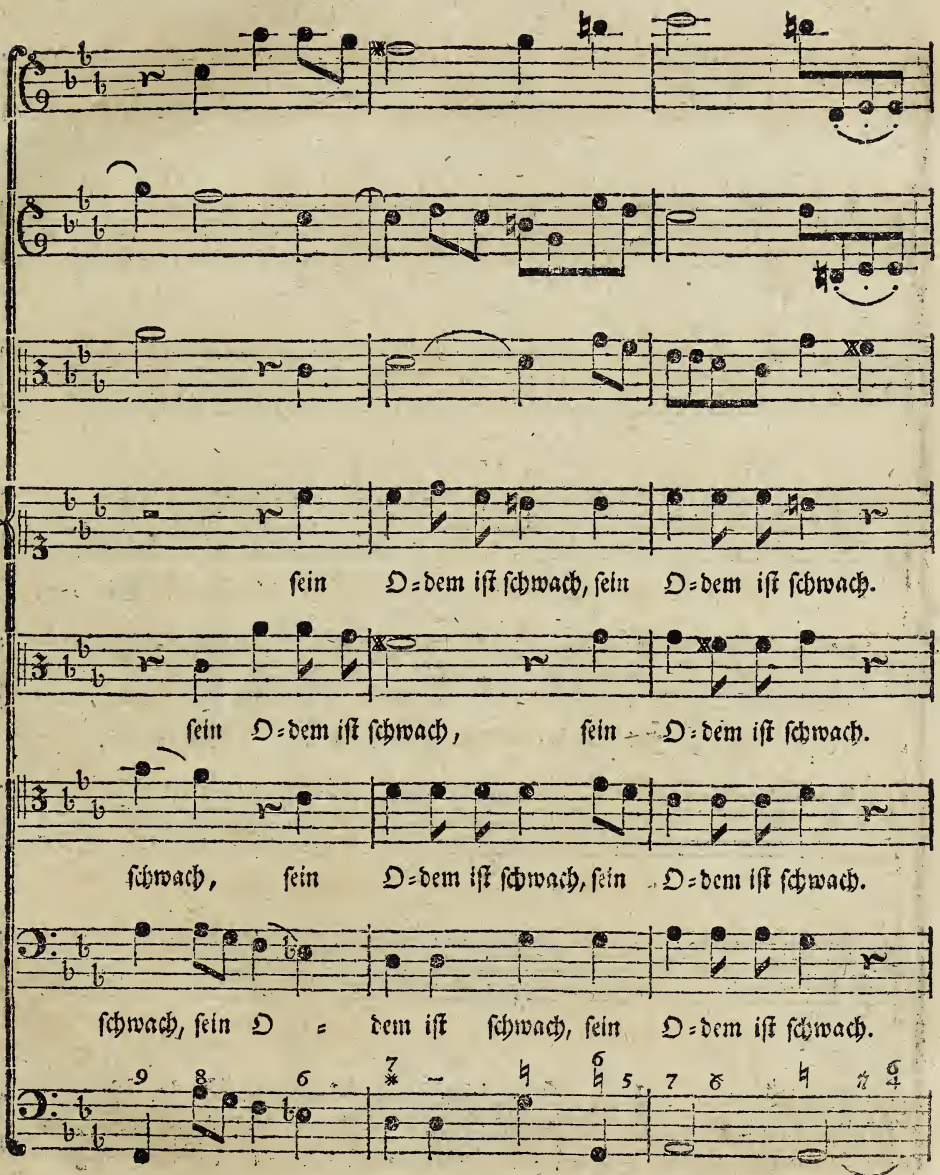
Fort-

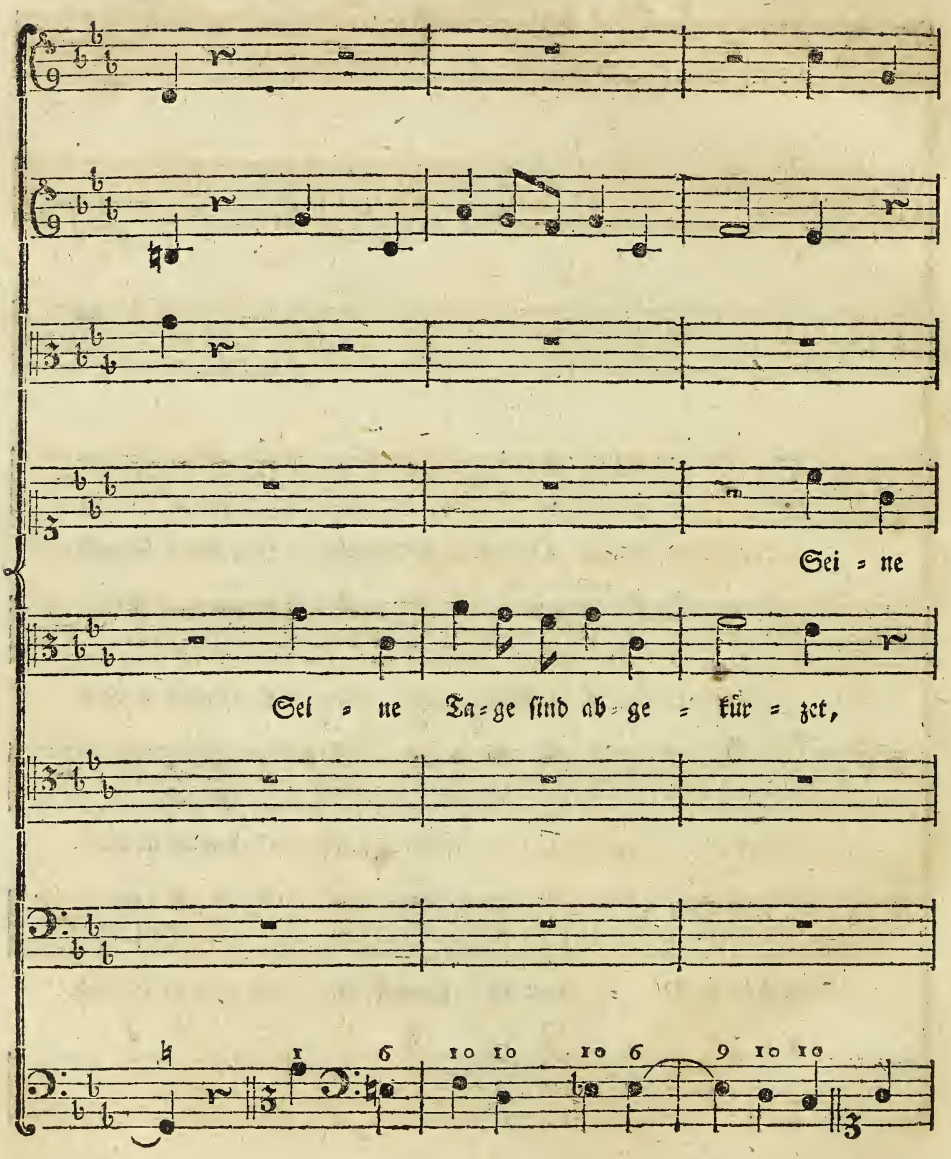
Fortsetzung des im ersten Theil pag. 226. angeführten Anfanges der Ramlerischen Cantate vom Tode Jesu, von der Composition Ihro Königl. Hoheit der Prinzessinn Amalia von Preußen. *)

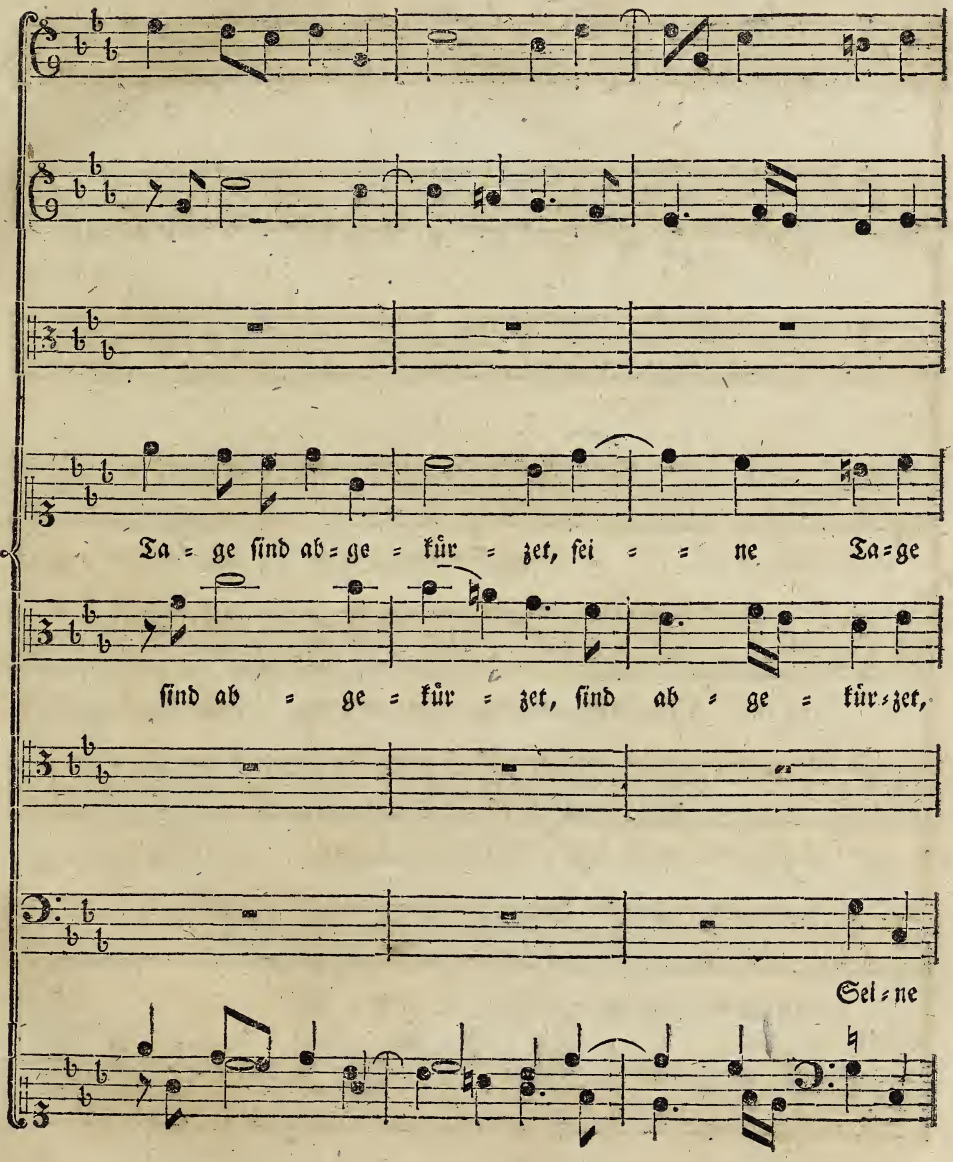


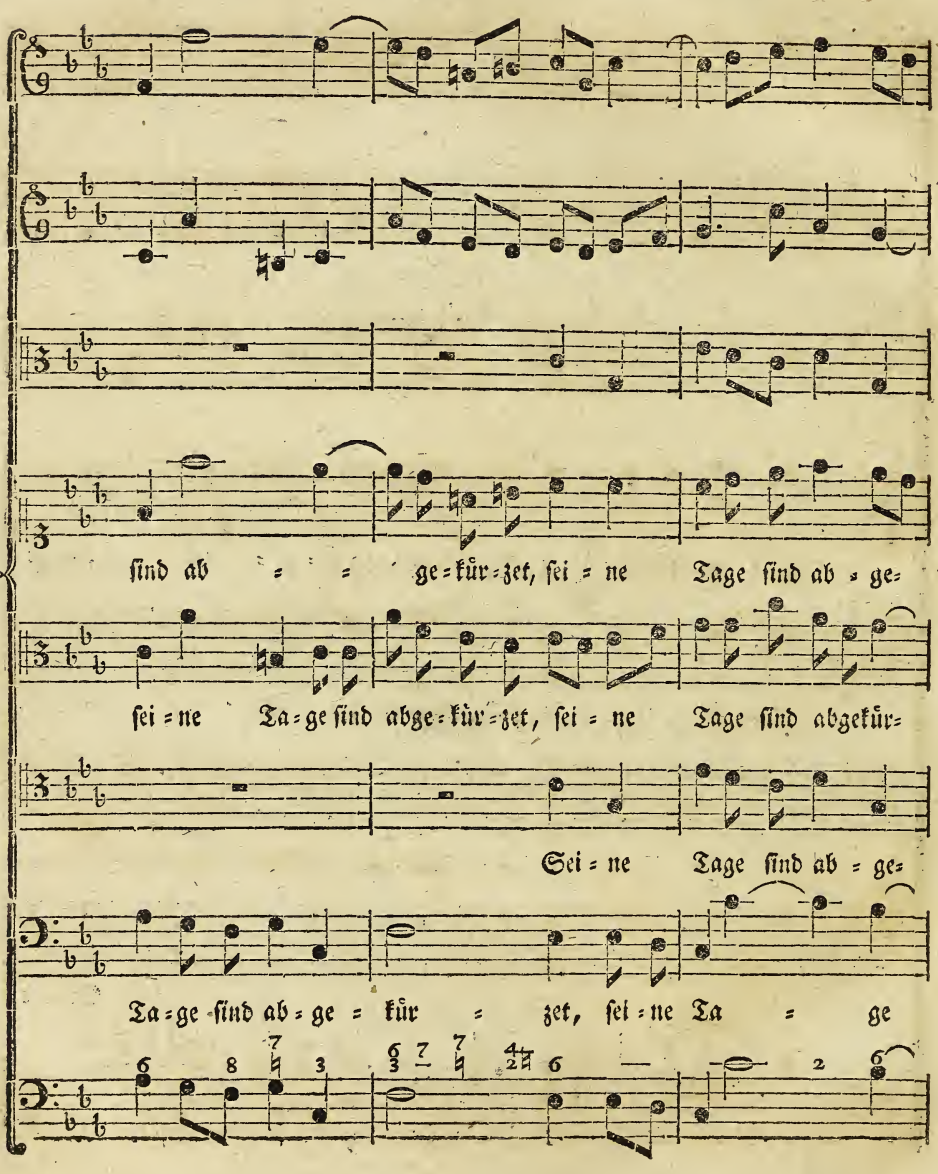
*) Von diesem Stücke schreibt der Dreßdnische Capellmeister Naumann in einem Briefe an den Herausgeber: Hier erfolgt das vortreffliche Stück von der Arbeit Sr. Königl. Hoheit, es verdient daß es bekannt wird, indem es der Durchlauchtigsten Verfasserinn Ehre macht, und manchen Componisten von Profession beschämt.

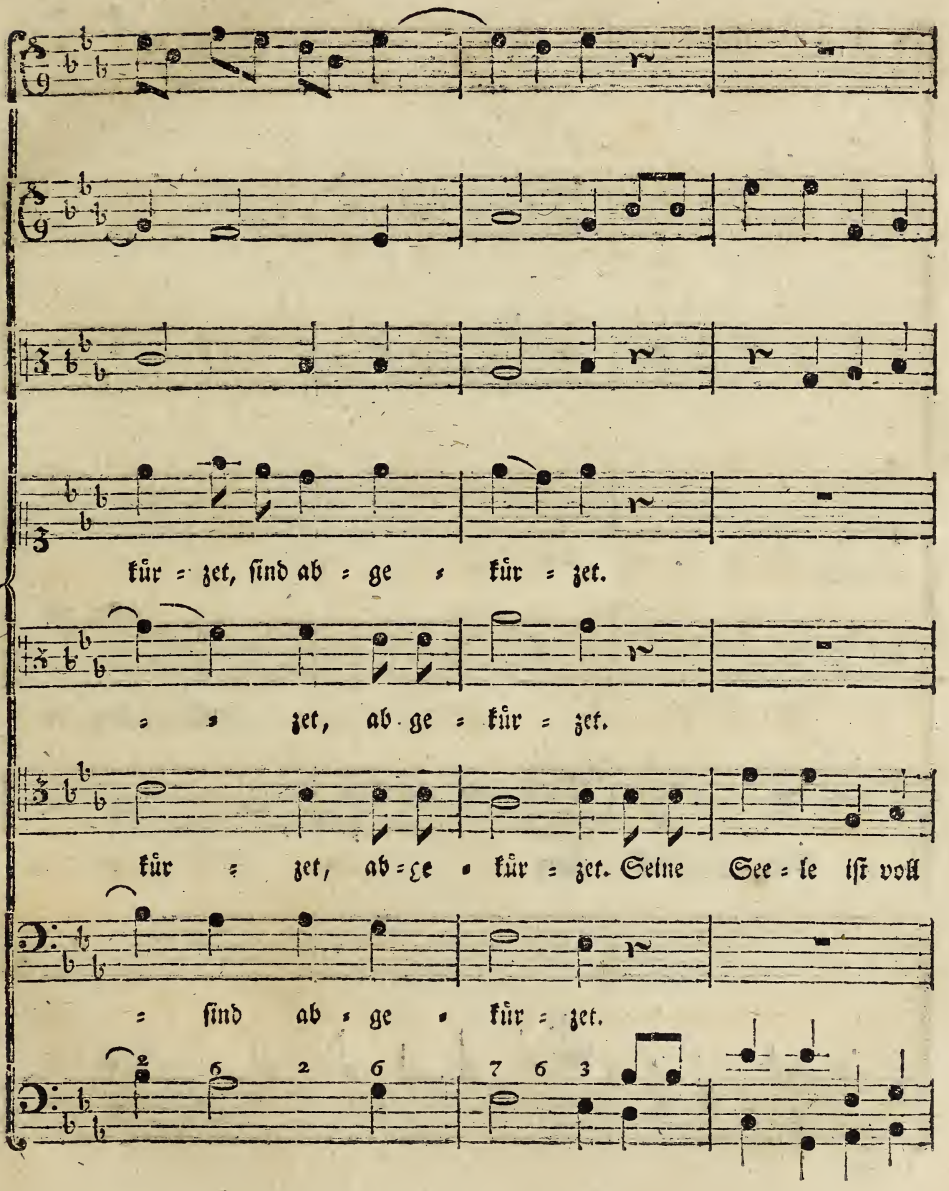

Sein O=dem iſt ſchwach, iſt ſchwach,
Sein O=dem iſt ſchwach, iſt ſchwach,
Sein O=dem iſt ſchwach, ſein O=dem iſt ſchwach, iſt
Sein O=dem iſt ſchwach, ſein O=dem iſt ſchwach, ſein O=dem iſt

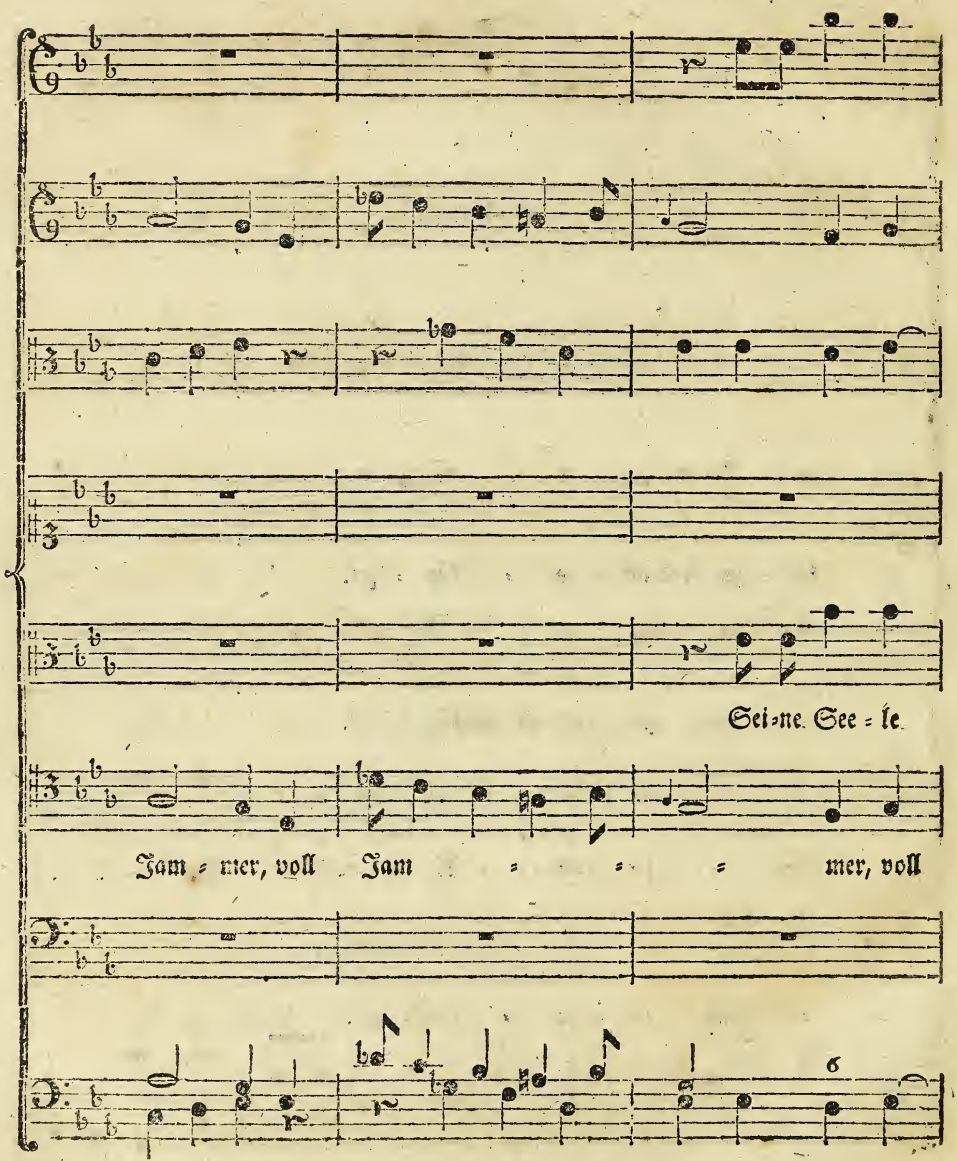

sein O=dem iſt ſchwach, ſein O=dem iſt ſchwach.
sein O=dem iſt ſchwach, ſein O=dem iſt ſchwach.
ſchwach, ſein O=dem iſt ſchwach, ſein O=dem iſt ſchwach.
ſchwach, ſein O = dem iſt ſchwach, ſein O=dem iſt ſchwach.

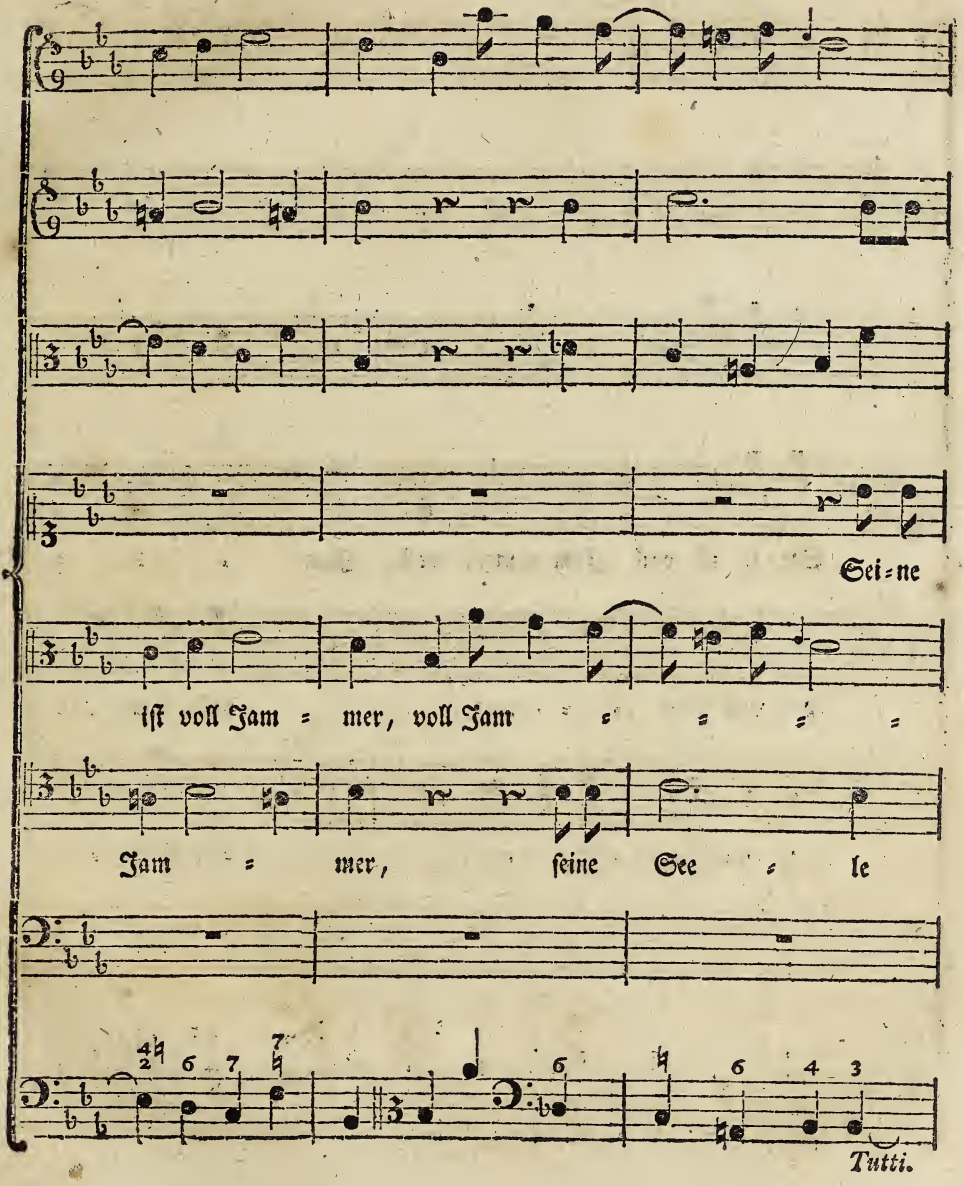

Sei = ne
Sei = ne Ta = ge sind ab = ge = kür = zet,
6
10 10
10 6
9 10 10

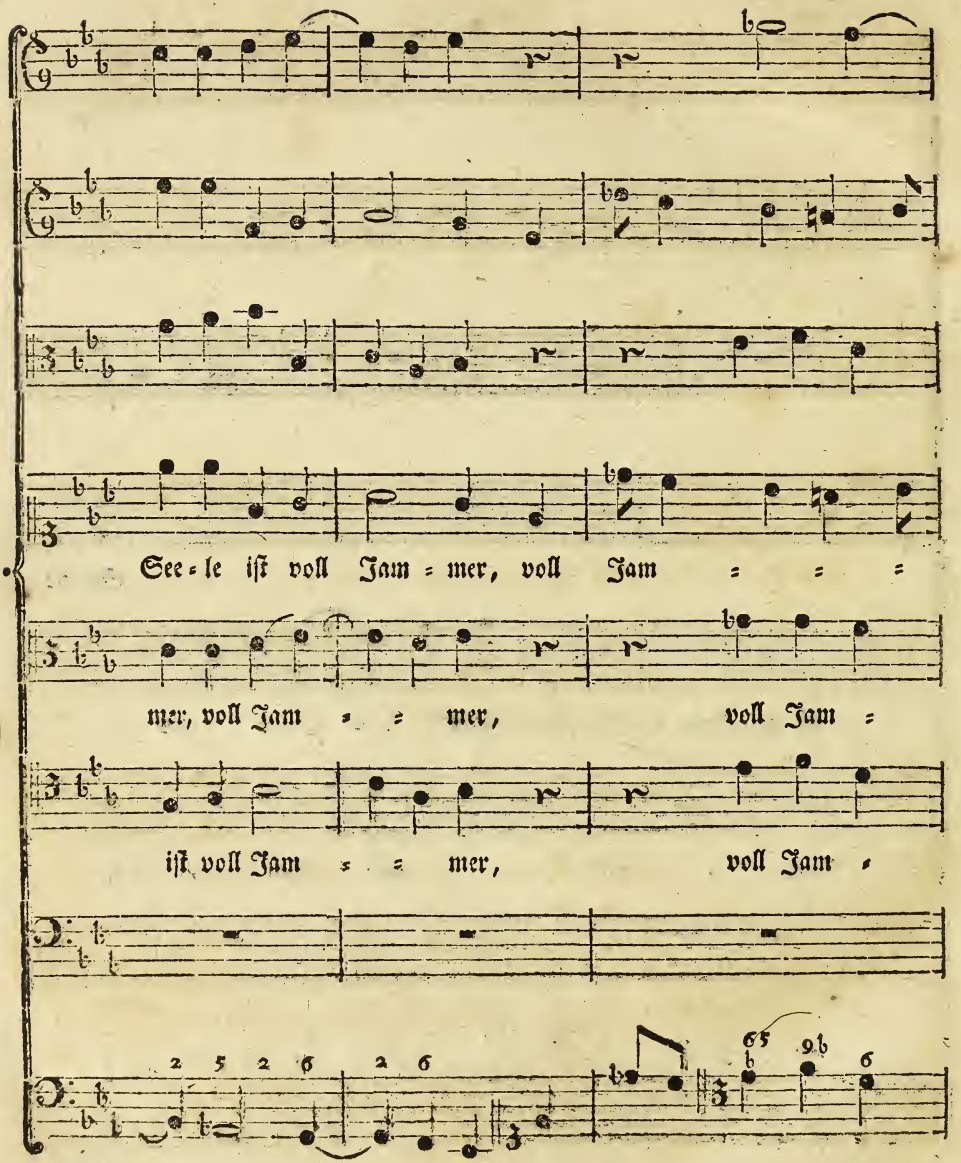

Ta = ge sind ab = ge = kür = zet, sei = = ne Ta = ge
sind ab = ge = kür = zet, sind ab = ge = kür = zet,
Sei = ne

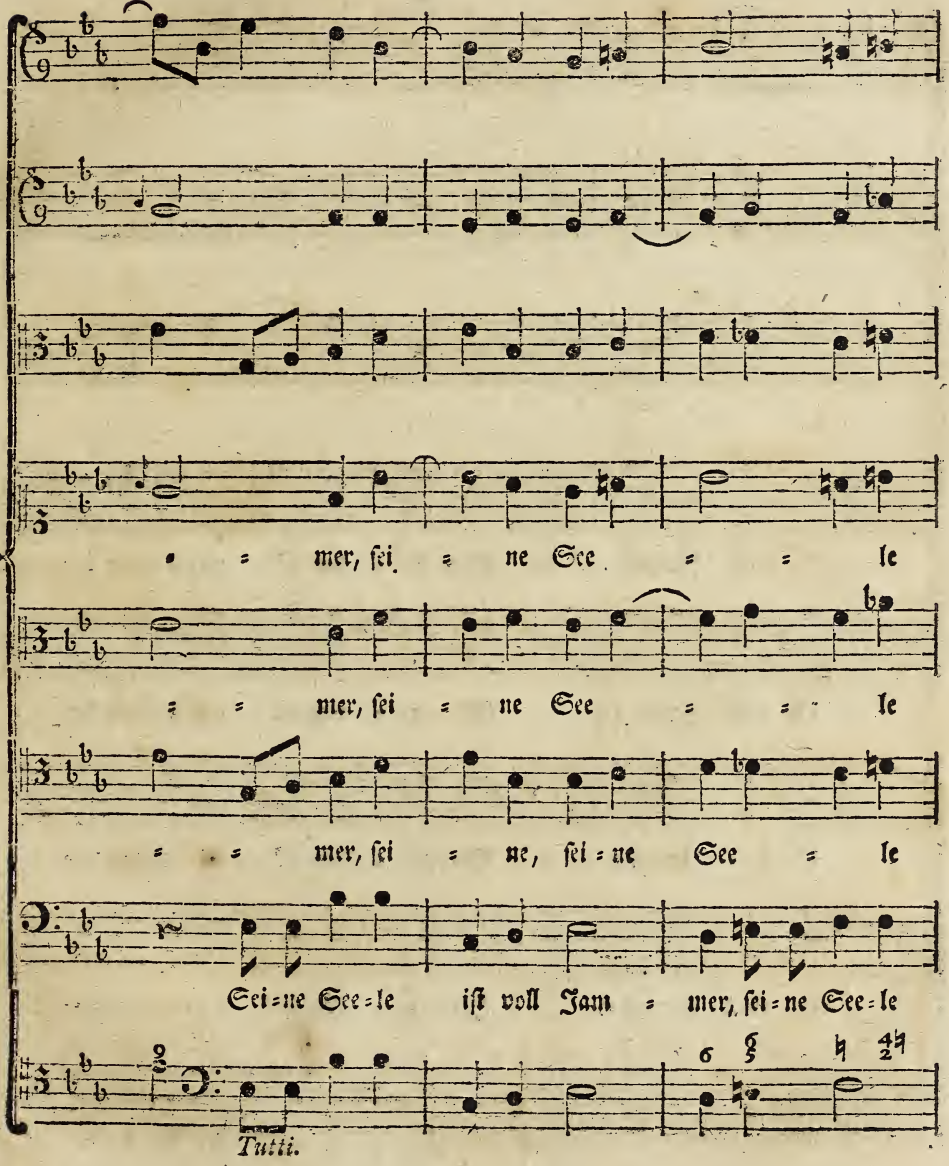

sind ab = = ge=kür=zet, sei = ne Tage sind ab = ge=
sei = ne Ta=ge sind abge=kür=zet, sei = ne Tage sind abgekür=
Sei = ne Tage sind ab = ge=
Ta=ge sind ab=ge = kür = zet, sei = ne Ta = ge

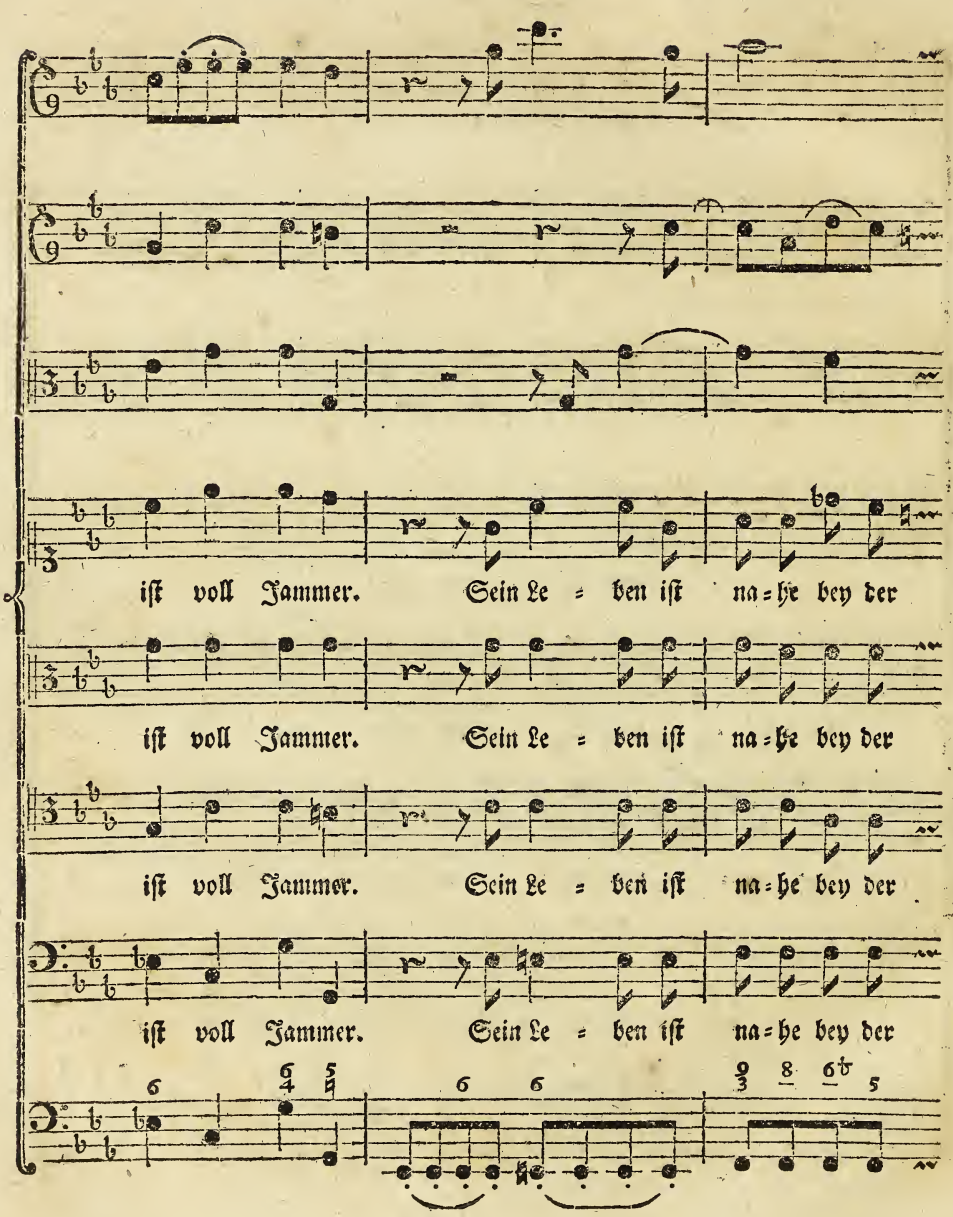

kür = zet, sind ab = ge = kür = zet.
= = zet, ab = ge = kür = zet.
kür = zet, ab = ge = kür = zet. Seine See = le ist voll
= sind ab = ge = kür = zet.
2 6 2 6 7 6 3

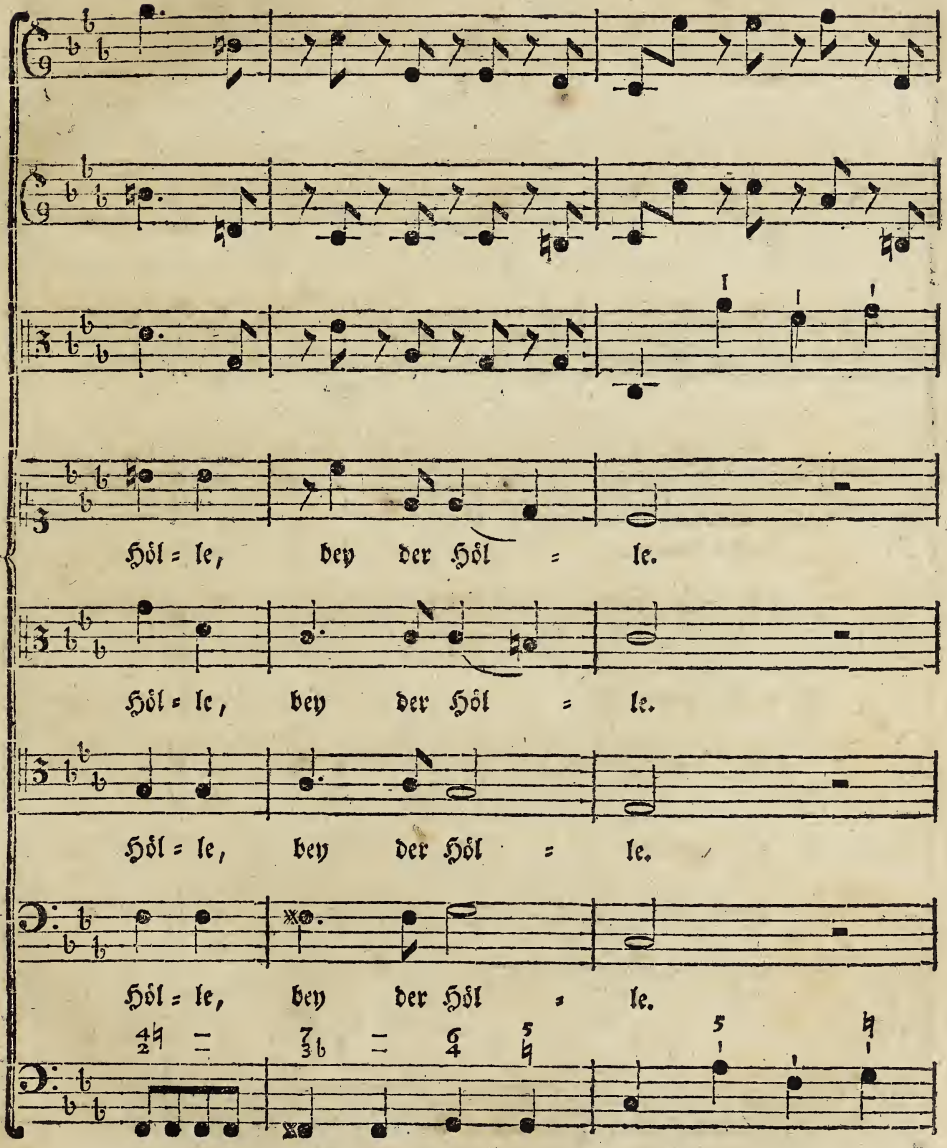

Sei=ne See=le
Jam=mer, voll Jam=mer, voll

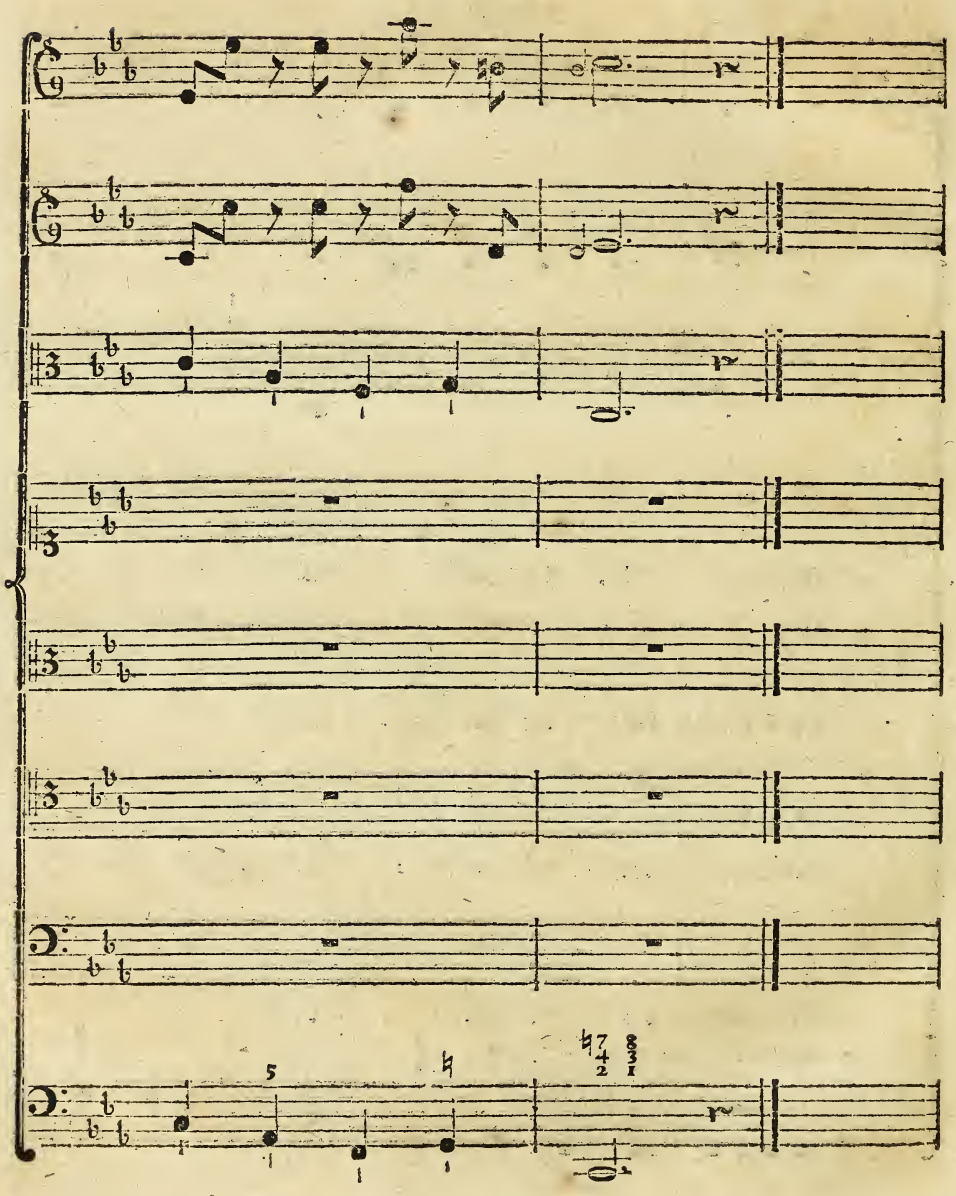

Sei = ne
ist voll Jam = mer, voll Jam = = = =
Jam = mer, seine See = le
Tutti.


See = le iſt voll Jam = mer, voll Jam = = =
mer, voll Jam = = mer, voll Jam =
iſt voll Jam = = mer, voll Jam =

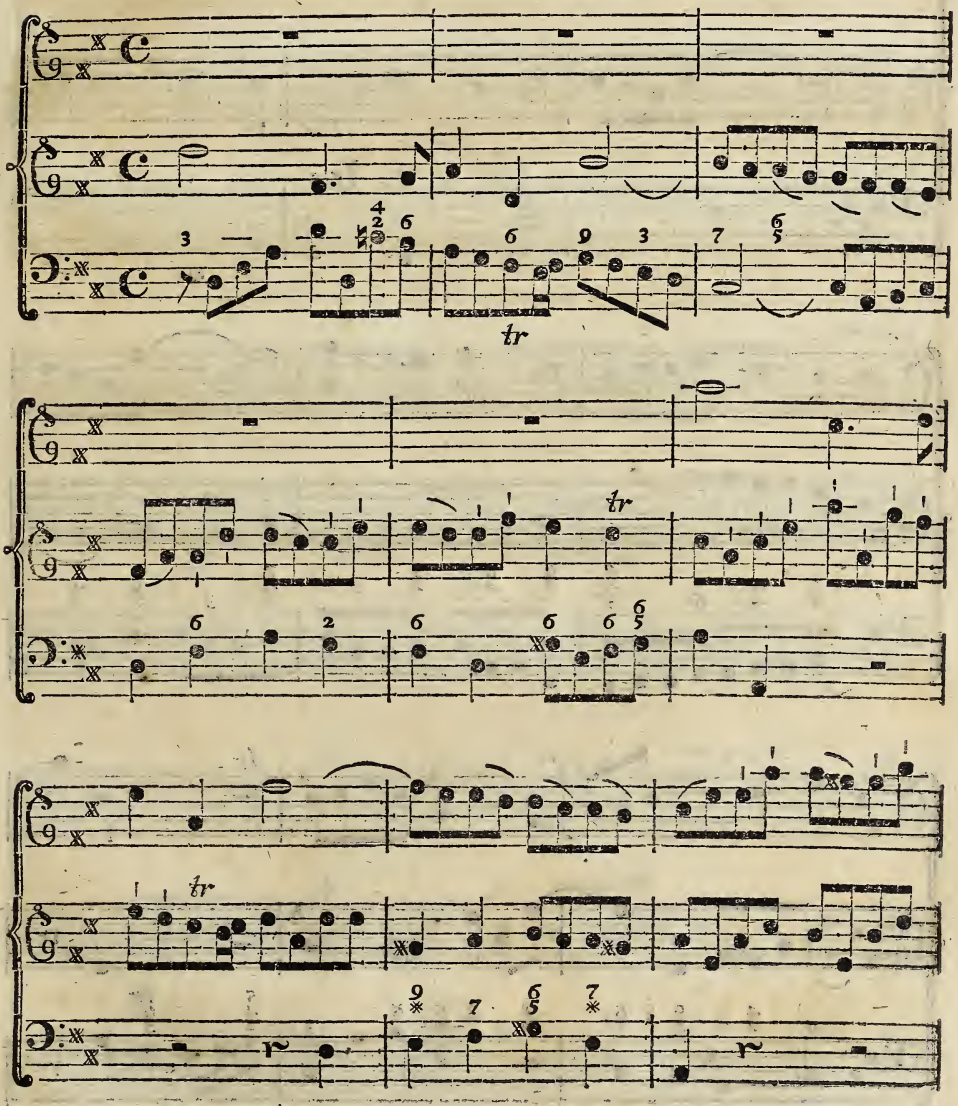

mer, ſei = ne See = = le
= = mer, ſei = ne See = = le
= = mer, ſei = ne, ſei = ne See = le
Sei = ne See = le iſt voll Jam = mer, ſei = ne See = le
Tutti.

