

Historisch = Kritische

# Beiträge

zur

Aufnahme der Musik

von

Friedrich Wilhelm Marpurg.

---

III. Band.

---

Drittes Stück.



Berlin,

Verlegts Gottlieb August Lange.

1757.

# Inhalt

des

## Dritten Stückes.

- I. Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstl. Gnaden des Erzbischofs zu Salzburg im Jahre 1757.
- II. Schreiben an den Verfasser der Beiträge wegen der Anmerkungen über den Anhang ꝛc. des Herrn Weiskler.
- III. Georg Christoph Weisklers kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe, auf dem Clavier nach Noten zu spielen.
- IV. Selamintes Anmerkungen über den vorhergehenden Entwurf ꝛc. des Herrn Weisklers.
- V. Georg Christoph Weisklers kurzer Entwurf der Anfangsgründe den Generalbaß auf dem Claviere nach Zahlen zu spielen.
- VI. Selamintes Anmerkungen über den vorhergehenden Entwurf des Herrn Weisklers, den Generalbaß ꝛc. zu spielen.
- VII. Fortsetzung der Abhandlung des du Bos ꝛc.



I.

Nachricht von dem gegenwärtigen  
Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen  
Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg  
im Jahr 1757.

Capellmeister.

1. **H**err Ernst Eberlin von Jettenbach in  
Schwaben. Ist auch Hochfürstl.  
Truchses. Er war vorher Hofor-  
ganist: und wenn jemand den Namen eines  
gründlichen und fertigen Meisters in der Sek-  
kunst verdienet, so ist es gewiß dieser Mann.  
Er hat die Töne ganz in seiner Gewalt; und er  
setzet mit solcher Behendigkeit, daß es mancher  
für eine Fabel halten würde, wenn man ihm die  
Zeit bestimmen wollte, in welcher dieser gründ-  
liche Sezer diese oder jene beträchtliche Compo-  
sition zu Stande gebracht hat. Was die Menge  
seiner verfertigten Musikstücke betrifft, kann man  
ihn den zween so sehr fleißigen als berühmten  
Hrn. Componisten Scarlatti und Telemann  
III. Band 3. Stück. N an

## 184 Vom gegenwärtigen Zustande

an die Seite setzen. Im Druck sind nur die Toccaten für die Orgel von ihm bekannt.

### Vicecapellmeister.

1. Herr Joseph Lolli aus Bologna in Italien, war vorher Tenorist. Er hat ausser einigen Oratorien, für die Kammer fast nichts, für die Kirche aber etliche Messen und Versperpsalmen gemacht.

### Die Herren Hofcomponisten.

3. Hr. Caspar Cristelli, aus Wien in Oesterreich, ist Violoncellist und ein grosser Meister im Accompagnement. Er unterscheidet sich auch von vielen Hrn. Violoncellisten in der Kunst den guten Ton starck und vollkommen, jedoch auch rein und rührend aus dem Violoncell recht heraus zu ziehen, und mannhaft, nicht aber, auf Bratschenart, jung vorzutragen. Er componirt übrigens nur für die Kammer. Die von ihm gesetzten Stücke sind meistens einige so genannte Parthien, Symfonien und etliche Trios: dann Duetten und Solos für das Violoncell.

4. Hr. Leopold Mozart aus der Reichsstadt Augsburg. Ist Violinist und Anführer des Orchesters. Er componirt für die Kirche und für die Kammer. Er ist den 14ten Wintermonat 1719. geboren, und trat bald nach abgelegten Studien der Weltweisheit und Rechtsgelahrtheit im Jahre 1743. in die Hoch-

Hochfürstl. Dienste. Er hat sich in allen Arten der Composition bekannt gemacht, doch aber keine Musik in den Druck gegeben, und nur im Jahre 1740. 6 Sonaten à 3. selbst in Kupfer radieret; meistens nur um eine Uebung in der Radierkunst zu machen. Im Heumonnate 1756. gab er seine Violinschule heraus.