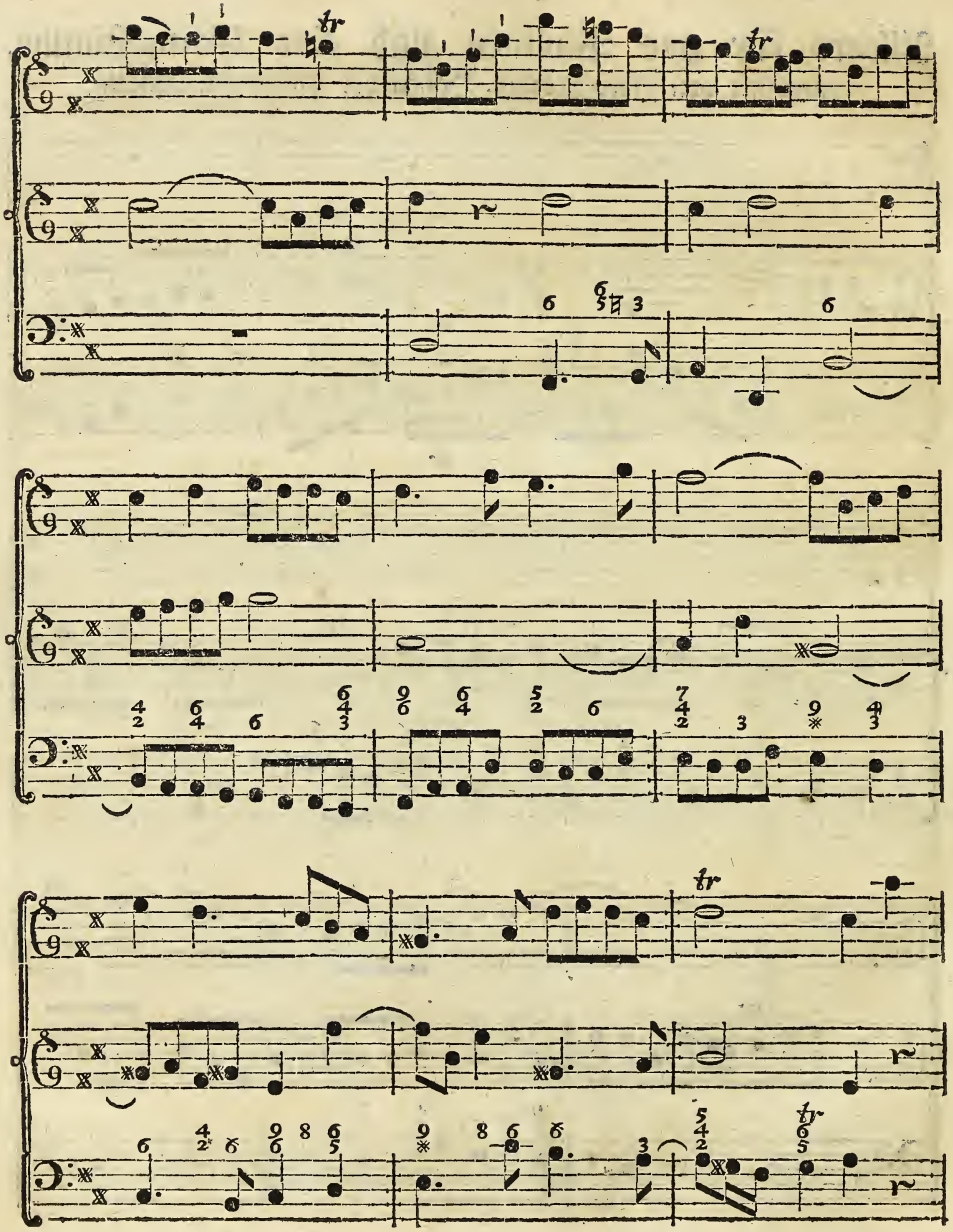

ist voll Jammer. Sein Le = ben ist na = he bey der
ist voll Jammer. Sein Le = ben ist na = he bey der
ist voll Jammer. Sein Le = ben ist na = he bey der
ist voll Jammer. Sein Le = ben ist na = he bey der

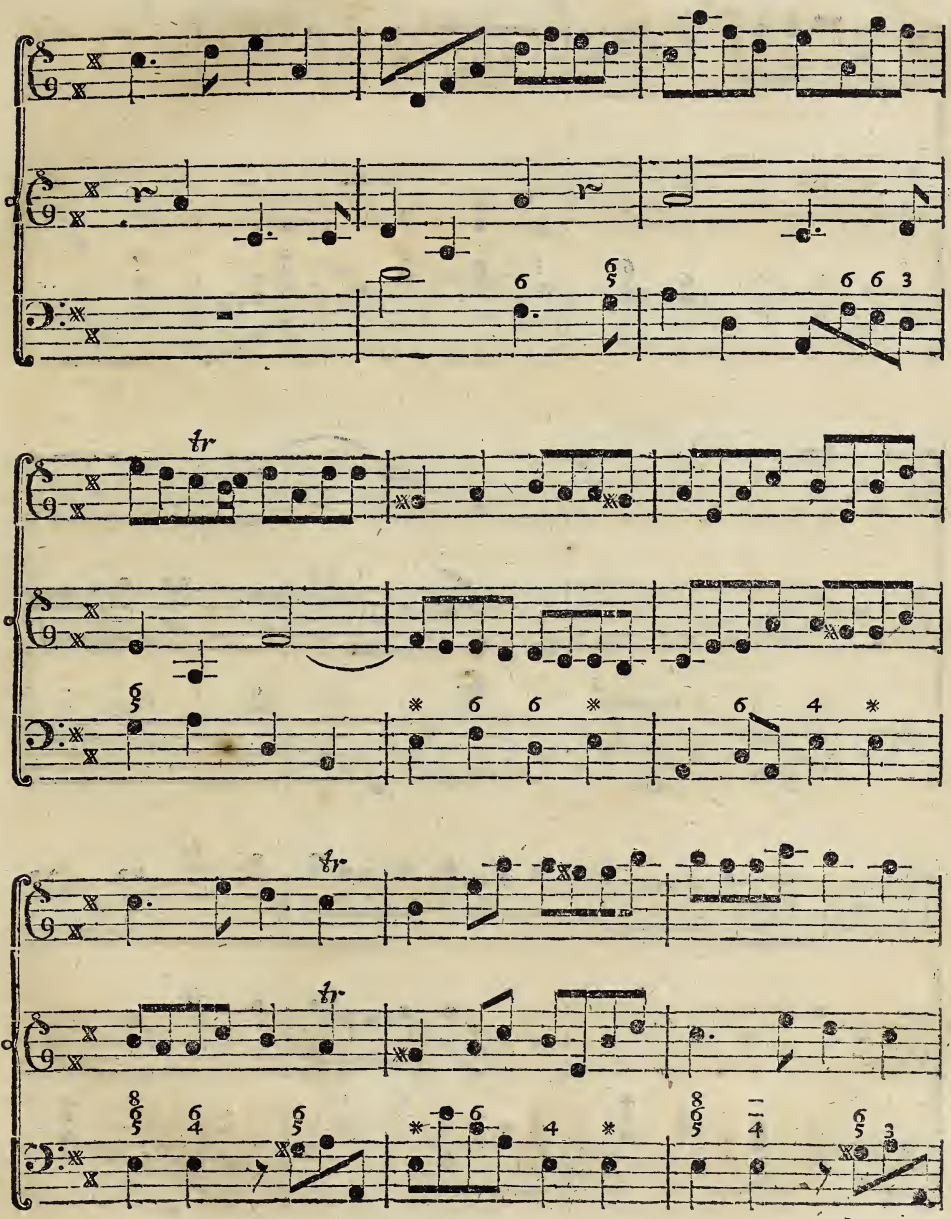

Höl = le, bey der Höl = le.
Höl = le, bey der Höl = le.
Höl = le, bey der Höl = le.
Höl = le, bey der Höl = le.

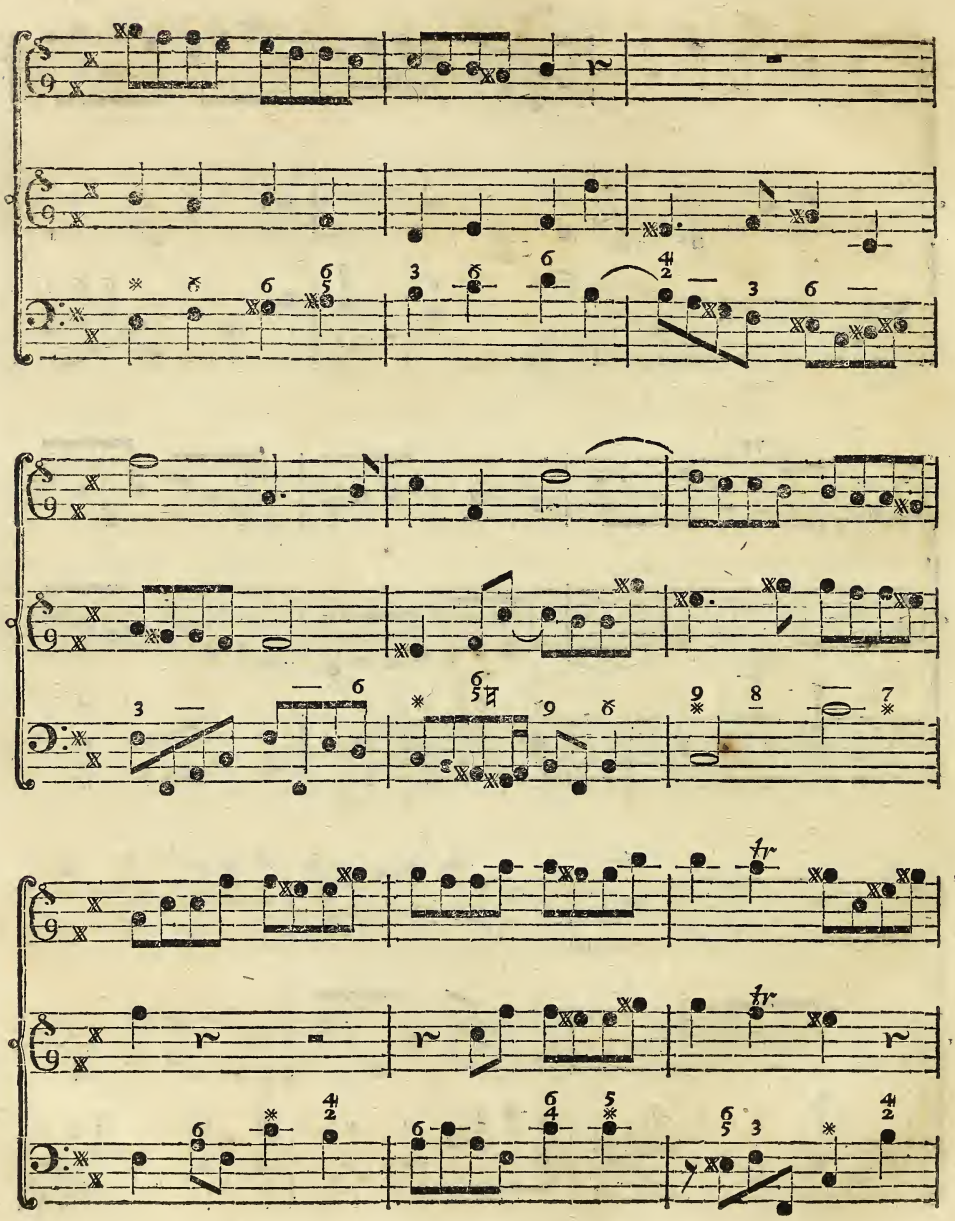


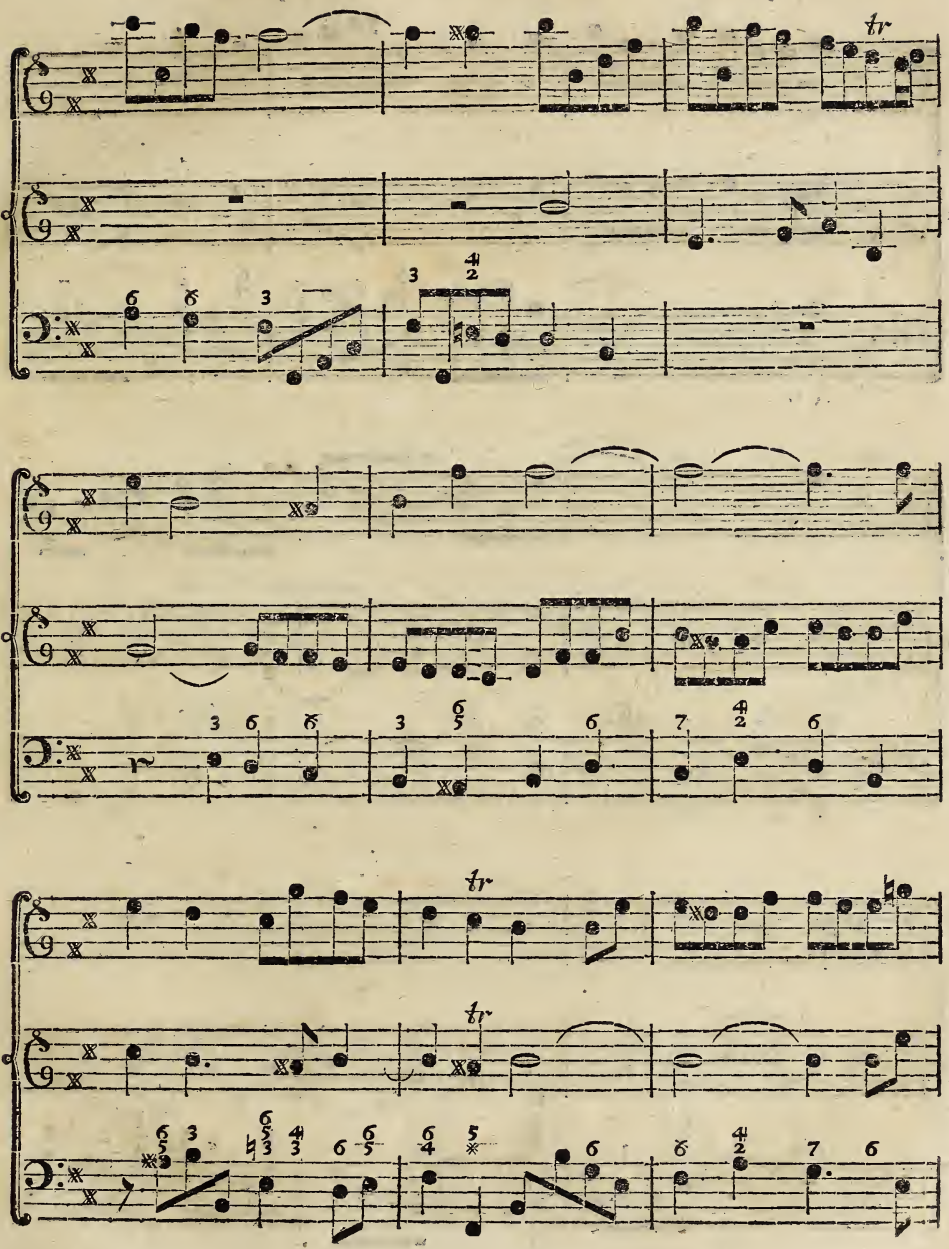
Allegro für zwo Violinen und eine Grundstimme,
componirt von Ihro Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia.

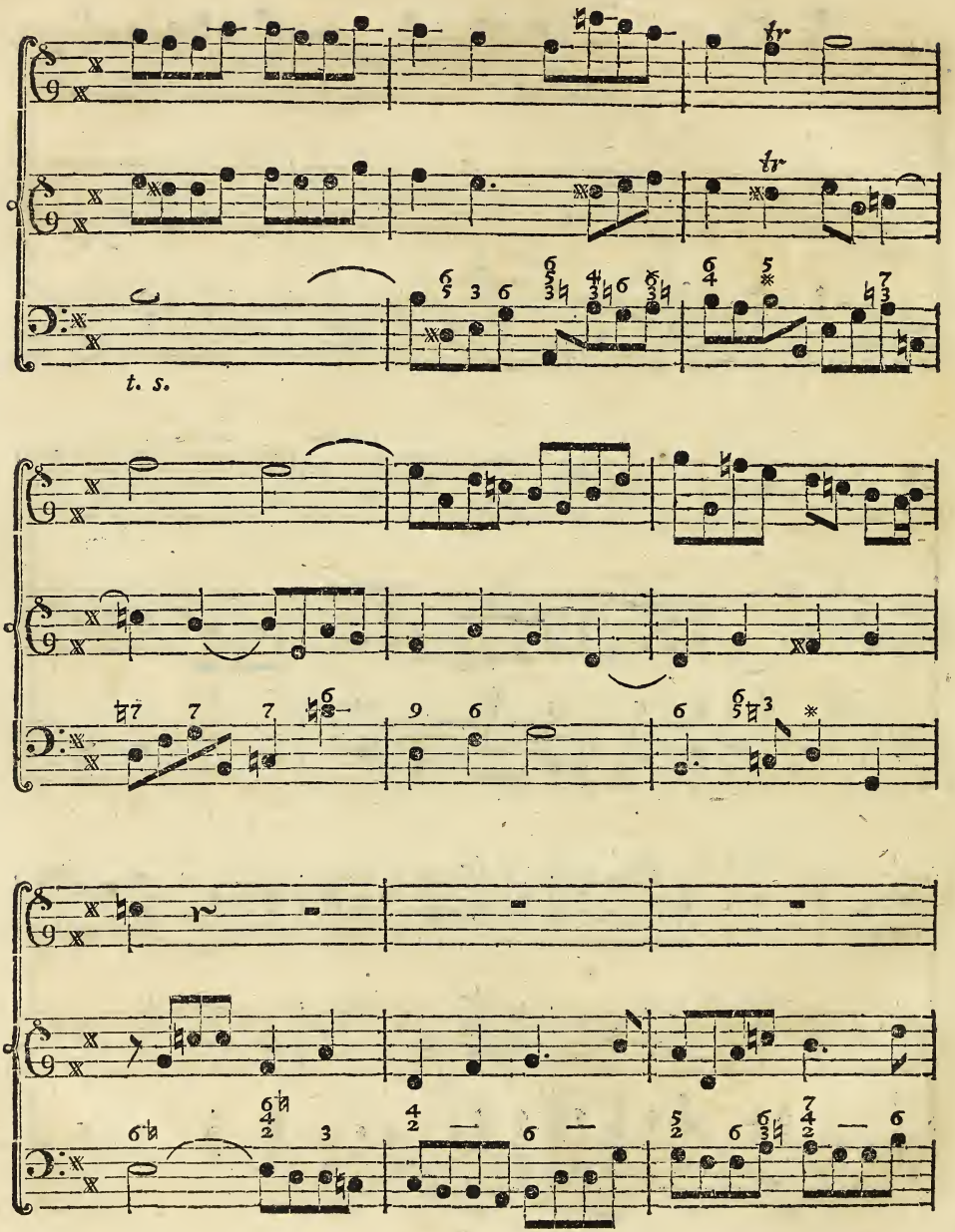


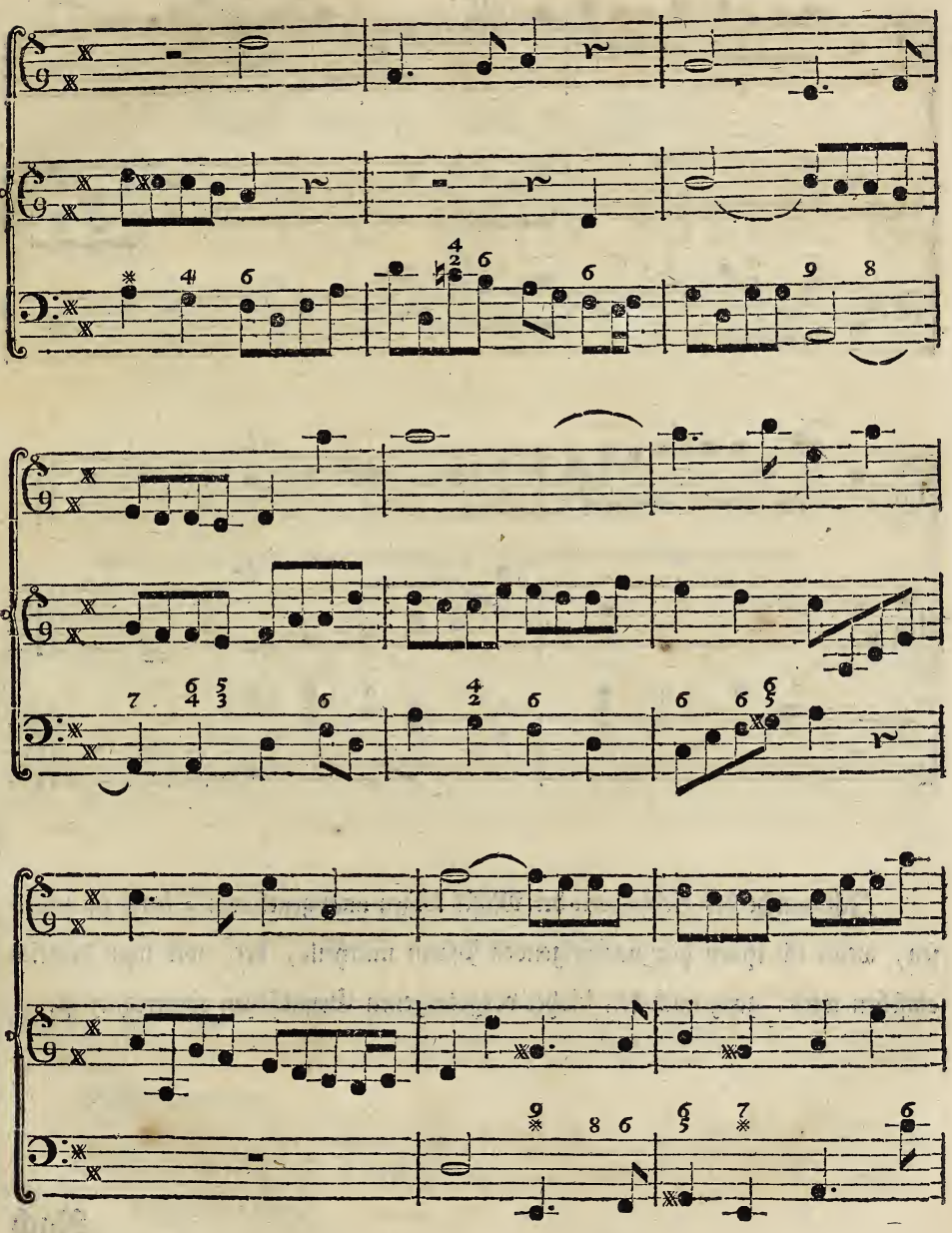


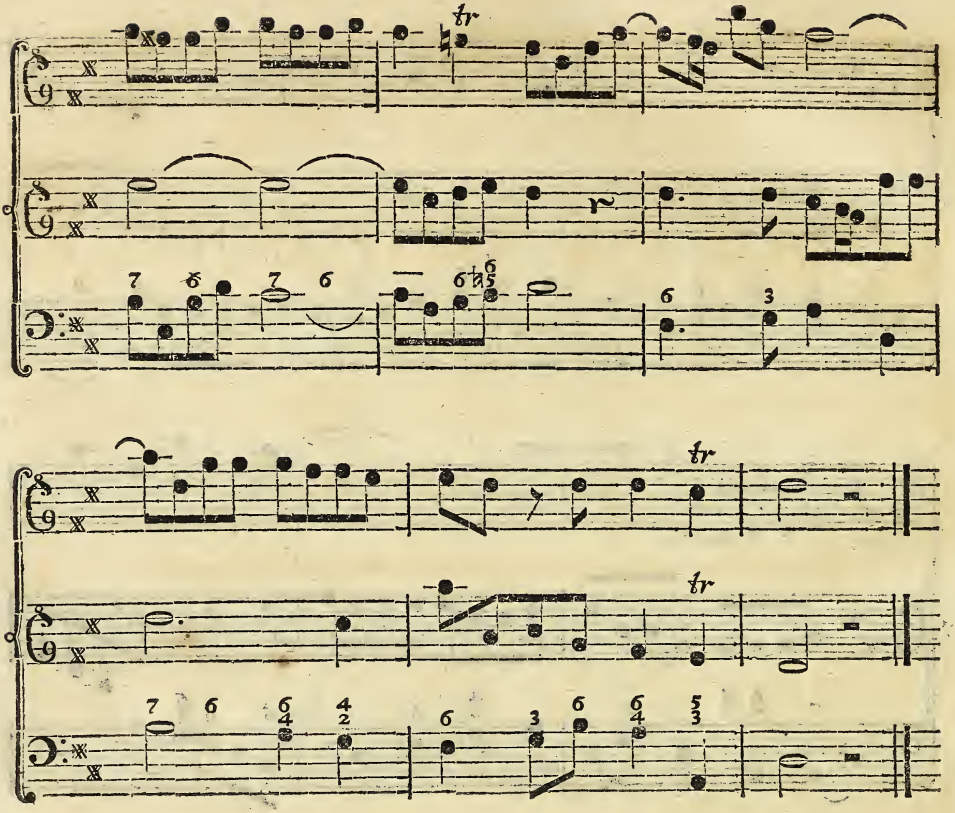

tr
tr
tr




tr
tr
tr


tr
tr
t. s.





Ich glaube den Liebhabern der Musik keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihnen hier nachfolgenden Psalm mittheile, der, wie man deutlich einsehen wird, ganz nach den bisher vorgetragenen Grundsätzen eingerichtet ist.

Nach

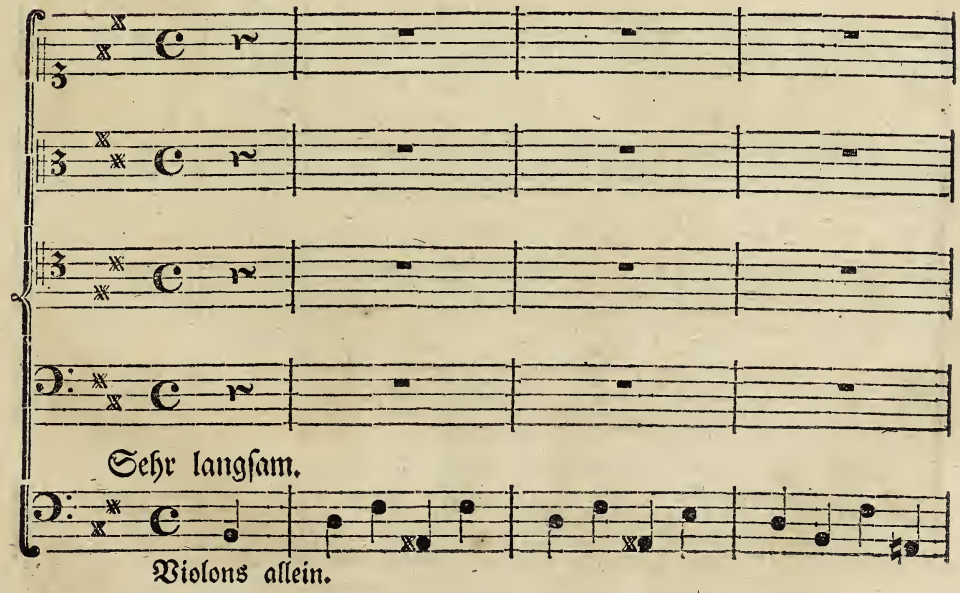
Nach dem 50. und 51. Psalm.

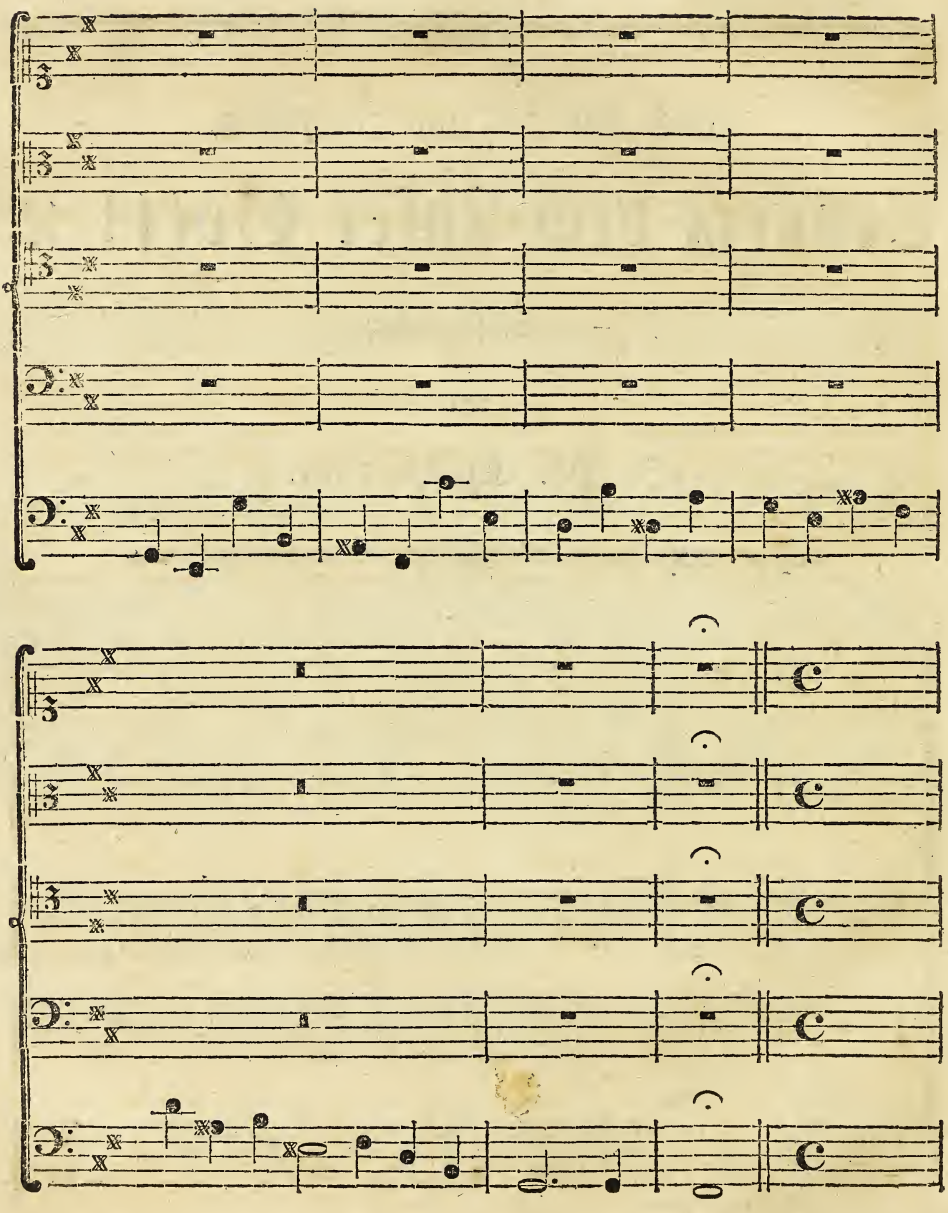
Erbarm dich unser Gott! ꝛc.

in Musik gesetzt

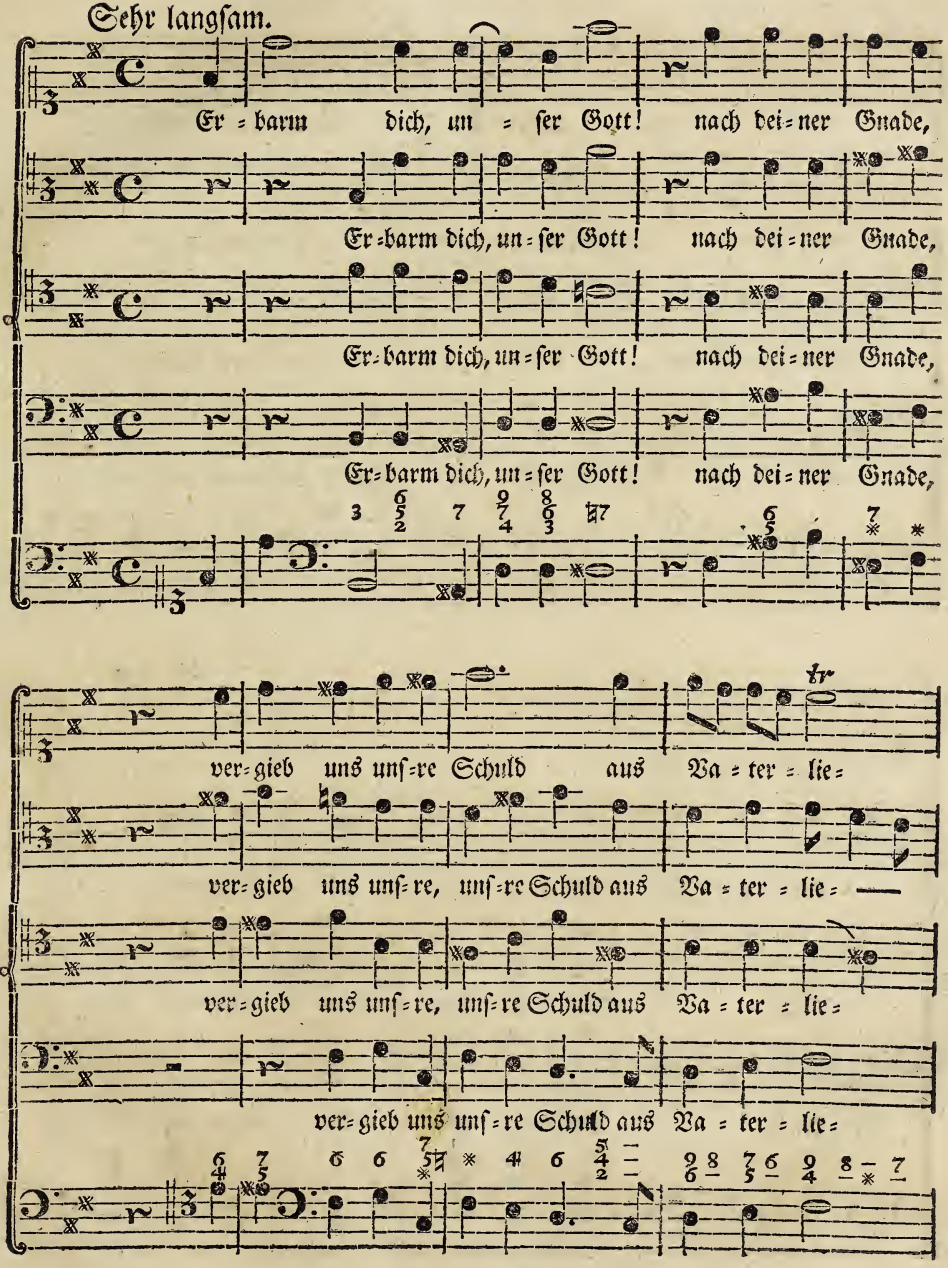
von

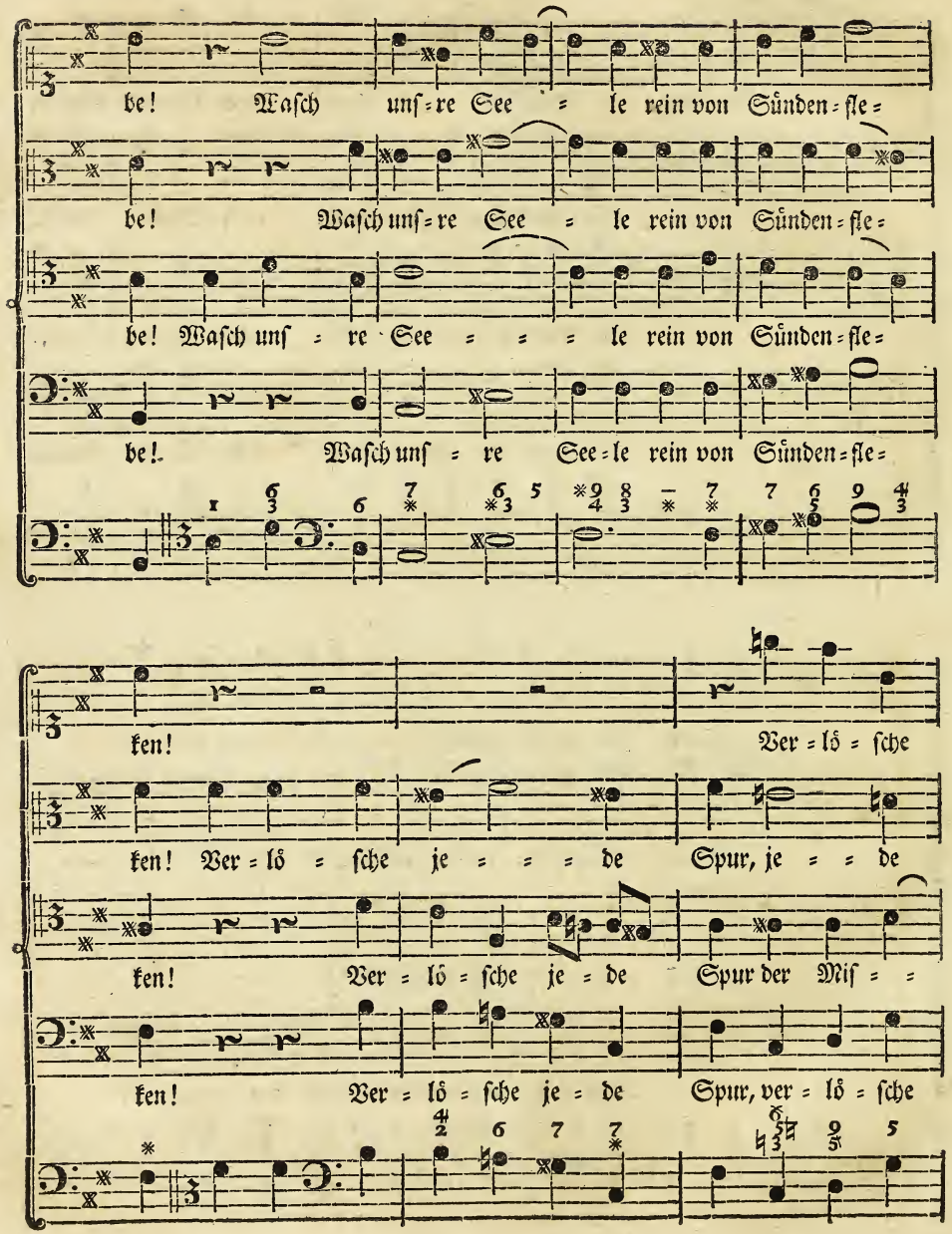
J. Ph. Kirnberger.

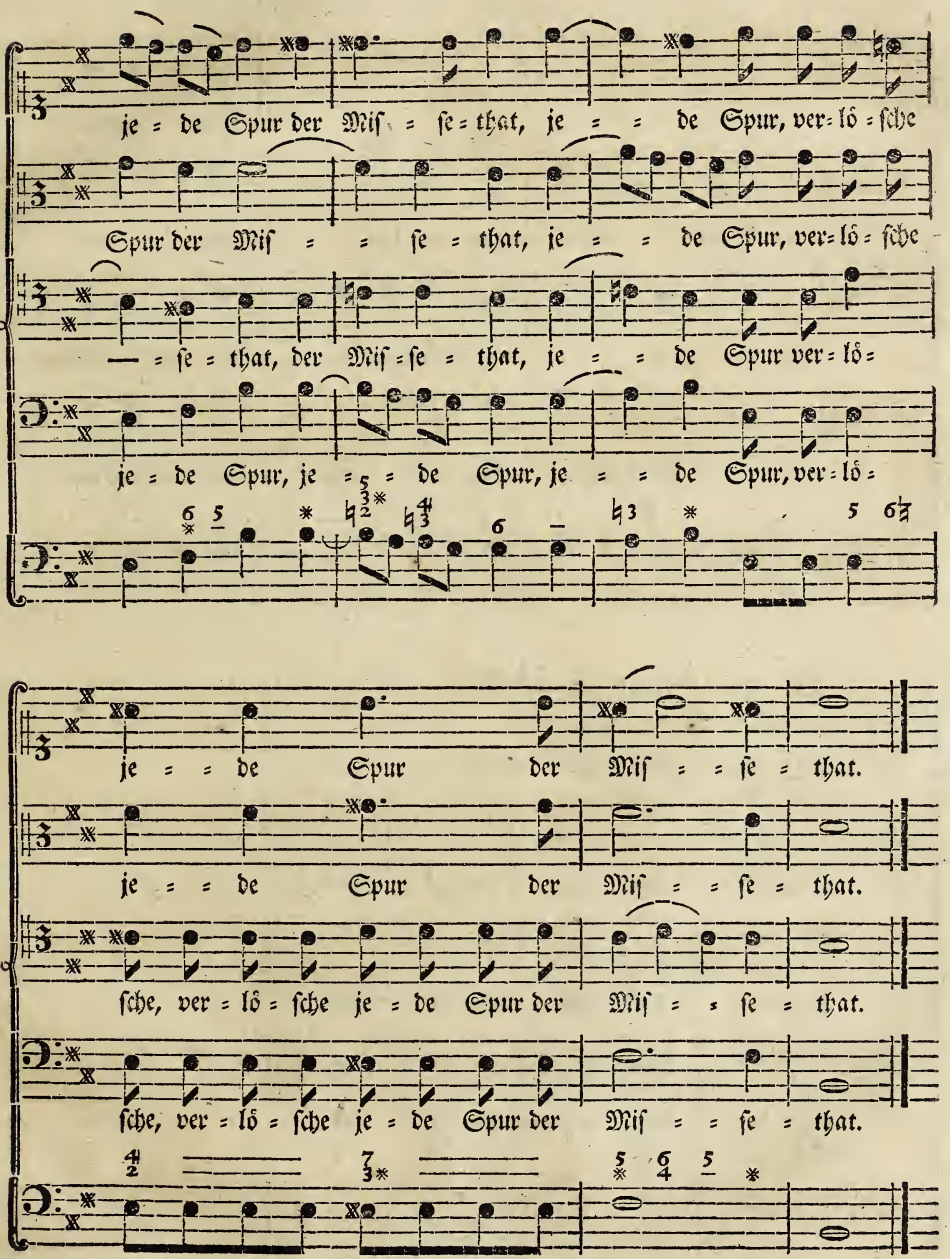


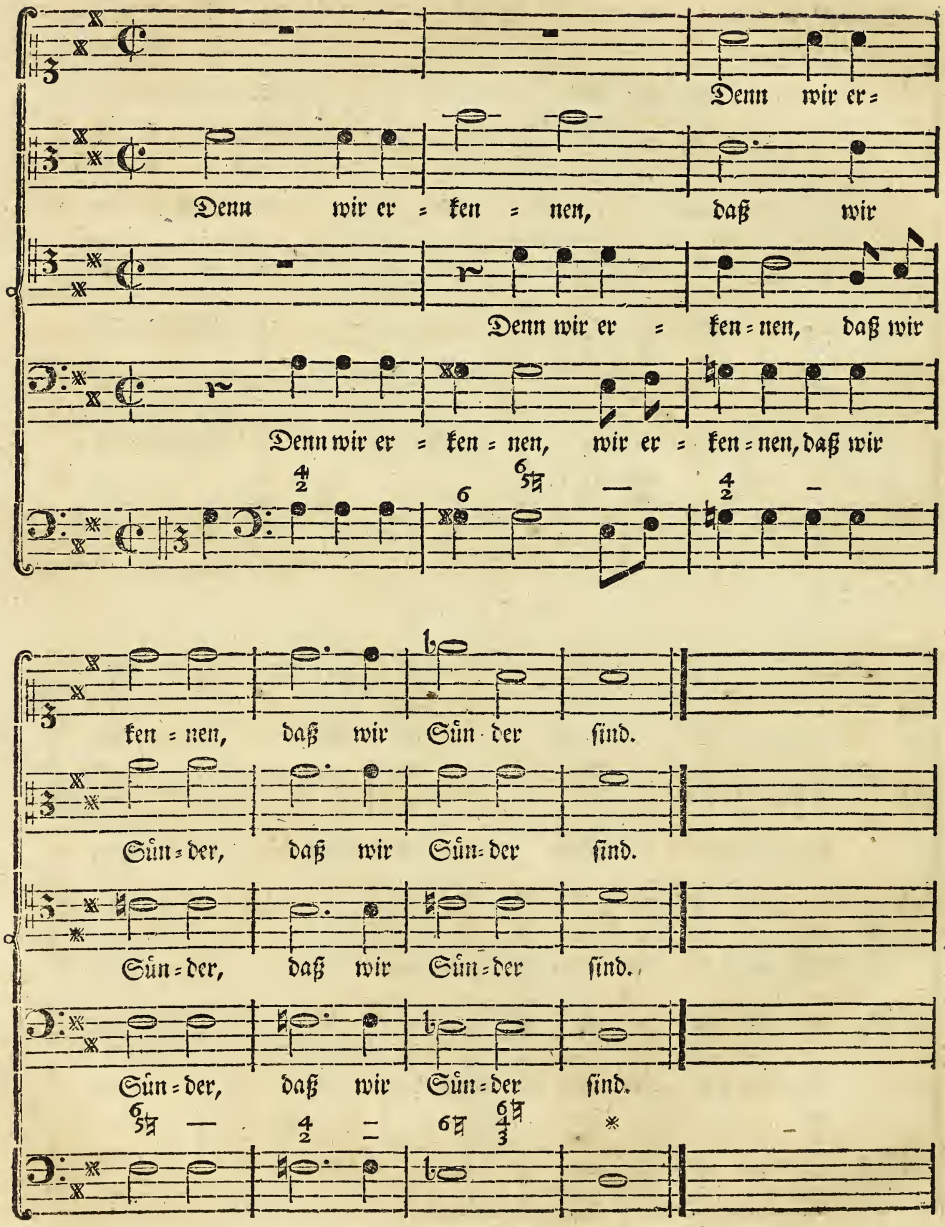


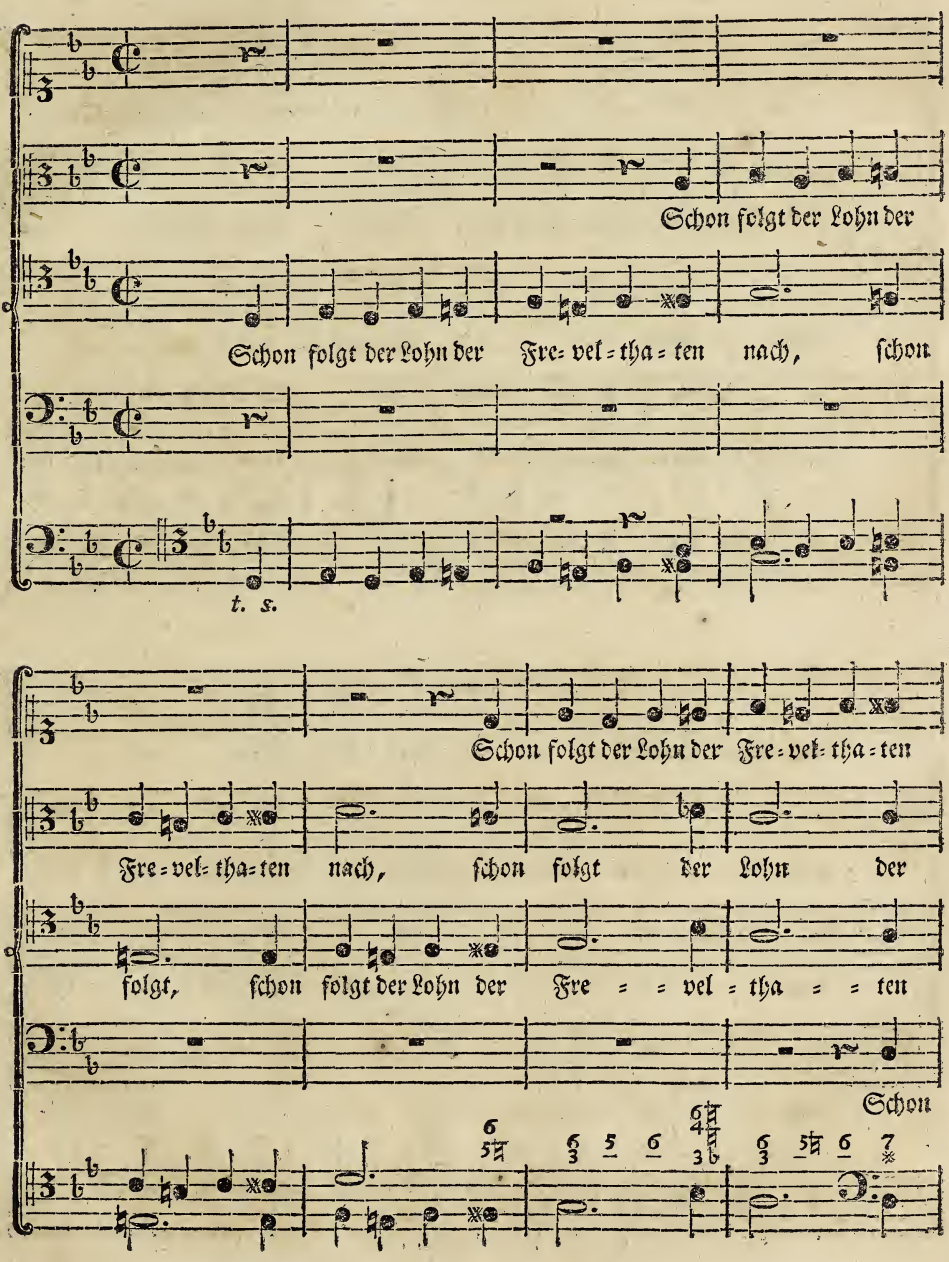
Sehr langsam.

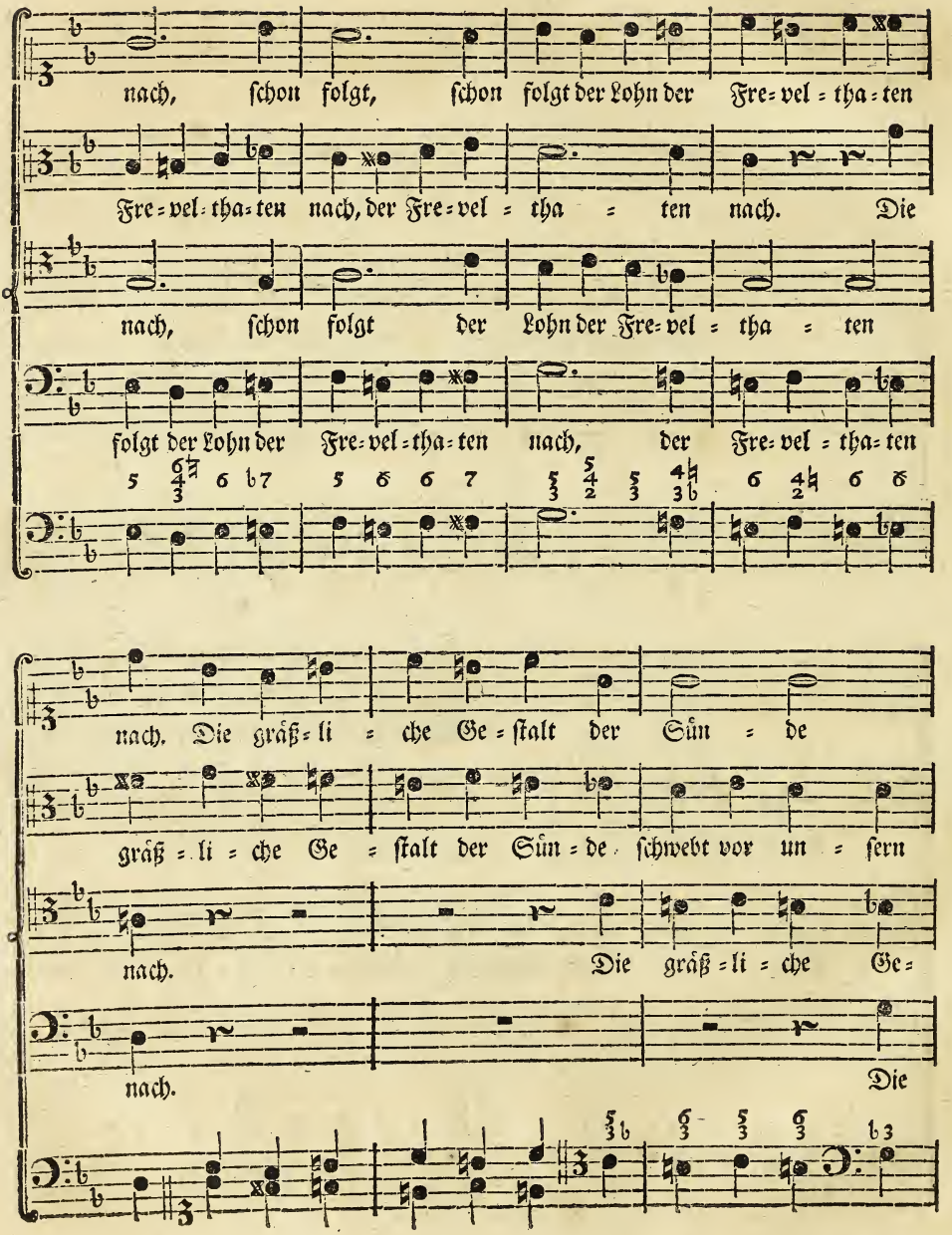


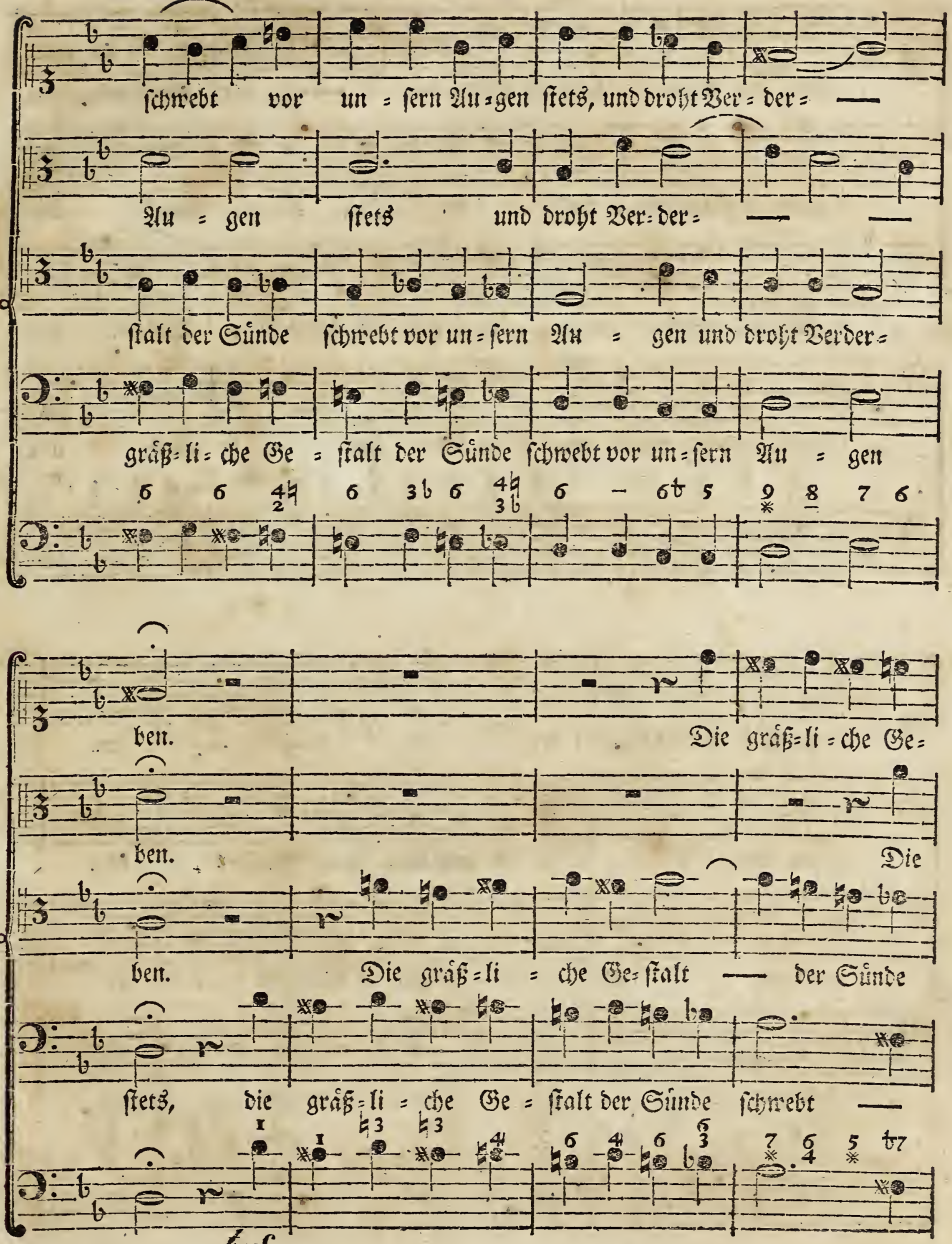

be! Wasch unſ=re See = le rein von Sünden=fle=
be! Wasch unſ=re See = le rein von Sünden=fle=
be! Wasch unſ = re See = = = le rein von Sünden=fle=
be! Wasch unſ = re See=le rein von Sünden=fle=
ken! Ver=lö = ſche
ken! Ver=lö = ſche je = = = de Spur, je = = de
ken! Ver=lö = ſche je=de Spur der Miſ = =
ken! Ver=lö = ſche je=de Spur, ver=lö = ſche

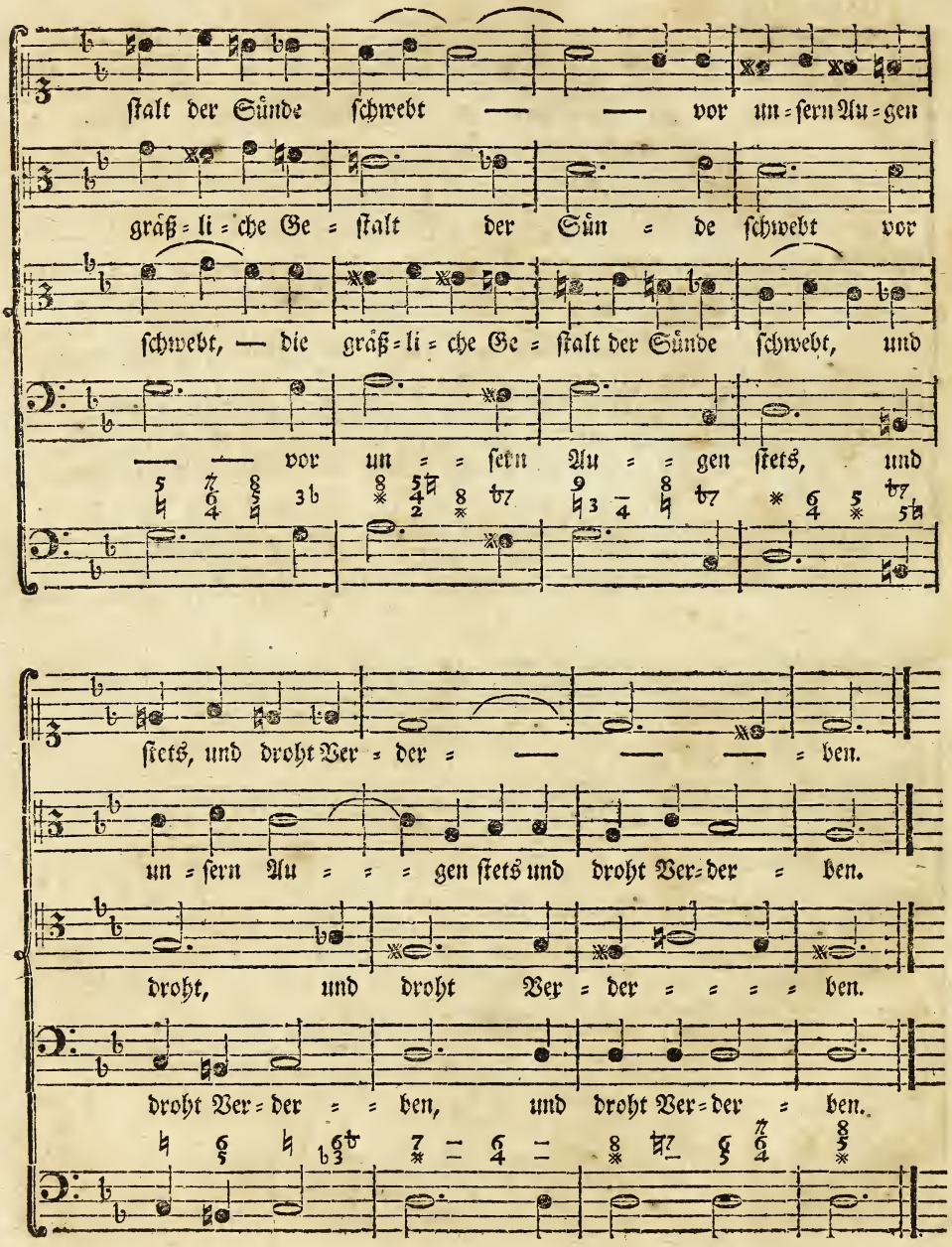

je = de Spur der Miſ = ſe = that, je = = de Spur, ver = lō = ſche
Spur der Miſ = = ſe = that, je = = de Spur, ver = lō = ſche
— = ſe = that, der Miſ = ſe = that, je = = de Spur ver = lō =
je = de Spur, je = = de Spur, je = = de Spur, ver = lō =
je = = de Spur der Miſ = = ſe = that.
je = = de Spur der Miſ = = ſe = that.
ſche, ver = lō = ſche je = de Spur der Miſ = = ſe = that.
ſche, ver = lō = ſche je = de Spur der Miſ = = ſe = that.


Denn wir er=
Denn wir er = ken = nen, daß wir
Denn wir er = ken = nen, daß wir
Denn wir er = ken = nen, wir er = ken = nen, daß wir
ken = nen, daß wir Sün = der sind.
Sün = der, daß wir Sün = der sind.
Sün = der, daß wir Sün = der sind.
Sün = der, daß wir Sün = der sind.

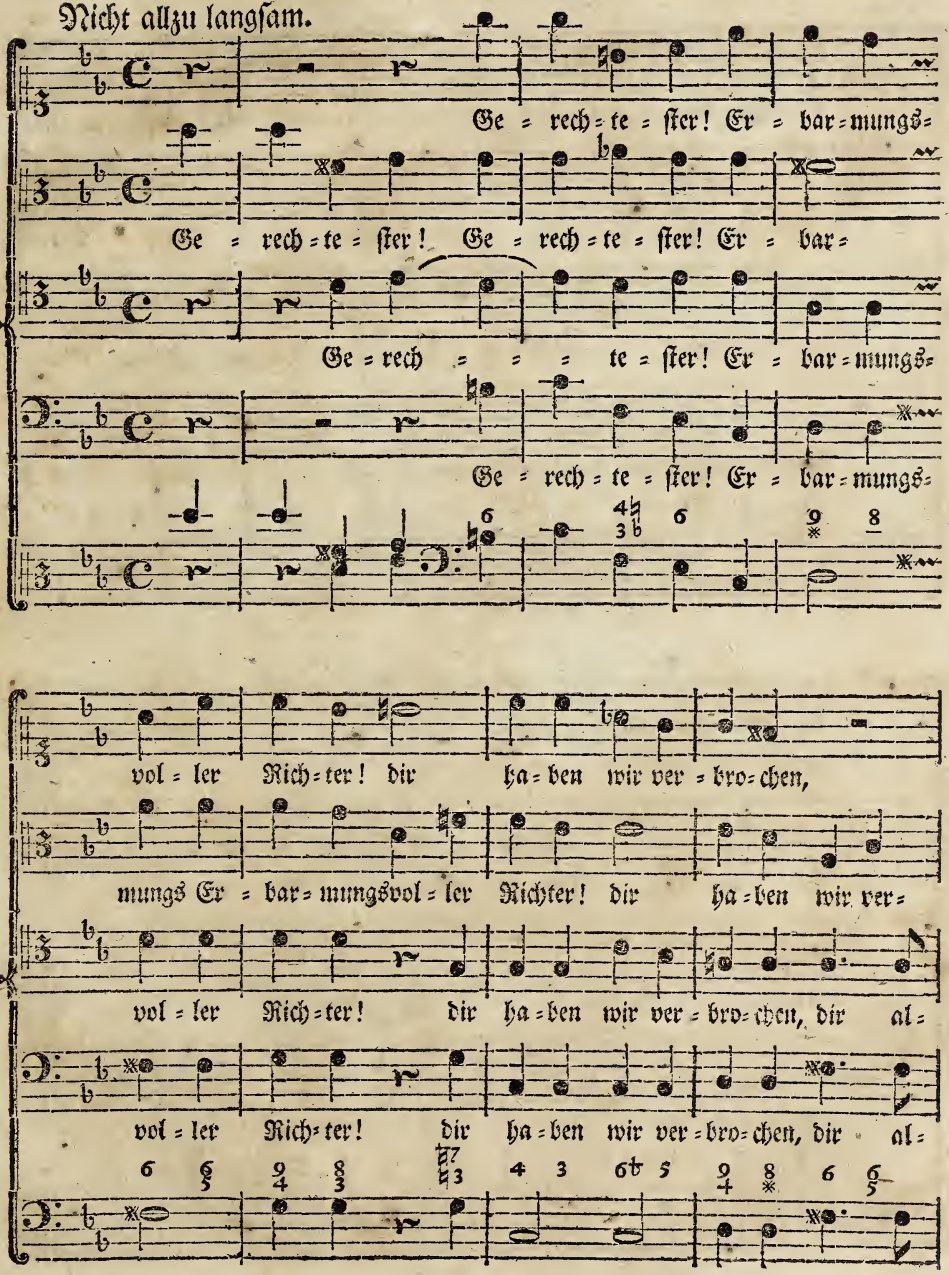

Schon folgt der Lohn der
Schon folgt der Lohn der Fre- vel - tha - ten nach, ſchon
t. s.
Schon folgt der Lohn der Fre- vel- tha - ten
Fre - vel- tha - ten nach, ſchon folgt der Lohn der
folgt, ſchon folgt der Lohn der Fre - - vel - tha - - ten
Schon

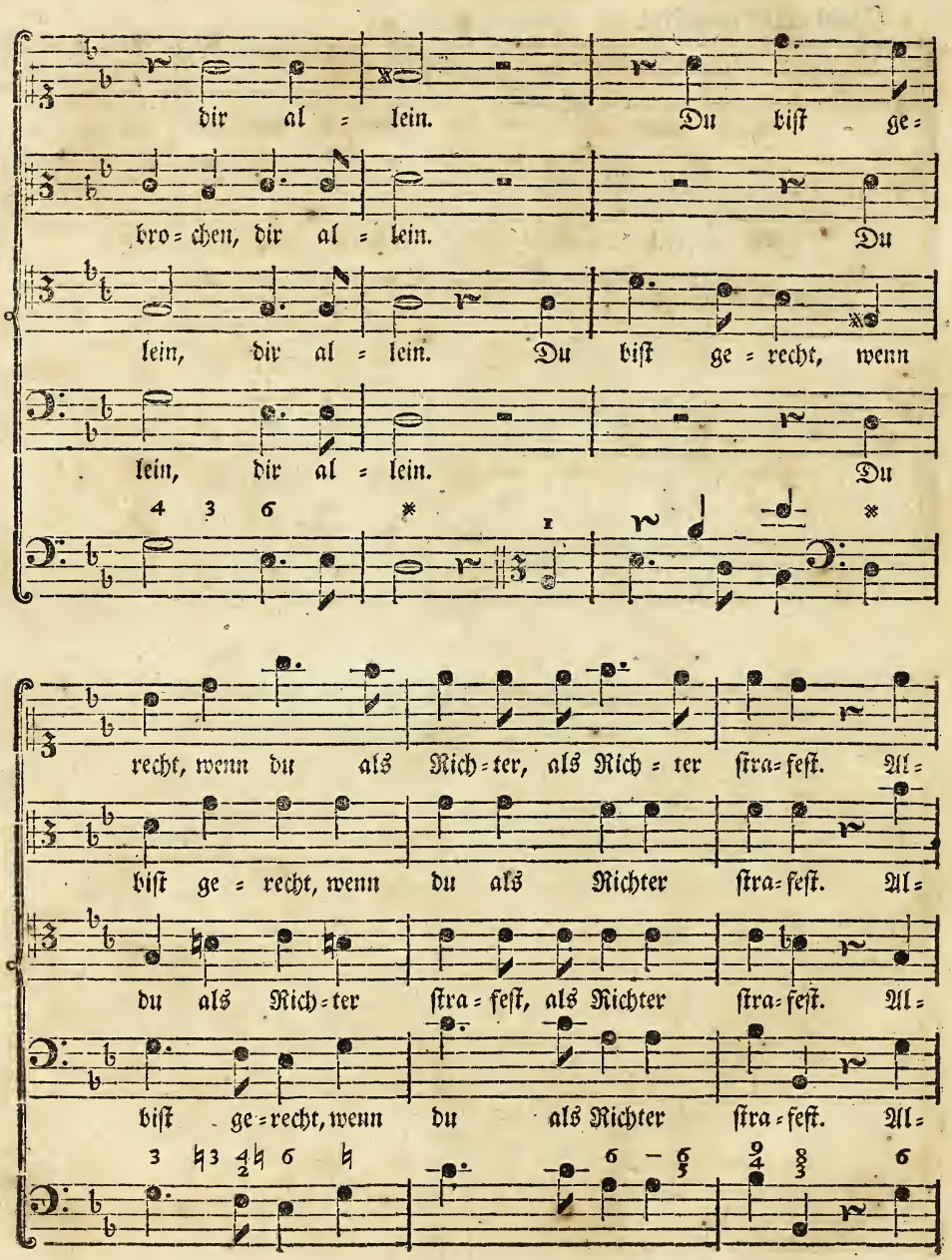

nach, schon folgt, schon folgt der Lohn der Fre=vel=tha=ten
Fre=vel=tha=ten nach, der Fre=vel=tha=ten nach. Die
nach, schon folgt der Lohn der Fre=vel=tha=ten
folgt der Lohn der Fre=vel=tha=ten nach, der Fre=vel=tha=ten
nach. Die gräß=li=che Ge=ſtalt der Sün=de
gräß=li=che Ge=ſtalt der Sün=de ſchwebt vor un=ſern
nach. Die gräß=li=che Ge=
nach. Die

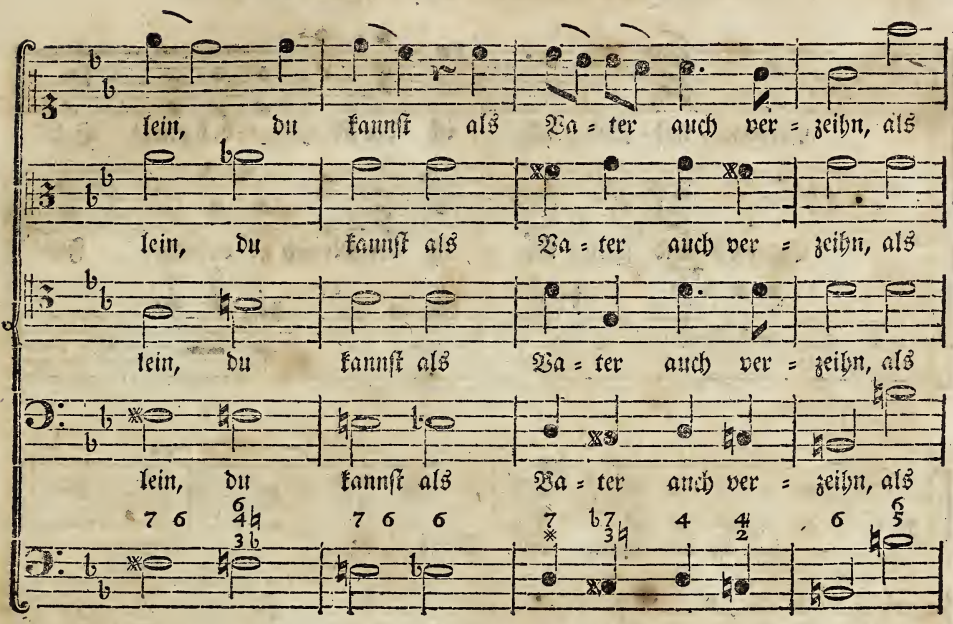

schwebt vor un = sern Au = gen stets, und droht Ver = der =
Au = gen stets und droht Ver = der =
stalt der Sünde schwebt vor un = sern Au = gen und droht Verder =
gräß = li = che Ge = stalt der Sünde schwebt vor un = sern Au = gen
ben.
Die gräß = li = che Ge =
ben.
Die
ben.
Die gräß = li = che Ge = stalt der Sünde
stets, die gräß = li = che Ge = stalt der Sünde schwebt
t. f.

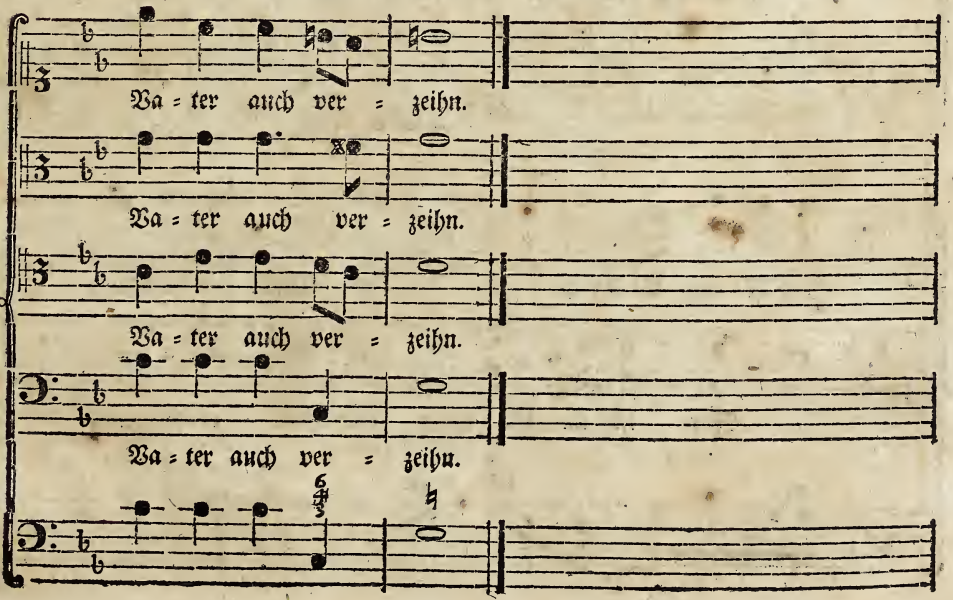

stalt der Sünde schwebt — — vor un=sern Au=gen
gräß=li=che Ge=stalt der Sün=de schwebt vor
schwebt, — die gräß=li=che Ge=stalt der Sünde schwebt, und
— — vor un=sern Au=gen stets, und
stets, und droht Ver=der=— — — =ben.
un=sern Au=gen stets und droht Ver=der=ben.
droht, und droht Ver=der=ben.
droht Ver=der=ben, und droht Ver=der=ben.

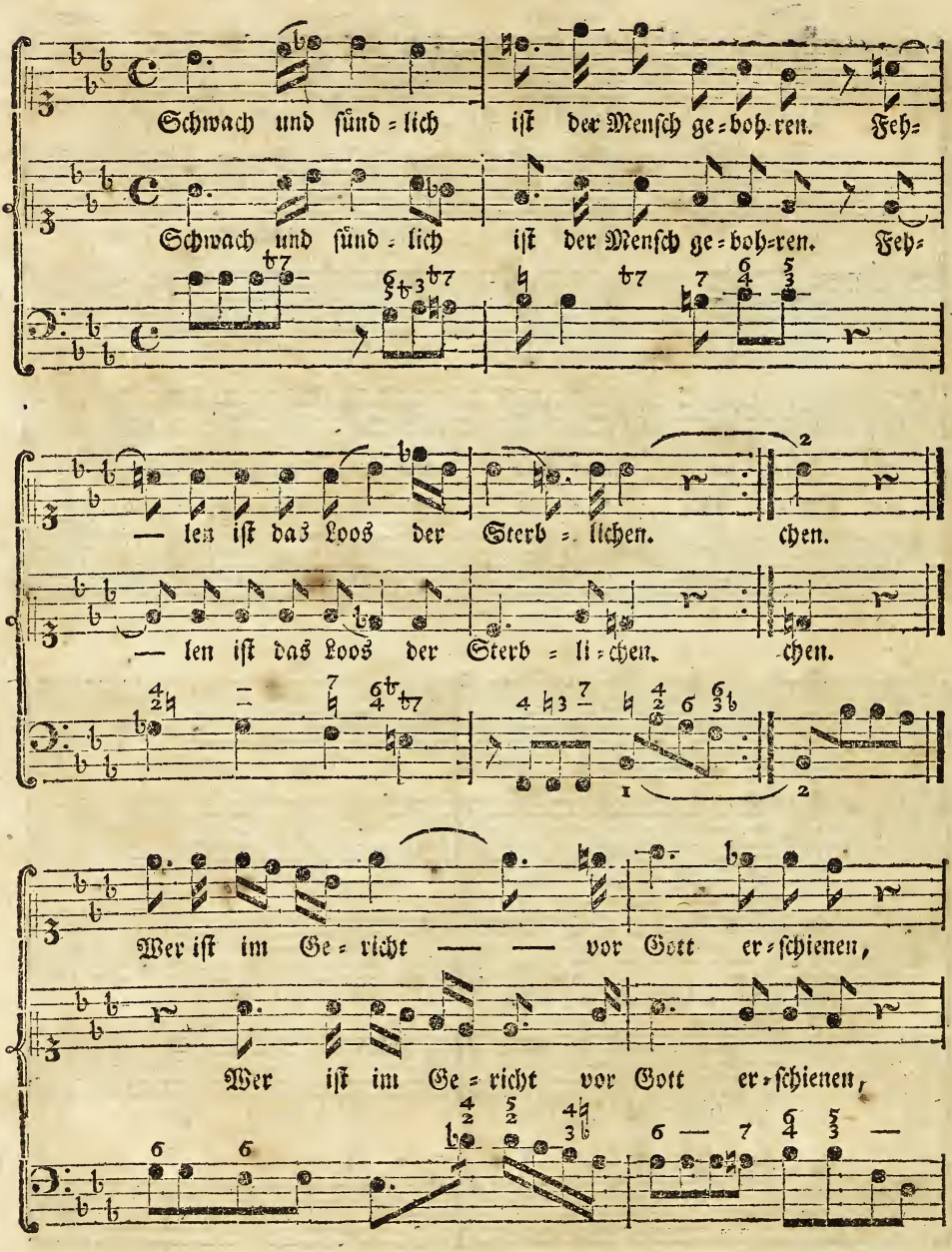
Nicht allzu langsam.

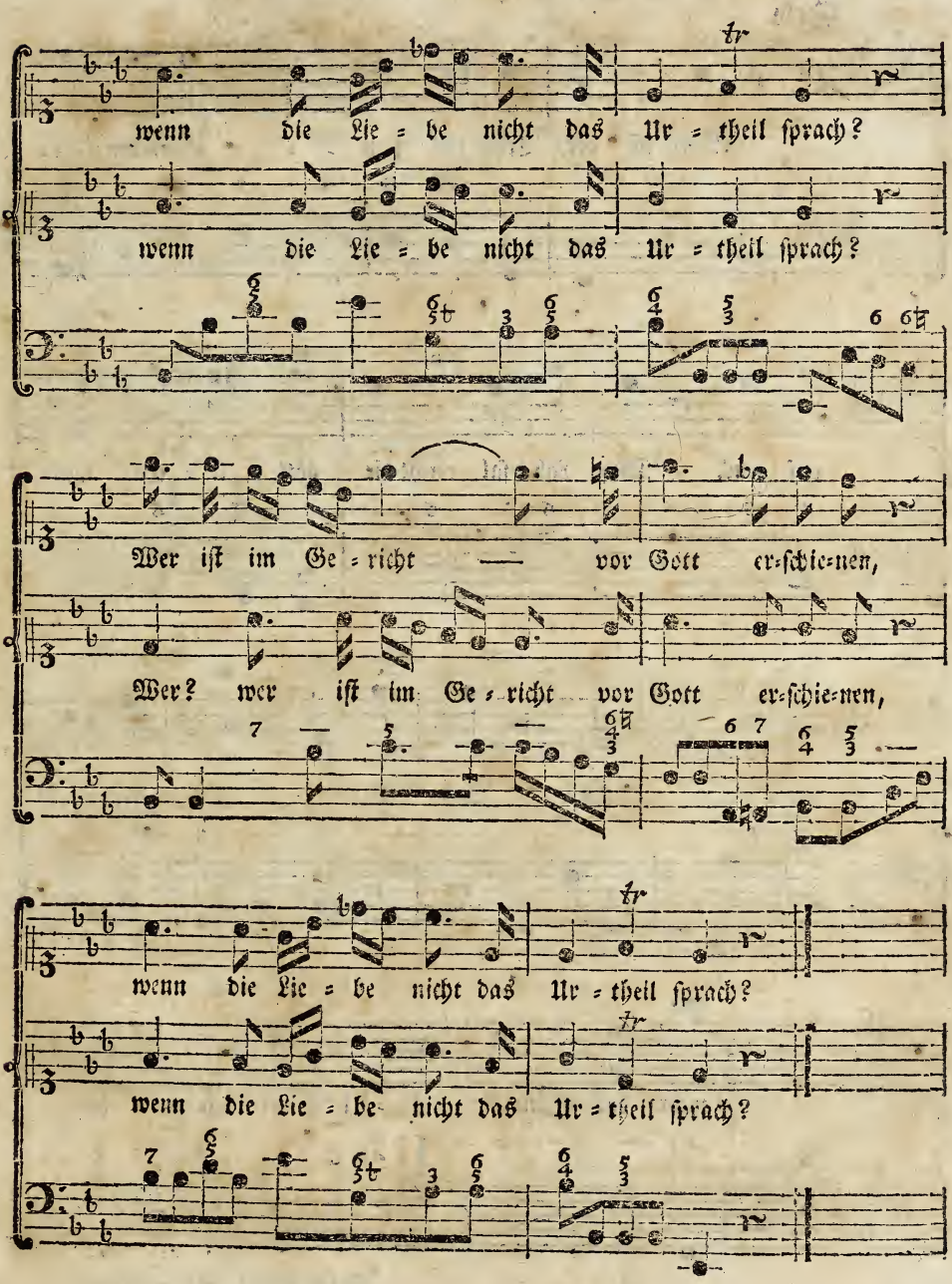



dir al = lein. Du bist ge =
bro = chen, dir al = lein. Du
lein, dir al = lein. Du bist ge = recht, wenn
lein, dir al = lein. Du
recht, wenn du als Rich = ter, als Rich = ter stra = fest. Al =
bist ge = recht, wenn du als Richter stra = fest. Al =
du als Rich = ter stra = fest, als Richter stra = fest. Al =
bist ge = recht, wenn du als Richter stra = fest. Al =

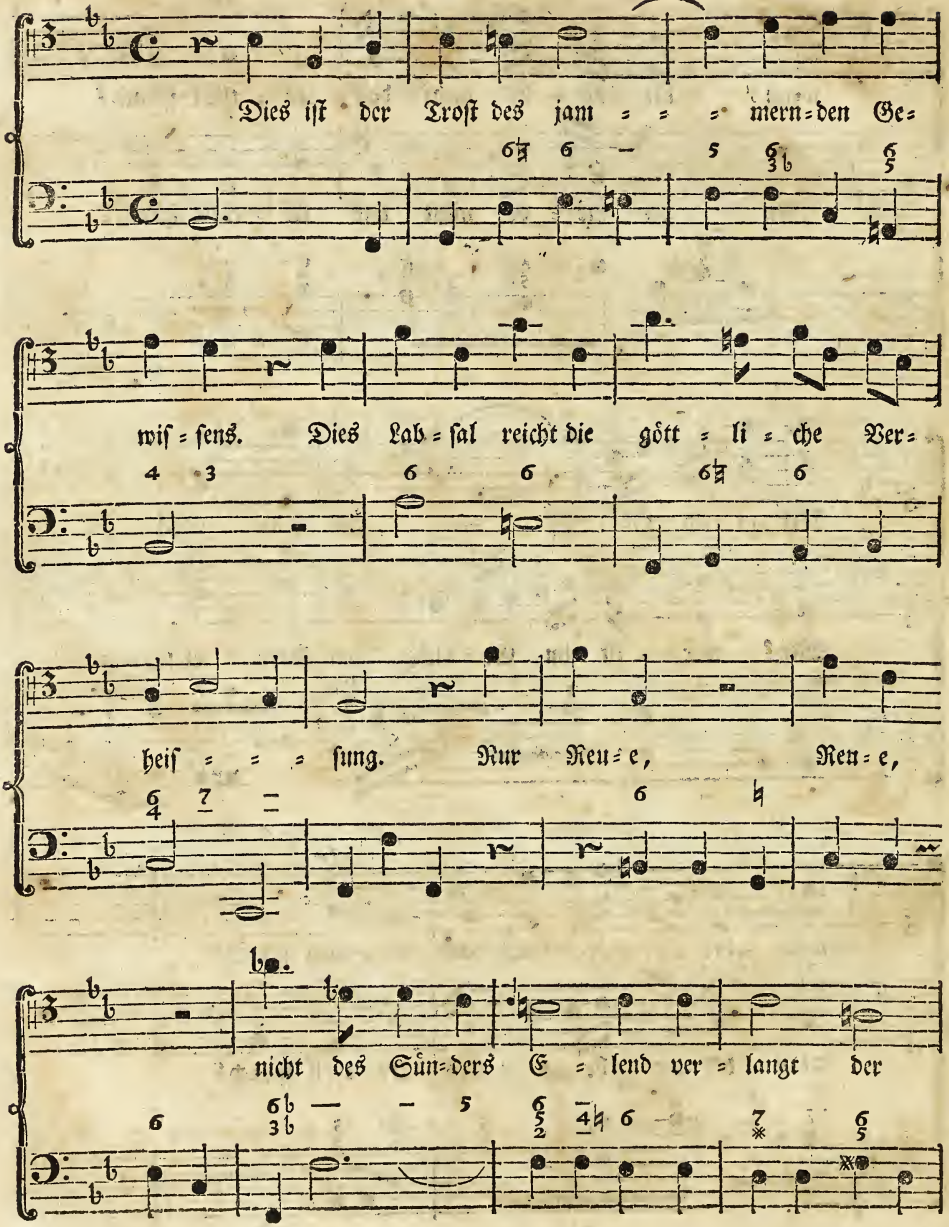

lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als
lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als
lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als
lein, du kannst als Va = ter auch ver = zeihn, als

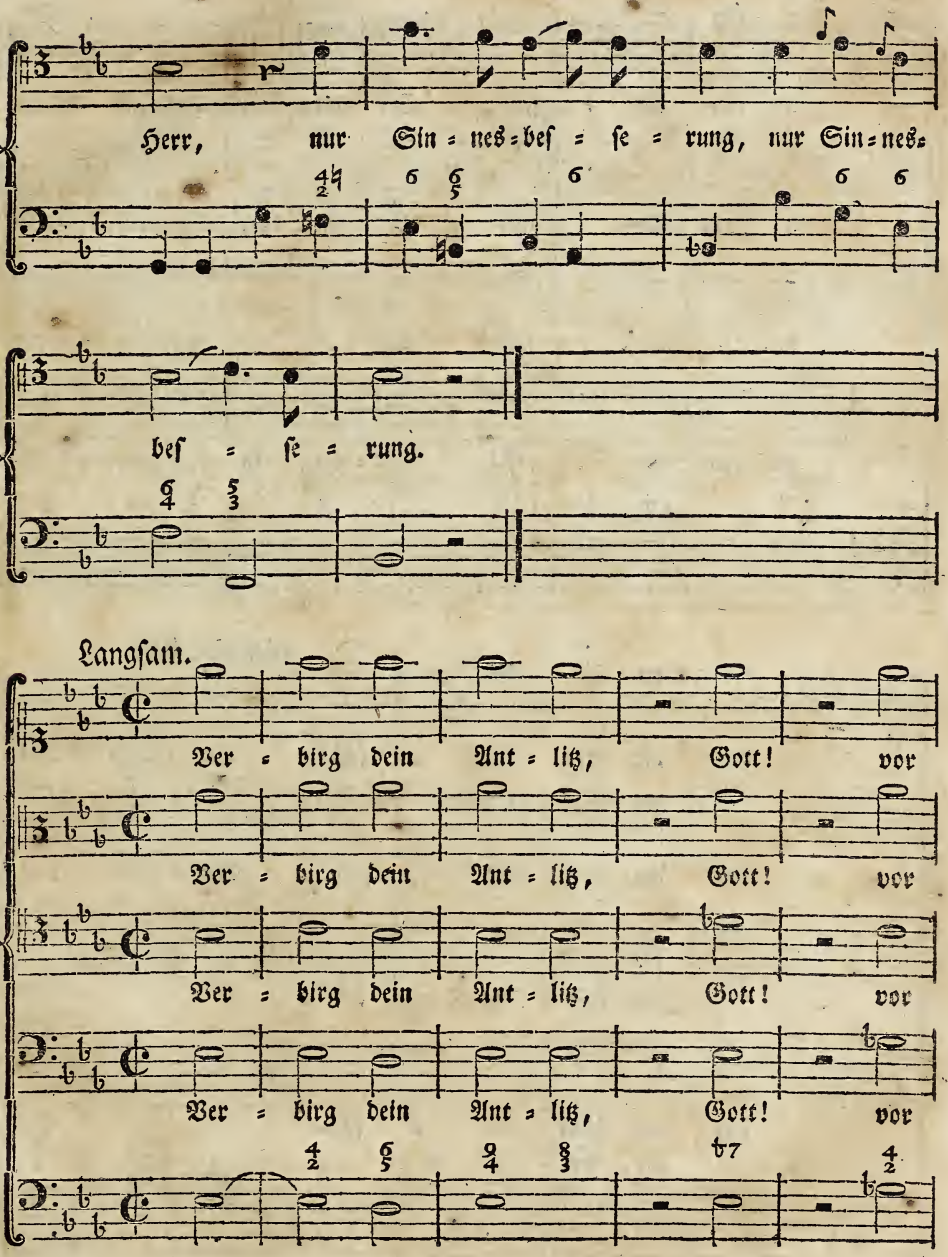

Va = ter auch ver = zeihn.
Va = ter auch ver = zeihn.
Va = ter auch ver = zeihn.
Va = ter auch ver = zeihn.

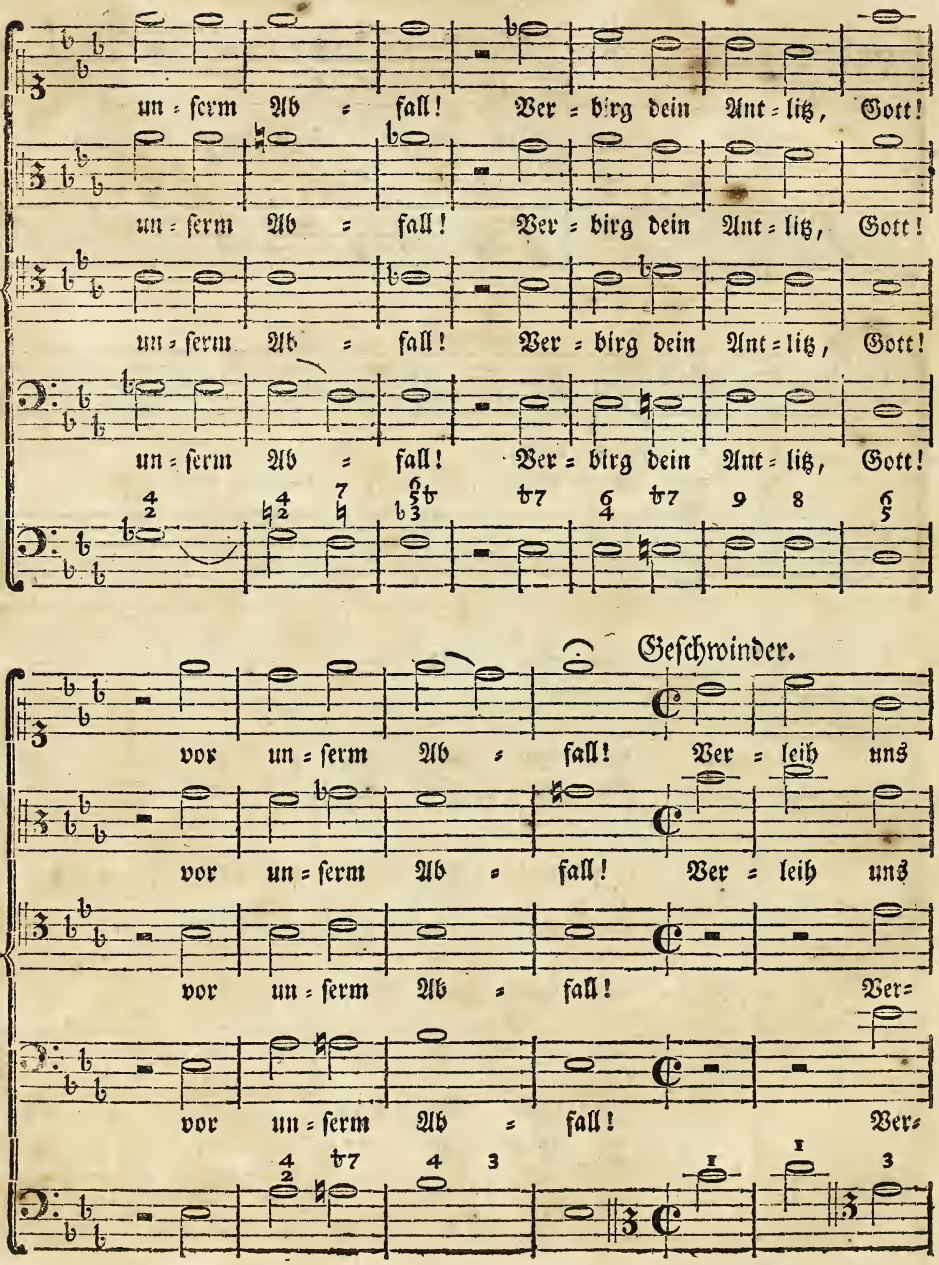

Schwach und sünd = lich ist der Mensch ge = boh = ren. Feh=
Schwach und sünd = lich ist der Mensch ge = boh = ren. Feh=
— len ist das Loos der Sterb = lichen. chen.
— len ist das Loos der Sterb = li = chen. chen.
Wer ist im Ge = richt — — vor Gott er = schienen,
Wer ist im Ge = richt vor Gott er = schienen,

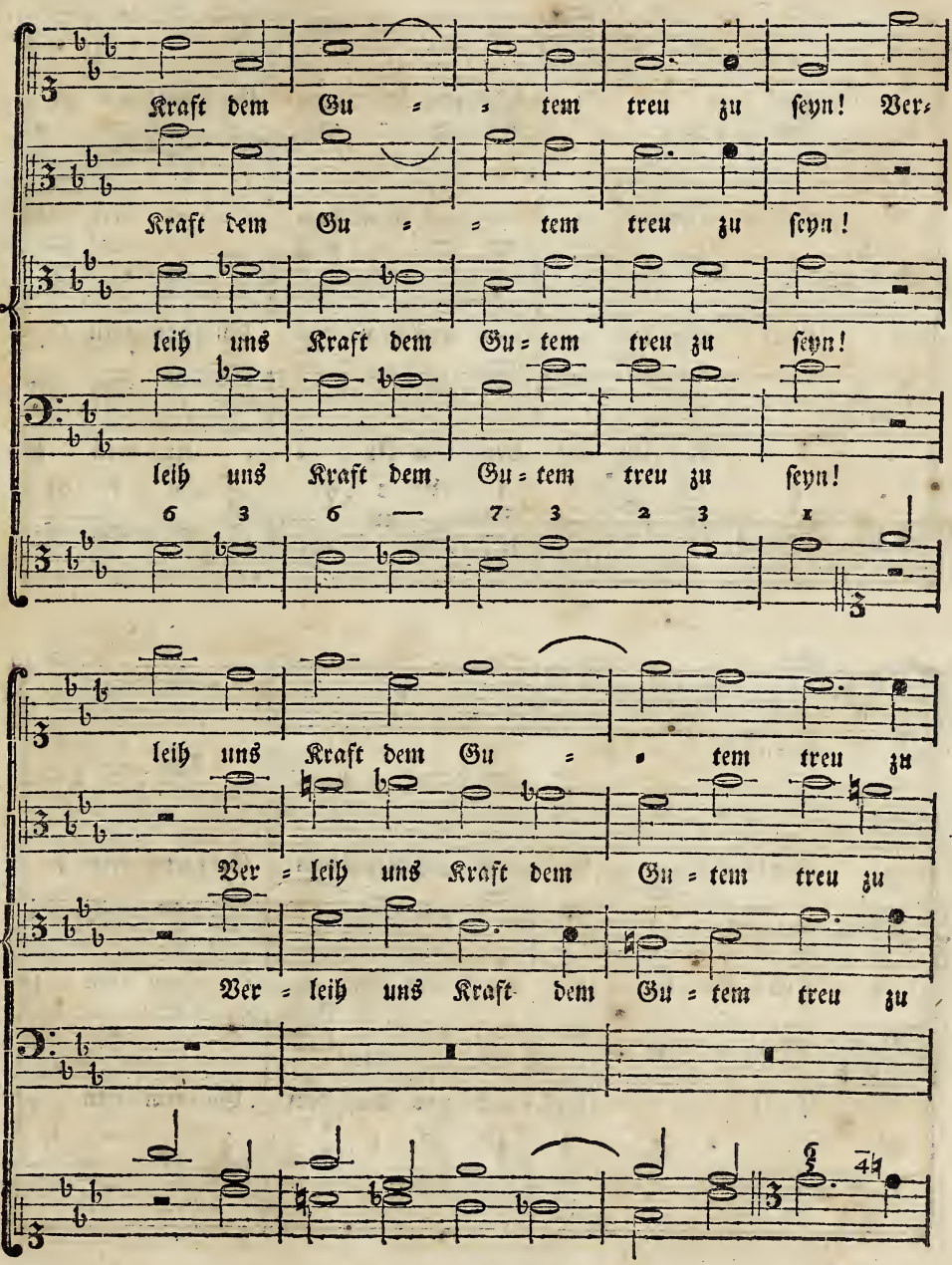

wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?
wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?
Wer ist im Ge = richt — vor Gott er=schie=nen,
Wer? wer ist im Ge = richt vor Gott er=schie=nen,
wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?
wenn die Lie = be nicht das Ur = theil sprach?

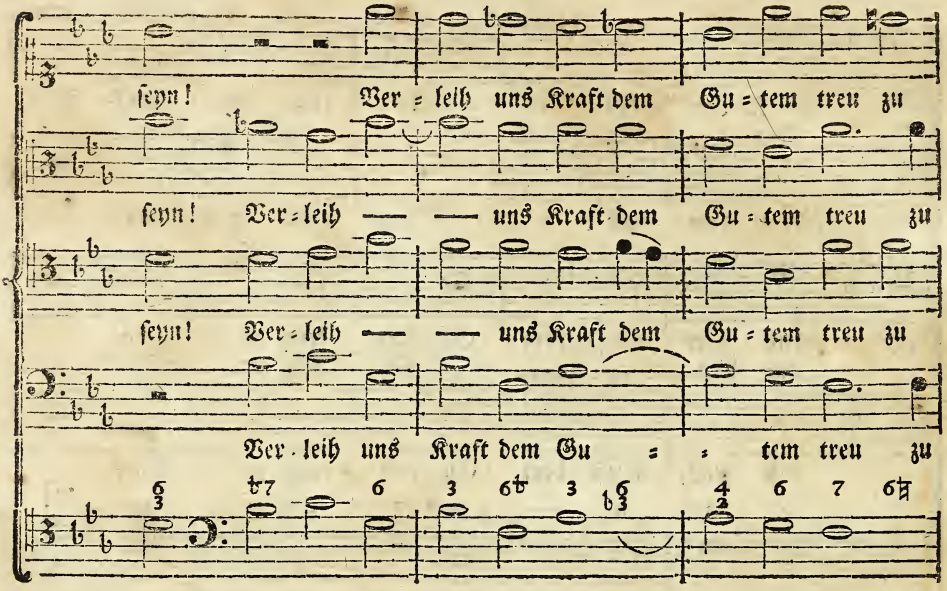
Solo.