Von des Hrn. Mozards in Handschriften bekannt gewordenen Compositionen sind hauptsächlich viele contrapunctische und andere Kirchen-sachen zu merken; ferner eine grosse Anzahl von Symfonien theils nur à 4. theils aber mit allen nur immer gewöhnlichen Instrumenten; ingleichen über dreißig grosse Serenaten, darinnen für verschiedene Instrumente Solos angebracht sind. Er hat ausserdem viele Concerte, sonderlich für die Flötraversiere, Oboe, das Fagott, Waldhorn, die Trompete &c. unzählliche Trios und Divertimenti für unterschiedliche Instrumente; auch zwölf Oratorien und eine Menge von theatralischen Sachen, sogar Pantomimen, und besonders gewisse Gelegenheits-Musiken verfertigt, als: eine Soldatenmusik mit Trompeten, Paucken, Trommeln und Pfeiffen, nebst den gewöhnlichen Instrumenten; eine türkische Musik; eine Musik mit einem stählernen Clavier; und endlich eine Schlittensfahrtsmusik mit fünf Schlittengeläuth; von Märschen, sogenannten Nachtstücken, und vielen hundert Menuetten, Opertänzen, und dergleichen kleinern Stücken nicht zu reden.

## 186 Vom gegenwärtigen Zustande

5. Hr. Ferdinand Seidl aus Falkenberg in Schlesien. Violinist. Componirt nur für die Kammer. Hat sehr viele Symfonien gemacht, auch Concerten und Solos für die Violin, in welchen er ungewöhnliche ganz besondere Gänge und schwere Passagen anzubringen, hauptsächlich bemühet war.

Die 3. Hrn. Hofcomponisten spielen so wohl in der Kirche als in der Kammer auf ihren Instrumenten, und haben, wechselweis mit dem Herrn Capellmeister, jeder eine Woche die Direction der Musik bey Hofe, wo denn auch von dem, der die Woche hat, lediglich die ganze Musik abhanget, da er, nach Belieben, seine eigene oder fremde Stücke aufführen kann.

### Violinisten.

6. Hr. Paul Schorn, aus Salzburg.

7. Hr. Carl Bogt, aus Kreman in Mähren, ist ein ernsthafter Spieler, der einen kräftigen Ton mannhaft aus der Violine herauszubringen weis.

8. Hr. Wenzel Hebelt, vom heiligen Berg in Mähren. Er bringet die schweresten Passagen rein heraus; darum er auch nur schwere Sachen liebet, in denen ihm auch nicht leicht etwas zu schwer oder zu geschwind ist. Allein sein Ton ist gar schwach und still.

9. Hr. Joseph Hülber, von Krumbach in Schwaben. Bläset auch die Querflöte.

10. Hr.

10. Hr. Nicolaus Meisner von Brauna in Böhmen. Bläset auch das Waldhorn.
11. Hr. Franz Schwarzmann, von Salzburg. Bläset auch Concerten auf dem Fagott, nicht weniger eine hübsche Oboe, Flöte und Waldhorn. Er befindet sich eben ist in Padua in der Schule des berühmten Herrn Tartini.
12. Hr. Joseph Hölzel von Stadt Steyer in Oesterreich. Bläst auch das Waldhorn.
13. Hr. Andreas Mayr, aus Salzburg. Spielt auch gut das Violoncell.

### Bratschisten.

14. Hr. Johann Sebastian Vogt, aus der Bambergischen Stadt Steinach im Culmbachischen. Bläst auch die Oboe.
15. Hr. Johann Caspar Thuman, aus Salzburg.

### Organisten und Cembalisten.

16. Hr. Anton Cajetan Adelgasser, von der Insel in Bayern. Spielt vernünftig, schön und meistens cantabel. Er ist nicht nur ein guter Organist; sondern auch ein guter Accompagnist auf dem Flügel. Beydes hat er dem Hrn. Capellmeister Eberlin zu verdanken, von dem er auch die Regeln der Sektunst erlernet hat; wie er denn auch sehr angenehm setzet. Nur hängt er noch gar zu merklich an der Nachahmung andrer, sonderlich seines Lehrmeisters.

## 188 Vom gegenwärtigen Zustande

17. Hr. Franz Ignatius Lipp, von Eggenfelden in Bayern. Spielet auch eine Violin, singet einen schönen Tenor und componirt nicht übel.

Diese zween Herren Organisten haben die grosse Orgel (die im Hintertheile der Kirche stehet) und die Seitenorgel (wo die Concertsänger sind) wechselsweis zu versehen. Nicht weniger gehören sie beyde zum *Accompagnement* in der Kammer.