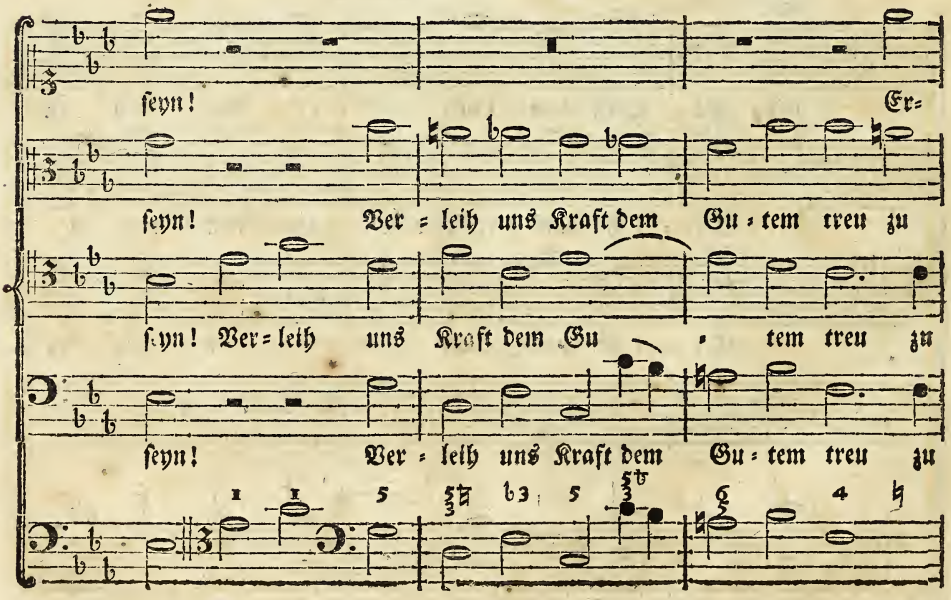

Dies ist der Trost des jam = = = mern=den Ge=
wis = sens. Dies Lab = sal reicht die gött = li = che Ver=
heis = = = sung. Nur Reu = e, Reu = e,
nicht des Sün=ders E = lend ver = langt der

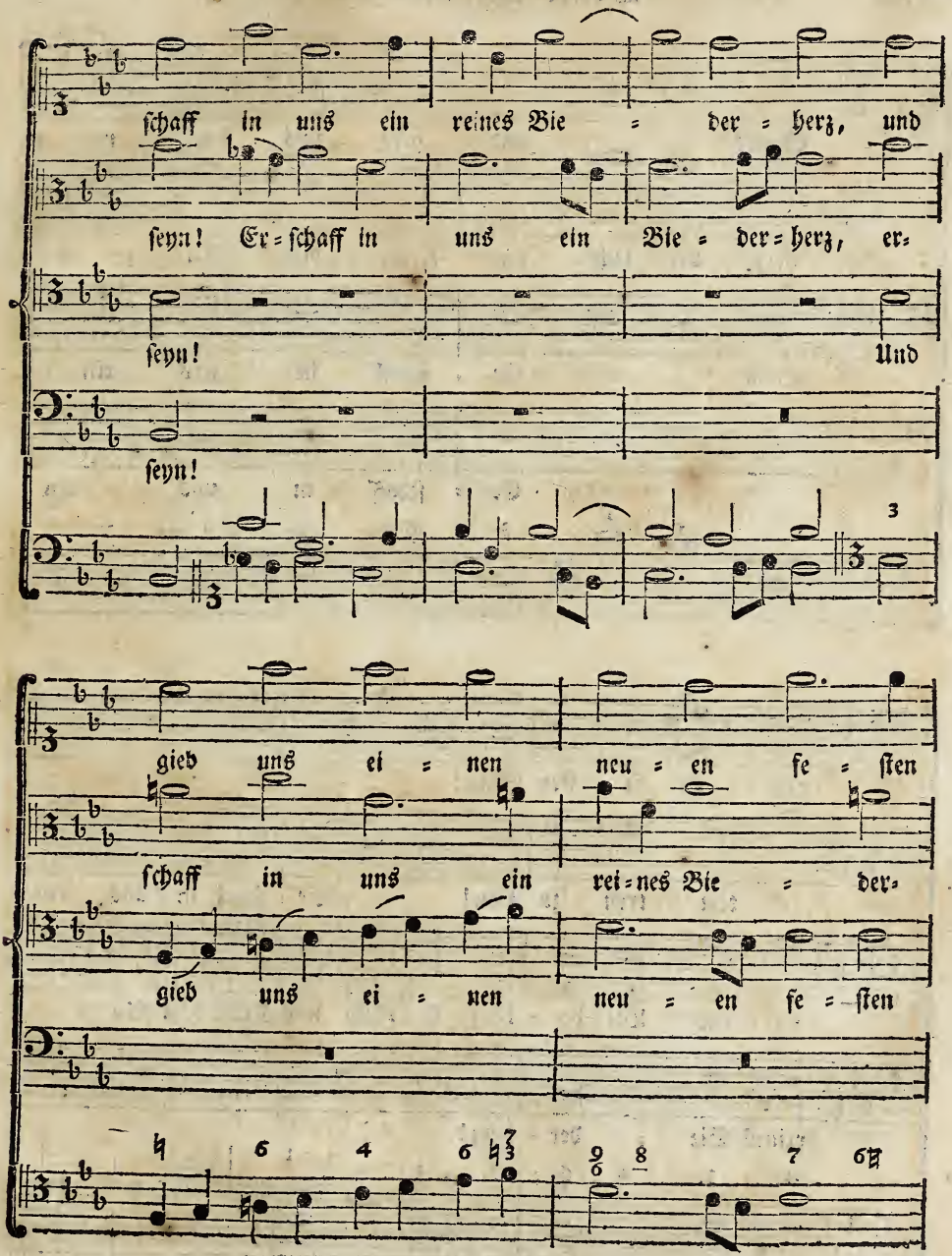

Herr, nur Sin = nes = bes = se = rung, nur Sin = nes =
bes = se = rung.
Langsam.
Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor
Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor
Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor
Ver = birg dein Ant = litz, Gott! vor

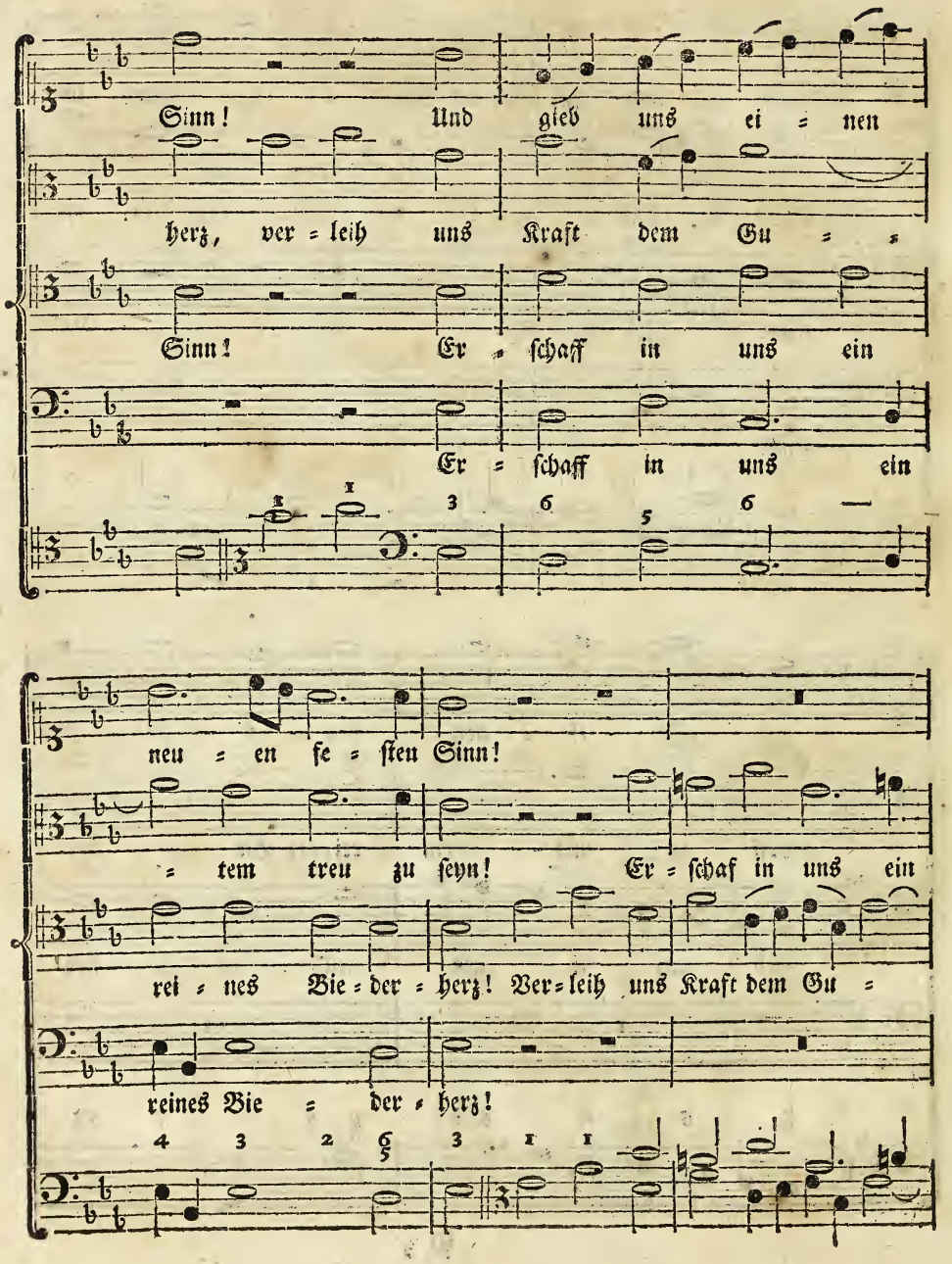

un = serm Ab = fall! Ver = birg dein Ant = litz, Gott!
un = serm Ab = fall! Ver = birg dein Ant = litz, Gott!
un = serm Ab = fall! Ver = birg dein Ant = litz, Gott!
un = serm Ab = fall! Ver = birg dein Ant = litz, Gott!
Geschwinder.
vor un = serm Ab = fall! Ver = leih uns
vor un = serm Ab = fall! Ver = leih uns
vor un = serm Ab = fall! Ver=
vor un = serm Ab = fall! Ver=

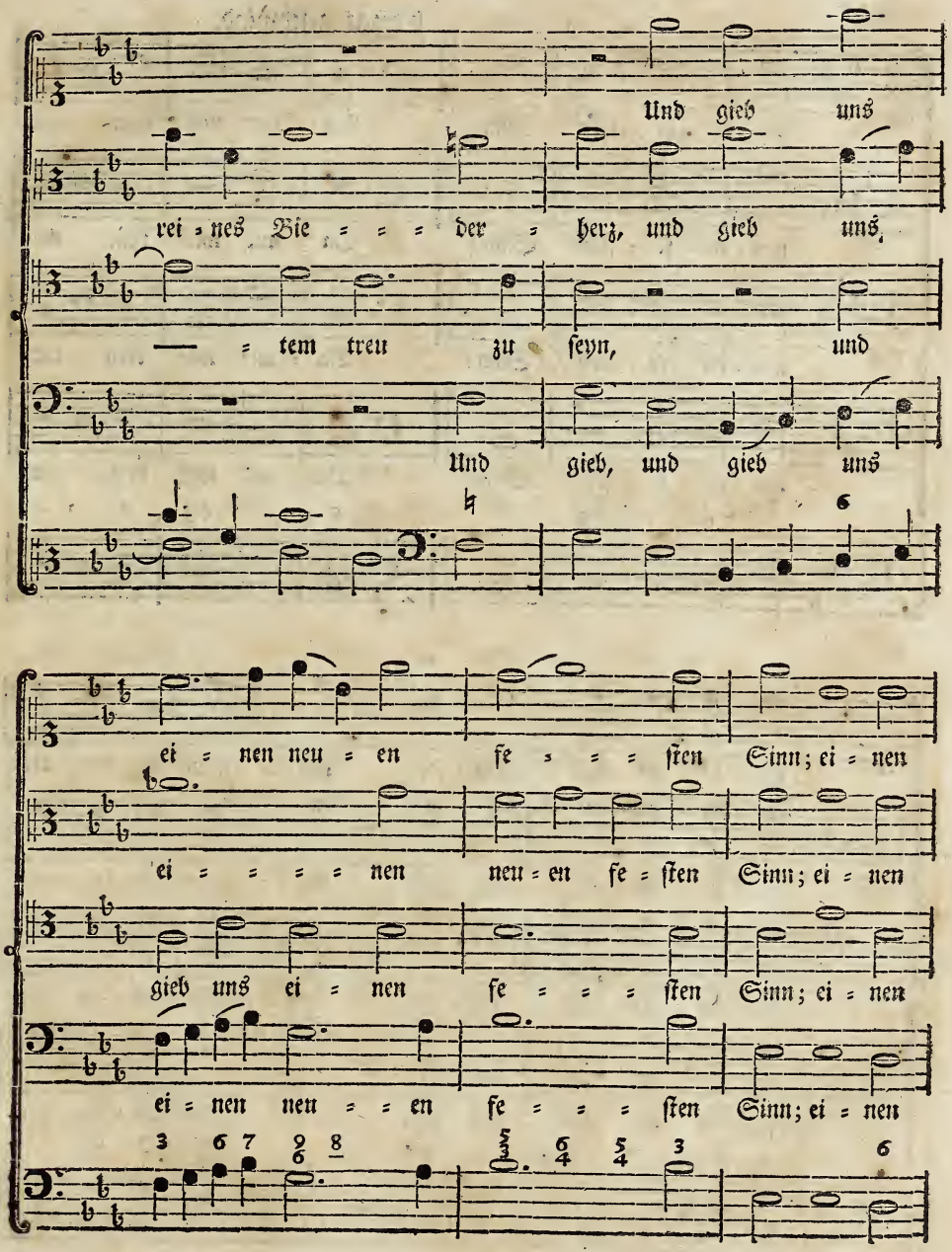

Kraft dem Gu = = tem treu zu seyn! Ver=
Kraft dem Gu = = tem treu zu seyn!
leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu seyn!
leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu seyn!
6 3 6 — 7 3 2 3 1
leih uns Kraft dem Gu = = tem treu zu
Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu


seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
seyn! Ver = leih — — uns Kraft dem Gu = tem treu zu
seyn! Ver = leih — — uns Kraft dem Gu = tem treu zu
Ver = leih uns Kraft dem Gu = = tem treu zu

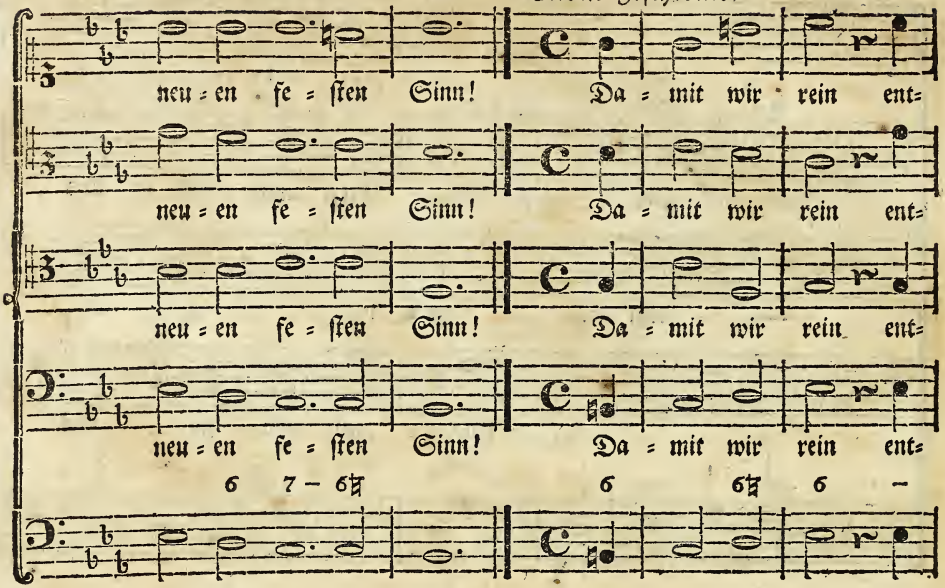

seyn! Er=
seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu
seyn! Ver = leih uns Kraft dem Gu = tem treu zu

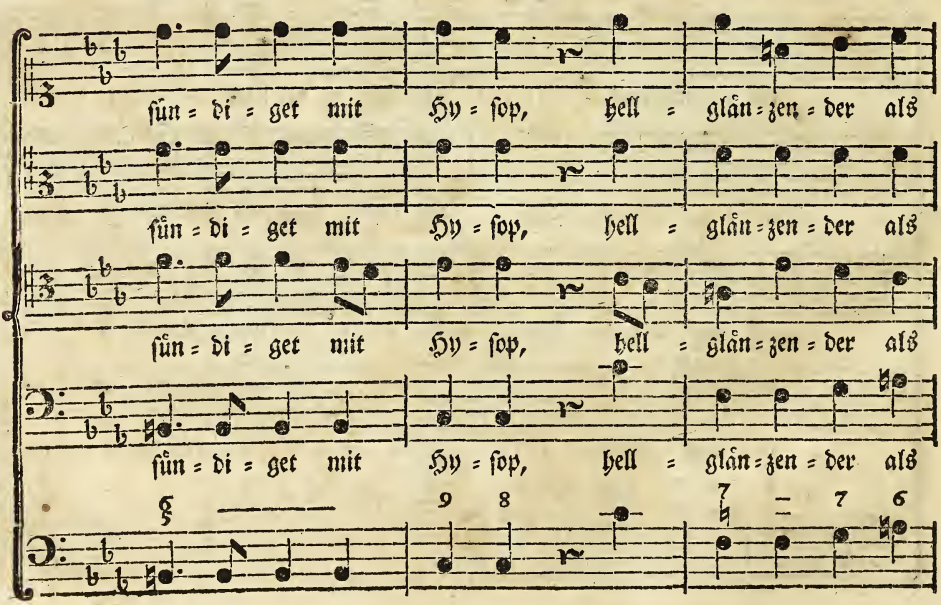

schaff in uns ein reines Bie = der = herz, und
seyn! Er = schaff in uns ein Bie = der = herz, er=
seyn! Und
seyn!
gieb uns ei = nen neu = en fe = sten
schaff in uns ein rei = nes Bie = der=
gieb uns ei = nen neu = en fe = sten

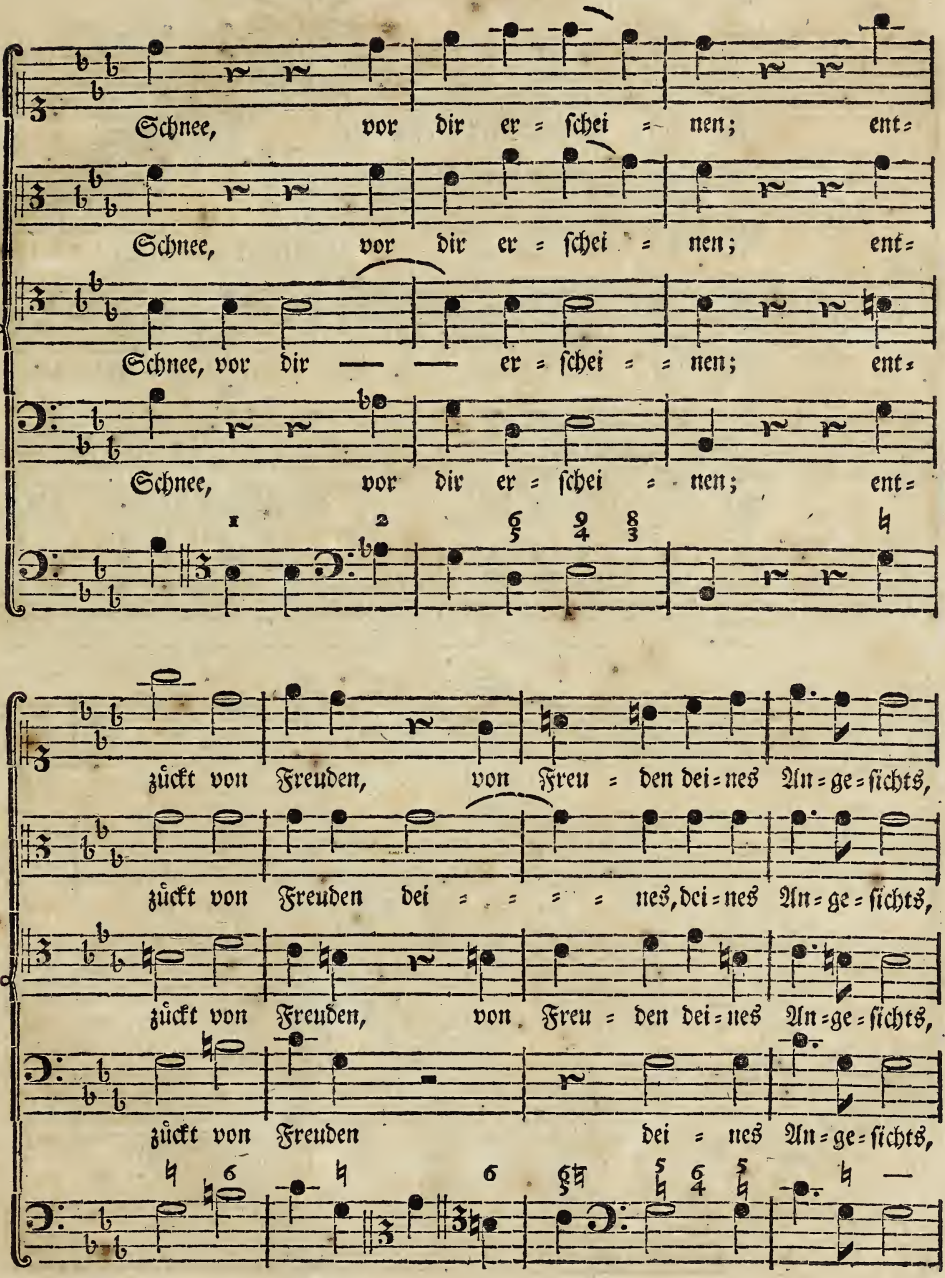

Sinn! Und gieb uns ei = nen
herz, ver = leih uns Kraft dem Gu = =
Sinn! Er = schaff in uns ein
Er = schaff in uns ein
neu = en fe = sten Sinn!
= tem treu zu seyn! Er = schaf in uns ein
rei = nes Bie = der = herz! Ver = leih uns Kraft dem Gu =
reines Bie = der = herz!

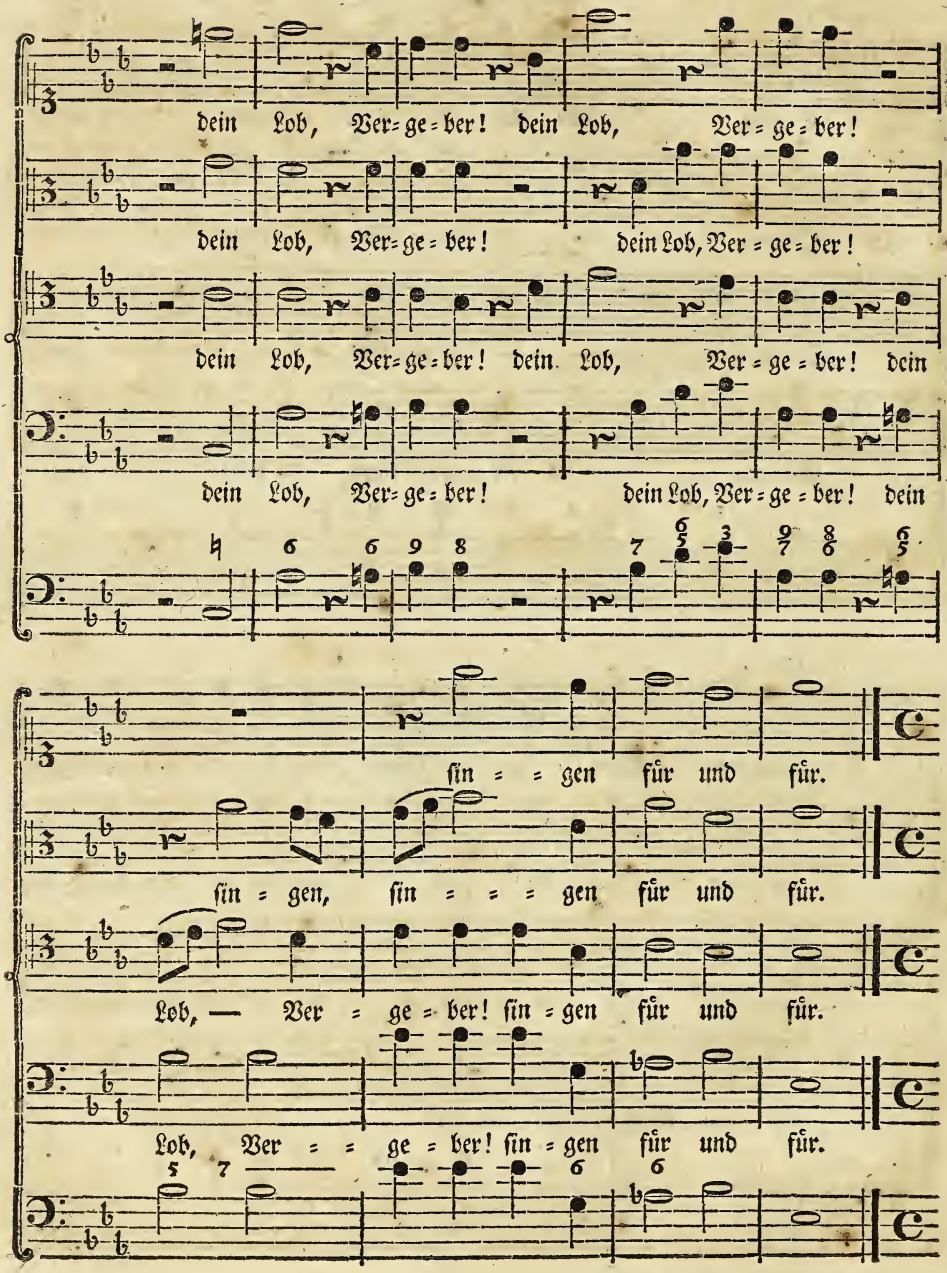

Und gieb uns
rei = nes Bie = = = der = herz, und gieb uns,
— = tem treu zu ſeyn, und
Und gieb, und gieb uns
ei = nen neu = en fe = = = ſten Sinn; ei = nen
ei = = = = nen neu = en fe = ſten Sinn; ei = nen
gieb uns ei = nen fe = = = ſten Sinn; ei = nen
ei = nen neu = = en fe = = = ſten Sinn; ei = nen

Etwas geschwind.

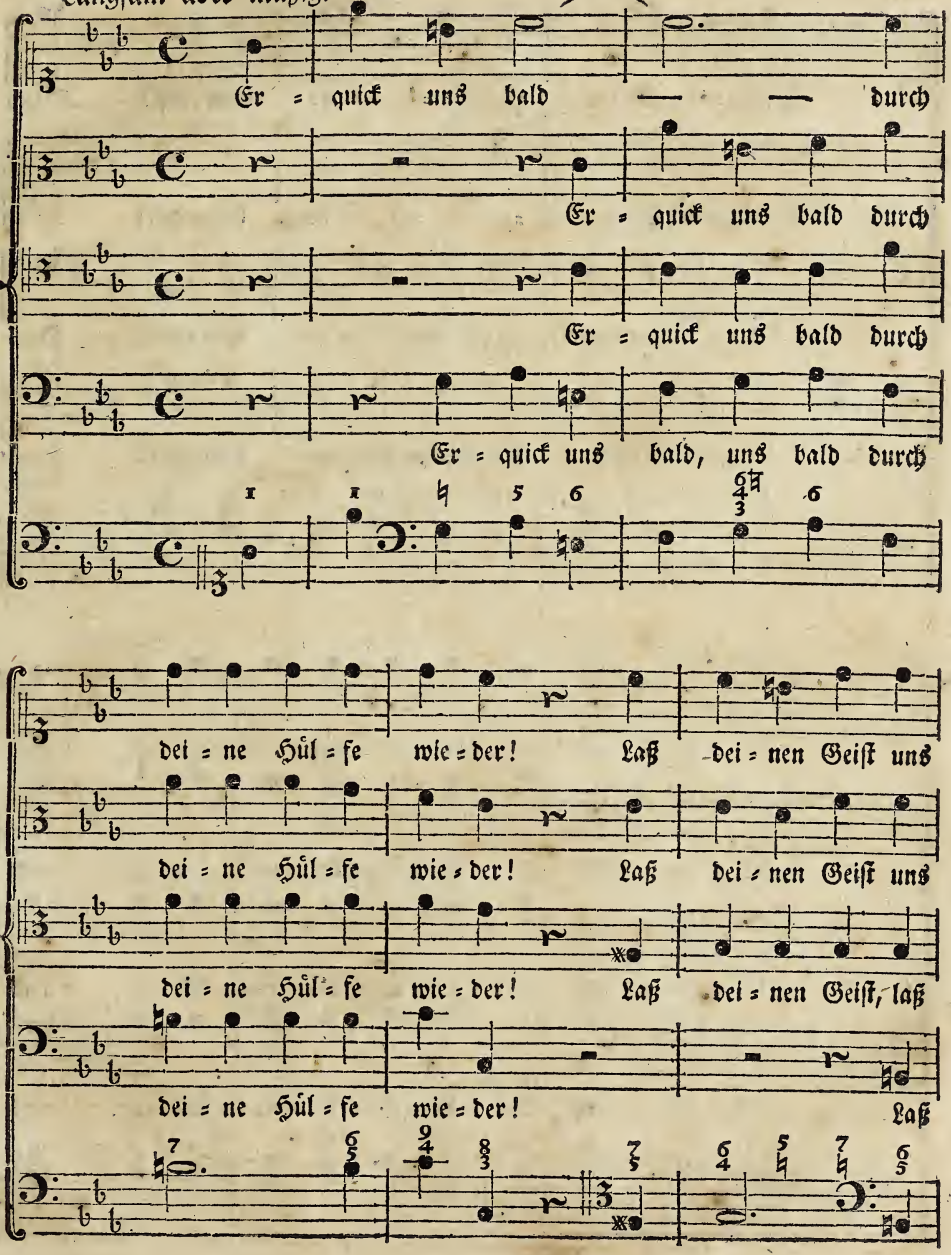


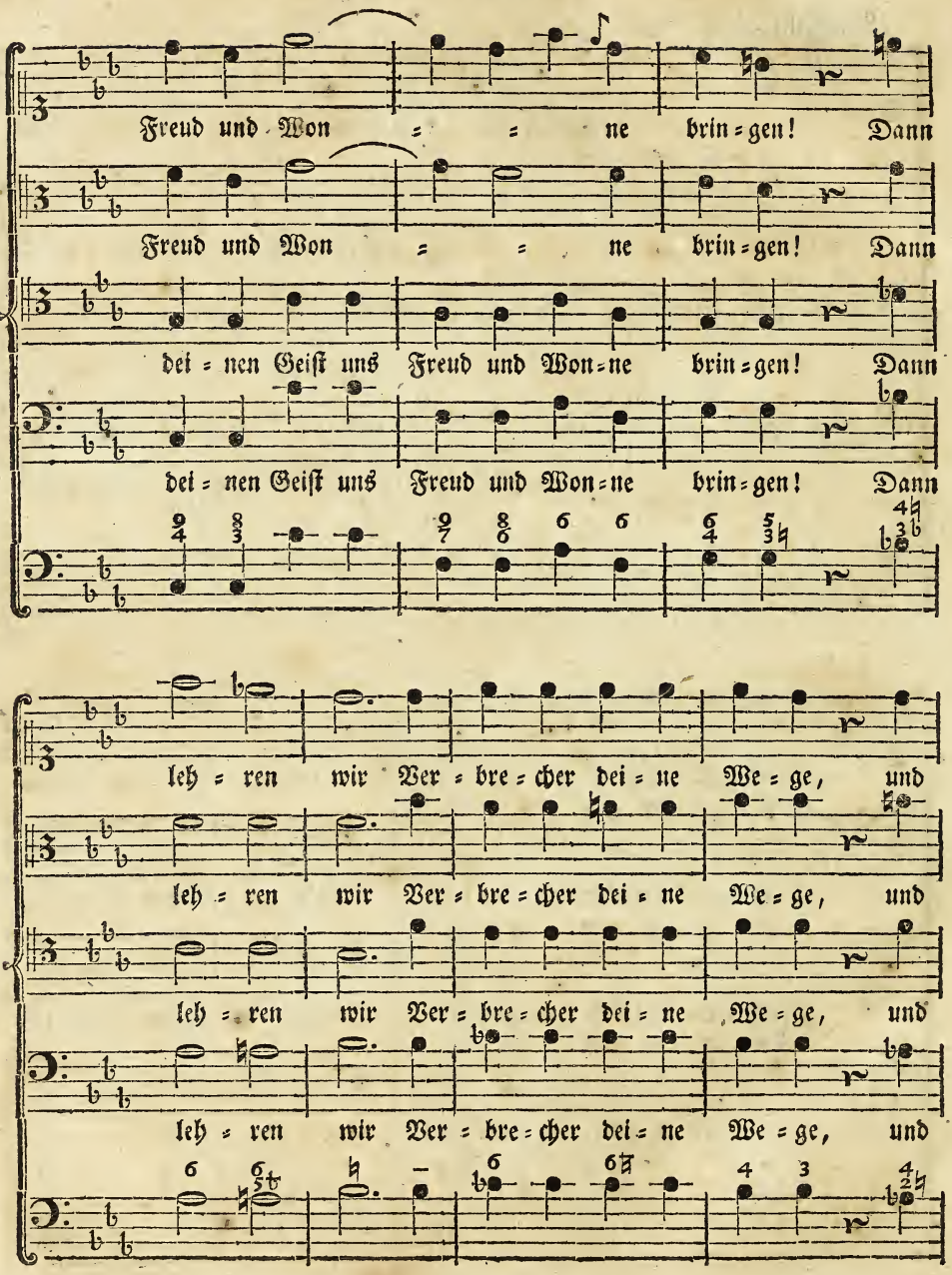


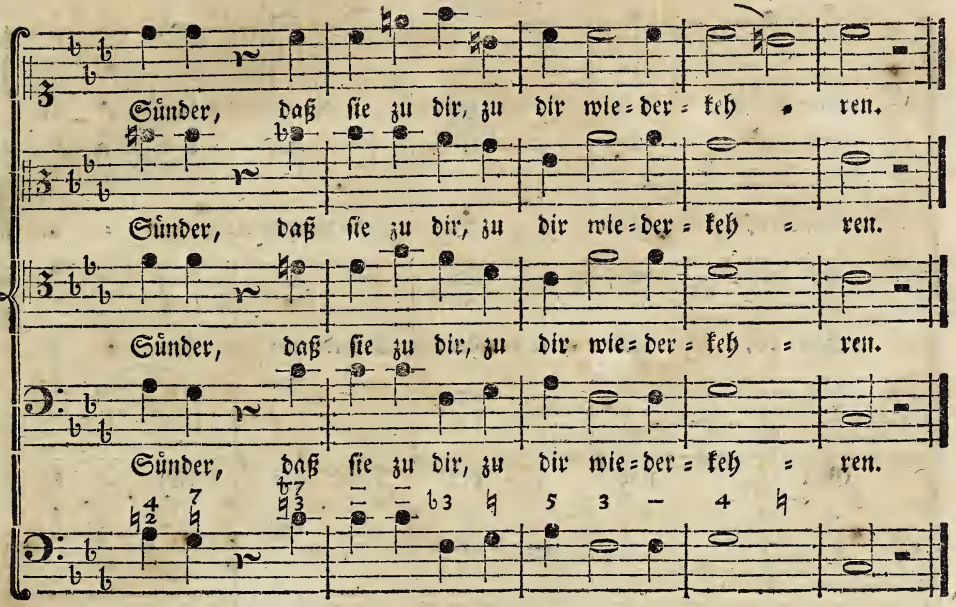

Schnee, vor dir er = schei = nen; ent=
Schnee, vor dir er = schei = nen; ent=
Schnee, vor dir — — er = schei = = nen; ent=
Schnee, vor dir er = schei = nen; ent=
zückt von Freuden, von Freu = den dei = nes An = ge = sichts,
zückt von Freuden dei = = = = nes, dei = nes An = ge = sichts,
zückt von Freuden, von Freu = den dei = nes An = ge = sichts,
zückt von Freuden dei = nes An = ge = sichts,


dein Lob, Ver= ge = ber! dein Lob, Ver = ge = ber!
dein Lob, Ver= ge = ber! dein Lob, Ver = ge = ber!
dein Lob, Ver= ge = ber! dein Lob, Ver = ge = ber! dein
dein Lob, Ver= ge = ber! dein Lob, Ver = ge = ber! dein
sin = = gen für und für.
sin = gen, sin = = = gen für und für.
Lob, — Ver = ge = ber! sin = gen für und für.
Lob, Ver = = ge = ber! sin = gen für und für.

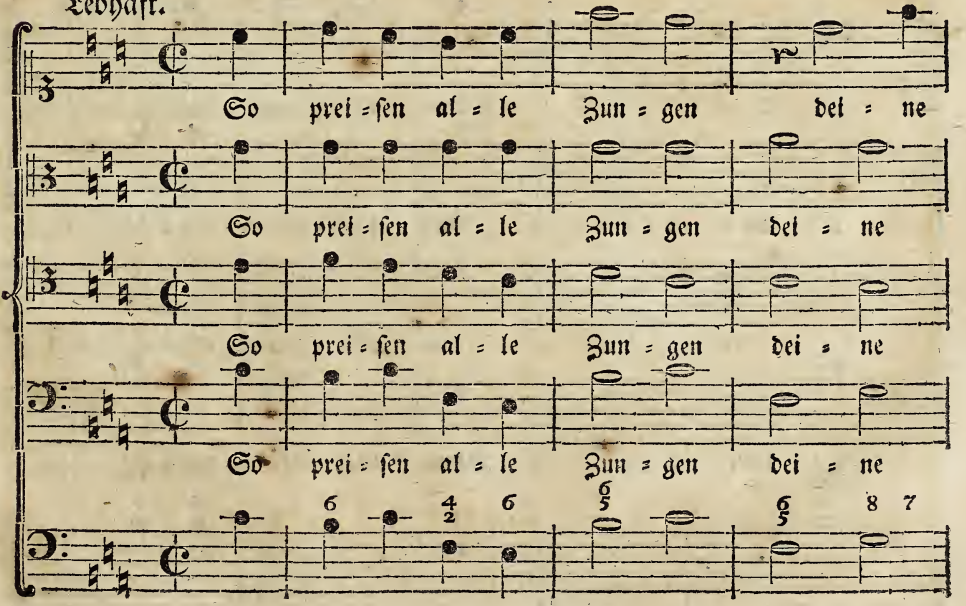
Langsam aber mäßig.

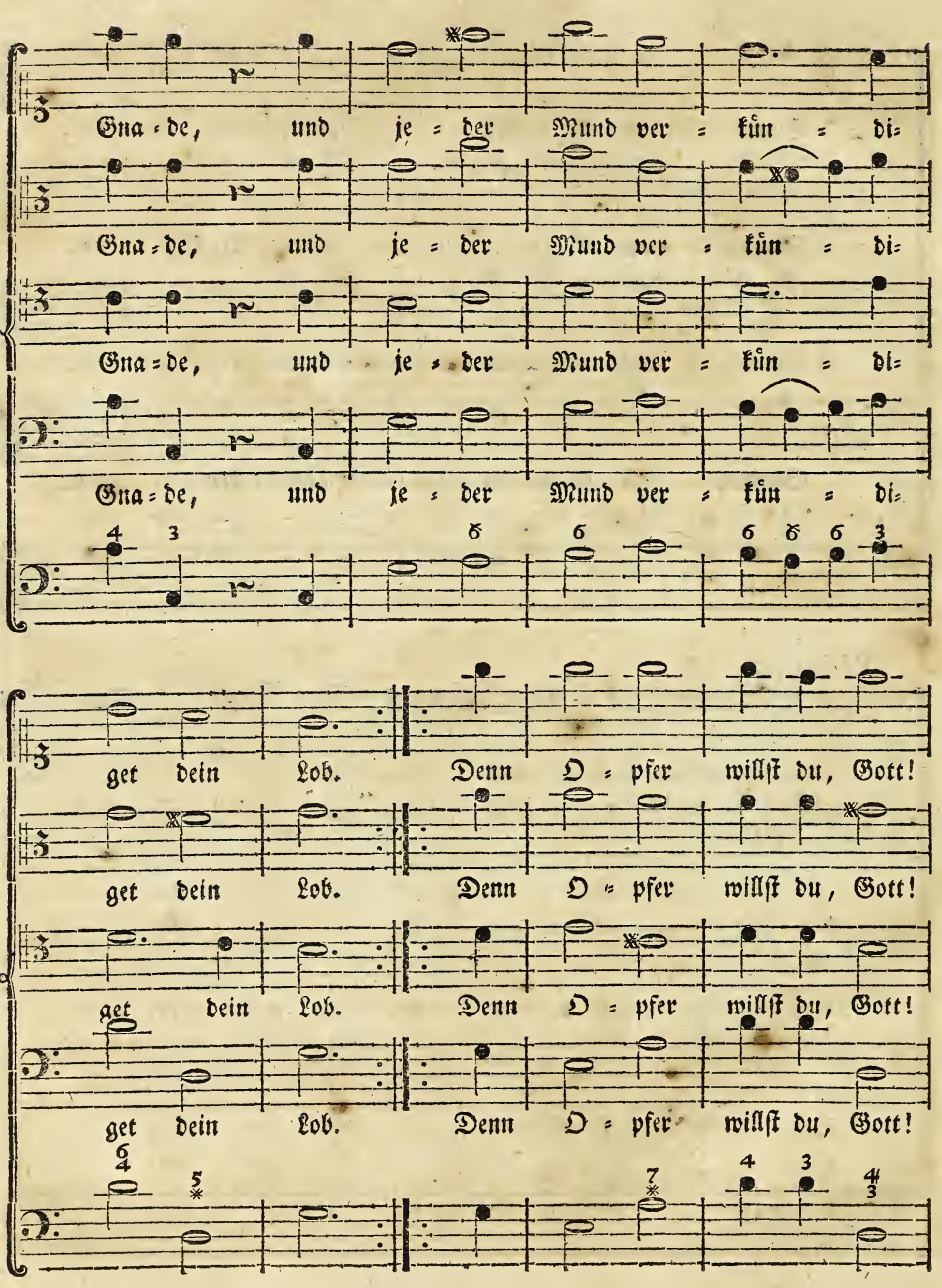


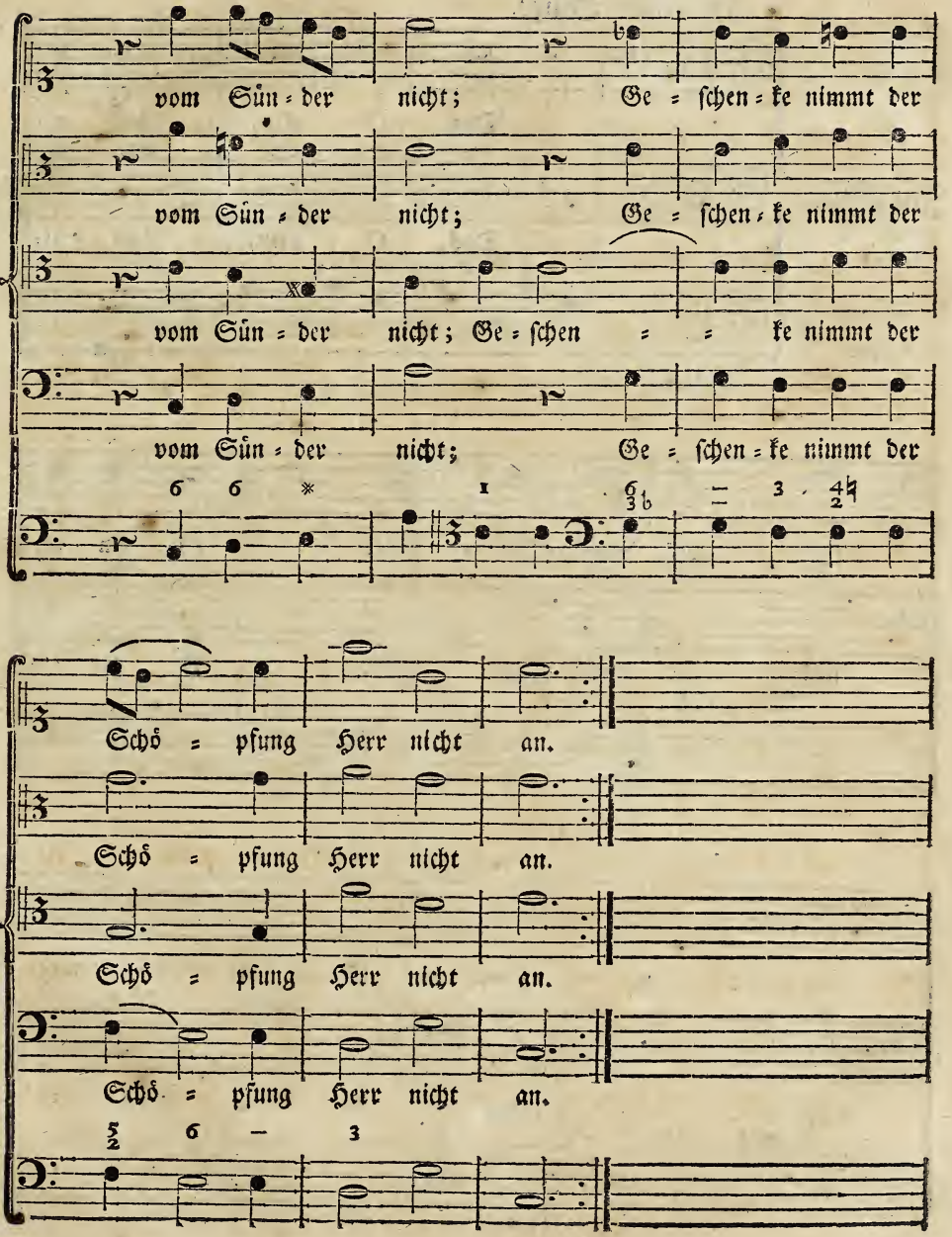

Freud und Won = = ne brin = gen! Dann
Freud und Won = = ne brin = gen! Dann
dei = nen Geiſt uns Freud und Won = ne brin = gen! Dann
dei = nen Geiſt uns Freud und Won = ne brin = gen! Dann
leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und
leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und
leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und
leh = ren wir Ver = bre = cher dei = ne We = ge, und


Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie=der=keh=ren.
Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie=der=keh=ren.
Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie=der=keh=ren.
Sünder, daß sie zu dir, zu dir wie=der=keh=ren.

Lebhaft.


So prei=sen al=le Zun=gen dei=ne
So prei=sen al=le Zun=gen dei=ne
So prei=sen al=le Zun=gen dei=ne
So prei=sen al=le Zun=gen dei=ne


Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di=
Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di=
Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di=
Gna = de, und je = der Mund ver = kün = di=
get dein Lob. Denn O = pfer willst du, Gott!
get dein Lob. Denn O = pfer willst du, Gott!
get dein Lob. Denn O = pfer willst du, Gott!
get dein Lob. Denn O = pfer willst du, Gott!


vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der
vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der
vom Sün = der nicht; Ge = schen = = ke nimmt der
vom Sün = der nicht; Ge = schen = ke nimmt der
Schö = pfung Herr nicht an.
Schö = pfung Herr nicht an.
Schö = pfung Herr nicht an.
Schö = pfung Herr nicht an.

Im ersten Tempo.

Im Chor.

Das O = pfer, das al=

Das O = pfer, das al=

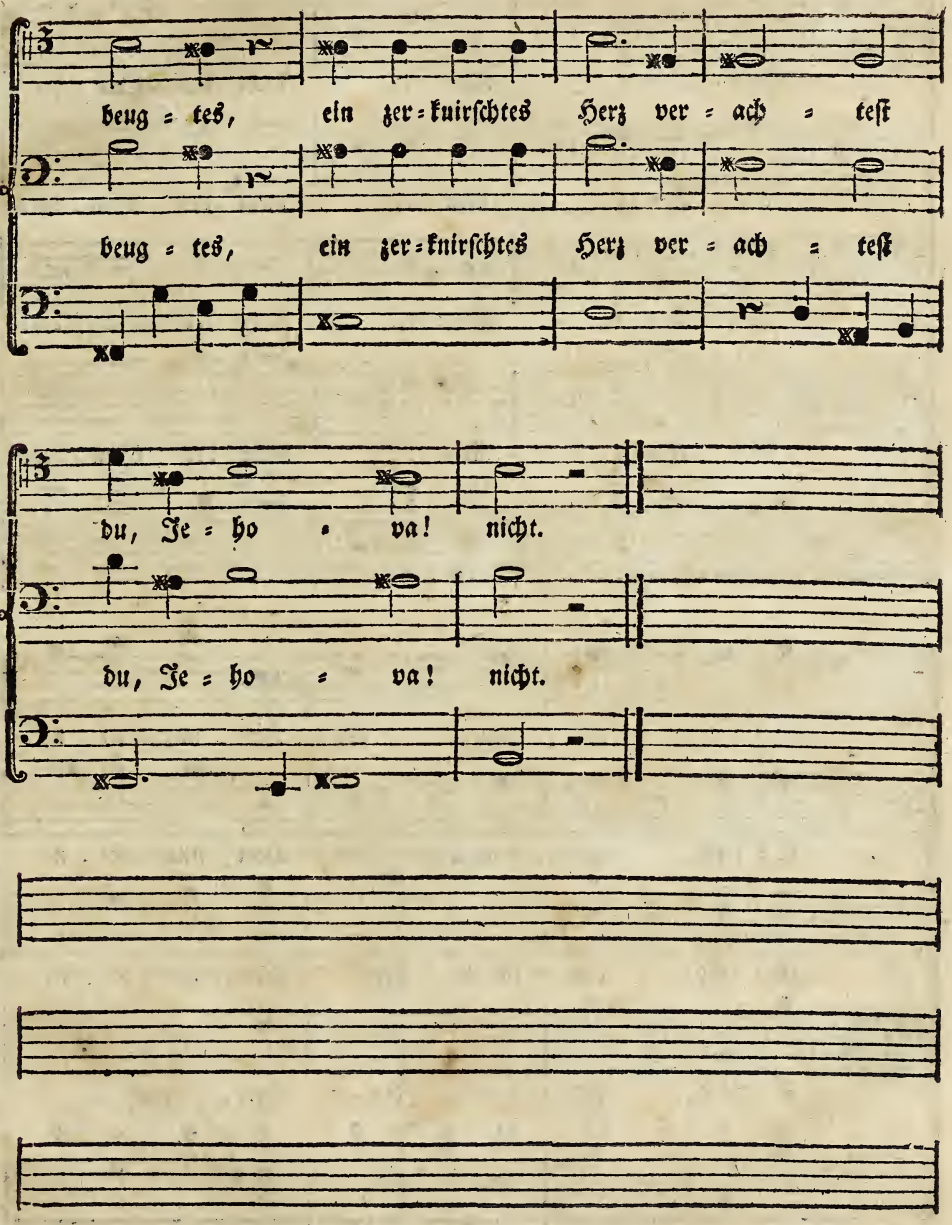
Violons allein.

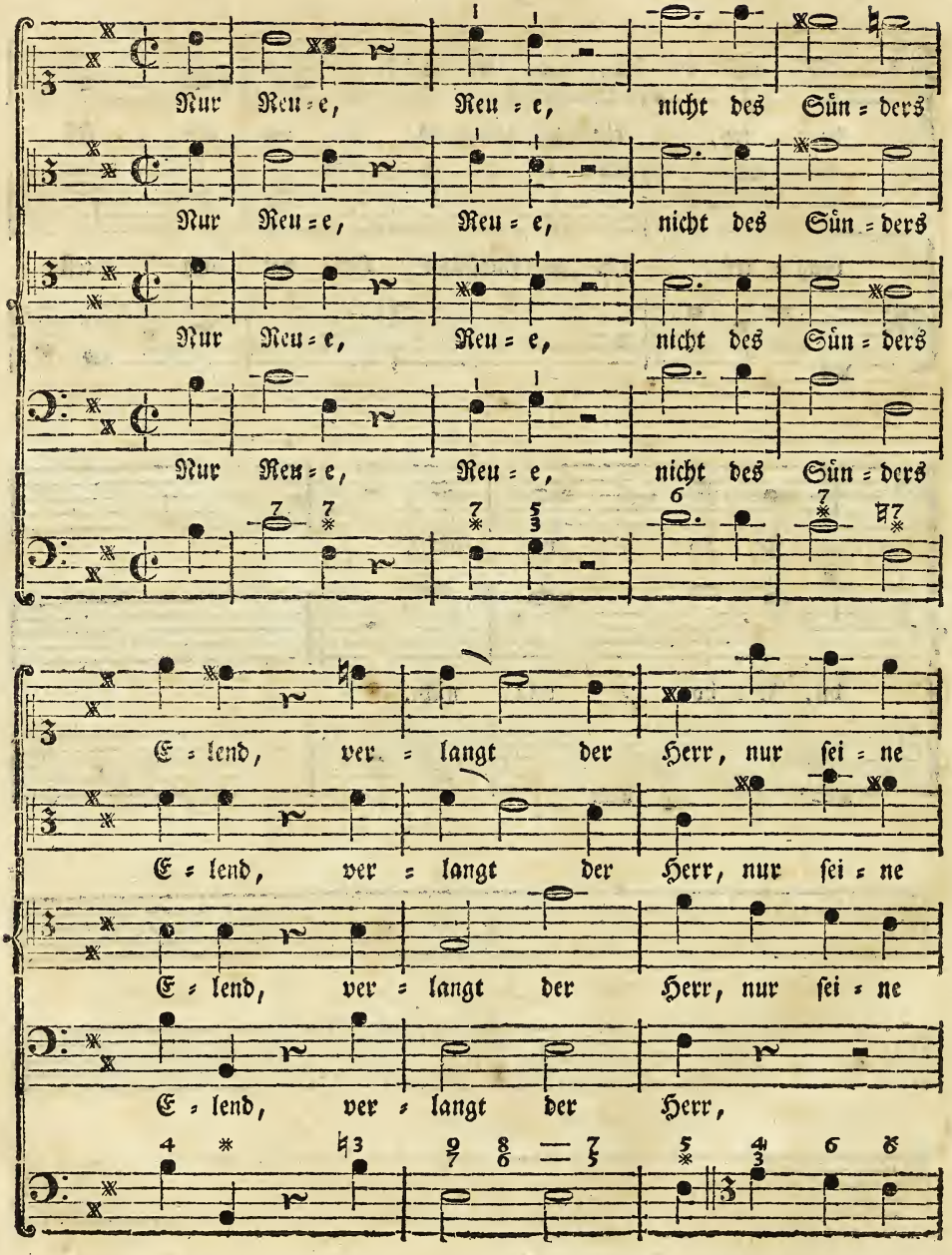
lein dir wohl = ge = fällt, ist ein ge=

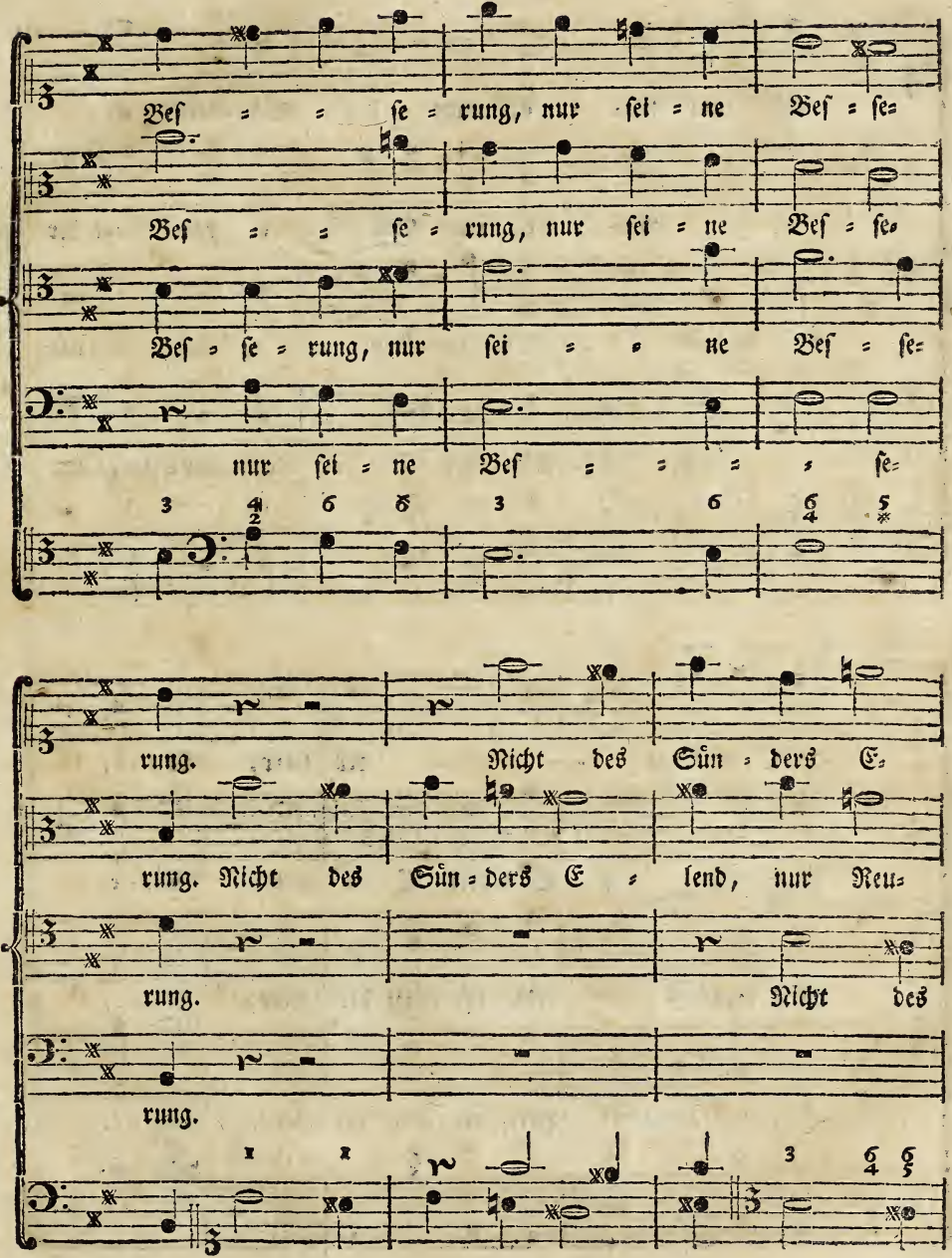
lein dir wohl = ge = fällt, ist ein ge=

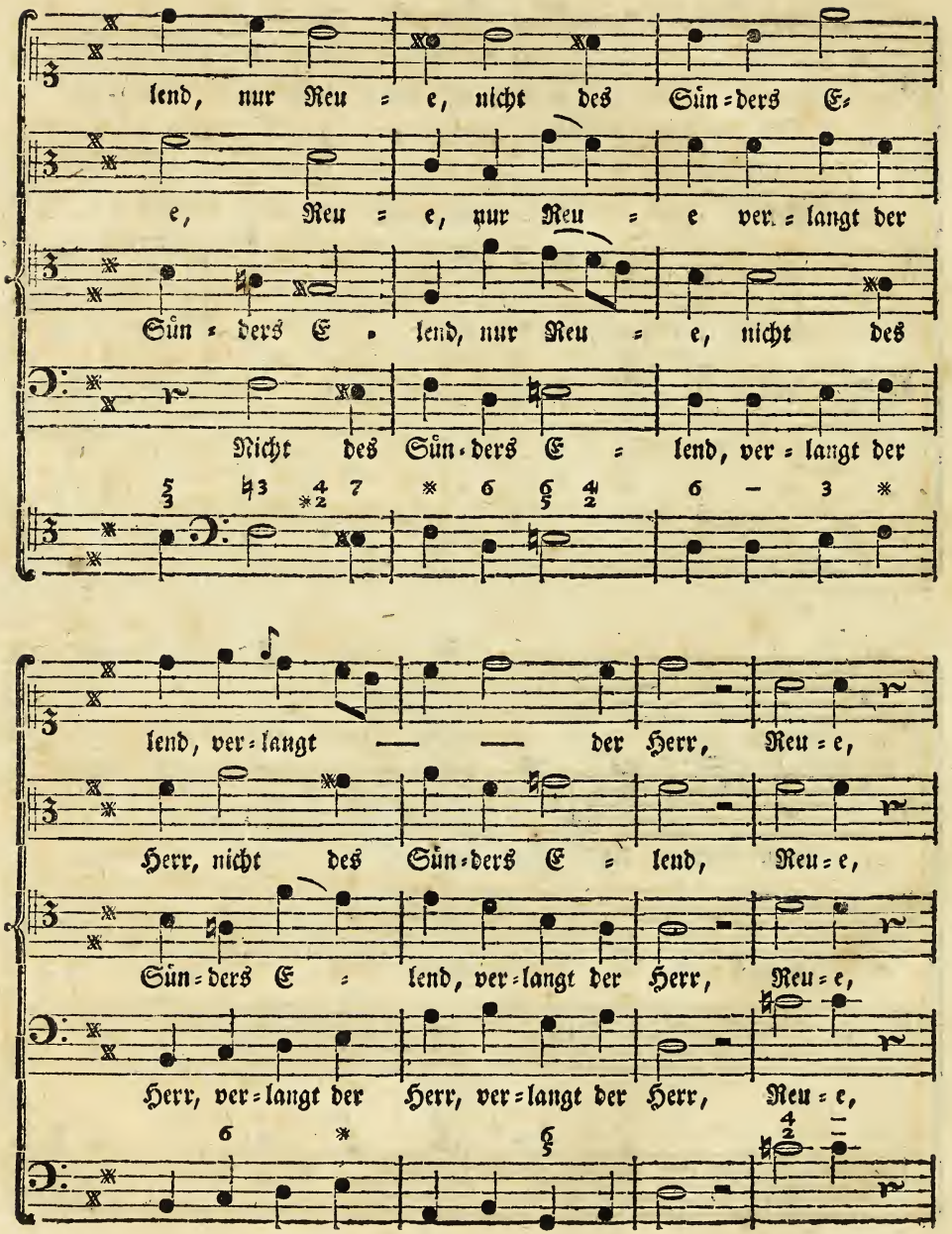
broch = ner, reu = e = vol = ler Sinn. Ein tief = ge=

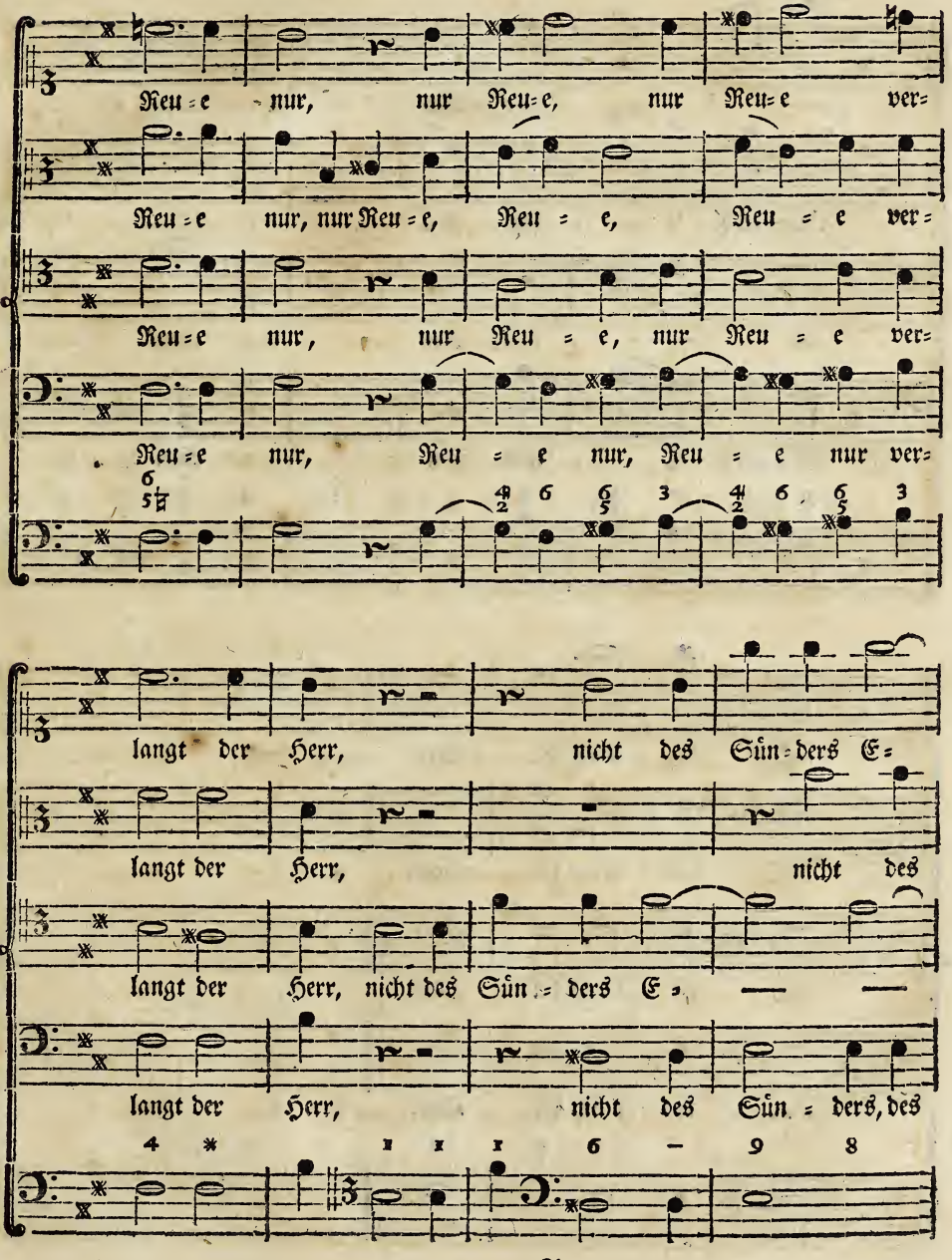
broch = ner, reu = e = vol = ler Sinn. Ein tief = ge=

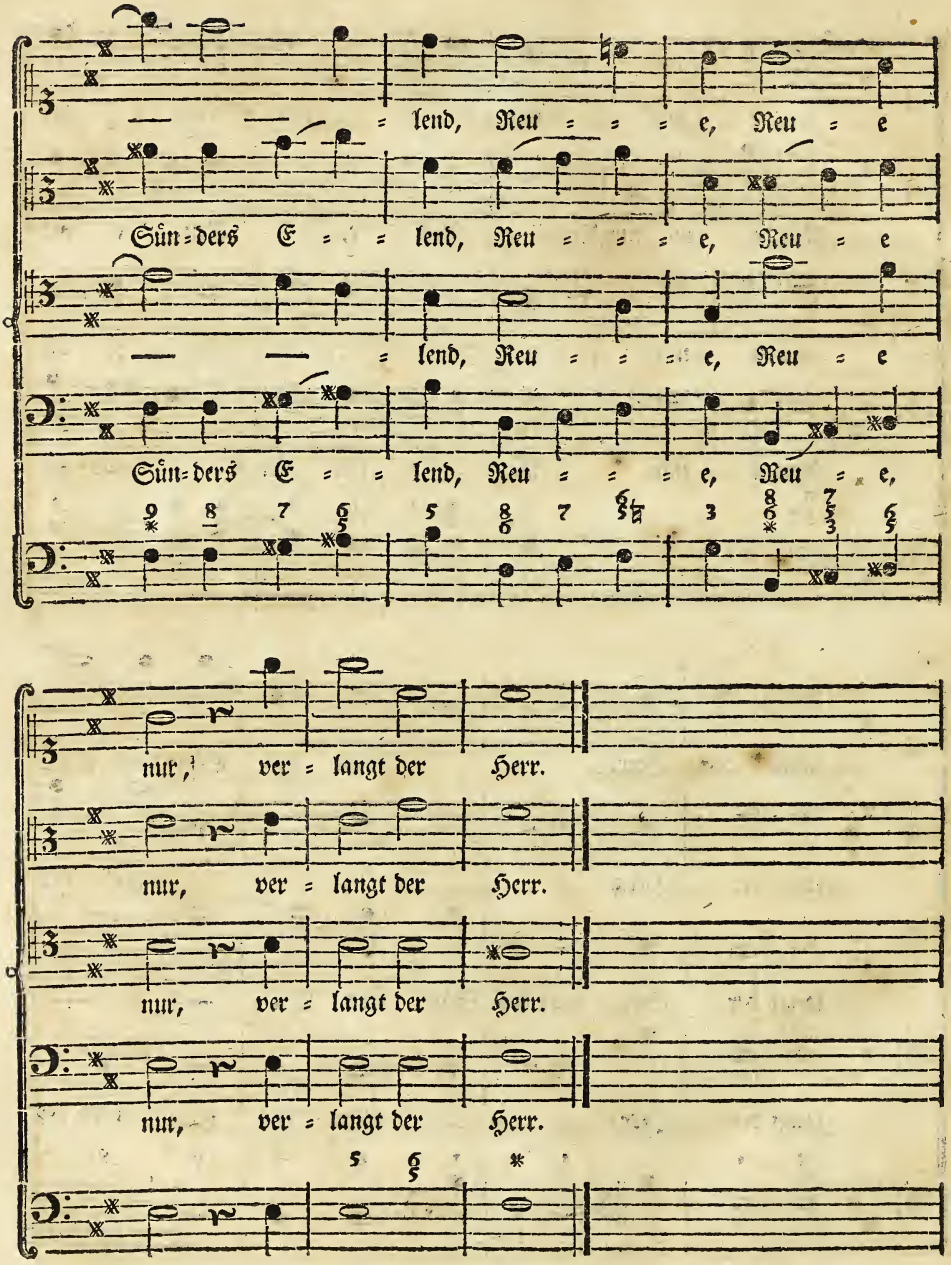

beug = tes, ein zer = knirschtes Herz ver = ach = test
beug = tes, ein zer = knirschtes Herz ver = ach = test
du, Je = ho = va! nicht.
du, Je = ho = va! nicht.

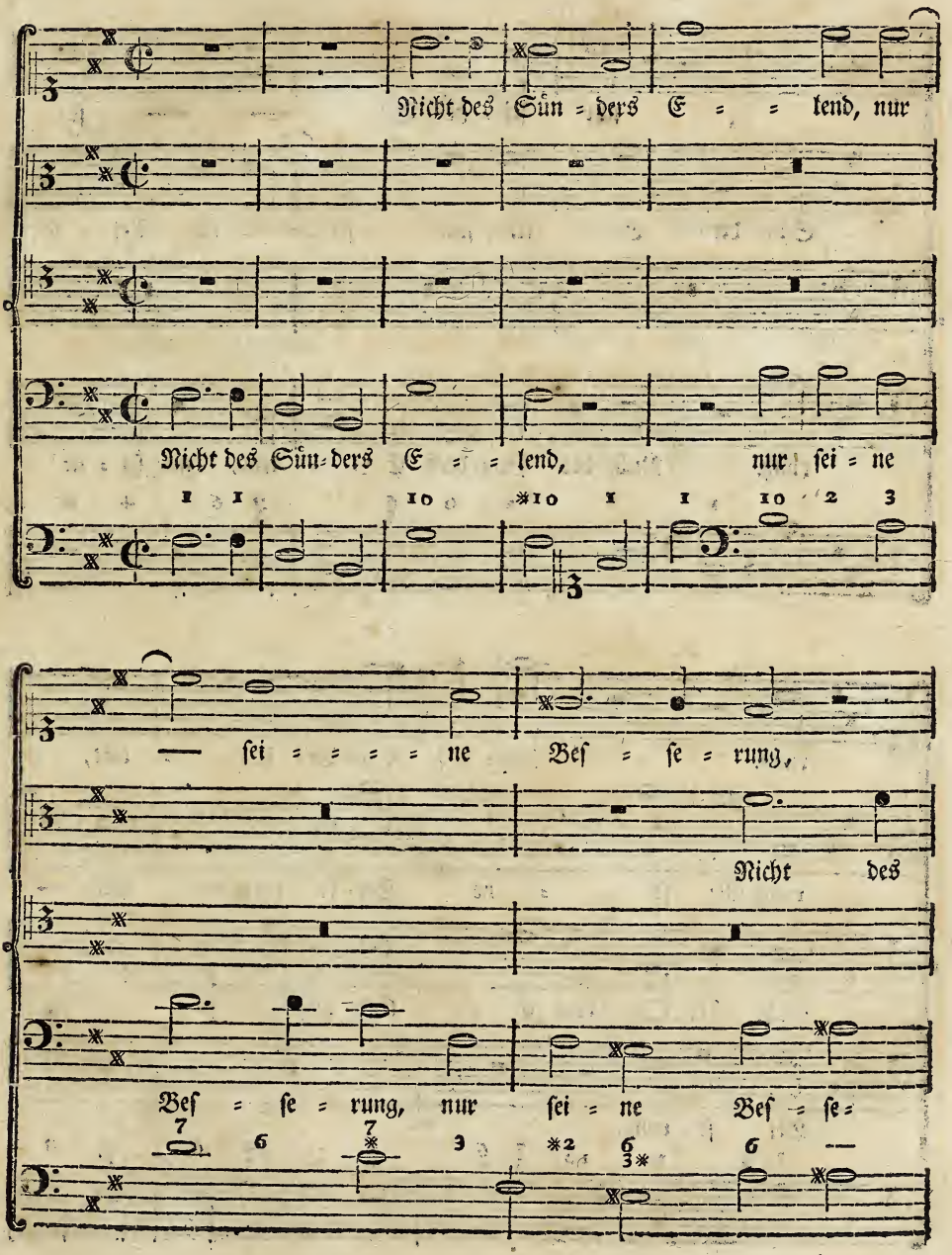

Nur Reu = e, Reu = e, nicht des Sün = ders
Nur Reu = e, Reu = e, nicht des Sün = ders
Nur Reu = e, Reu = e, nicht des Sün = ders
Nur Reu = e, Reu = e, nicht des Sün = ders
E = lend, ver = langt der Herr, nur sei = ne
E = lend, ver = langt der Herr, nur sei = ne
E = lend, ver = langt der Herr, nur sei = ne
E = lend, ver = langt der Herr,

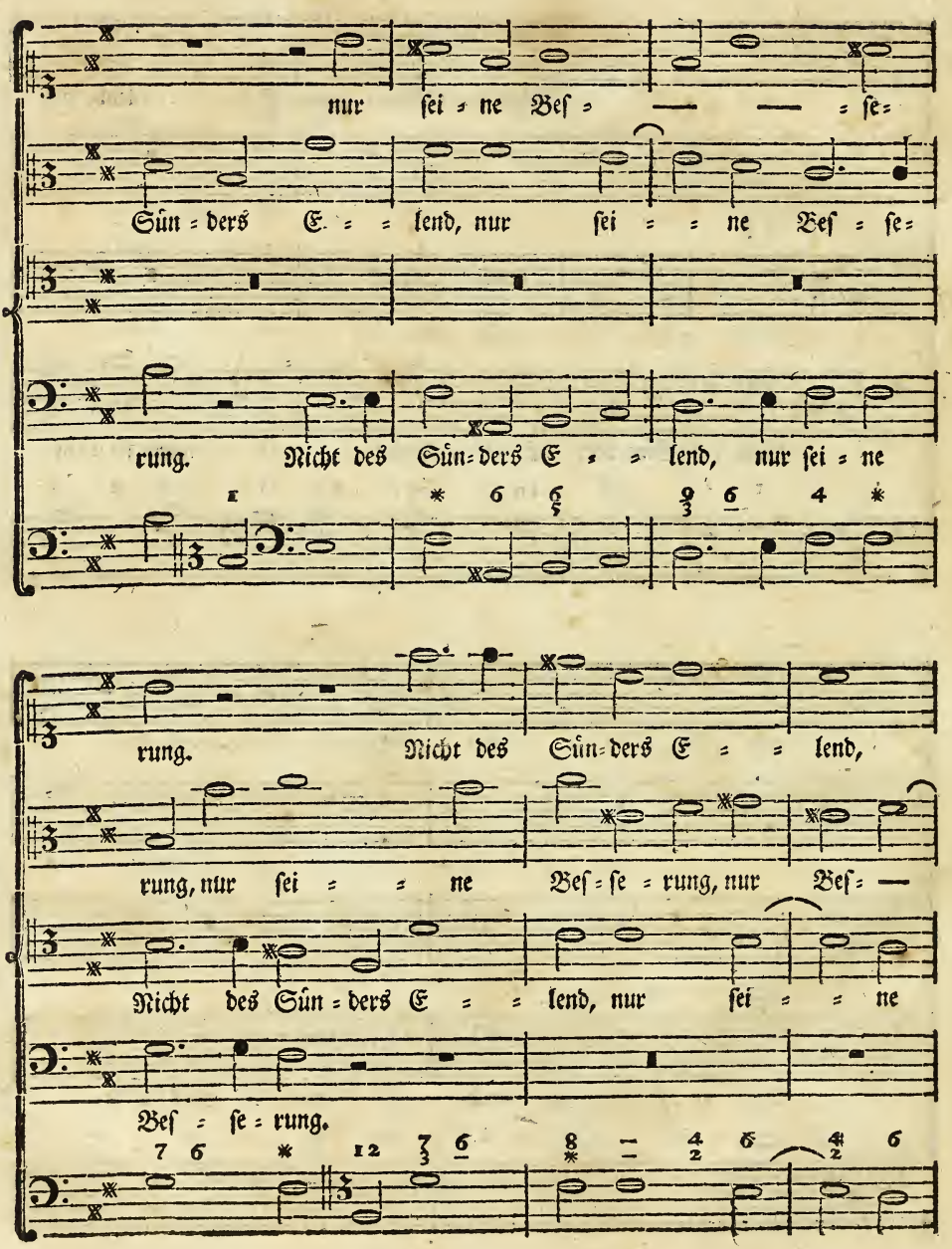

Bes = = se = rung, nur sei = ne Bes = se=
Bes = = se = rung, nur sei = ne Bes = se=
Bes = se = rung, nur sei = = ne Bes = se=
nur sei = ne Bes = = = = se=
rung. Nicht des Sün = ders E=
rung. Nicht des Sün = ders E = lend, nur Reu=
rung. Nicht des
rung.

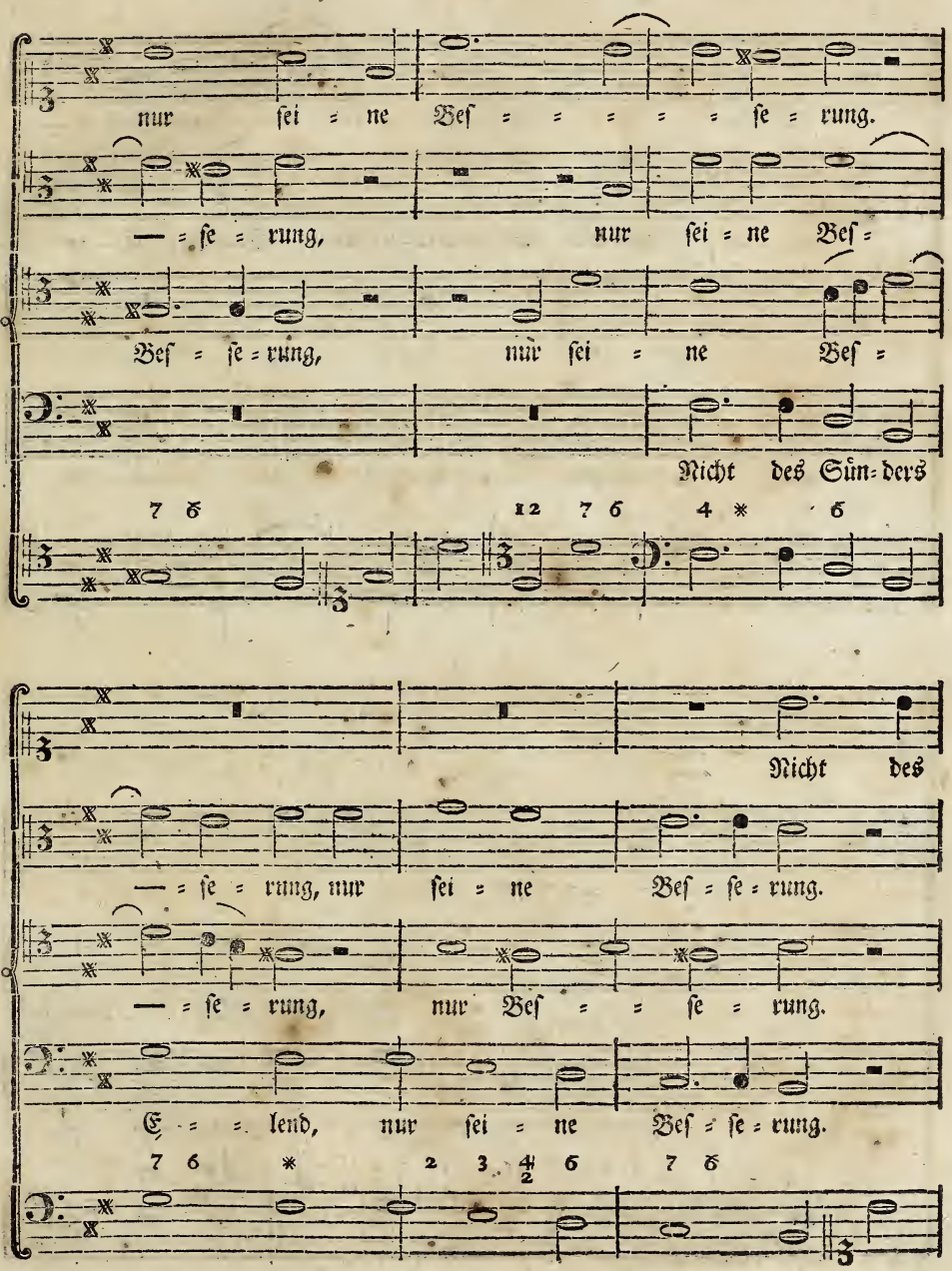

lend, nur Reu = e, nicht des Sün=ders E=
e, Reu = e, nur Reu = e ver = langt der
Sün = ders E = lend, nur Reu = e, nicht des
Nicht des Sün=ders E = lend, ver = langt der
lend, ver=langt — — der Herr, Reu = e,
Herr, nicht des Sün=ders E = lend, Reu=e,
Sün=ders E = lend, ver=langt der Herr, Reu=e,
Herr, ver=langt der Herr, ver=langt der Herr, Reu = e,

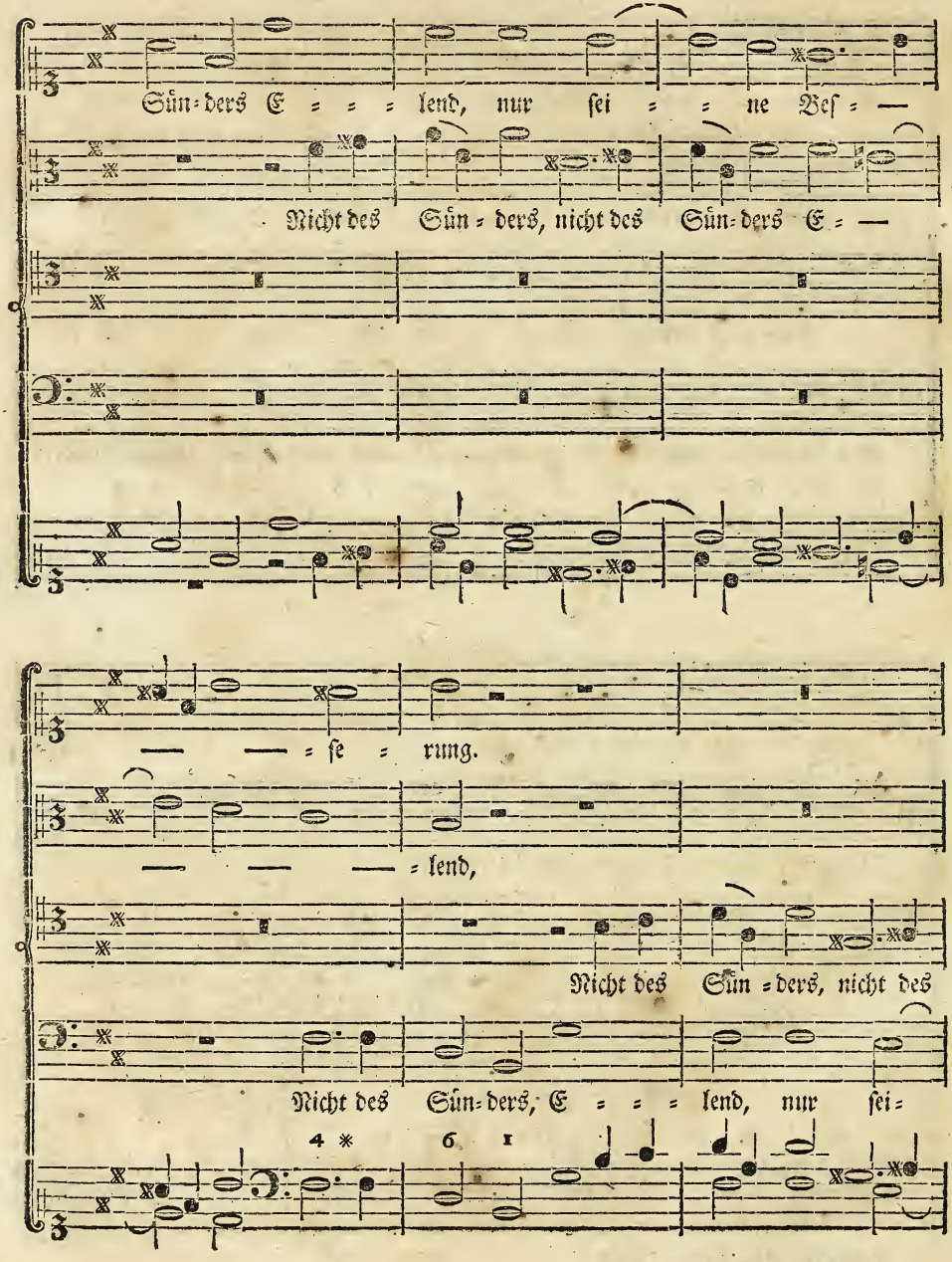

Reu = e nur, nur Reu = e, nur Reu = e ver=
Reu = e nur, nur Reu = e, Reu = e, Reu = e ver=
Reu = e nur, nur Reu = e, nur Reu = e ver=
Reu = e nur, Reu = e nur, Reu = e nur ver=
langt der Herr, nicht des Sün = ders E=
langt der Herr, nicht des
langt der Herr, nicht des Sün = ders E =
langt der Herr, nicht des Sün = ders, des

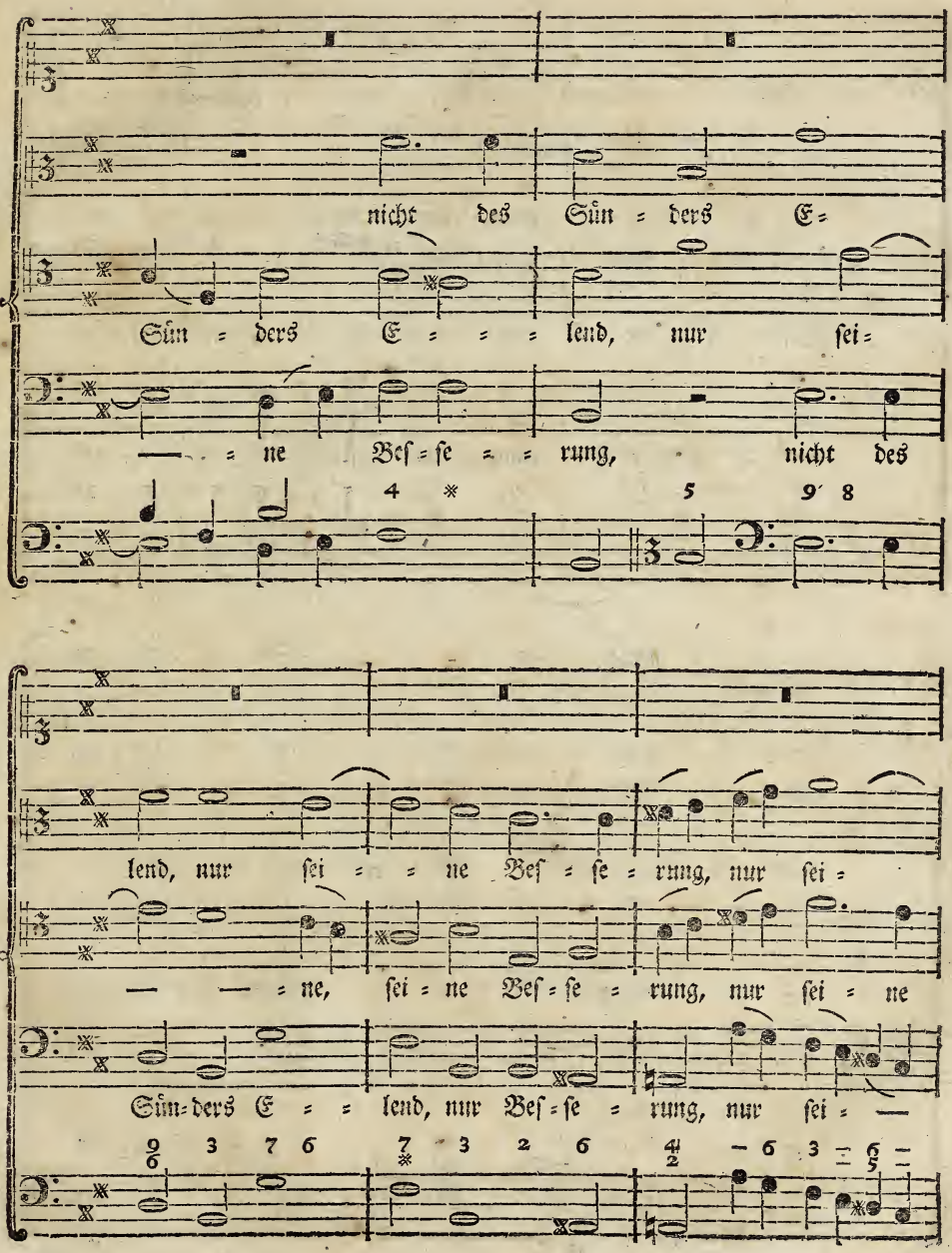

lend, Reu = = = e, Reu = e
Sün=ders E = = lend, Reu = = = e, Reu = e
lend, Reu = = = e, Reu = e
Sün=ders E = = lend, Reu = = = e, Reu = e,
nur, ver = langt der Herr.
nur, ver = langt der Herr.
nur, ver = langt der Herr.
nur, ver = langt der Herr.

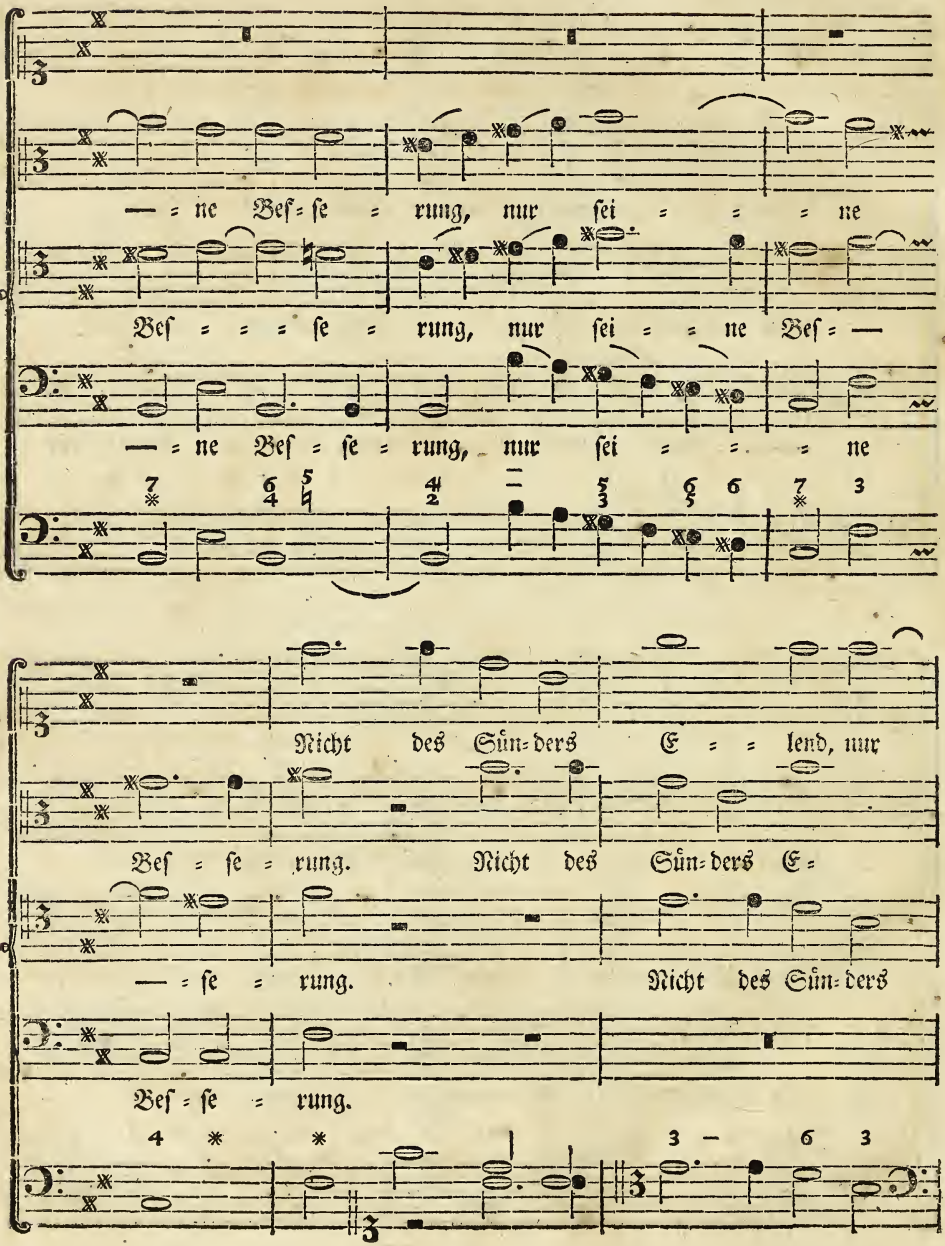

Nicht des Sün = ders E = = lend, nur
Nicht des Sün = ders E = = lend, nur sei = ne
sei = = = = ne Bes = se = rung,
Nicht des
Bes = se = rung, nur sei = ne Bes = se =

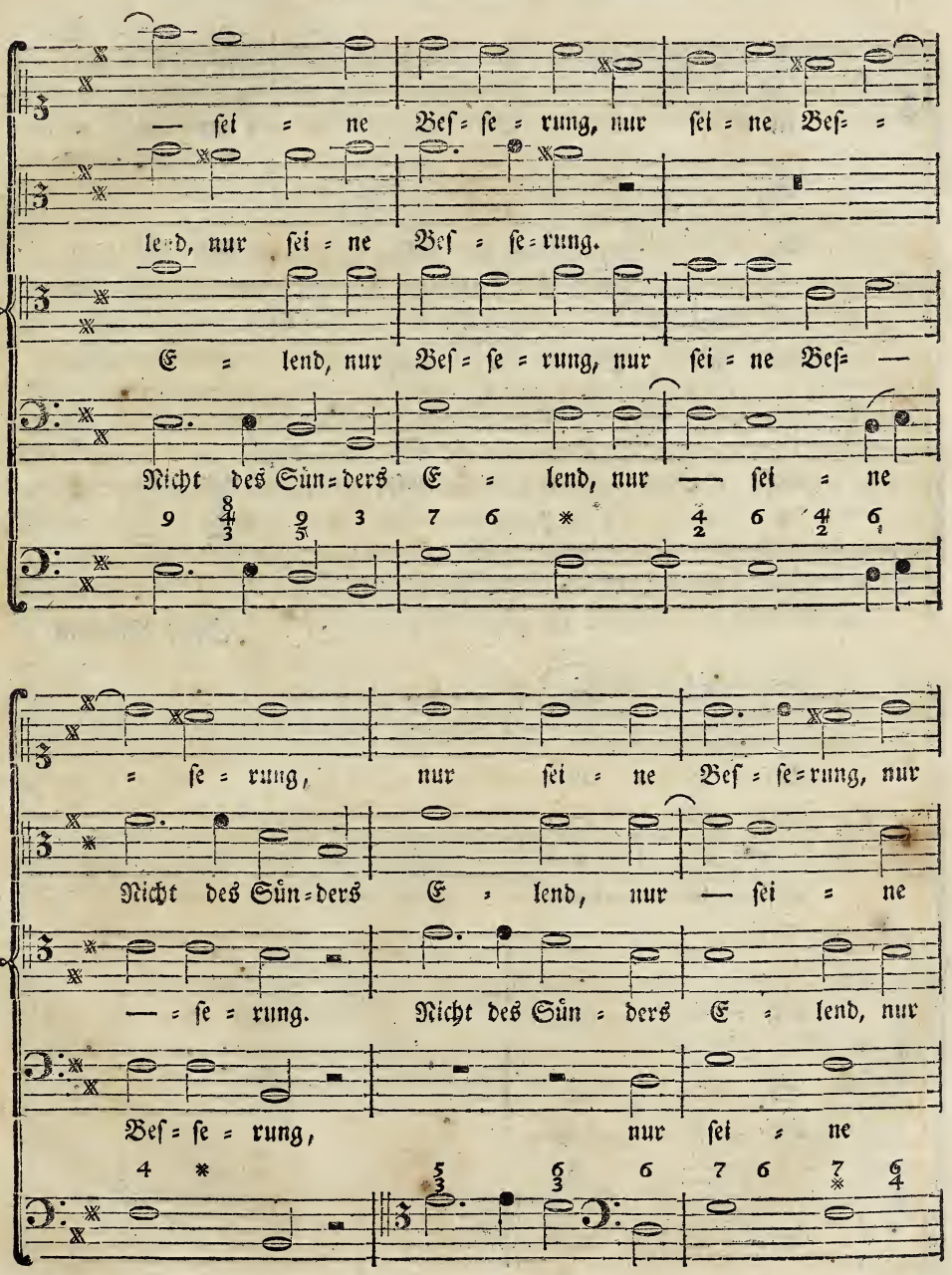

nur sei = ne Bes = — — = se=
Sün = ders E. = = lend, nur sei = = ne Bes = se=
rung. Nicht des Sün = ders E = = lend, nur sei = ne
rung. Nicht des Sün = ders E = = lend,
rung, nur sei = = ne Bes = se = rung, nur Bes = —
Nicht des Sün = ders E = = lend, nur sei = = ne
Bes = se = rung.