18. Hr. Georg Paris, aus Salzburg, hat allezeit die kleine Orgel unten im Chor, wo die Chorsänger sind, zu spielen; und versiehet die täglichen Choralgottesdienste. Er hat etliche Sachen für die Kirche gesetzt.

### Violoncellisten.

19. Hr. Joseph Schorn aus Salzburg. Spielt auch die Violin.

20. Hr. Jacob Anton Marschall, aus Pfaffenhofen in Bayern, legt sich sehr auf das *Accompagnement*, in welchem er, durch die Anweisung des Hrn. Cristelli, sich immer vollkommener bildet; und mit demselben wechselsweis das *Accompagnement* versiehet. Er spielt auch eine gute Violin.

### Violonisten.

21. Hr. Matthias Wirth, von Westendorf in Schwaben.

22. Hr. Paul Hutterer, aus dem Böhmerwalde.

Fagot=

### Fagottisten.

23. Hr. Johann Jacob Rott, aus Straubirgen in Bayern.

24. Hr. Rochus Samhuber, aus Salzburg.

25. Hr. Joh. Adam Schulk } aus Sagan in

26. Hr. Joh. Heinrich Schulk, } Schlesien.

Spielen auch beyde die Oboe.

### Posaunist.

27. Hr. Thomas Dschlatt, aus Stockerau in Unterösterreich. Ist ein grosser Meister auf seinem Instrumente, dem es sehr wenig gleich thun werden. Er spielt auch eine gute Violin und das Violoncell, bläset nicht weniger ein feines Waldhorn.

### Oboisten und Flötenisten.

28. Hr. Christoph Burg, aus Mannheim in der Pfalz, bläset sehr schön Concerten auf der Flöte und Oboe; spielt auch die Violin.

29. Hr. Franz de Paula Deibl, aus München in Bayern, spielt auch die Violin.

30. Hr. Joh. Michael Obkirchner, aus Donauwert.

### Waldhornisten.

31. Hr. Wenzel Sadlo, spielt auch sehr gut die Violin.

32. Hr. Franz Drasil, spielt auch das Violoncell. Beyde von Brodecz in Böhmen.

## 190 Vom gegenwärtigen Zustande

Diese zween trefflichen Waldhornisten hätten erst vor wenig Jahren, jeder mit 1000 Fl. jährlichem Gehalt, in die Dienste Sr. Churfürstl. Durchl. in Bayern treten können: allein sie haben die Salzburgischen Dienste nicht verlassen wollen.

### Die Sänger.

#### Die Solosänger.

33. Der Wohllehrwürdige Herr Andreas Unterkofler, aus Salzburg, ist Präfect des Hochfürstl. Capellhauses und titular Hofcaplan.

#### Sopranist.

Die Stellen der 3. andern Castraten, nämlich des Hrn. Grosi, Hrn. Augustini und erstverstorbenen Contraltisten Hr. Lonzi sind noch nicht ersetzt.

34. Der Wohllehrwürdige Herr Johann Sebastian Brunner aus Neuötting in Bayern.

#### Bassist.

35. Hr. Joseph Meisner, aus Salzburg, ein trefflicher Sänger. Seine Stimme hat etwas ganz außerordentliches angenehmes, und er kann mit derselben die Höhe eines guten Tenors und die Tiefe eines Kammerbasses ohne allen Zwang mit schöner Gleichheit erreichen. Er ist sonderlich in dem Pathetischen stark und die Passagen, die einen einfältigen Vortrag erfordern,

fordern, weis er unverbesserlich vorzutragen: denn sie sind ihm natürlich. In Italien hat er Anfangs zu Pisa, nachdem zu Florenz und endlich auf dem Theater zu St. Carlo in Neapel recitiret, und sich so wohl in Rom als andern grossen Städten Italiens hören lassen. In Wien sang er auf der Academie, dahin er beruffen ward. Auf seiner Reise nach Holland fand er Gelegenheit sich an dem Münchischen, Würzburgischen, Manheimischen, Stuttgardischen, Lüttichschen und Cöllnischen Hofe, nicht weniger bey dem Bischof von Augspurg, Speyer und andern Herren hören zu lassen, die ihm alle durch schöne Geschenke ihren Beyfall haben zu erkennen gegeben. Er hat ist eine kleine Reise nach Padua und Venedig gemacht.