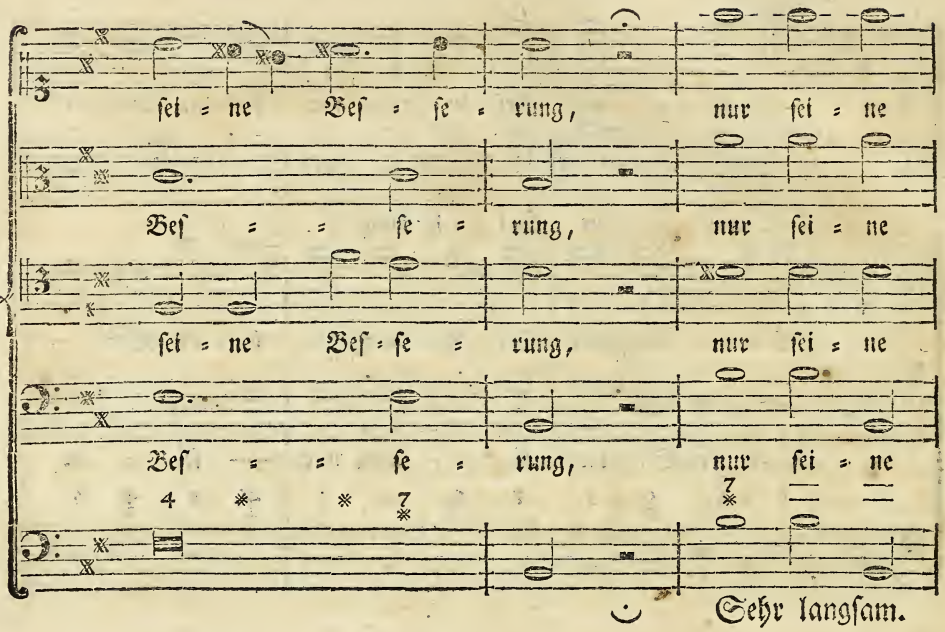

nur sei = ne Bes = = = = = se = rung.
— = se = rung, nur sei = ne Bes =
Bes = se = rung, nur sei = ne Bes =
Nicht des Sün = ders
7 6 12 7 6 4 * 6
Nicht des
— = se = rung, nur sei = ne Bes = se = rung.
— = se = rung, nur Bes = = se = rung.
E = = = lend, nur sei = ne Bes = se = rung.
7 6 * 2 3 4/2 6 7 6

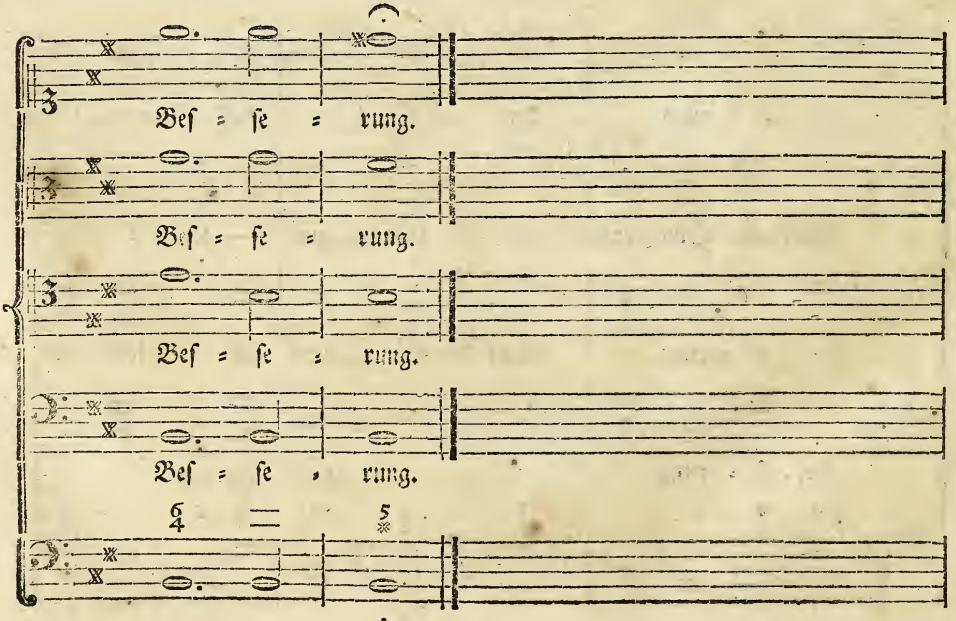

Sün=ders E = = = lend, nur sei = = ne Bes = —
Nicht des Sün = ders, nicht des Sün=ders E = —
— — = se = rung.
— — — = lend,
Nicht des Sün = ders, nicht des
Nicht des Sün=ders, E = = = lend, nur sei=
4 * 6 1


nicht des Sün = ders E=
Sün = ders E = = = lend, nur sei=
— = ne Bes = se = = rung, nicht des
4 5 9 8
lend, nur sei = = ne Bes = se = rung, nur sei=
— — = ne, sei = ne Bes = se = rung, nur sei = ne
Sün=ders E = = lend, nur Bes = se = rung, nur sei = —
9 3 7 6 7 3 2 6 4 — 6 3 — 6 —
6 2 5


— = ne Bes = se = rung, nur sei = = = ne
Bes = = = se = rung, nur sei = = ne Bes = —
— = ne Bes = se = rung, nur sei = = = ne
Nicht des Sün = ders E = = lend, nur
Bes = se = rung. Nicht des Sün = ders E =
— = se = rung. Nicht des Sün = ders
Bes = se = rung.


— sei = ne Bes = se = rung, nur sei = ne Bes = =
lend, nur sei = ne Bes = se = rung.
E = lend, nur Bes = se = rung, nur sei = ne Bes = —
Nicht des Sün = ders E = lend, nur — sei = ne
= se = rung, nur sei = ne Bes = se = rung, nur
Nicht des Sün = ders E = lend, nur — sei = ne
— = se = rung. Nicht des Sün = ders E = lend, nur
Bes = se = rung, nur sei = ne

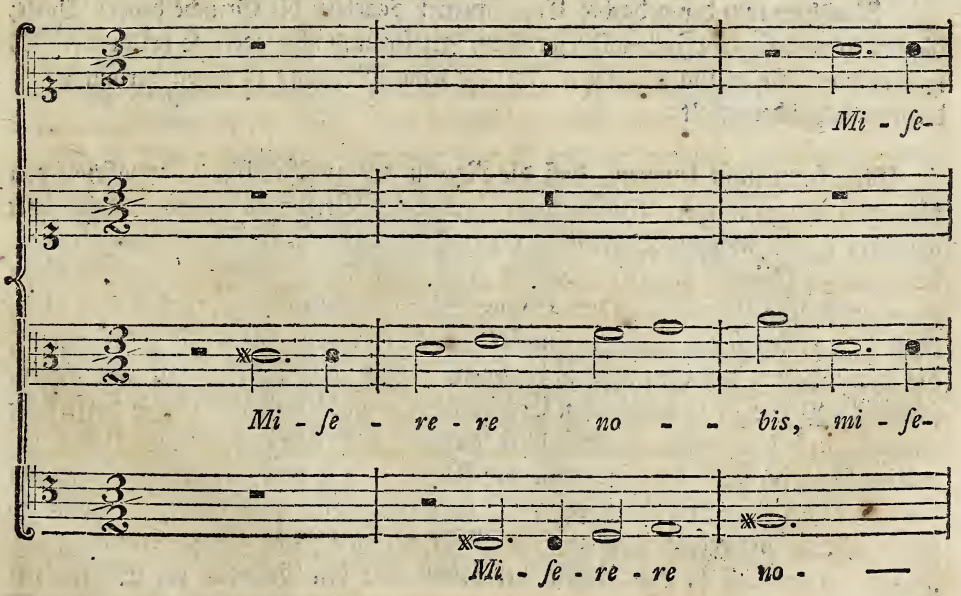

sei = ne Bes = se = rung, nur sei = ne
Bes = = se = rung, nur sei = ne
sei = ne Bes = se = rung, nur sei = ne
Bes = = se = rung, nur sei = ne
Sehr langsam.


Bes = se = rung.
Bes = se = rung.
Bes = se = rung.
Bes = se = rung.
Zum

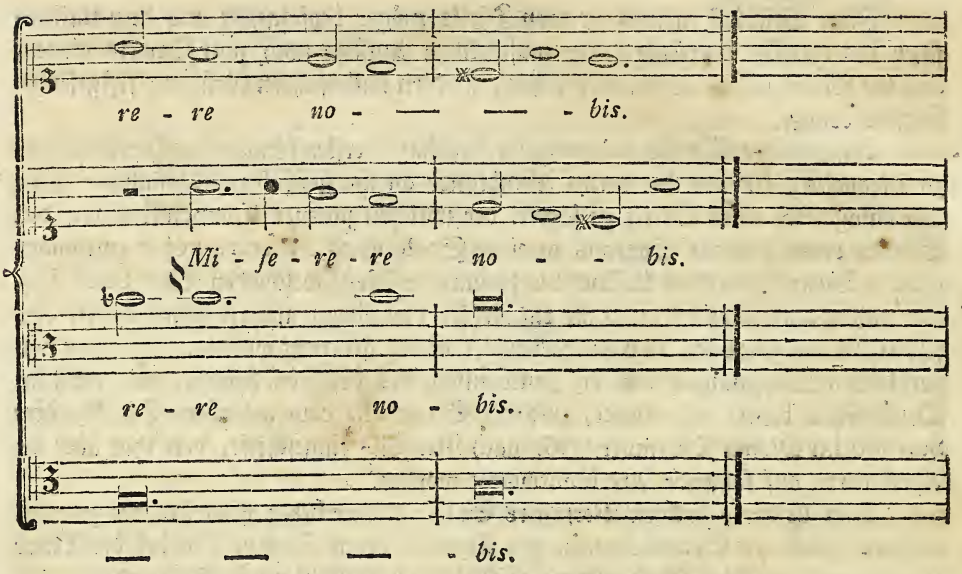
Zum Beschluß meines zweyten Theils mögen beyfolgende aus dem italienischen ins deutsche übersetzte beyde musikalische Aufsätze noch zum Beweis dienen, daß die Musik nicht aus willkührlichen, sondern nach sichern Gründen festgesetzten Regeln bestehe.

Antwort des Cavaliers Alexander Scarlatti, ersten königlichen Capellmeisters zu Neapolis, auf ein aus einem Abendlande an ihn geschehenes Ansuchen: seine Meynung über einen Streit zu sagen, der zwischen zweenen Componisten über den Eintritt eines zweyten Soprans in einer Stelle eines Miserere nobis entstanden war. Dieser Eintritt ist in einer vierstimmigen Messe welche den Titel Scala Aretina führet, angebracht, und als ein Fehler von einem andern Componisten derselben Nation getadelt, und ein verbotener Gang genennet worden. Hierbey sind verschiedene Meynungen anderer Componisten des besagten Landes, wie man im Druck sehen kann, angeführet, und der Streit also dem gedachten Capellmeister Scarlatti im Monat December 1716. nach Neapolis eingeschickt, von ihm aber im April 1717. auf folgende Art beantwortet worden.

Dies ist des gedachten Verfassers Satz, welcher beym Eintritte des zweyten Soprans mit der Secunde gegen den Contralt beym Zeichen § wobey der Tenor G hat, und wo keine Vorbereitung geschieht, als unrecht verworfen worden.



Nachdem



Nachdem nun der gedachte Capellmeister Scarlatti die Gründe beyder Theile, die sich in vorbesagtem Falle widersprochen, gelesen und überleget, so erkläret er sich, weil er durch die an ihn ergangene Anfrage seine Meynung zu sagen verbunden ist, darüber folgendergestalt:

Man kann nicht leugnen, daß die Regeln der musikalischen Composition von alten und neuern in ihrer Wissenschaft gegründeten Verfassern deswegen festgesetzet worden, damit man die Consonanzen und Dissonanzen in der Musik möge kennen, bilden und anbringen lernen, (welches man Modulation nennet,) damit daraus die angenehmste Harmonie in den Compositionen entstehen möge, und damit diese, wenn sie vermittelst des Gehöres zum Verstande kommen, die Kraft haben mögen, die Leidenschaften des Gemüths zu bewegen. Eine solche Wirkung ist eine augenscheinliche Probe, daß dergleichen Compositionen mit Kunst und Genie verfertiget worden, und das besteht hauptsächlich darinn, daß man mit einer der Natur gemäßen Künstlichkeit die Harmonie der Noten dem Sinne und der Nachahmung der Worte gemäß einzurichten weiß. Nun muß, damit man eine so bewundernswürdige Wirkung erhalten möge, die Musik auf eine solche Weise vernünftig eingerichtet seyn, daß sie den Regeln der Kunst und den Gründen der Wissenschaft gemäß

gemäß seyn möge, ohne welches man nichts gutes und vollkommenes, um den vorgesetzten Endzweck zu erhalten, würde ausrichten können. Dieses wird niemand leugnen können, ohne in den Fehler zu fallen, daß er den Anfang das Mittel und das Ende einer so erhabenen Wissenschaft nicht zu verstehen verräth. Dahero muß man sagen, daß, ob man gleich eine Composition verfertigen kann, die aus bloßen Consonanzen zusammen gesetzt ist, ohne daß irgend eine Dissonanz darunter gemischet sey; nichts desto weniger die Harmonie wenn man auf solche Weise verfahren will, ungeschmackt, kurz und eingeschränkt gerathen, und aller derer Schönheiten gänzlich beraubet seyn würde, welche sie angenehm, ergötzend und zugleich künstlich machen. Soll sie aber auf eine solche Art gerathen, wie wir zuletzt beschrieben haben, so muß sich der Componist, der Consonanzen und Dissonanzen mit einem durch die Kunst geleiteten Genie, und mit einer durch die Wissenschaft geleiteten Vernunft bedienen. Er muß sowohl Consonanzen als Dissonanzen nach den Regeln brauchen, welche durch die Lehre der in der Theorie und der Ausübung erfahrnen Meister angewiesen worden. Denn ohne ein solches Verfahren würden schwerlich augenscheinliche und klare Proben der Güte seiner Harmonie können gegeben werden, welche aber darinn besteht, daß die Wirkungen hervor gebracht werden, die man bey dem Endzwecke auf welchen sie gerichtet ist, zur Absicht hatte. Man muß weiter sagen, daß die Dissonanzen allein nicht nur keine Harmonie machen können, sondern daß sie ihrer Natur nach selbst die Zerstöhrung der Uebereinstimmung und die Zerrüttung des Wohlklanges und der Ordnung sind, welche man durch die Consonanzen erhält, indem diese jenen gerade entgegen stehen. Nichtsdestoweniger aber ist es nöthig, daß sowohl die einen als die andern mit einer vernünftigen Kunst gebrauchet werden, so daß man sie nämlich mit einander vermischet und verwebet, wie die Farben, und den Schatten und Licht in der Malerey, als welche ohne die Vermischung der gedachten regelmäßig und künstlich gebrauchten Farben niemals vollkommen seyn kann. Man weiß, daß eins der wichtigsten Gesetze in der Kunst zu componiren dieses ist, daß die Dissonanzen auf die Art angebracht werden, welche man die **Modulation eines vorbereiteten unvollkommenen Intervalls** (modulatione d'imperfetta preparata) nennet. Diese Vorbereitung eines unvollkommenen Intervalls oder einer Dissonanz muß so verstanden werden: Es müßen zwo Noten seyn, welche erstlich gegen einander in einer Consonanz stehen, indem aber die eine von ihnen einige Zeitlang auf ihrem Orte, Klange, oder Stimme ruhend bleibt, bewegt sich die andere von ihrer Stelle unterwärts, entweder stufenweise, oder durch einen Sprung, aber niemals anders als so: und aus dieser Bewegung entsteht die Dissonanz zwischen diesen zweyen

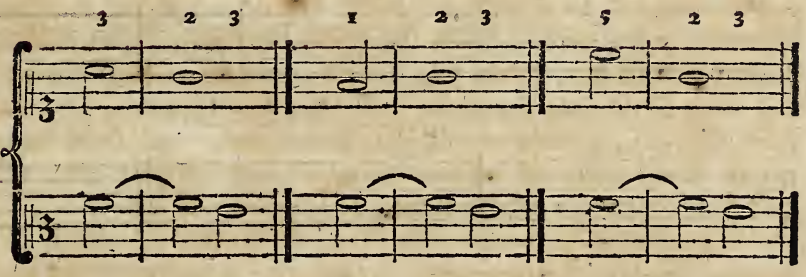
Noten, von welchen die, welche fest stehen bleibt, alsdenn von der andern, welche sich beweget hat, gebunden genennet wird. Ein solcher Satz nun wird genennet und ist auch eine Unordnung, denn von der Consonanz geht man fort, um eine Dissonanz zu machen, dieses aber ist ein Stand der Unvollkommenheit oder Uneinigkeit. Weil nun in der Unvollkommenheit und Uneinigkeit keine Harmonie seyn kann, so muß alsdenn die Note, welche, wenn sie still steht, durch die Bewegung der andern, welche sich erst bewegte, gebunden wird, darauf sich auch bewegen, um sich diesem Stande der Unvollkommenheit und Uneinigkeit oder der Bindung (ligatura) zu entziehen, und indem sie unter sich oder unterwärts weiter fortgeht, so muß sie sich an einem solchen Orte wieder setzen, wo sie mit der andern wieder in eine Consonanz kömmt. Daraus entsteht nun wieder eine Harmonie, weil sie sich von Neuen in die Uebereinstimmung und Ordnung setzen, wovon sie sich entfernet hatten. So ist die Regul oder das Gebot in diesem Falle beschaffen, welches durch das Ansehen und die Gründe der in der Theorie und in der Ausübung erfahrnen Männer gegeben worden. Die Erfahrung beweiset auch seine Richtigkeit. Die Probe davon ist klar, indem man den ganz natürlichen Beweis geben kann, daß das Wort Dissonanz Zerrüttung und Unordnung andeutet: Zerrüttung und Unordnung aber setzen vorhergehende Zusammenstimmung und Ordnung voraus, denn wo die Sache nicht erst zusammenstimmend und ordentlich gewesen ist, so kann auch keine Unordnung und Zerrüttung in derselben statt finden. Da über dieses, wie schon oben gesagt worden, die Note, welche still steht indem die andere sich beweget, gebunden genennet wird, so kann man es auch durch eine ganz natürliche Ursache beweisen, wenn man sagt, daß der Zustand wenn etwas gebunden ist, einen vorhergehenden Zustand der Freyheit voraus setzet. Weil aber das frey seyn ohne Zweifel ein Zustand der Vollkommenheit ist, so ist das Gehen von der Freyheit zum gebunden seyn ein Zustand, in welchen man in Unvollkommenheit oder Unordnung und Zerrüttung fällt, und dieses ist klar. Diese und andere Ursachen welche ich übergehe, geben augenscheinlich zu erkennen, daß die Dissonanz vorbereitet seyn muß, das ist, sie muß erst als Consonanz stehen, (welche die oben beschriebene Uebereinstimmung, Ordnung und Stand der Freyheit ist) darauf macht man daraus die Dissonanz auf die oben beschriebene Art, und endlich muß sie wieder in den Stand der Vollkommenheit zurückkehren, das ist, sie muß aufs neue wieder zur Consonanz werden. Dies ist der Gebrauch der Regeln und der Vernunft, die man nicht bestreiten kann, und so sprechen alle so wohl geistliche als weltliche Verfasser davon, welche man theils um mehrerer Kürze willen, theils aber auch deswegen nicht anführet, weil nicht zu glauben ist, daß einer, der von der

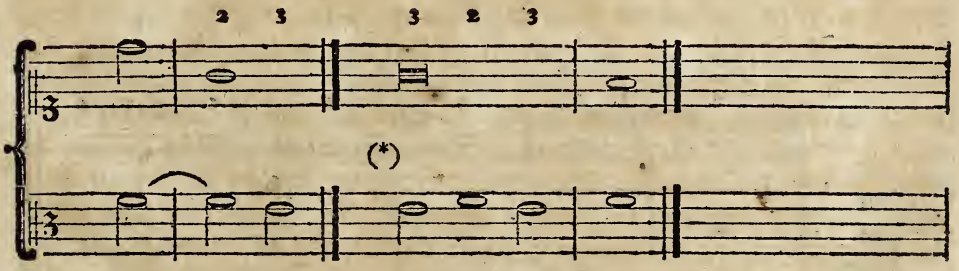
Musik

Musik Profession macht, sie nicht sollte gelesen und studiret haben. Man führet aber dagegen folgende wenige und ganz gemeine Beyspiele an, nicht in der Absicht, als sollten sie für Meister dienen, die in der Theorie und in der guten Ausführung gründlich erfahren sind, sondern nur für die Anfänger. Sie werden hinlänglich seyn, die Sache deutlich zu machen, ohne daß man sich in viel mehrere, welche vorzufallen pflegen, ausbreitet. Erstlich kommen Beyspiele von der Secunde, darnach von der Quarte, darauf von der Septime, und endlich von der None, welche alle vorbereitet sind. Die Exempel sind 2. 3. und 4 stimmig, wie folget:

Beyspiele mit zwey Stimmen.

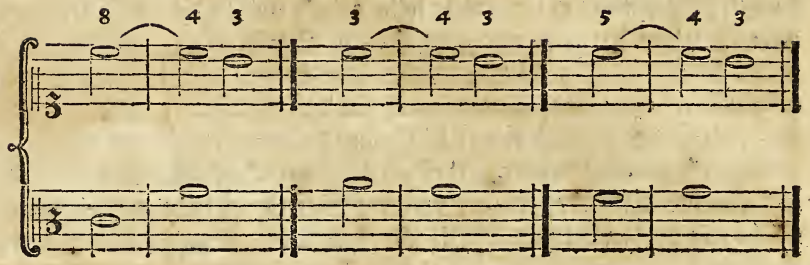
Von der Secunde mit zwo Stimmen.

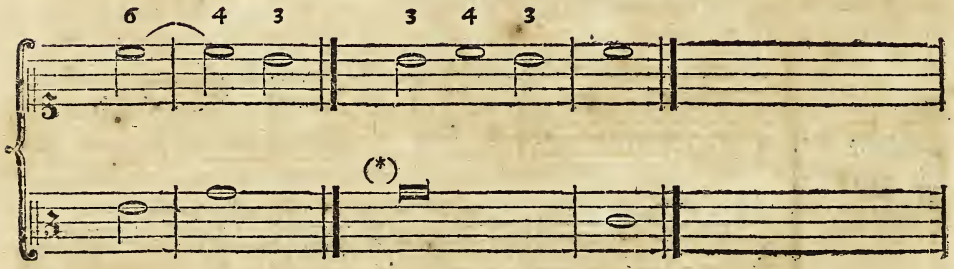




(*) Dies letzte Exempel ist nur in 4. oder mehrstimmigen Sätzen erlaubt.

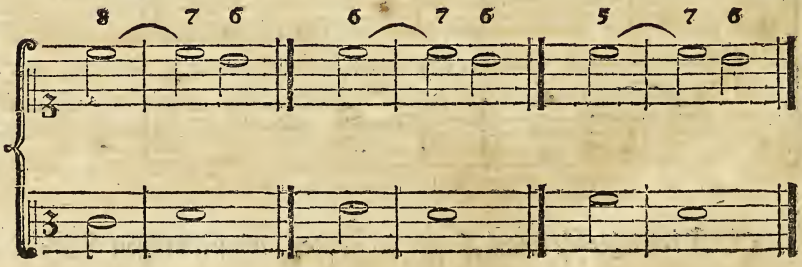
Von der Quarte mit zwo Stimmen.

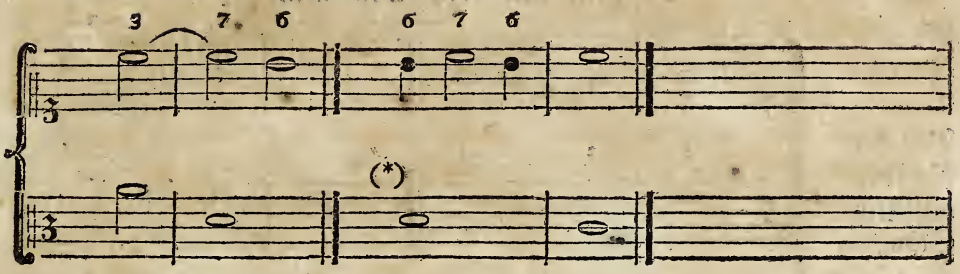




(*) Das letzte mit 4. oder mehr Stimmen.

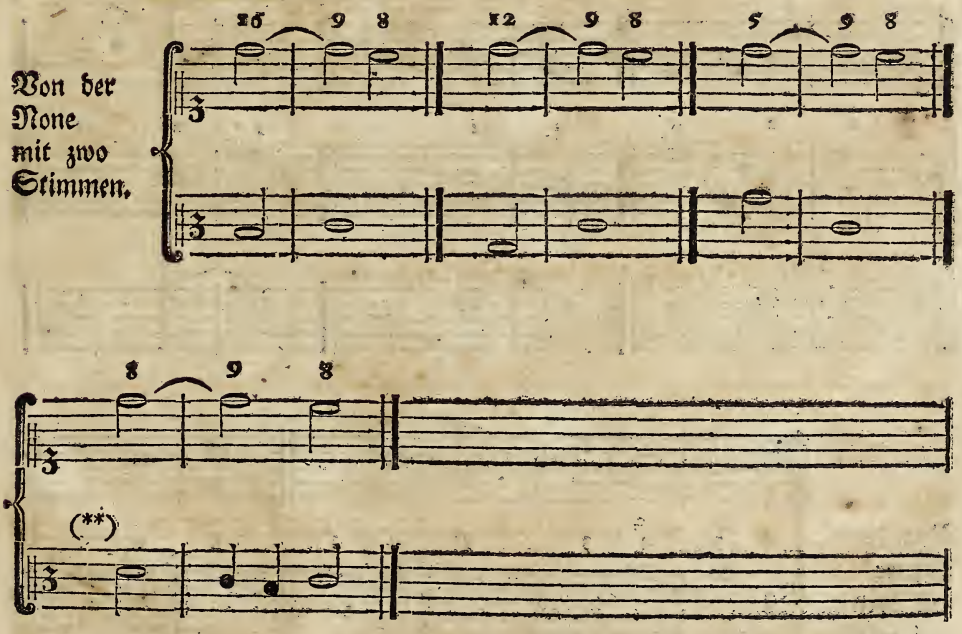
Von der Septime mit zwo Stimmen.





(*) Das letzte mit mehrern Stimmen.

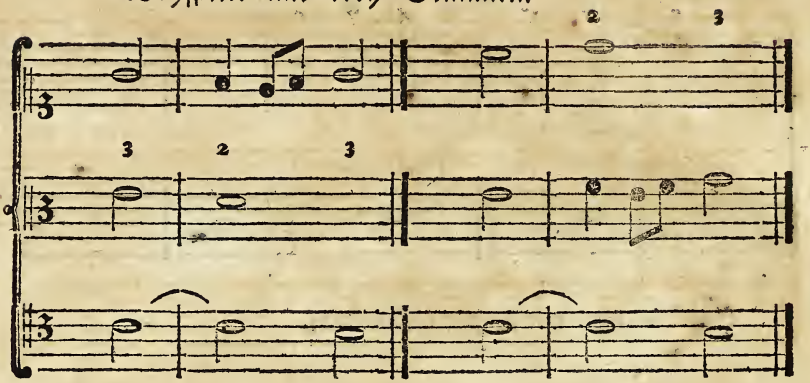
Von der None mit zwo Stimmen.

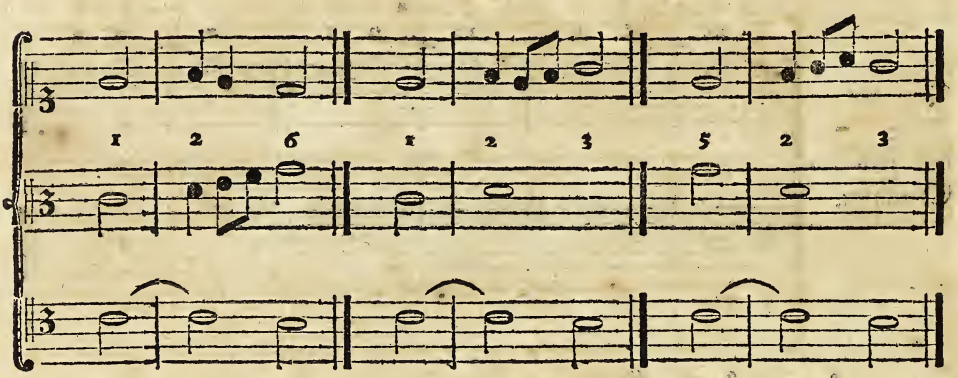


(**) Dies letzte Exempel ist zweifelhaft.

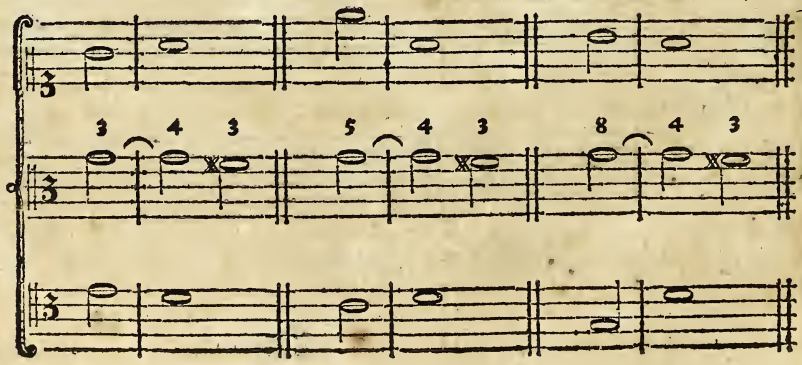
Beyspiele mit drey Stimmen.

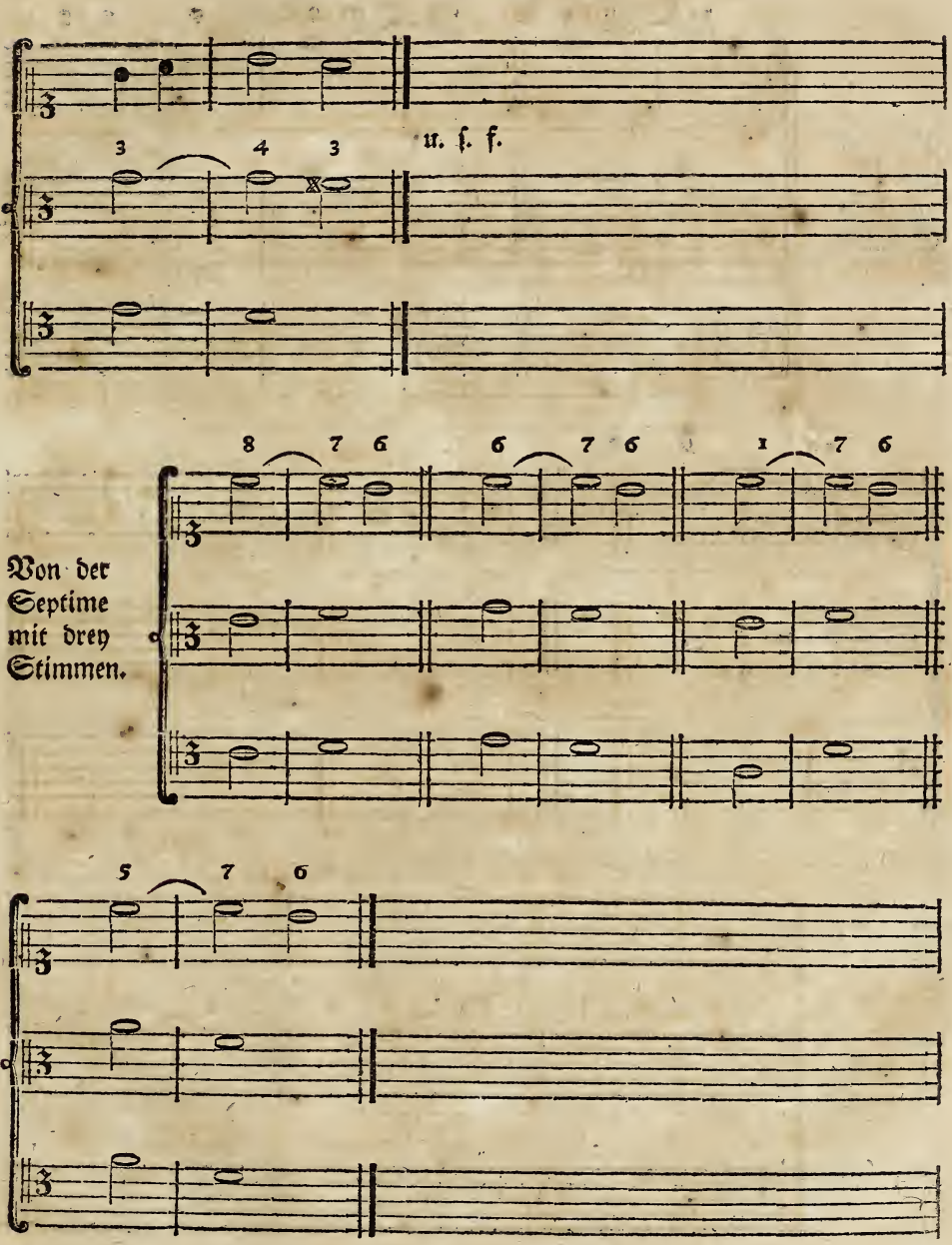
Von der Secunde mit drey Stimmen.



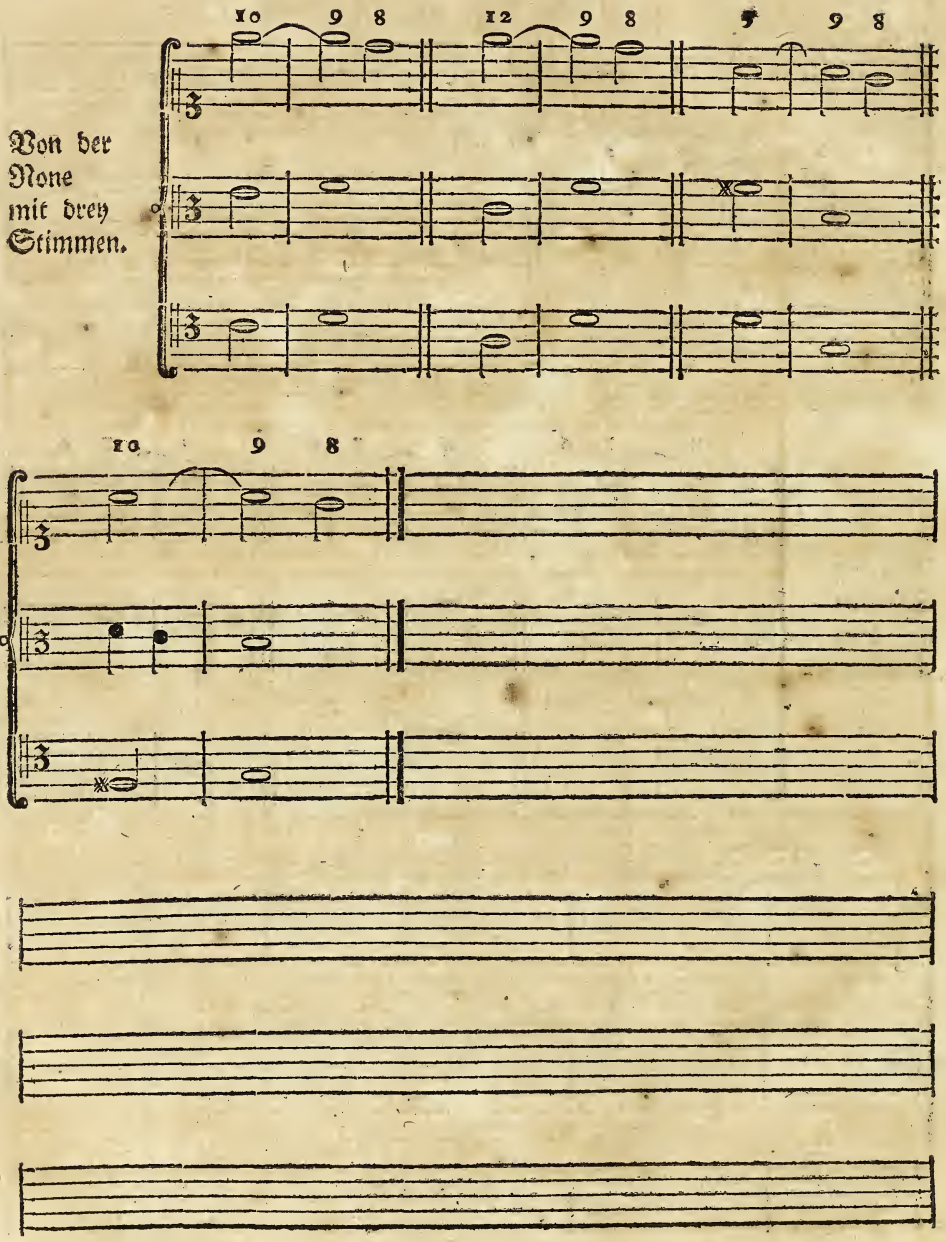


Von der Quarte mit drey Stimmen.



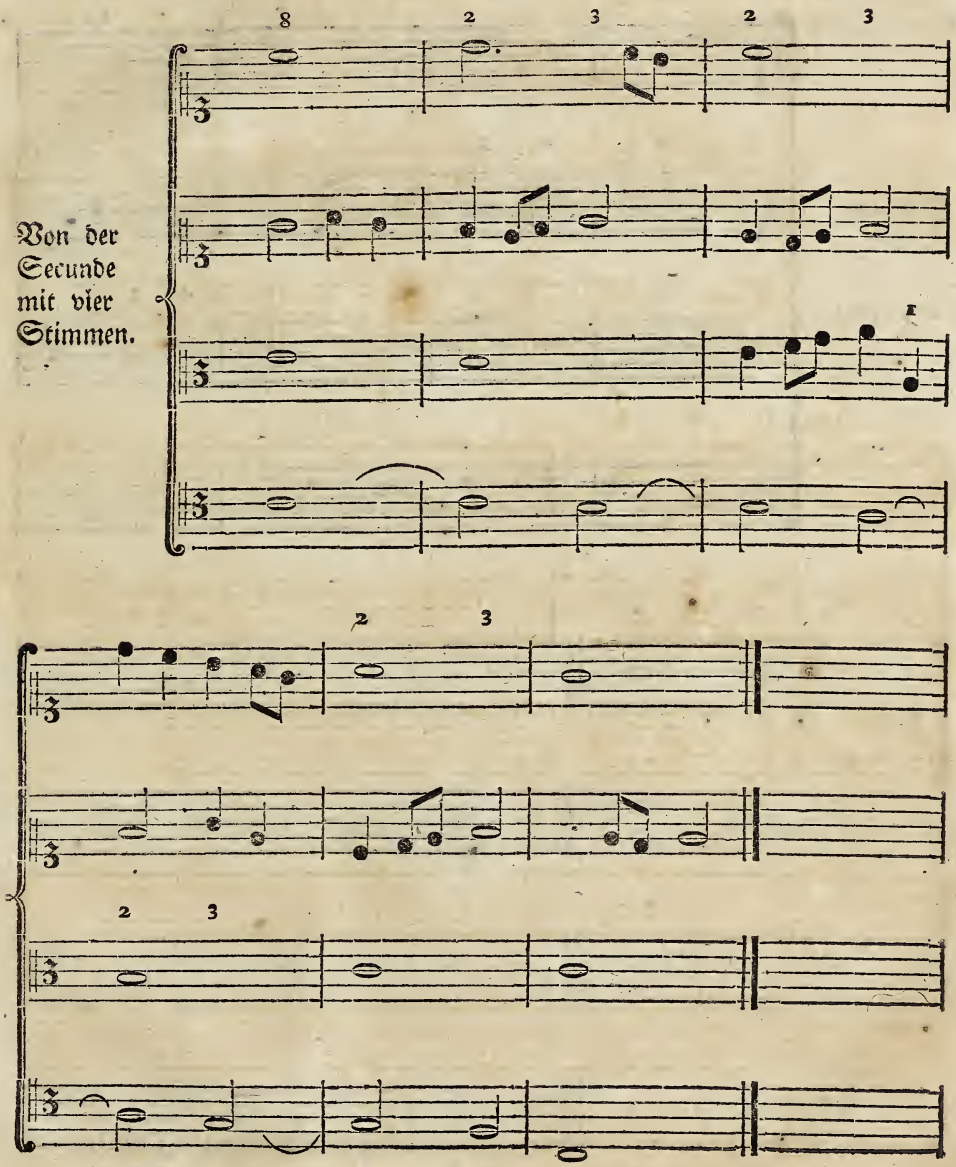

3 4 3
u. s. f.
8 7 6 6 7 6 1 7 6
Von der Septime mit drey Stimmen.
5 7 6

Von der None mit drey Stimmen.

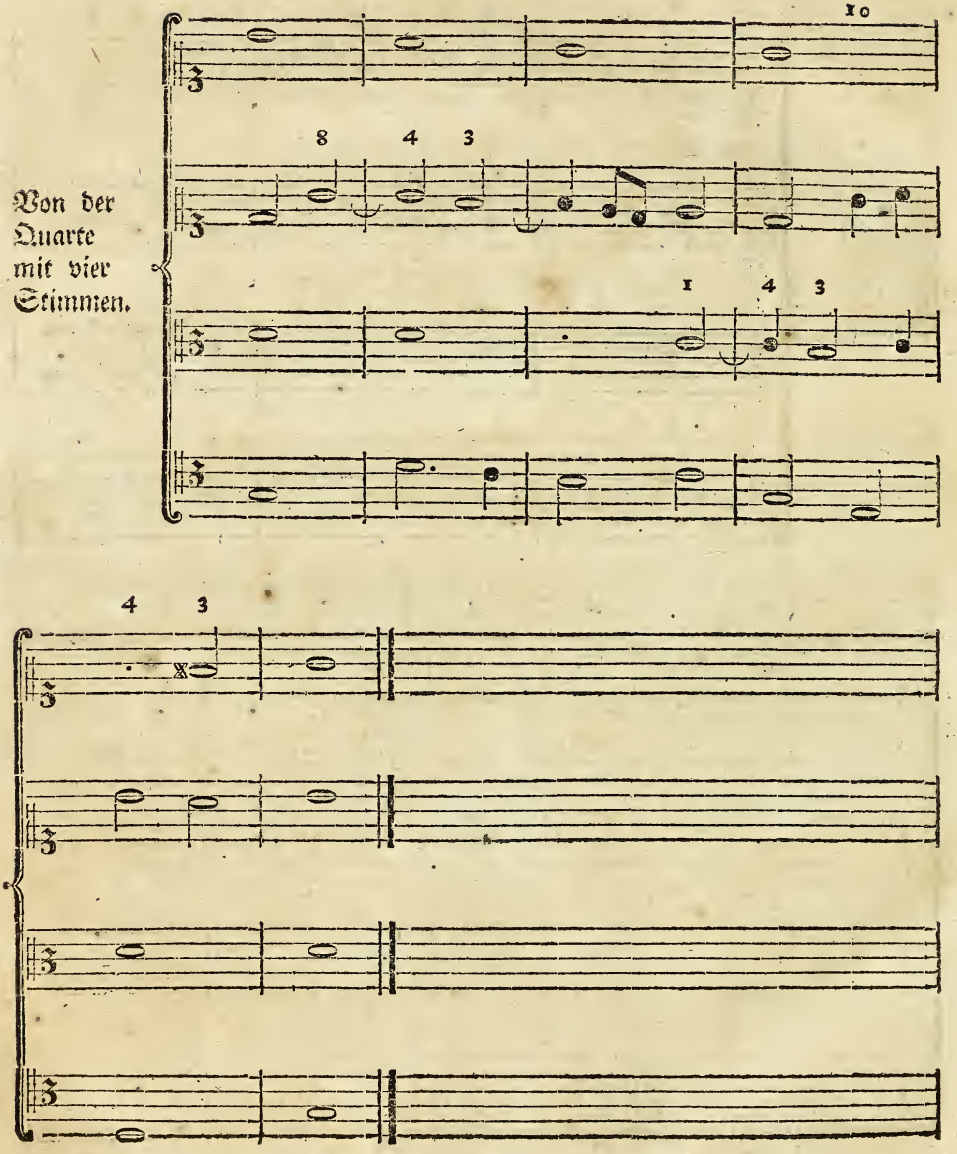


Beyspiele mit vier Stimmen.

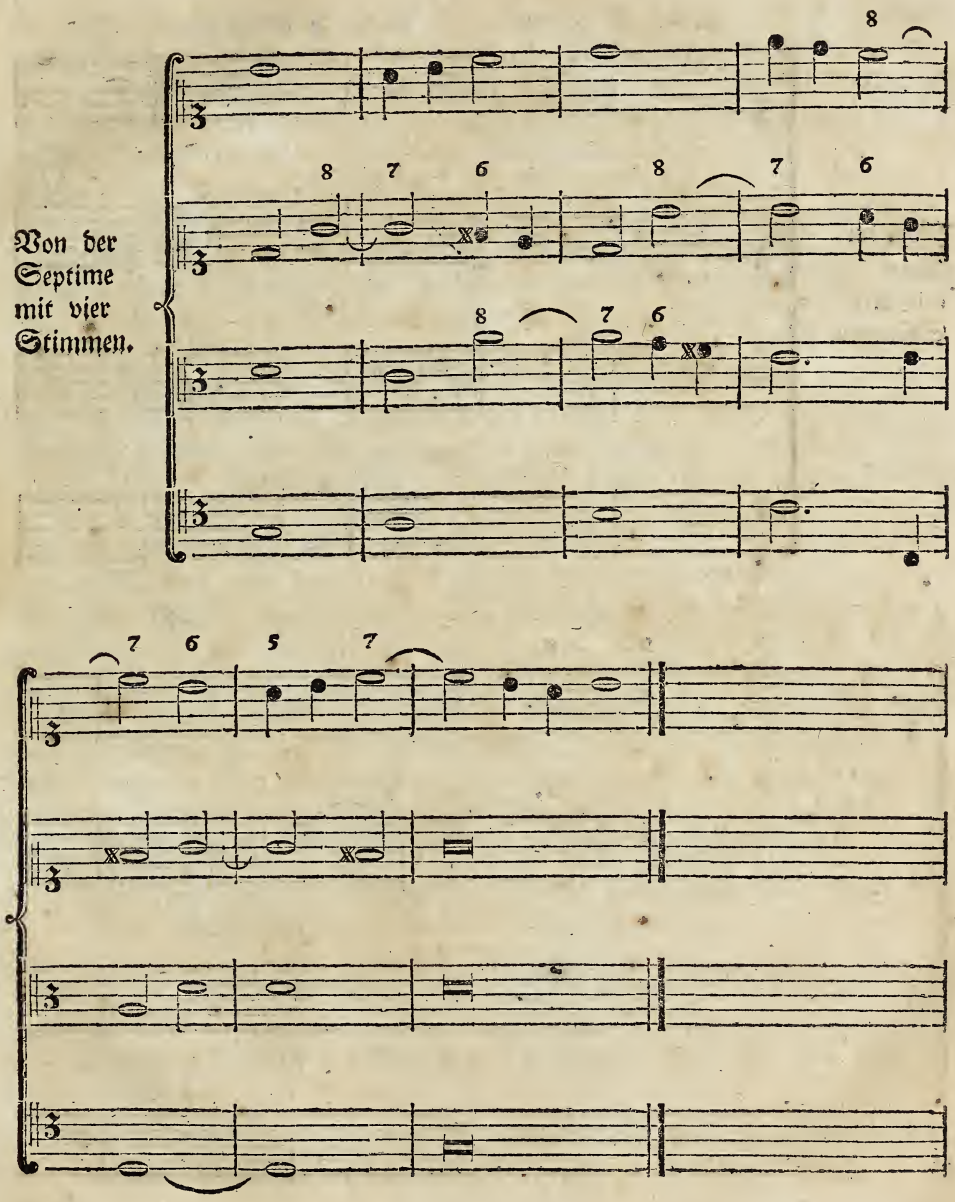
Von der Secunde mit vier Stimmen.



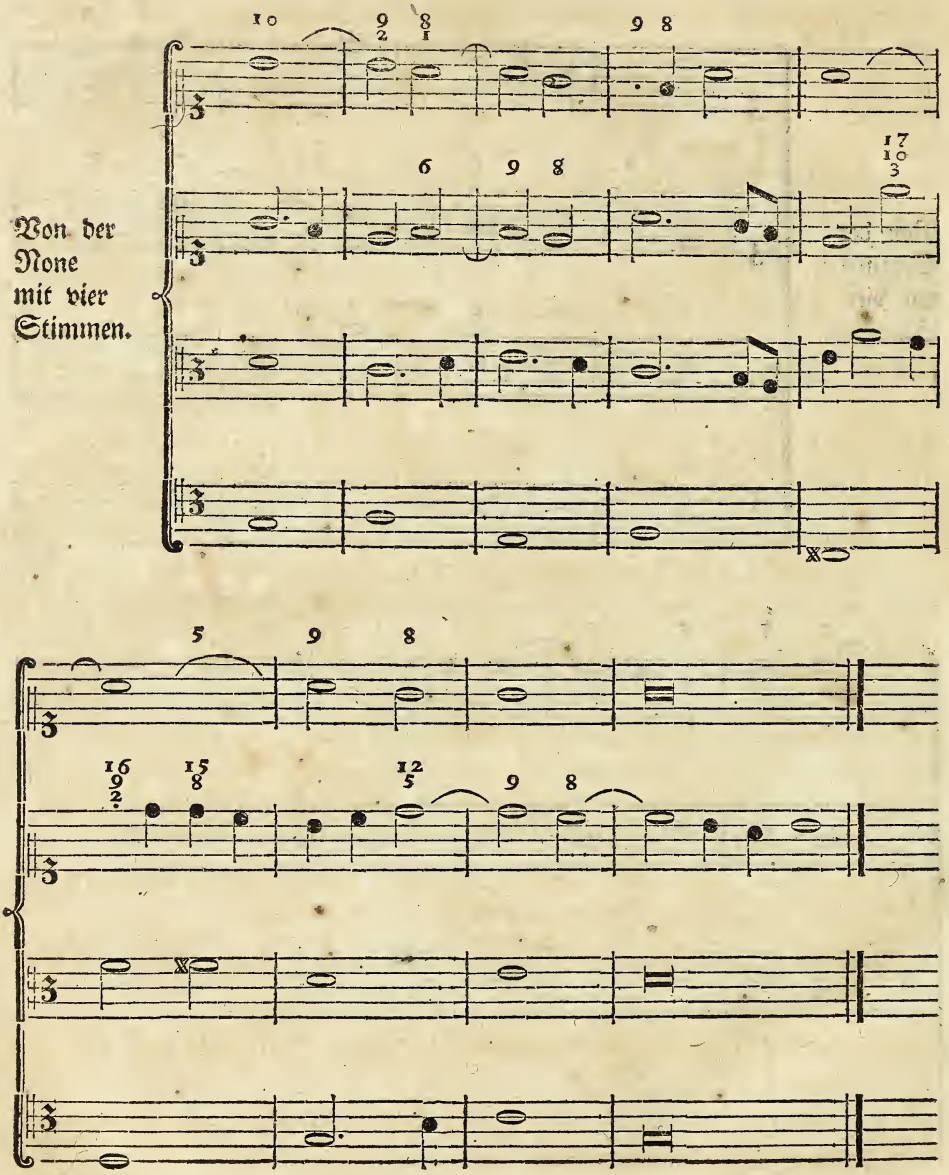
Von der Quarte mit vier Stimmen.



Von der Septime mit vier Stimmen.



Von der None mit vier Stimmen.



Der Bewegungen untereinander geflochtener Consonanzen und Dissonanzen giebt es viel und mancherley. Daraus entsteht die Modulation, welche die Harmonie in ihrer Gewalt hat, und sie nach ihrem Willen einrichtet. In diese Bewegungen können alle gedachte Intervalle gebracht werden, denn sie hangen von der Einbildungskraft ab, in welcher eine Menge Mannigfaltigkeit der Gedanken ihren Ursprung hat, die niemand zählen kann. Es werden also die wenigen angeführten Beyspiele hinreichend seyn, blos um den vorhergehenden Discour, der den gegenwärtigen Fall, von welchem die Rede ist, betrift, zu erklären, damit diejenigen, welche in dieser Wissenschaft Lehrlinge sind, einiges Licht über diese Materie erhalten. Es hat auch der Verfasser gegenwärtiger Schrift keine andere Absicht als diese: denn er ist keinesweges gesonnen weder einen Lehrer, noch Richter, noch Gesetzgeber vorzustellen. Er erklärt sich also, und bezeuget, daß er über gegenwärtigen Fall kein entscheidendes Urtheil fällen will, indem er für beyde einander widersprechende Partheyen alle Ehrerbietung und Hochachtung hat, weil beyde in der Theorie gut und gründlich sprechen. Er erfüllet vielmehr nur das, was er schuldig zu thun ist, nämlich: daß er auf die ihm über den gegenwärtigen Fall vorgelegte Frage antwortet. Zu dem Ende spricht er mit Aufrichtigkeit und Freyheit seiner geringen Einsicht, ohne irgend eine Partheylichkeit zum Vortheile des einen oder des andern Theils. Um sich also nur nach den Umständen des gegenwärtigen Falles einzuschränken, sagt der Verfasser dieser Antwort, daß alles wesentliche, um ihn zu vertheidigen, auf die folgenden Puncte ankömmt, welche von eben diesem gegenwärtigen Verfasser hier getreulich und buchstäblich aus der Sprache des Urhebers gedachten, wie gesagt beym Eintritt des zweyten Soprans getadelten Satzes, übersetzet worden. Der Verfertiger dieses Satzes, sucht ihn auf eine sinnreiche Art gegen den Tadel der ihm von einem andern Componisten seiner Nation gemacht worden, zu vertheidigen, und redet gegen seinen Beurtheiler folgender gestalt:

„Drey Dinge nimmt sich der Herr N. N. durch seinen Tadel zu verbessern her„aus, erstlich: den Eintritt in dissonirenden Intervallen,

„Zweytens: Die Unterschiebung (Suppositione) einer Pause in einer „Figur,

„Drittens: Daß zwo vollkommene Consonanzen einer Art auf einander „folgen.

„Die Vertheidigung dieser drey Puncte wird also das ganze Unternehmen „meiner Verantwortungsschrift seyn.

„Erstlich sage ich, daß man die Unterschiebung einer Pause in einer Figur „anbringen kann.

„Zweytens will ich zeigen, daß die gedachte Gewohnheit, die Stimmen in „dissonirenden Intervallen eintreten zu lassen, in der Musik gebilliget „wird.

„Drittens will ich beweisen, daß dergleichen durch den Gebrauch rechtmä„ßiger Freyheiten erlaubet werden kann.

„Viertens will ich den Ausspruch des Gehörs untersuchen, auf welchen Rich„terstuhl der Herr N. N. sich berufet, um die Dissonanzen zu verwerfen.

„Fünftens will ich die auf einander folgenden vollkommenen Consonanzen „einer und eben derselben Art vertheidigen.

„Endlich will ich die Beyspiele einiger bewährten Verfasser meiner Nation, die „ich im Anfange meiner im Druck heraus gegebenen Schrift angeführet ha„be, beleuchten.

So spricht der Verfasser des gedachten musikalischen Satzes, und führt die Beyspiele anderer Componisten seiner Nation, welchen er nachzuahmen gedacht hat, an. Diese Beyspiele werde ich hier nicht wiederholen, weil einige von ihnen, mehr oder weniger, etwas dem Satze des Verfassers, welcher ihm als falsch getadelt worden, gleiches enthalten. Ich lasse sie also weg, und finde sie nicht vor nöthig anzuführen; (andere von diesen Beyspielen findet man gedruckt in der Abhandlung welche der gedachte Verfasser zu seiner Vertheidigung heraus gegeben hat,) weil die hier gegenwärtige Schrift hinlängliche und sehr vernünftige Gründe enthält, warum ich keinen Ausspruch über diese Materie thun will, blos weil ich für einen und den andern Theil die größte Achtung und Ehrerbietung habe. Man wird sich also nur ganz kurz fassen, und sich dabey auf die richtige Auslegung der Regeln der Kunst und der Lehren einiger der gelehrtesten so wohl alter als neuer Tonverfasser gründen. Der Urheber dieser Abhandlung ist über dieses durch die Erfahrung seiner Meynung gewiß, indem er 40 Jahre lang Fleiß und Mühe auf die gründliche Kunst der Musik gewendet hat, und noch gegenwärtig damit fortfährt, da er diese seine freyen Gesinnungen zur Antwort auf die an ihn abgelassene Frage abfasset, und aus denselben Gründen auf die Puncte welche der getadelte Verfasser zu vertheidigen sich bemühet, und die man vorher angeführet hat, sich folgender gestalt heraus läßt.

1) Die beyden auf einander folgenden vollkommenen Consonanzen einer Art, können vorkommen, und werden von sehr vielen Verfassern gebrauchet, weil da keine Nothwendigkeit ist, wider die Regeln der Kunst und der guten Harmonie in Fehler zu verfallen. Doch fehlt es dem Verfasser nicht an Wegen und sinnreichen Hülfsmitteln, um die Gefahr zu vermeiden, und doch zu seinem Zwecke zu gelangen.

2) Die Unterschiebung der Pause vermittelst einer Figur, kann statt finden, wenn bey einer unternommenen Fuge die Nachahmung oder der Eintritt des Hauptsatzes dieselbe nothwendig machet. Aber die Art dieses zu thun, ist nur eine einzige, und diese unterläßt der Verfasser gegenwärtiger Antwort hier, aus gewissen Ursachen, zu erklären; er verspricht aber sie zu zeigen, wenn beyde einander widersprechende Theile einmüthig darum ersuchen, sonst aber nicht. Doch sagt er, daß er es für wohl gethan hält, wenn die Klugheit des Componisten einen solchen Fall vermeidet, wofern er nicht durch eine unvermeidliche Nothwendigkeit dazu gezwungen wird. Diese Nothwendigkeit ist aber niemals so dringend, daß sie nicht sollte vermieden werden können.

3) Die Freyheiten welche sich ein Componist nehmen darf, müssen so beschaffen seyn, daß man dabey wider die Regeln der Kunst keinen Fehler begehe, sondern daß sie zur Bewunderung des Witzes dienen, ohne bey der Tadelsucht Zweifel zu erwecken.

4) Die Fortschreitung in der Modulation, muß so eingerichtet werden, daß sie vor dem Gewichte des richtigen Gebrauchs bestehen könne. Sie muß durch solche Bewegungen geschehen, welche zum Muster der Nachahmung dienen können, ohne den guten Regeln Tort zu thun. Also kann der Gebrauch ein beobachtungswürdiges Gesetz werden. Widrigensfalls aber, ist der Gebrauch, wenn er zu einem bösen Beyspiele dienet, verwerflich, und darf nicht nachgeahmet werden. Die Neuigkeit in vernünftigen und allgemeinen Regeln pflegt der Ursprung verderblicher Irrthümer zu werden.

5) Das Gericht des Gehörs ist das rechte und einzige um die Harmonie zu beurtheilen. Es kann aber über die Wissenschaft keinen Ausspruch thun, welches vielmehr dem Verstande zukömmt. Das Gehör und das Auge sind zugleich die Kläger und Zeugen der Kunst in der Musik, und der Wissenschaft in derselben, und sind beyde nothwendig als Anwald den Rechtssachen, welche vor das Tribu-

nal

nal der Vernunft in derselben gehören, von welchen alles Urtheil abhängt, wider das nichts mehr eingewendet werden kann.

6) Die Beobachtung der Regeln (sagt der Verfasser des gedachten getadelten Satzes) ist, wenn sie nicht die Erlaubniß der Freyheiten hat, arm, eingeschränket, streng, u. s. w. Gegen diese Meynung hält der Verfasser dieser Abhandlung, mit guter Erlaubniß und mit aller Bescheidenheit und Achtung, für nöthig, folgendes zu sagen: Die Beobachtung der Regeln ist nicht allein nicht strenge oder eingeschränkt, u. s. w. sondern die Musik wird vielmehr einzig und allein vermittelst derselben von Harmonischen Blüthen und Früchten fruchtbar und überflüßig reich. Die Ursache ist, weil eben dieselben Regeln die wesentlichen Stücke angeben, so die Harmonie ausmachen, und aus ihrer Natur entspringen, welche in Zahl und Maaß besteht, die in gehörigem Verhalte geordnet und gesetzt sind; diese Stellung in gehörigem Verhalte, macht die Harmonie, und eine solche Harmonie ist Musik. So sind gleichergestalt alle sichtbare und unsichtbare Dinge Musik, wie man am Ende dieser Abhandlung mit Beschreibung und Eintheilung sagen wird.

Die Regeln unserer Musik in der Kunst zu componiren sind so nothwendig, wie die Flügel einem Vogel, um damit fliegen zu können, und wie Seegel und Ruder einem Schiffe, um sich zu bewegen, und Reisen zu unternehmen. Sie sind die verständigen Kräfte, welche das Gemüth des Componisten bewegen, und vermittelst welcher er die Schöpfung seiner gefaßten Ideen zeiget. Sie sind der bewegende Geist der Harmonie, denn durch ihn macht man eine gute Vermischung der Consonanzen und Dissonanzen, und vollführt das Gewebe der Modulation auf eine schöne Art. Sie sind das Licht und der unentbehrliche Führer zu dem Fluge der Einbildungskraft, damit dieselbe mit Gewißheit in den ungeheuren Räumen der Harmonie sich ausbreiten können, als welche dem Verstande begreiflich und der Vernunft augenscheinlich klar, den menschlichen Geist auf eine sympathetische Weise rühret, daß sich darinn die Funken des Vergnügens der Sinne, und der Leidenschaften des Herzens anzünden.

Ich sage noch einmal, daß das Wort Dissonanz die Bedeutung von Zerrüttung und Unordnung hat. Zerrüttung und Unordnung setzen vorhergehende Uebereinstimmung und Ordnung voraus. Denn wenn eine Sache nicht erst ordentlich und übereinstimmend gewesen ist, so kann keine Unordnung und Zerrüttung in derselben statt finden. Und weil die Dissonanz in einer Bindung vorkommen muß,

muß, wie ich schon angeführt habe, so sagt man, daß das gebunden seyn erstlich einen Zustand der Freyheit voraus setzet, dieser aber ist eine Vollkommenheit, und also ist sie erst mit Recht eine Consonanz. Aus diesen beyden wiederholten klaren und natürlichen Beweisgründen, von welchen man in der Natur unzählige anführen könnte, folgert man nothwendig, daß keine Dissonanz seyn kann, oder soll, wo nicht vorher eine Consonanz gewesen, welche Consonanz eben gleichsam die erst ordentliche und übereinstimmende Sache gewesen, auf welche der Zufall der Zerrüttung und Unordnung folget. Es ist hier eben so, wie ein vorhergehender Stand der Freyheit, auf welchem der Zustand gebunden zu seyn folget, und nach diesem muß wieder der Zustand der Befreyung folgen, damit darnach die erste Freyheit, welche Vollkommenheit oder Uebereinstimmung und Consonanz ist, hernach wieder komme. Wie nun die Dissonanz nothwendig vorbereitet seyn muß, so macht man, indem man auf solche Art nach Regeln und vernünftiger Kunst verfährt, durch die Abwechselungen mit Consonanzen und Dissonanzen, eine gute Modulation, und vermittelst dieser erzeugt sich die Harmonie, deren nur der Umfang des Verstandes eines Componisten fähig ist. Und weil die Sphäre der Harmonie von einer ungränzbaren Weite ist, so kann sich das Genie des Componisten in diesem Raume so weit ausdehnen, so viel Stufen von Wirksamkeit und Erhebung er nur besitzet, um sich in dieser Sphäre auszubreiten, von welcher die Regeln das Licht, die Modulation der Wirkungspreis, der Ton (welcher durch das Gehör zum Verstande dringet) der Einfluß ist. Die Mannigfaltigkeit seiner Bewegungen ist die Fruchtbarkeit an Blumen und Früchten des Vergnügens und Ergötzens, welches sie dem Gemüthe bringen, und endlich sind die Strahlen seines Lichtes die sympathetischen Funken, welche die Stärke haben, die menschlichen Leidenschaften zu erwecken, zu entzünden, und zu bewegen. Dieses ist der Gegenstand, welches der Anfang und das Ende der Absicht des Componisten der Musik in seiner Bemühung und Fleiße seyn soll.

So machten es die alten Musikgelehrten in Griechenland, auf eine bewundernswürdige Weise, wie viele bewährte Schriftsteller, welche Glauben verdienen, und welche den Musikverständigen bekannt seyn sollten.

Damit man aber in der Ausführung sehen möge, daß das Beyspiel einer Lehre mehr Kraft hat, als bloße Worte davon, so hat der Verfasser dieser Abhandlung es nicht für undienlich erachtet folgende kurze 4 stimmige Composition von sei-

ner Arbeit hier mitzutheilen, worinn viele Vorfälle des Gebrauchs vorbereiteter unvollkommener Intervalle, (Dissonanzen,) ohne die Unterschiebung einer Pause vermittelst einer Figur vorkommen. Diesen letztern Fall hat sich der Verfasser, wie oben gesagt worden, vorbehalten. Er erkläret sich aber ausdrücklich, daß er dieses Beyspiel aus keiner andern Absicht anführet, als damit die darinn befindlichen Fehler, von Meistern, die in der Theorie und in der Ausübung gründlich gelehrt sind, verbessert werden mögen. Denn für diese hat er alle Hochachtung, und unterwirft ihrem klugen Tadel alle Früchte seines kurzsichtigen Verstandes.

Er legt aber auch noch weiter dieses Beyspiel deswegen vor, damit wenn etwan ein fleißiger Lehrling seyn sollte, welcher einige Compositionen alter und neuer Verfasser in Partitur zu setzen unternähme, er durch Betrachtung ihres Contrapuncts und ihrer Modulation lernen möge, wie er sich bey der Beobachtung einiger Dinge, die nicht zum Beyspiele dienen sollen, zu verhalten habe. Denn in einem Dinge, welches nichts weiter als der kleinste Theil des Ganzen ist, kann man das Ganze auch nicht finden. Dies, was ich bisher gesagt habe, wird einem der es versteht, deutlich seyn, ob es gleich dem, der es nicht versteht, freylich undeutlich bleiben wird.

Fleiß macht den Menschen gelehrt.
Erfahrung ist die Meisterinn der Dinge,
Dies sey einem Verständigen genug.

Eine

vierstimmmige Composition

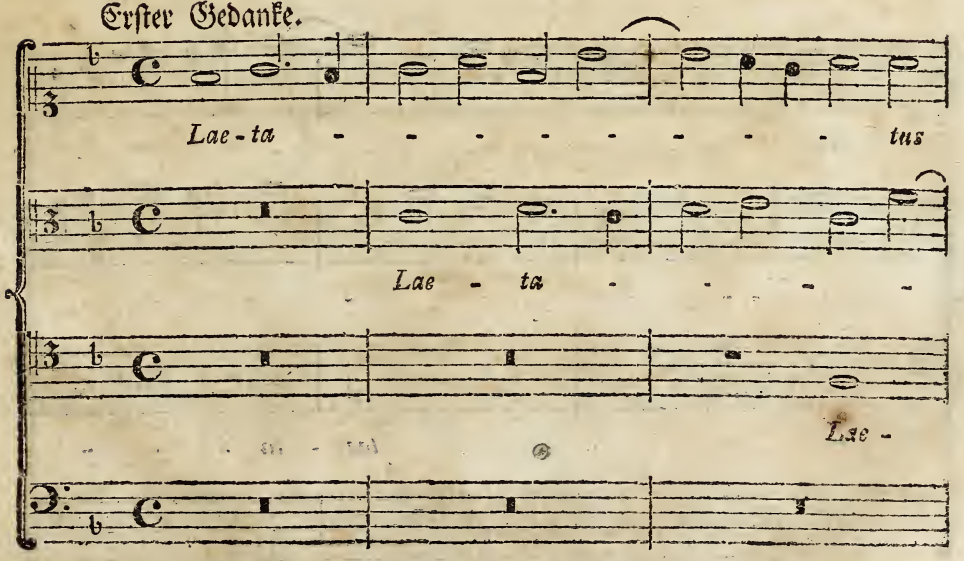
des Verfassers gegenwärtiger Abhandlung.

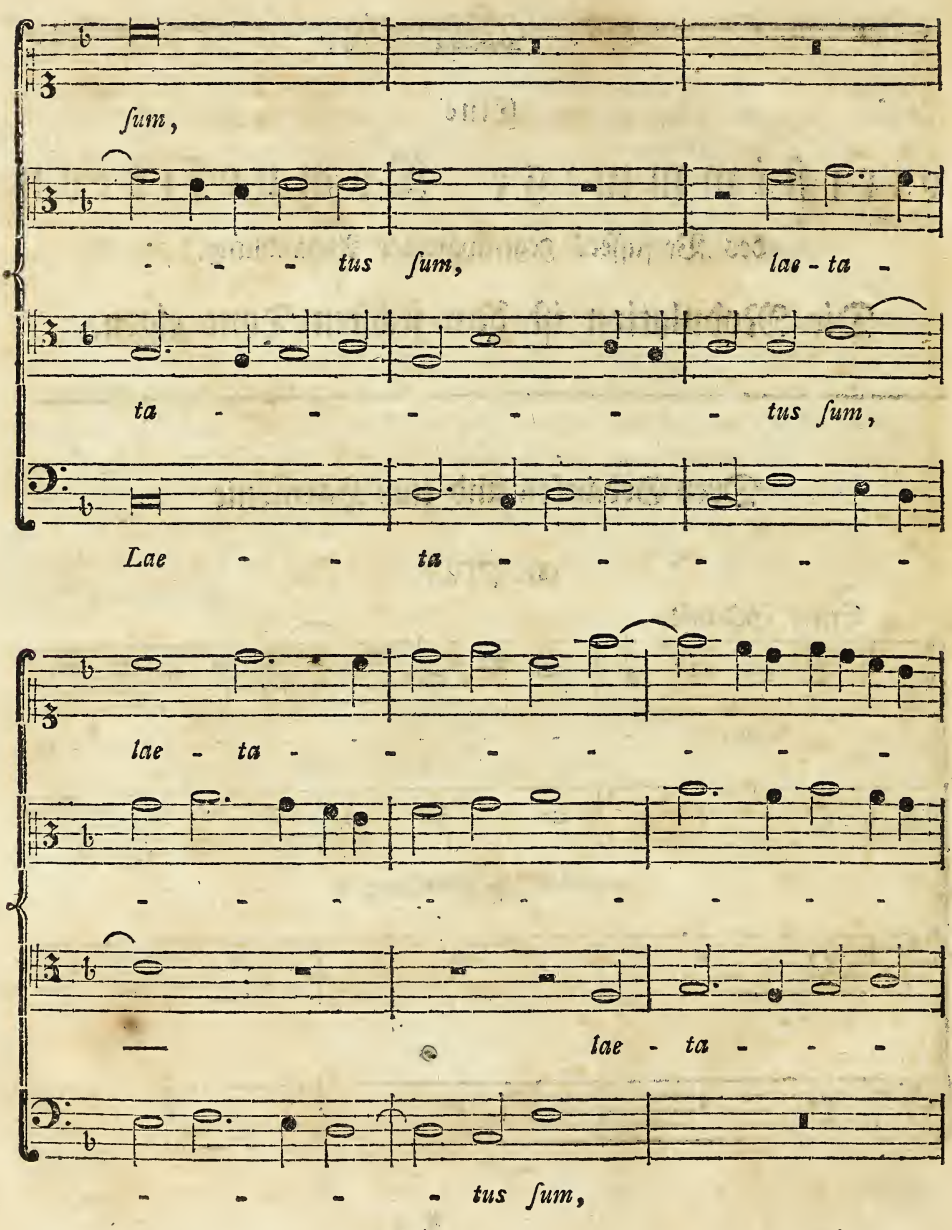
Die Modulation ist dem sechsten Tone eigen.

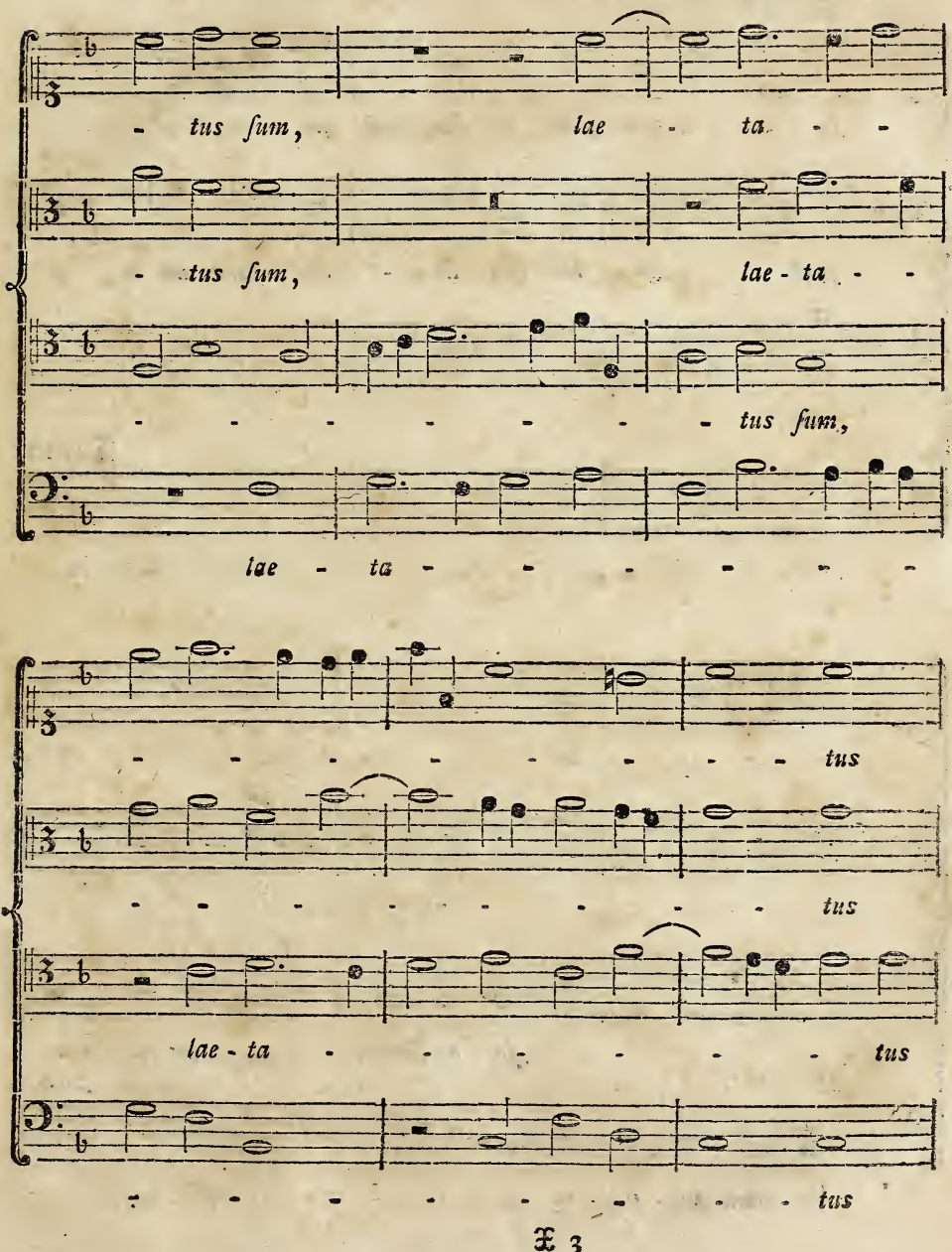
Drey Gedanken und eine Harmonie.

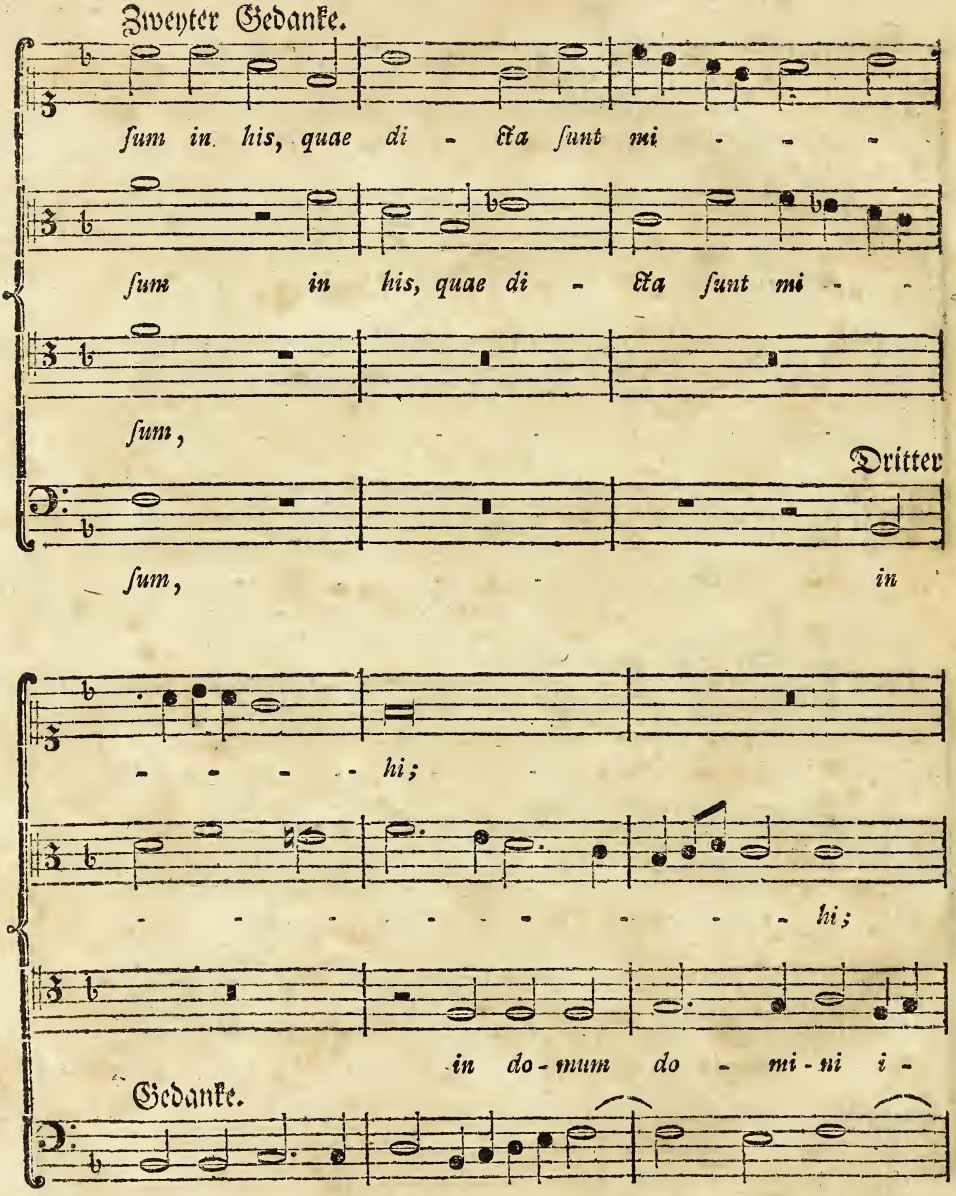
122. Psalm.

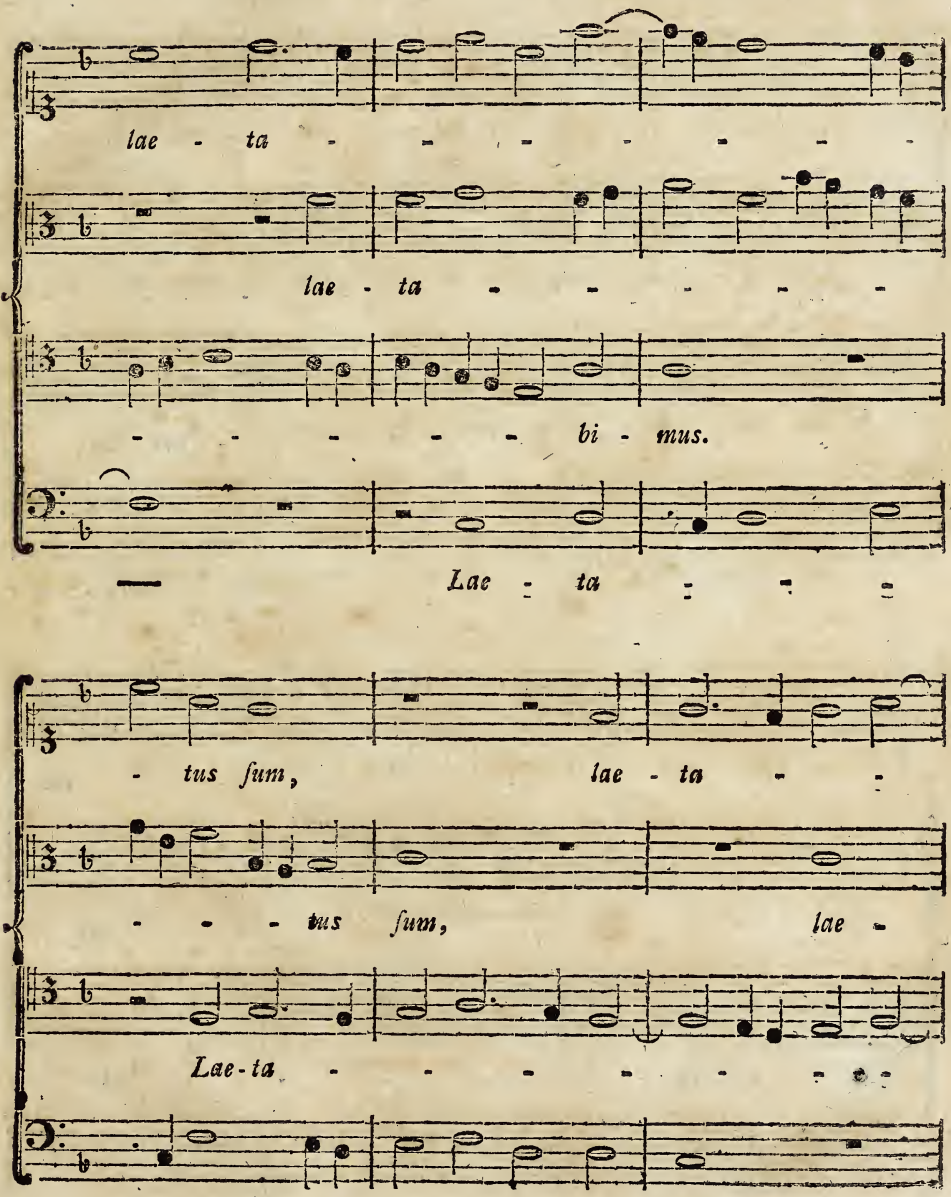
Erster Gedanke.

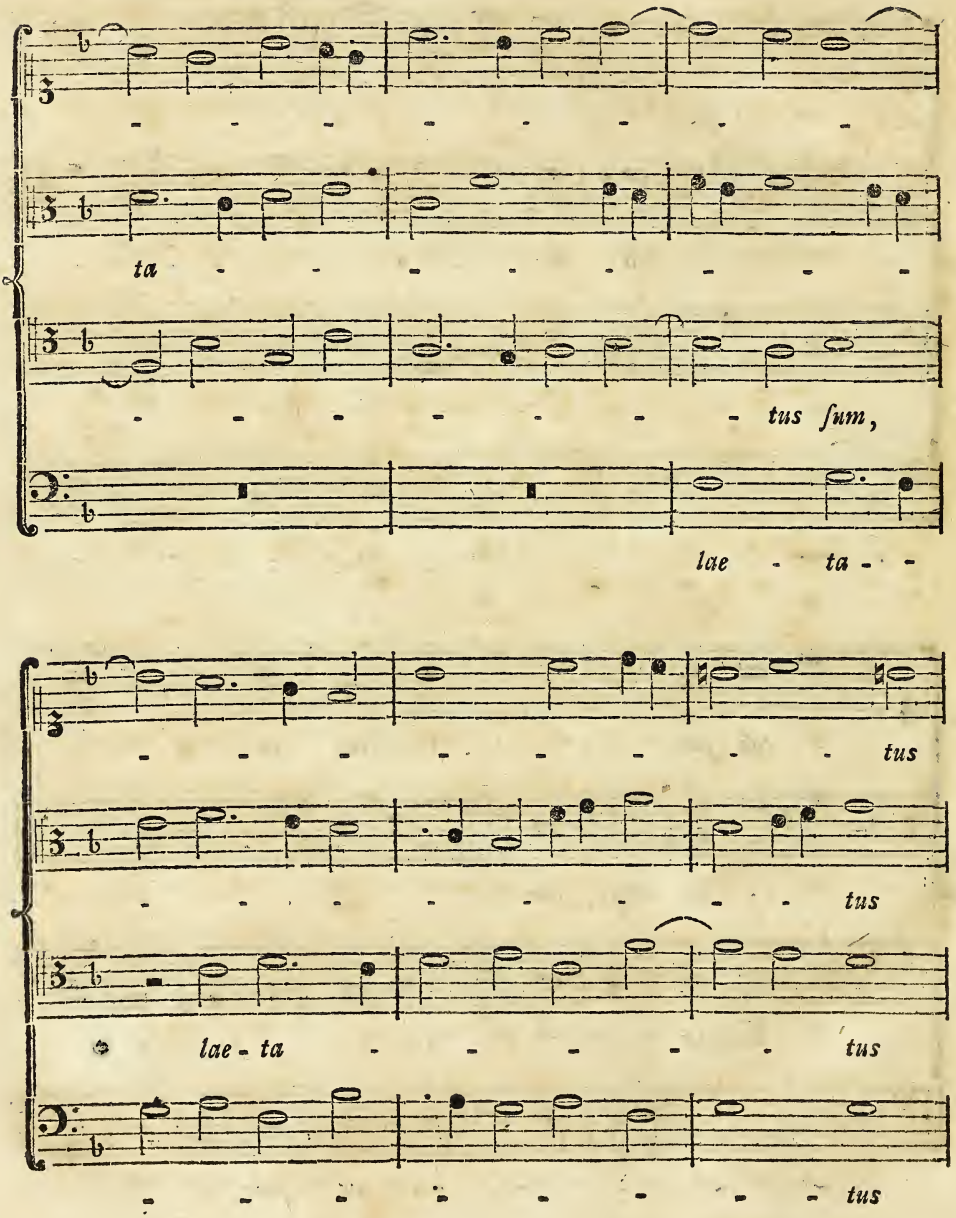


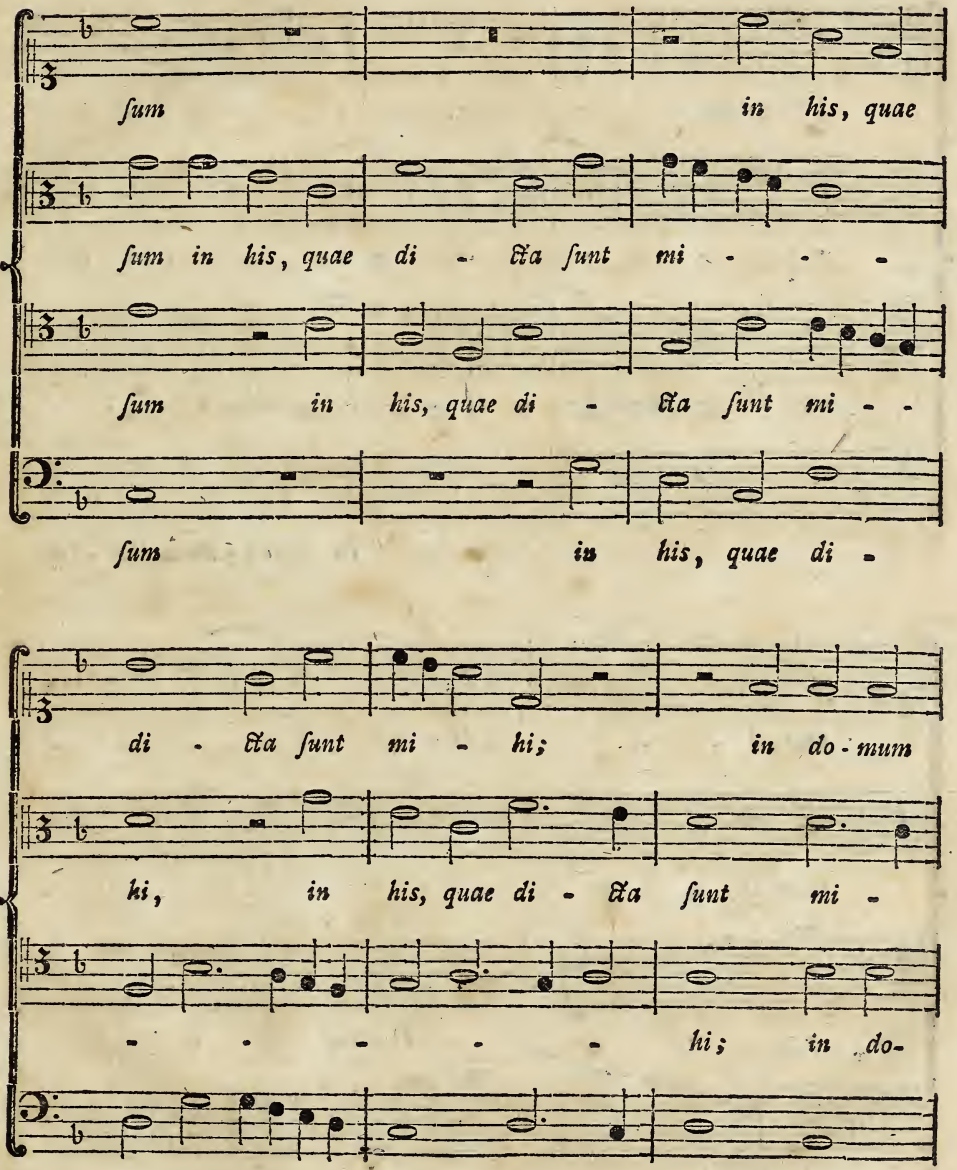

sum,
tus sum, lae - ta -
ta - - - - - tus sum,
Lae - - ta - - - - -
lae - ta - - - - - - -
- - - - - - - - -
lae - ta - - -
- - - - tus sum,

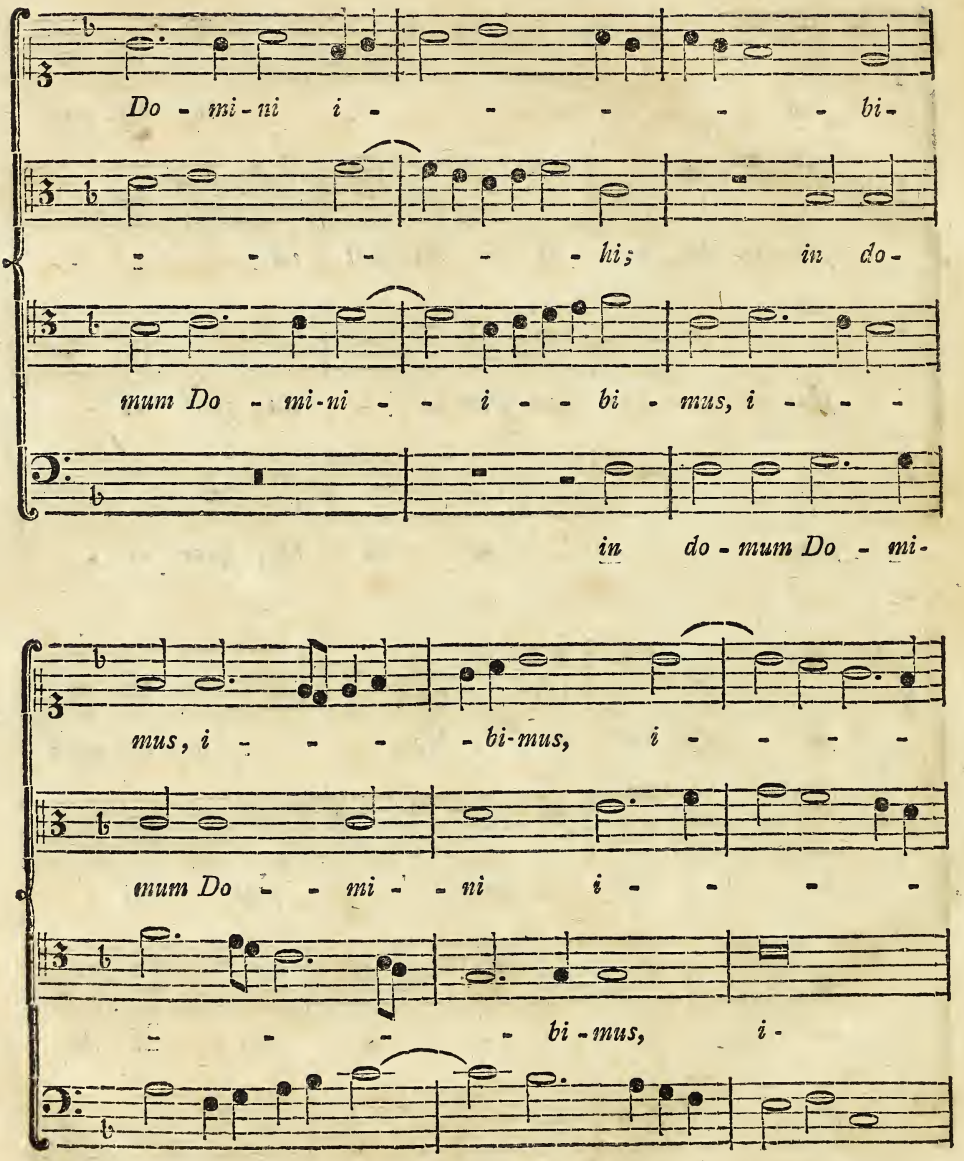

- tus sum, lae - ta - -
- tus sum, lae - ta - -
- - - - - - - tus sum,
lae - ta - - - - - -
- - - - - - - - tus
- - - - - - - - tus
lae - ta - - - - - - tus
- - - - - - - - tus


Zweyter Gedanke.
sum in his, quae di - cta sunt mi - - -
sum in his, quae di - cta sunt mi - -
sum,
Dritter
sum, in
- - - - hi;
- - - - - - - - - - hi;
in do - mum do - mi - ni i -
Gedanke.
do - mum do - mi - ni i - - - - bi - mus.