36. Hr. Joseph Michelansky, aus Prag in Böhmen. Tenorist.

37. Hr. Joseph Zugseisen, aus Salzburg. Tenorist.

38. Hr. Felix Winter, aus Salzburg, hat eine Stimme, die in etwas der Stimme des Hrn. Meißners gleich kömmt; hat die Höhe einer nicht gar zu hohen Tenorstimme, und die Tiefe eines tiefen Kammerbasses; und singt mit Geist. Er kommt eben ist aus Italien, wo er in die 2 Jahre gewesen, und in Rom und andern Orten sich mit vielem Beyfall hat hören lassen. Zu Neapel sang er bey der Carnivalsopera auf dem Theater zu St. Carlo.

## 192 Vom gegenwärtigen Zustande

Aus dem Hochfürstl. Capellhause werden beständig 2 bis 3 Sopranisten und so viel Altisten zum Solosingen gebraucht, die den Hrn. Meißner zum Lehrmeister haben.

Die Herren Sänger zum Chor sind

erstlich

die Chorherren,

nämlich

die Wohllehrwürdigen Herren.

- |  |                 |
|--|-----------------|
| 39. Hr. Franz Anton Dettel, aus<br>Bayern, Tenorist.       | } Chorregenten. |
| 40. Hr. Joh. Baptist Freymüller,<br>aus Schwaben, Bassist. |                 |

Diese zween Hrn. Chorregenten haben wechselweis die Direction bey dem täglichen Gottesdienst, nämlich bey dem Choral und Contrapunct, da die Cammermusik nicht gegenwärtig ist.

41. Hr. Christian Maller, aus Schwaben. Tenorist.
42. Hr. Anton Saller, aus Bayern. Tenorist.
43. Hr. Christoph Strasser, aus Salzburg. Altist.
44. Hr. Benedict Schmußer, aus Bayern. Tenorist.
45. Hr. Anton Ainkäpß, aus Cärnthen. Tenorist.
46. Hr. Sebastian Seyser, aus Bayern. Bassist.
47. Hr. Paul Pinzger, aus Bayern. Tenorist.
48. Hr.

48. Hr. Franz Schneiderbauer, aus Bayern.  
Alt-falschetist.

49. Hr. Christoph Bachmeyer, aus Salzburg.  
Bassist.

50. Hr. Johann Anton Eismann, aus Berch-  
tolsgadern. Tenorist.

51. Hr. Anton Schipfl, aus Tyrol. Bassist.

52. Hr. Ignatius Seeleuthner, aus Salz. Te-  
norist.

53. Hr. Franz Joseph Menda, aus Tyrol.  
Bassist.

54. Hr. Johann Veit Braun, aus Tyrol. Alt-  
Falschetist.

55. Hr. Franz Cajetan Moschee, aus Cärnthen.  
Bassist.

56. Hr. Lorenz Winneberger, aus Schwaben.  
Bassist.

57. Hr. Donat Stettinger, aus Bayern. Bassist.

58. Hr. David Veit Westermeyer, aus Salz-  
burg. Tenorist.

59. Hr. Johann Baptist Setti, aus Italien.  
Bassist.

Zum Chorsingen gehören zwentens,  
die Choralisten, als:

60. Hr. Benedict Heiß, aus Salzburg. Bassist.

61. Hr. Leopold Lill, aus Salzburg. Bassist.

62. Hr. Joseph Schmid, aus Salzburg. Bassist.

63. Hr. Johann Drauner, aus Ungarn. Alt-  
Falschetist.

64. Hr. Judas Ladeus Wesenauer, aus Salz-  
burg. Tenorist.

65. Hr.

## 194 Vom gegenwärtigen Zustande

65. Hr. Joseph Egger, aus Salzburg. Tenorist.

66. Hr. Jacob Seeloos, aus Schwaben.  
Tenorist.

67. Hr. Joseph Scheffler, aus Bayern. Bassist.

Unter diesen 8. Choralisten sind 4. welche den Violon spielen können, da einer aus ihnen allezeit bey der kleinen Orgel im Chor (die der Hr. Paris zu versehen hat) den Violon spielen muß.