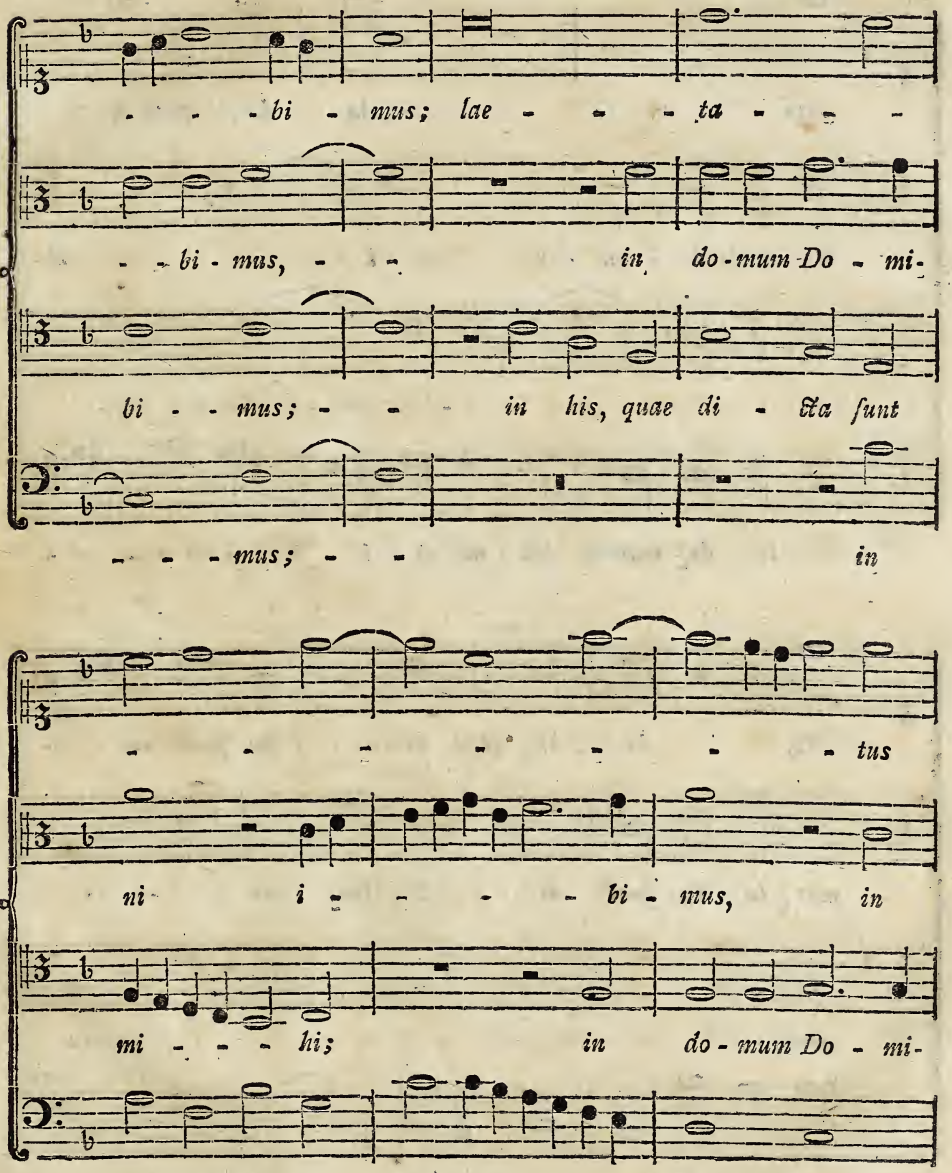

lae - ta
lae - ta
bi - mus.
Lae - ta
- tus sum,
lae - ta
- tus sum,
lae -
Lae-ta
tus sum,

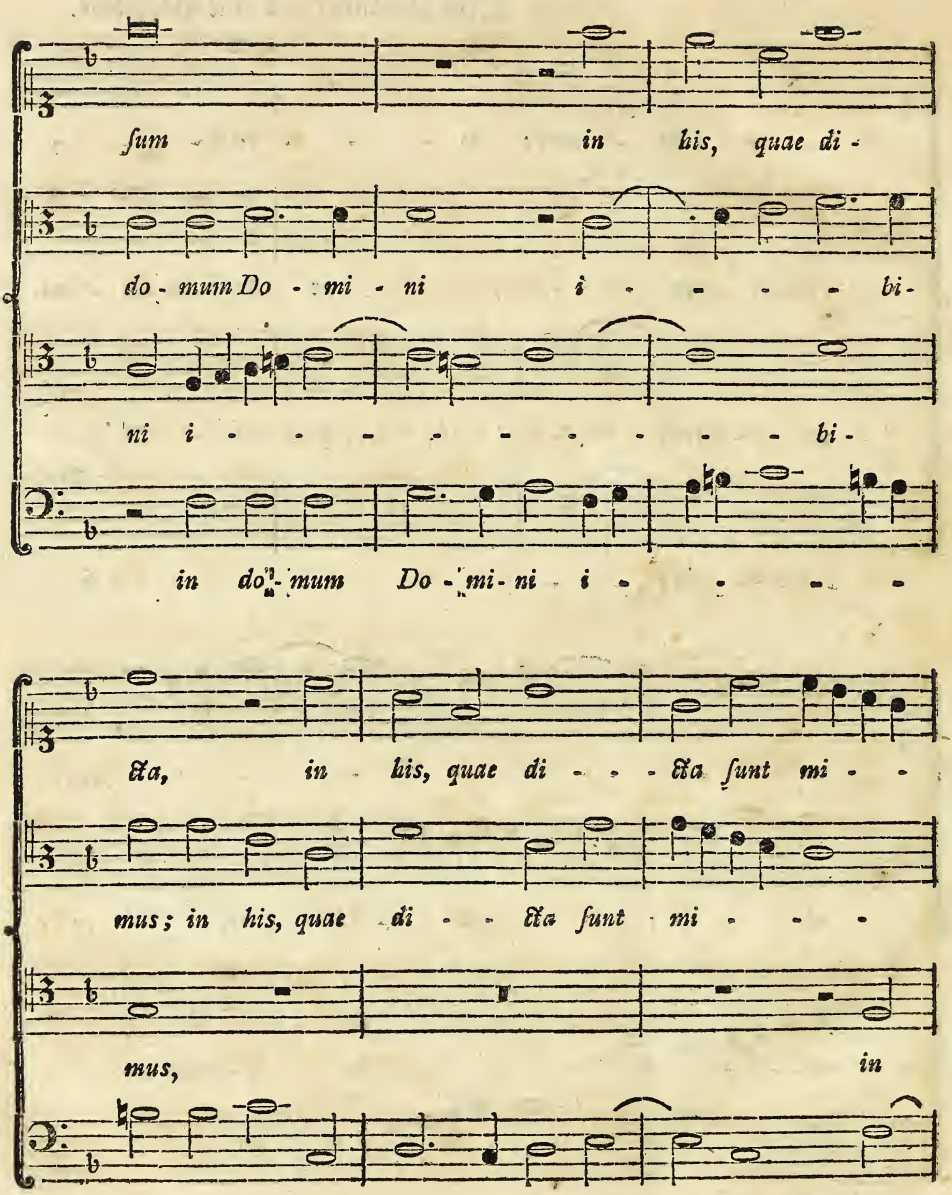

ta
tus ſum,
lae - ta - -
tus
tus
lae - ta
tus
tus

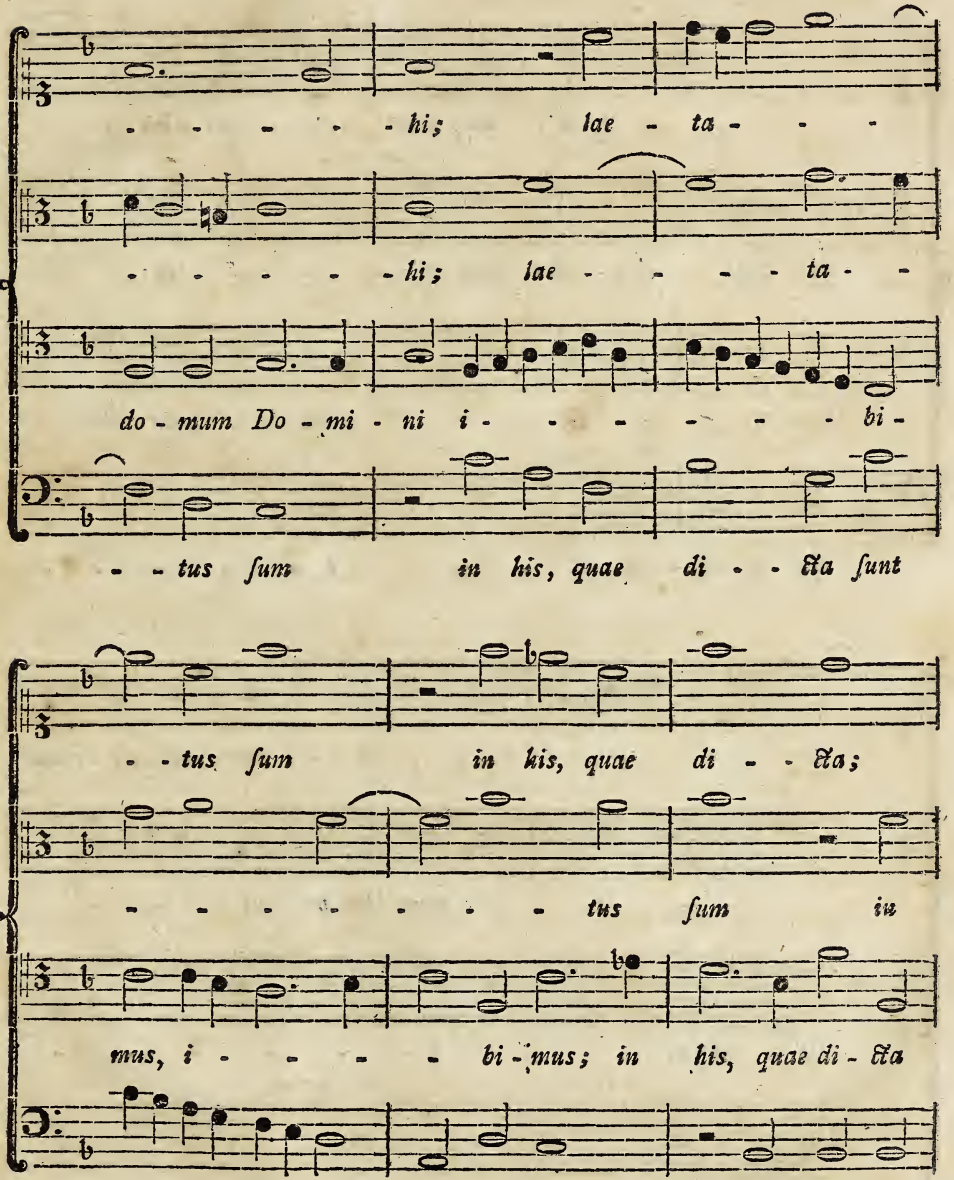

sum in his, quae
sum in his, quae di - cta sunt mi - - -
sum in his, quae di - cta sunt mi - -
sum in his, quae di -
di - cta sunt mi - hi; in do - mum
hi, in his, quae di - cta sunt mi -
- - - - - hi; in do-
cta sunt mi - - - - - hi;

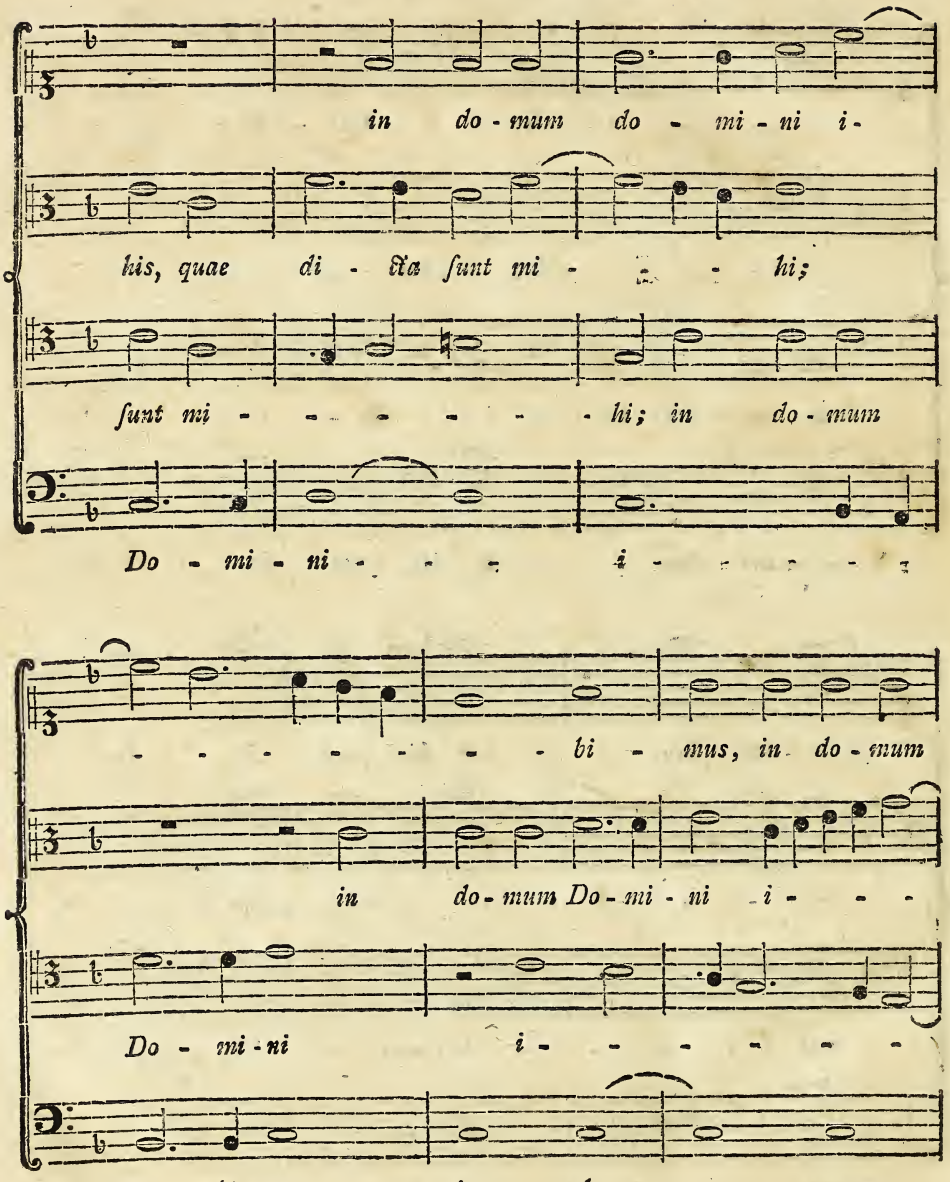

Do - mi - ni i - - - - - bi -
- - - - - hi; in do -
mum Do - mi - ni - - i - - bi - mus, i - - -
in do - mum Do - mi -
mus, i - - - - bi - mus, i - - - - -
mum Do - - mi - - ni i - - - -
- - - - bi - mus, i -
ni i - - - - - - bi -

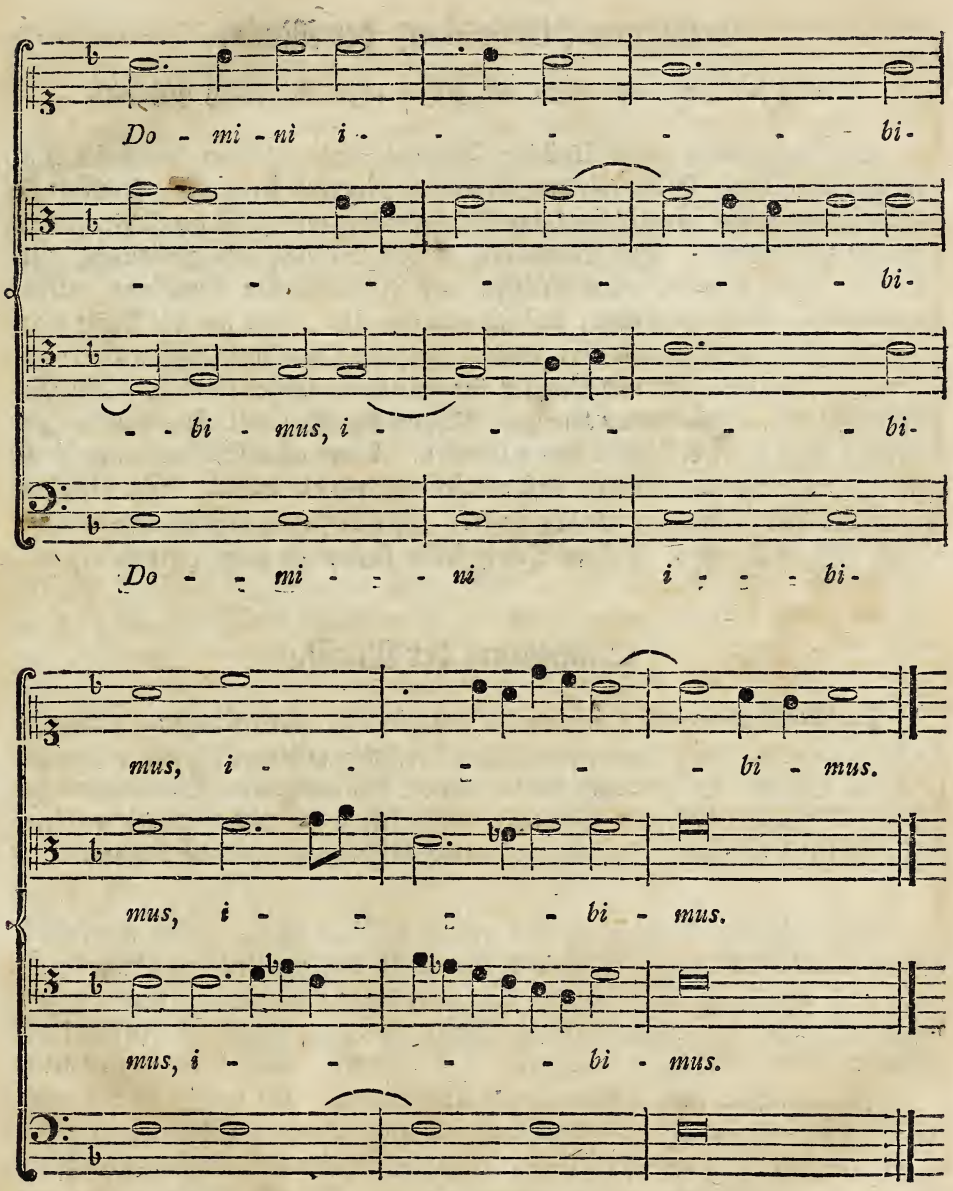
Drey Gedanken und eine Harmonie.




sum in his, quae di-
do-mum Do-mi-ni i-bi-
ni i-bi-
in do-mum Do-mi-ni i-
ta, in his, quae di-ta sunt mi-
mus; in his, quae di-ta sunt mi-
mus, in
-bi-mus; lae-ta-


- - - - - hi; lae - ta - - -
- - - - - hi; lae - - - - ta - -
do - mum Do - mi - ni i - - - - - - bi -
- - tus ſum in his, quae di - - cta ſunt
- - tus ſum in his, quae di - - cta;
- - - - - - - - tus ſum in
mus, i - - - - - bi - mus; in his, quae di - cta
mi - - - - - - - hi; in do - mum


in do - mum do - mi - ni i -
his, quae di - cta sunt mi - - hi;
sunt mi - - - - - - hi; in do - mum
Do - mi - ni - - - i - - - - -
- - - - - - - - bi - mus, in do - mum
in do - mum Do - mi - ni i - - -
Do - mi - ni i - - - - - -
- - bi - mus, in do - - - mum


Do - mi - ni i - - - - - bi -
- - - - - - - bi -
- - bi - mus, i - - - - - bi -
Do - - mi - - - ni i - - - bi -
mus, i - - - - bi - mus.
mus, i - - - - bi - mus.
mus, i - - - - bi - mus.
mus, i - - - - bi - - mus.

Erkla-

Erklärung (Definition) der Musik,

welche Caesar Capranica im Jahre 1591. zu Rom gegeben.

Die Musik ist der vierte Theil der Matheseos, und hat ihren gemeinsten Namen von Muse her. Wenn wir die Kraft ihres Namens betrachten, so scheint sie alle Wissenschaft oder den Umfang der Gelehrsamkeit und selbst die Weltweisheit unter sich zu begreifen. Ihre Benennung ist von den Musen hergenommen, welche, wie man glaubte, allen Künsten und Wissenschaften vorgesetzet waren. Quintilian. Wer weiß nicht, daß schon zu den alten Zeiten auf die Musik nicht nur so viel Fleiß gewendet worden, sondern, daß man auch sie in solchen Ehren gehalten hat, daß Gelehrte und Musiker für einerley angesehen wurden. Ihr Gegenstand ist ein wohlgeordneter Klang. Von ihr sagt Boetius: Die Musik behält den ersten Platz unter den sieben freyen Künsten. Unter allen Wissenschaften ist sie löblicher, angenehmer, frölicher, liebenswürdiger, als die andern. St. Paulus an die Colosser 3. und an die Epheser. Ihre Ordnung in Zahl, Gewicht und Maaß wohl abgemessen. Andere Schriftsteller sagen noch mehr hiervon. u. s. w.

Eintheilung der Musik.

Die Musik ist entweder unerschaffen und göttlich, oder erschaffen. Von jener bekennen wir, daß sie dem menschlichen Verstande unbegreiflich ist, und in der lautersten Einigkeit der göttlichen Natur und der vollkommensten Dreyeinigkeit der göttlichen Personen besteht. Sie kann durch keinen wörtlichen Begrif erkläret, und auch durch das tiefste Nachdenken des Gemüths nicht ergründet werden.

Die erschaffene Musik aber, von welcher wir hier reden, theilen wir erstlich in die betrachtende und ausübende oder in die anschauende und würkende ein. Die erste ist die Wissenschafft, welche die durch natürliche Instrumente hervorgebrachten Klänge, nicht mit den Ohren, als deren Ausspruch betrüglich ist, sondern mit dem Verstande betrachtet. Die zweyte, nämlich die würkende, ist die Wissenschaft einer vollkommenen Tonführung, und besteht in Klängen, Worten und Zeitmaaße. So sagt Franch im ersten Buche. Sie wird zweytens eingetheilet, in die Musik der Welt, die menschliche und die harmonische, oder die, so durch Werkzeuge hervorgebracht wird. Die erste besteht in einer verhältniß-

hältnißmäßigen Ordnung der Farben, der Elemente, und der natürlichen Cörper, die alle harmonisch geordnet sind. Die zweyte ist ein übereinstimmender Verhalt in der Seele und dem Leibe, sowohl besonders als vereiniget. Die dritte wird durch natürliche Klänge gebildet, um Töne und Gesänge hervor zu bringen. Sie wird endlich in den festen, ungezierten und figurirten oder gezierten Gesang eingetheilet. Der erste geht in einem ungezierten und einförmigen Vortrage der Noten, der andere aber in verschiedener Länge und Kürze der Noten und in mannigfaltiger Beschaffenheit der Figuren einher. Dieses sey vorjetzo genug.

Von denen Consonanzen in einem Contrapuncte.

Der Grund der Consonanzen ist der Einklang, aus welchem die vollkommenen Consonanzen, Diapason und Diapente, oder die Octave und Quinte entspringen. Sie werden deswegen vollkommen genannt, weil ihre Verhalte dem Einklange näher sind als die andern. Die unvollkommenen Consonanzen sind Ditonus und Semiditonus, das ist die große und kleine Terze, und beyde Hexachorde, nämlich die große und kleine Sexte. Diatessaron oder die Quarte, wenn sie über die Quinte gesetzet wird, ist alsdenn, weil sie die Octave ausfüllet, eine Consonanz, wie die Alten wohl dafür gehalten haben. Wird sie aber allein für sich betrachtet, so ist sie eine Dissonanz, eben sowohl als die Secunde, die Septime, der Tritonus (größere Quarte) und die Semidiapente oder kleinere Quinte. Hier ist zu merken, daß sowohl die vollkommenen als die unvollkommenen Consonanzen so wie auch die schon genannten Dissonanzen einfach genannt werden, daß, wenn ihnen allen die Zahl 7. (eine Octave) zugesetzet wird, sie zusammen gesetzt, das ist wiederholt werden. Wenn nochmals die Zahl 7. (noch eine Octave) zugesetzet wird, so nennt man sie dreyfach.

Die Regeln, welche in einem Contrapuncte beobachtet werden müssen, sind folgende:

1) Die Simmen müssen in Ansehung ihres Gesanges natürlich einher gehen.

2) Zwo vollkommene Consonanzen nach einander sind verboten, sie mögen sprung- oder stufenweise gehen.

3) Man beobachte die Gegenbewegung in beyden Stimmen, so daß immer eine der andern im Aufsteigen und Absteigen der Noten entgegen gehe, wenn vollkommene Consonanzen vorkommen. Anders aber verhält es sich wenn unvollkommene Consonanzen da sind. Wenn demnach die unterste oder Grundstimme aufsteigt, so muß die oberste Stimme herab gehen, und umgekehrt. Um mehrerer Vollkommenheit der Modulation willen aber, muß dieses überall, und so oft es nur seyn kann, beobachtet werden.

4) Von vollkommenen Consonanzen gehe man in unvollkommene, aus Dissonanzen in Consonanzen.

5) Dissonanzen löse man in die nächstgelegene Consonanzen auf.

6) Der Anfang des Stücks geschehe in Consonanzen, so wie auch das Ende.

7) Dem Sinne der Worte gemäß, erwähle man Noten und Tonart, um die Leidenschaft auszudrücken, und zu erregen.

8) Fugen, Nachahmungen, (Imitationen) und Canons betrachte man bey klassischen Schriftstellern, damit man durch derselben Nachahmung Lob verdiene, man schreibe sie aber nicht aus, damit man nicht getadelt werde.

9) Consonanzen, die durch zufällige Zeichen größer oder kleiner werden, vermeide man, so wie auch den Triton und die kleine Quinte.

10) Mit Sprüngen der Quarte, der Quinte und Terze, ziere man die Composition oft aus, so wird die Zusammenstimmung angenehm und lieblich seyn.

11) Die äußersten Abstände vermeide man. Die Consonanzen müssen nicht in der weitesten Entfernung von einander stehen, damit sie ihre Anmuth nicht verliehren.

12) Die Figuren richte man den kurzen und langen Sylben gemäß ein, damit nicht barbarische Wörter gesungen werden.

Viele andere Lehren mehr, die zu besserer Aufklärung der Sache dienen, behalte ich zurück, bis der noch unter der Feder befindliche Tractat von allen zur Musik gehörigen Dingen fertig seyn wird.

Der geneigte Leser lebe wohl, und beurtheile mich richtig, damit ich bey dunkeln Stellen nicht gemißhandelt werde.

In meiner vierten Sammlung der Clavier-Uebungen, so ich im Jahr 1766 herausgegeben habe, zeigte ich zuerst das bis dahin noch nie durch öffentlichen Druck bekannt gewordene Verhältniß einer perfecten Quinte, so um $\frac{1}{12}$ Commatis des Quintenexcesses gegen 2: 3 zu tief ist, nebst der daraus entstehenden perfecten Quarte, so um eben so viel gegen 3: 4 zu hoch ist, an.

Ich sagte nämlich daselbst auf eine sehr verständliche Art, man müsse von cis durch sieben reine Quinten bis d stimmen, um, wenn zu diesen sieben Quinten eine reine Terz 4: 5 hinzukömmt, die Quarte 8192: 10935 zu erhalten. Denn es wird

2^7	3^7
4	5
8192:	10935.

Durch die Entdeckung des Intervalls 8192: 10935. so um $\frac{1}{12}$ des Quintenexcesses zu hoch ist, fand ich folgende bis dahin unbekannt gewesene Verhältnisse, als z. B.

Große Secunde	3645:	4096.
Kleine Septime	2048:	3645.
Kleine Terz	1024:	1215.
Große Sexte	1215:	2048.
Große Terz	405:	512.
Kleine Sexte	256:	405.

Nachher habe ich im Vorbericht meiner im Jahr 1769 öffentlich herausgegebenen Vermischten Musicalien obige Verhältnisse, so niemand vor mir entdeckt hatte, von neuem angezeiget; wobey ich nur annoch bemerke, daß die viere der Verhältnisse, nämlich die kleine Secunde 2048: 2187, und die daraus entstehende große Septime 2187: 4096, übermäßige Quarte 729: 1024, und mangelhafte Quinte 512: 729, bereits längst vor mir in den ältesten Zeiten von vielen Autoren sind angeführ

geführt worden, und daher bereits sehr bekannt gewesen sind. Die beyden ersten Verhältnisse entstehen durch $\frac{2}{3}^{6}$ und die beyden letztern $\frac{2}{3}^{5}$.

Endlich finden sich sämtliche Intervalle in meinem ersten Theile über die Kunst des reinen Satzes in der Tabelle aller heutigen Diatonischen Tonleitern auf der neunzehnten Seite, wie auch in der allgemeinen Theorie der schönen Künste vom seel. Herrn J. G. Sulzer, Seite 756. 757. 758 und 759.

Ich zeigte diese Entdeckung dem Herrn Professor Euler, gleich nachdem ich sie gemacht hatte, nämlich im Jahr 1766, als derselbe sich noch hier befand, und ließ ihm bemerken, daß das Verhältniß 10935: 16384 das nächste einer temperiten Quinte sey, um im Zirkel zwölf solcher Quinten eine gleichschwebende Temperatur zu erhalten.

Eben so hielt der seel. Herr Prof. Lambert diese Entdeckung für so wichtig, daß er gar keinen Anstand nahm in den Memoires de l' Academie royale des Sciences et belles Lettres vom Jahr 1774, Seite 64, diese 7 Quinten und eine Terze major zur gleichschwebenden Temperatur vorzuschlagen.

Endlich so wird nachfolgende Recension eines vortrefflichen Werkes zeigen, daß es möglich gewesen ist ein ganzes Buch über meine Entdeckung des Verhältnisses 8192: 10935 zu schreiben, welches vielleicht manchen, wo nicht unmöglich, dennoch aber sehr sonderbar, vorkommen müsse.

Friedrich Wilhelm Marpurgs, Königl. Preußl. Kriegesraths Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einen Anhang über den Rameau und Kirnbergschen Grundbaß und vier Tabellen.

Breslau, bey Johann Friedrich Korn. 1776. 8.

In der Vorrede benachrichtiget uns der Herr Verfasser von dem Zufall und den Gründen, denen zusammen genommen das Publicum diesen gründlich seyn sollenden Versuch über die Temperatur zu danken hat. Herr Kirnberger hatte sich in seiner Kunst des reinen Satzes unterstanden, die Grundsätze des Herrn Rameau in Ansehung der Harmonie anzutasten. „Herr Kirnberger, sagt der Verfasser, besuchte mich während dem Abdruck seines Werks über den musikalischen Grundbaß, und erzählte mir, wie er den Rameau in die Enge treiben würde. Ich lachte über die kleine Bravade, und versicherte den Herrn Kirnberger, daß man nicht ermangeln würde, seine Einwürfe wider die Lehrsätze des Herrn Rameau aufs schärfste zu untersuchen. — Nach dem Abdruck seines Werks fieng Herr Kirnberger an, in einem etwas nachgebendern Tone von dieser Materie mit mir zu sprechen, und er gestand, daß er Meinungen gewagt hätte, die vielleicht bestritten werden könnten. Ich erklärte, daß ich nichts vernünftiger fände, als das System des Herrn Rameau, und er es sich gefallen lassen würde, wenn ich solches gegen seine etwas lebhaften Angriffe zu vertheidigen, mir die Freiheit nähme. Er ersuchte mich, um den Verkauf seiner Grundsätze nicht zu stören, meine Antwort noch eine Zeit lang zurücke zu halten. ꝛc.“

Wir sind in der That in Verlegenheit, was wir aus dieser Erzählung machen und was wir daraus auf den Character des Herrn Marpurg schließen sollen. Daß der Herr Kirnberger eins und andre mit dem Herrn Marpurg von den Rameauschen Grundsätzen mag gesprochen haben, kann seyn; daß er sich aber vor ihm gedemüthigt, und auf eine so furchtsame Art um Nachsicht sollte gebeten haben, scheint uns, mit Erlaubniß des Herrn Marpurg, eine Prahlerey zu seyn. Wir sehen nicht, warum Herr Kirnberger nöthig hätte, einen so niederträchtigen Schritt zu thun. Wir wollen nicht hoffen, Herr Marpurg habe Lust, den Peter aus dem

Mährchen von der Tonne zu spielen, und alle diejenigen in den Bann zu thun, die sich unterstehen, an den Aussprüchen seines Lehrers und Meisters, und seines Nachfolgers zu zweifeln. In der That ist Herr Marpurg sehr geneigt, diejenigen als Ketzer zu behandeln, die nicht mit ihm einerley Meinung sind. Ein großer Theil seiner musikalischen Schriften hat lediglich diese Absicht. Die Liebe zur Warheit ist es nicht welche ihm die Feder führt, sondern lediglich eine gewisse Eifersucht auf die Verdienste anderer in musikalischen Sachen. Dahero ist er in allen seinen Schriften außerordentlich geschwätzig, witzelnd, voller drolligt seyn sollender Einfälle, hin und wieder pro captatione benevolentiae schmeichelnd, partheyisch, durchgehends aber undenkend, ummethodisch und voller gelehrten Saalbadereyen.

Die ganze Absicht des Verfassers gehet in gegenwärtigem Werke dahin, die Kirnbergerische Temperatur umzustoßen, und dafür die gleichschwebende einzuführen; sodann zu zeigen, daß die Theorie des Herrn Kirnbergers von der Harmonie unrichtig, und dagegen Herr Rameau der einzige Gesetzgeber in diesem Stücke ist. „Weil indessen, sagt er, die Behandlung dieses Gegenstandes nur ein paar flüchtige Bogen ausgemacht haben würde, so nahm ich mir vor, derselben einige Capitel aus dem harmonischen Calcul zur Begleitung zu geben.“ Wir finden eben nicht, daß dieses gegenwärtig nöthig gewesen wäre, und denken daß es allemal besser sey, auf wenigen Bogen viel, als in ganzen Alphabeten nichts zu sagen. Indessen nimmt dieser harmonische Calcul die ersten zwölf Abschnitte ein. Wie es scheint, so will Herr Marpurg sich darinnen das Ansehen eines Geometers geben; allein nichts kann ungeometrischer geschrieben seyn, als diese volle 90 Seiten Papier. Den Geometer möchten wir sehen, der sich die Geduld nimmt, dieses durchzulesen. Anstatt allgemeine Methoden, die vielleicht auf 4 Seiten Papier mit aller möglichen Vollständigkeit und Deutlichkeit vorgetragen werden könnten, zu geben, lehrt er den Anfänger auf eine ungeschickte und eckelhafte Art rechnen, quält ihn mit Processen, Operationen und längst abgeschaften und würklich ganz unnützen Namen und Eintheilungen der Verhältnisse, auf eine so unbarmherzige Weise, daß dieser den gröften Abscheu gegen die Geometrie bekommen muß.

Ueberhaupt merkt man durch das ganze Werk, daß der Verfasser über keine Sache nachgedacht hat, nichts mit einer deutlichen Ueberzeugung eingesehen habe, und dahero sich nicht verständlich ausdrücken kann. Nichts ist lustiger als wenn er auf die Logarithmen kommt. Zuweilen ist die Anwendung derselben ganz lächerlich,

wie

wie §. 117, 120; und zuweilen höchst ungeschickt, wie §. 154, 157, so daß ihn kaum jemand verstehet, und es ist die Frage, ob er sich selber verstanden hat. Er wird uns doch nicht weiß machen wollen, daß die Logarithmen eine ganz magische Kraft haben. So viel ist gewiß, daß alle musikalische Rechnungen ganz leicht ohne Logarithmen vollführet werden können. Diese Zahlen sind erhabneren Gegenständen der mathematischen Wissenschaften gewiedmet.

In dem 13ten Abschnitt beweist er die Nothwendigkeit der Temperatur, auf eine Art, die besser seyn könnte, und was er in den folgenden 14ten, 15ten, 16ten Abschnitt zusammen geschrieben hat, ist ein Beweis, daß er kein großer Rechenmeister ist. Man siehet daraus, daß er nur schreibt, um Bogen anzufüllen, aber gar sich nicht einfallen läßt, eine Sache ins kurze zu fassen, und auf eine deutliche Art vorzutragen. Ueberall macht er Parade mit seinen Logarithmen, deren Gebrauch er doch nicht einmal versteht, am allerwenigsten aber die rechte Art, die Rechnungen zu bezeichnen: Denn diese ist so possirlich, daß der Recensent öfters mitten unter den Wehen, die er bey Durchlesung dieser Blätter empfunden hat, recht herzlich lachen mußte.

In dem 17ten Abschnitt will er die Berechnung der gleichschwebenden Temperatur zeigen. Aber ohne einen Begrif von dieser Methode zu machen, schreibt er wieder Logarithmen hin, und die Zahlen dabey, und zwar bringt er hier das Zeichen = sehr ungeschickt an, so daß, wer nicht gleich sieht, daß die Zahlen linker Hand die Logarithmen, und rechter Hand die ihnen entsprechende Zahlen sind, glauben muß, der Verfasser habe geträumt.

„Die vorhergehende Berechnung der 12 halben Töne einer Octave setzt uns in den Stand, die Formeln zu verstehen, womit die Mathematiker die Progression dieser halben Töne abgekürzt vorzustellen pflegen.“ Die vorhergehende Berechnung setzt uns in den Stand zu beweisen, daß der Verfasser nicht den Grund weiß, warum die Mathematiker diese Progression der halben Töne gerade vorstellen, als es bekannter maßen geschieht.

In dem 18ten Abschnitt trägt er die Methode des Herrn Lamberts vor, ein Clavicord nach der gleichschwebenden Temperatur zu stimmen. Sie beruht nämlich auf dem Grundsatz, daß das Product von 7 reinen Quinten, und eine dazu gesetzte große Terz eine Ration giebt, mit welcher alle Quinten einer Octave in einer völligen Gleichstimmigkeit gesetzt werden können.

Den

Den allgemeinen Beweis dieses Satzes giebt Herr Marpurg vielleicht aus guten Ursachen nicht an, sondern drückt sich darüber §. 128, und 169 auf eine sehr verwirrte Art aus. Indessen liegt er vielleicht darinn, daß der auf diese Art von C durch 7 reine Quinten + einer großen Terz erhaltene Ton $F = \frac{4}{5}\ \frac{2^{11}}{3^{7}}\ C$, und das in der gleichschwebenden Temperatur $F = C\ \sqrt[12]{\frac{1}{2^{5}}}$ und ohne einen merklichen Fehler $\frac{1}{5} = \frac{3^{7}}{4^{7}}\ \sqrt[12]{2^{7}}$ ist. Doch dieses im Vorbeygehen. Wenn nun ein Clavicord auf diese Art gestimmt werden soll, so müssen nicht weniger als sieben- und siebzig reine Quinten und eilf reine große Terzen gestimmt werden. Herr Marpurg sagt zwar; „es ist nicht zu vermuthen, daß sich ein Sachkundiger an der Menge der Quinten stoßen wird, um zwölf gleichschwebende Quinten zu erhalten,“ und daß die ganze Stimmung in einer halben Viertelstunde verrichtet werden kann. Der Recensent hat darüber verschiedene Sachkundigen gesprochen, und diese haben nicht Lust, diese Hercules-Arbeit zu übernehmen, sondern stoßen sich sehr stark an den sieben und siebzig reinen Quinten und eilf reinen großen Terzen. Und was die Zeit von einer Virtelstunde betrift, so scheint Herr Marpurg dieses wohl nicht im Ernste zu meinen. Wir wollen statt dessen vier Stunden nehmen, und diese werden nicht zu viel seyn. Wenn indessen Herr Marpurg sagt: „Nach gewissen erweislichen Grundsätzen ist wohl keine als die gleichschwebende Temperatur die einzige natürliche, und alle andern sind unnatürlich;“ so werden wir ihm dieses nicht eher glauben, als wenn er mit diesen gewissen erweislichen Grundsätzen heraus rückt, und sie würklich beweist, er mag uns auch noch so treuherzig zureden.

Wegen der geometrischen Construction der gleichschwebenden Temperatur verweist er seine Leser auf die Schriften der Mathematiker. Wollte Gott! der Verfasser hätte auch seine Leser gleich zu Anfang auf die Schriften verschiedener anderer verwiesen, die ihre Gedanken von der Temperatur auf eine gründliche Art vorgetragen haben.

Was der Verfasser übrigens in den drey folgenden Abschnitten von den ungleichschwebenden Temperaturen sagt, geschieht blos um seine Meinung von der gleichschwebenden Temperatur durchzusetzen. Man sieht es ihm recht an, wie er Erfahrungen selbst macht oder herbey zerrt, und darauf seine Meinungen baut; denn

denn Beweise finden wir nirgends, und sobald die §. 182 zum Grunde gelegten Erfahrungen nicht so vollkommen richtig sind, z. B. sobald eine Quinte mehr als $2\frac{1}{2}$ zwölftel, Comma pyth: unter sich schweben darf, welches verschiedene Musiker behaupten, so fällt alles, was er §. 183. von den Vorzügen der verschiedenen Temperaturen sagt, von selbst über den Haufen.

Endlich kommt er im drey und zwanzigsten Abschnitt zum Ziele, zu dem Hauptstreich, den er spielen will, und dem zu Gefallen er es sich in dem vorhergehenden so sauer werden lassen. Er untersuchet darinnen die Kirnbergerische Temperatur. Untersucht? Nein. Er will ihre Vorzüge vor andern wegplaudern, und sie zu der schlechtesten machen, die nur gedacht werden kann. Und weil Herr Sulzer in seiner Theorie der schönen Künste dieser Temperatur das Wort redet, so bekommt dieser auch sein Theil.

Die Kirnbergerische Temperatur hat eigentlich drey Vortheile:

1) Die Leichtigkeit der Stimmung.

2) Die verschiedene Characterisirung der Tonarten.

3) Daß die Intervalle so viel als möglich in den Verhältnissen sind, als sie die in theoretisch reinen Verhältnissen fort gehende Melodie giebt. In dem §. 209 will er also erstlich beweisen, daß der erstern Vorzug weg fällt, und nicht allein weg fällt, sondern daß die gleichschwebende Temperatur leichter gestimmt werden kann. Aber sein ganzer Beweis ist ein leeres Gewäsche, mit einigen witzig seyn sollenden Einfällen untermischt. Ein jeder weiß indessen, daß ein nach der Kirnbergerischen Temperatur gestimmtes Clavier sehr schön klingt, und in kurzer Zeit gestimmt werden kann. Aber noch ärger ist das Geplaudere über den zweyten Vorzug. Nirgends gründliche Einwürfe, Beweise; aber Gaukeleyen, Complimente an berühmte Musiker, vermuthlich um sie auf seine Seite zu ziehen, lächerliche Folgerungen, geflissentlich erdachte unrechte Anwendungen der Kirnbergerischen Gedanken. An alles, was Herr Marpurg sagt, wird sich ein denkender Kopf nicht kehren, sondern derjenigen Temperatur den Vorzug geben, bey der die verschiedenen Tonarten würklich wesentliche Unterscheidungszeichen haben, welches eben das ist, welches man den Character der Tonart nennt. „Wenn die Tonarten vermittelst der Temperatur auf verschiedene Art characterisiret werden sollten, so wäre es doch wohl die Pflicht eines Temperaturmeisters, uns den auf jede Tonart haftenden eigenthümlichen Character aufs genaueste zu zergliedern und zu beschreiben, „damit ein geschickter Tonsetzer den Ton aussuchen könnte, der sich am besten schickt.“ Ich wäre curiös, eine sol-

che Beschreibung zu lesen, sagt der Verfasser." Allerdings wäre eine solche Arbeit zur Aufnahme der Musik zu wünschen, und steht der Verfasser dafür, daß nicht einmal ein gründlich und tief denkender Musiker es wagt, den verschiedenen Würkungen der Tonarten nachzuspühren und sie zu zergliedern? denn daß z. B. der Acord CEGC anders auf das Gehör würkt, als der Accord E Gis HE, und daß sich bey diesem letztern, besonders wenn das Clavier nach der Kirnbergerischen Art gestimmt ist, eine gewisse rauhe Annehmlichkeit befindet, kann der Recensent durch seine eigne Empfindung beweisen; und so unbarmherzig wird doch wohl Herr Marpurg nicht seyn ihm diese abzusprechen. Was noch niemals geschehen ist, kann einmal geschehen, und vielleicht kann alsdann der Herr Verfasser seine Curiosität befriedigen. Wenn übrigens die Würkung der einzelnen Tonarten auf unsere Leidenschaften durch das Gehör recht ins reine gebracht ist, so ist aus den Lehrsätzen von der Combination, die Herr Marpurg ohngeachtet seinen Progressional-Calcul doch nicht verstehet, leicht zu beweisen, daß eine unendliche Menge Leidenschaften durch das Ausweichen in andre Töne hervorgebracht werden können.

Eben so wenig gründlich sind die Betrachtungen über den dritten Vorzug der Kirnbergerischen Temperatur. Er quält und martert sich zwar, um diesen auch weg zu disputiren, calculirt hin und wieder, sucht Herrn Seb. Bach, Telemann ꝛc. mit ins Spiel zu bringen, schmeichelt seine Leser, und bettelt manchmal um ihren Beyfall. Dem allen ohngeachtet aber wird er doch niemanden überzeugen. Den Mathematikern scheinet der Verfasser gar nicht zu trauen, er möchte ihnen zwar auch gerne etwas versetzen, wenn er nur wüßte, wie er ihnen beykommen sollte.

Folgende Stelle ist recht comisch: „Wenn hier oder dort ein über die Temperatur schreibender Mathematiker eine um des syntonische Comma veränderte Terz oder um die Hälfte desselben veränderte Quinte für natürlich hält, und seinen gelehrten Calcul darauf bauet, so muß dieses keinen denkenden Musiker befremden. Es weiß der letztere, daß so wie er, der Musiker, im Calcul fehlen kann, also der Geometer in Dingen, welche die Ausübung der Musik betreffen, fehlen kann, und er denket: hanc veniam petimus, dabimusque vicissim."

Wie kommt Herr Marpurg auf die Geometer? Die Gedanken über die Kirnbergerische Temperatur, die von einem Geometer zu seyn scheinen, haben ihn doch nicht in üble Laune gesetzt? Vermuthlich: denn Herr Marpurg unterläßt nicht, einen darinnen eingeschlichenen Rechenfehler in diesem seinen Versuch sorgfältig §. 159 anzumerken, und seine Leser wieder einen so erschrecklichen Fehler in

der

der gleichschwebenden Temperatur zu warnen. Wie es scheint, so hat der Verfasser eine glücklichere Gabe, Rechenfehler aufzusuchen, als sich durch geschickte Rechnungen der Gefahr auszusetzen, welche zu machen. Wenn übrigens ein Geometer, der kein Musiker von Profession ist, eine um das syntonische Comma veränderte Terz, und eine um $\frac{1}{2}$ synt: Comma veränderte Quinte für natürlich hält, so wird er gewiß sich vorher durch eine Menge von Erfahrungen und durch die Erfahrung unpartheyischer Musiker von der Richtigkeit seines Grundsatzes überzeugt haben. Und wenn dies ist, so kann er seinen Calcul darauf bauen, und dann wird das, was er herausbringt, troz allen Einwendungen des Herrn Marpurgs seine Richtigkeit haben.

In dem vier und zwanzigsten Abschnitt will er uns den Vorzug der gleichschwebenden Temperatur vor der ungleichschwebenden zeigen. Hier glaubten wir nun, wo nicht ganz unumstößliche, dennoch aber sehr wahrscheinliche Gründe zu finden, und eine genaue Zergliederung der Vorzüge der einen und der andern. Dieser Abschnitt ist aber sehr kurz gerathen, und wir wundern uns desto mehr darüber, da dieser das Resultat aus alle dem vorhergehenden seyn soll, und der Herr Verfasser die Kunst, über eine Materie viel zu schreiben, völlig in seiner Gewalt hat. Sein ganzer Beweis ist, daß er kurz und gut sagt: **die gleichschwebende Temperatur ist die beste.** Zulezt bringt er noch einen Gedanken des Capellmeisters C. P. E. Bach in Hamburg bey, der nichts weniger seine Meinung unterstüzt, sondern ihr viel eher entgegen ist. Herr Bach denkt gar nicht an die gleichschwebende Temperatur. Wie hat Herr Marpurg dieses nicht einsehen können? Obstupui, steteruntque comae, ꝛc.

Was er in dem fünf und zwanzigsten Abschnitt von der musikalischen Composition in Rücksicht auf Kirnbergern sagt, ist vollkommen abgeschmackt.

Was seinen Anhang aber über den Kirnbergerischen Grundbaß, und die Grundsäze der Harmonie des Herrn Kirnbergers betrift, so ist alles, was Herr Marpurg darinnen vorbringt, nichts weiter als ein seichtes und eckelhaftes Geschwäz eines Menschen, der es übel empfindet, wenn jemand nicht seiner Meinung ist. Kirnbergers Grundsäze von der Harmonie haben alle Kennzeichen der Richtigkeit und Wahrheit, sie stoßen die Verdienste des Herrn Rameau um die Musik nicht um. Rameau war ein viel zu großer Mann, als daß er hätte glauben sollen, er könne gar nicht fehlen. Es ist Schade, daß Herr Marpurg nicht zu den Zeiten eines Neutons gelebet hat. Er würde so wenig als ein anderer die Farben in dem gläsernen Prisma

haben sehen können, und wäre ein eben so eifriger Verfechter der Cartheſianiſchen Wirbel geweſen, als er es itzt des Rameauſchen Grundbaſſes iſt.

Wenn übrigens Herr Marpurg noch einmal auf den Einfall kommen ſollte, über einen gewiſſen Gegenſtand Verſuche zu machen, ſo wollen wir ihn recht ſehr bitten, ſeines Freundes, des Herrn Oberbauraths und Profeſſors Lambert Organon, und beſonders das achte Hauptſtück in dieſem vortrefflichen Werke zu leſen, es durchzudenken, ſich alle Mühe zu geben es zu begreifen, und ſeine Denkungsmethode darnach einzurichten.

Aus dieſem, denk ich, wird das Publicum überzeugt werden, was man von Marpurgs Verſuch über die muſikaliſche Temperatur halten ſoll. Blos um des Publicums willen erwähn ich ſeiner; denn ich habe das Zeugniß der großen Muſiker genug, daß er gar keiner Antwort werth iſt. Sie geſtehen mir einmüthiglich, ſeine Arbeit ſey mehr ein Geſchwätze, als eine gründliche Abhandlung, und wer weiß es nicht, daß was Herr Marpurg noch von der Muſik weiß, er von mir gelernt? Meinethalben ſchreib er was er will: was ich wider ihn geſagt, geſchah nur, um junge Leute auf einen beſſern Weg zu bringen, als ihn Herr Marpurg zu zeigen für gut befunden. Daß er ſich aber gar unanſtändiger und einem rechtſchaffenen Manne nicht geziemender Mittel gegen mich bedient, wird wahrhaftig kein Kenner noch Biedermann billigen. Habe ich dieſe auf meiner Seite, ſo gönn ich ihm gern den Beyfall der Uebrigen.

Was übrigens der Herr Capellmeiſter Bach in Hamburg von dem vortrefflichen Werke des Herrn Marpurgs halte, zeugen einige Stellen aus einem Briefe, den dieſer berühmte Mann an mich geſchrieben hat.

„Das Betragen von Herr Marpurgen gegen Ihnen iſt verabſcheuungswürdig.“

Ferner; „Daß meine und meines ſeel. Vaters Grundſätze antirameauiſch ſind, können Sie laut ſagen.“

Ende der dritten Abtheilung des zweyten Theils.

Nachricht.

Als eine höchstnöthige Beylage zu dieser dritten Abtheilung ist die Piece des Herrn Tempelhofs zu betrachten, welche den Titel führet: Gedanken über die Temperatur des Herrn Kirnberger, nebst einer Anweisung, Orgeln, Claviere, Flügel, u. s. w. auf eine leichte Art zu stimmen, von G. F. T. einem Liebhaber der Musik. Berlin und Leipzig, bey George Jacob Decker, 1775.