### Drittens gehören auch zum Chor

Die Capellknaben deren beständig 15. an der Zahl sind, welche die hohen Stimmen besetzen. Sie sind alle beyammen in einem eigenen Gebäude, welches das Capellhaus heißt: wo auch der Capellpräfect wohnet, und mit ihnen an einer Tafel in Gesellschaft des Präceptors speiset, welcher letztere sie in dem Studiren unterweist.

Sie werden nicht nur mit aller Kleidung, Speiß und Trank von Hofe versehen, und haben ihren eigenen Koch und Hausbedienten; sondern sie werden auch von den besten Meistern der Hochfürstl. Capelle auf Kosten des Hofes im Figural- und Choralgesange, auf der Orgel, der Violine und auch in der welschen Sprache unterwiesen. Bey ihrem Austritt aus dem Capellhause wird jeder von Fuß auf wohl gekleidet: der Austritt geschieht aber nicht gleich, wenn der Knabe die Stimme verlieret; sondern er wird (nach seinem Wohlverhalten) auch noch wohl 2 und 3 Jahre mit allem

ver.

versehen: wo er dann Zeit gewinnet, sich in allem vollkommener zu machen und sich in den Stand zu setzen mit der Zeit in die Hofdienste zu treten, welches die meisten erlangen, weil man sie, wenn sie tauglich sind, andern vorziehet.

Endlich gebraucht man auch zum Chor

### 3 Posaunisten.

Nämlich die Alt-Tenor- und Baßtrombone zu blasen, welches der Stadthürmermeister mit zweenen seiner Untergebenen, gegen einem gewissen jährlichen Gehalt, versehen muß.

Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten bey dem Eingang der Kirche die grosse Orgel, vorn bey dem Chor 4 Seitenorgeln, und unten im Chor eine kleine Chororgel, woben die Chorsänger sind. Die grosse Orgel wird bey einer grossen Musik nur zum Präludiren gebraucht: bey der Musik selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln, beständig gespielt, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten 2c. und auf den beyden andern Seitenorgeln sind die 2. Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet, mit. Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehöret. Alle diese Herren spielen demnach in der Kirche bey der Violine mit.

Die

Die 2. Chöre Trompeten und Pauken  
bestehen aus folgenden Personen.

1. Hr. Johann Baptist Gesenberger, Overtrompeter, aus Bayern. Ist ein trefflicher Trompeter, der sich sonderlich in der Höhe durch die außerordentliche Reinigkeit, durch die Geschwindigkeit in Läuffen, und durch seinen guten Triller sehr berühmt gemacht hat.
2. Hr. Caspar Köstler, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter. Er ist ein Schüler des so sehr berühmten seel. Hrn. Heimisch in Wien; giebt der Trompete einen feinen gar angenehmen singbaren Ton; hat eine gute Art des Vortrages, und man höret seine Concerten und Solos mit vielem Vergnügen. Spielt auch die Violin.
3. Hr. Andreas Schachtner, aus Bayern, Hoftrompeter. Ist ein Schüler des Hrn. Köstler; bläset eine recht feine Trompete und mit gutem Geschmacke: spielet auch eine besonders gute Violin, und das Violoncell.
4. Hr. Johann Schwarz, aus der Pfalz, Hof- und Feldtrompeter. Ist ein Primant, und spielt auch die Violin.
5. Hr. Ignatius Zinck, aus Oesterreich, Hof- und Feldtrompeter. Ist Secundant des Hrn. Gesenbergers. Spielt auch die Violin und Violoncell.
6. Hr. Adam Huebner, aus der Pfalz, Hoftrompeter. Ist ein Secundant, spielt auch Violin.

7. Hr.

7. Hr. Johann Leonhard Seywald, aus Salzburg, Hof- und Feldtrompeter, ist ein Secundant und spielt auch die Violin. Dieser und der Hr. Huebner secundiren Wechselfweis die 3. Hrn. Primanten Köstler, Schachtner und Schwarz.

8. Hr. Johann Siegmund Lechner, aus der Reichsstadt Augsburg, Hoftrompeter, spielt auch die Violin.

9. Hr. Franz Heststreit, aus Mähren, Hof- und Feldtrompeter, spielt die Violin und wird auch zur Viola gebraucht.

10. Hr. Matthias Brand, aus Böhmen, Hof- und Feldtrompeter.

Zwo Stellen sind ledig, die ist erst müssen ersetzt werden.

### Paucker.

11. Hr. Anton Winkler, aus Salzburg, Hof- und Feldpaucker, spielt auch die Violin.

12. Hr. Florian Bogt, aus Krenau in Mähren, Hof- und Feldpaucker, spielt sehr gut die Violin.

Es wird kein Trompeter noch Paucker in die Hochfürstl. Dienste genommen, der nicht eine gute Violin spielet: wie sie denn bey starken Musiken bey Hofe alle erscheinen, und die zwente Violin oder die Viola mit spielen müssen; wo sie nämlich von dem, der die wöchentliche Direction hat, hin beordert werden.

## 198 II. Schreiben an den Verfasser

Zur Musik gehören auch  
Hr. Johann Kochus Egedacher, Hochfürstl. Hof-  
orgelmacher, aus Salzburg gebürtig.  
Hr. Andreas Ferdinand Mayer, in Wien ge-  
bohren, Hochfürstl. Hof-Lauten und Geis-  
genmacher.

Diese beyden müssen allezeit zu gegen seyn und  
die Instrumente in gutem Stand erhalten.

Letztlich sind

3 Musikdiener oder sogenannte Calcanten.

Daß sich also die Zahl aller derer, die zur Mus-  
sik gehören, oder auch wegen der Musik vom Hofe  
besoldet sind, auf 99 Personen beläuft.



## II.

Schreiben an den Verfasser der  
Beiträge wegen der Anmerkungen über  
den Anhang ꝛc. des Hrn. Weizler.

(Man sehe das 2te Stück des III. Bandes.)

Mein Herr,

Ihr Correspondent irret sich, wenn er den Hrn.  
G. C. Weizler für den Verfasser des Ent-  
wurfs ꝛc. und des Anhangs ꝛc. hält. Ein gewis-  
ser Organist Namens Halter ist der Urheber  
und Angeber dieser Stücke.

Hr.

Hr. Weizler, ein Scholar von demselben hat nichts anders gethan, als daß er dem Hrn Halter, der nicht im Stande ist, seine Gedanken aufzusehen, die Feder geliehen, und ich glaube, daß wenn er einst die Blöße seines Lehrmeisters einsehen lernet, er sich schämen wird, die lächerlichen Bemühungen dieses Mannes unterstützt zu haben. Denn der Hr. Weizler hat sonst seine Studia, und wenn er nicht zu derjenigen Fähigkeit in der Musik gekommen ist, die seiner Geschicklichkeit in andern Wissenschaften gleich ist, so ist es bloß durch die Schuld seines Lehrmeisters geschehen. Diesem wunderlichen Mann, dem Hr. Halter, habe ich nebst dem Hrn. Sekretär Kr = einem sehr geschickten Tonkünstler, mehr als einmahl seine fehlerhafte Methode vorgehalten. Aber was hilft's? Man predigt einem Tauben. Er nennet uns **musikalische Neulinge**, welchen Mahnen er gleichwohl zuerst verdienet, wie ich ihnen bald darthun werde.

Ich habe nemlich, nach dem Beyspiele ihres Hrn. Correspondenten, zu den bisherigen sogenannten Weizlerischen Schriften einige Anmerkungen entworfen, die ich mir die Freiheit nehme, ihnen zu übersenden, mit Bitte, solche in ihre Beyträge einzurücken, wenn Sie es der Mühe wehrt halten. Weil aber nicht jedermann die Weizlerischen Schriften hat: so würde es nöthig seyn, solche vor meinen Anmerkungen vorher gehen zu lassen. Diese Schriften sind:

1) Georg Christoph Weizlers kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe III. Band 3. Stück. D auf

auf dem Claviere nach Noten zu spielen. Königsberg, gedruckt bey Joh. Friedr. Driest, Königl. Preuss. privileg. Buchdrucker.

2) Georg Christoph Weizlers kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe den Generalbass auf dem Clavier nach Zahlen zu spielen. Königsberg 2c.

Ich könnte allhier sofort die Ausdrücke: auf dem Claviere nach Noten spielen, und den Generalbass auf dem Claviere nach Zahlen spielen, mit einigen Anmerkungen begleiten. Es mögen aber solche nebst verschiedenen andern wegbleiben. Ich bin 2c.

Königsberg,

den 20 Jul. 1757.

Selamintes.



### III.

Georg Christoph Weizlers kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe, auf dem Claviere nach Noten zu spielen.

#### Vorrede.

Hier ist eine Anweisung für Anfänger, auf dem Clavier nach Noten zu spielen. Sie ist nichts besonderes, nichts neues. Sie ist auch nicht verfertigt

fertigt, dem Mangel der Anweisungen von dieser  
 Art abzuheffen. Sie ist kurz und möchte darinn  
 vor andern etwas voraus haben, daß sie wenige  
 Blätter ausmacht. Regeln haben alsdenn nur  
 einen größern Eindruck, wenn sie gedruckt sind.  
 Was hin und wieder nicht verständlich genug ist,  
 muß man sich von einem Tonverständigen erklären  
 lassen. Practische Dinge werden niemals so deut-  
 lich als wenn man sie entweder selbst ausübet  
 oder ausüben siehet. Auch diejenigen, die durch  
 eine weitläufige Deutlichkeit zu dienen ge-  
 sucht, haben Bücher geschrieben, die ohne beson-  
 dere mündliche Erklärungen nicht leicht auch nicht  
 begreiflich genug sind. Ich suche hier niemandem  
 zu ermüden, sondern durch Kürze zu ergözen. No-  
 ten, viele Zeichen und Namen schrecken nur, und  
 die Beschreibungen der Notenstücke fordern eine  
 mühsame Aufmerksamkeit. Dieses ist für flüchtige  
 Köpfe und zarte Hände nicht, die nur spielen ler-  
 nen wollen. Was für ein Trost! wenn solche Be-  
 mühungen nicht belohnt werden, wenn man sie nur  
 selbst erkennet. Man vergesse aber nicht, daß ich  
 für Anfänger schreibe. Verlangt jemand ein meh-  
 reres, so bin ich bereit, ihm auch hierin ein an-  
 dermal zu dienen. Jezzo gehet mein Zweck nicht  
 weiter. Ich will auch darnach beurtheilt seyn. Ich  
 bin sonst kein Freund von der Notenlehre, so  
 sehr auch der neuere Haufe dieses Schwanzgestirne  
 vergöttert. Ich sehe sie für ein nothwendiges Uebel  
 an (1). Da sich indessen eine Gelegenheit zei-  
 get, mit Kleinigkeiten zu nützen, so habe ich sie  
 ergriffen.

ergriffen. Man urtheile hievon, wie man will. Meine gute Absichten werden mich jederzeit rechtfertigen.

Königsberg,  
den 17 Dec. 1755.

Der Verfasser.

Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe  
de auf dem Clavier nach Noten zu  
spielen.

§. 1. Die Namen der Töne, die wir in der Musik brauchen, sind c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h. Diese Namen suche man hin und zurück auswendig zu behalten.

§. 2. Die Claves oder Tasten auf dem Clavier sind diejenige bewegliche Theile desselben, auf deren Niederdrücken ein Ton klinget. Man theilet sie in gemeine (naturales) welche breiter und länger sind, und künstliche (artificiales) welche schmaler und kürzer sind (2). Die gemeine stehen ununterbrochen aneinander. Sie heißen c, d, e, f, g, a, h. Die künstliche stehen von einander getrennet, doch so, daß bald zwey, bald drey an einander sind. Ihre Namen sind cis, dis, fis, gis, b.

§. 3. Wenn zwey künstliche nahe aneinander stehen, so heißet der erste von der linken zu der rechten Hand cis, der zweete dis; wenn drey zusammen stehen, der erste von der linken zur Rechten fis, der zweete gis, der dritte b. Der gemeine, der von der linken zur Rechten vor dem cis stehet heißet c, der vor dem dis stehet d und der folgende gemeine e. Der gemeine vor dem fis heißt f

vor

vor dem gis heißt g, vor dem b heißt a und derjenige der nach dem b stehet, wird h genannt.

§. 4. Das erste c von der linken zur Rechten heisset groß C und die folgende groß Cis ic. bis groß H. Das nächstfolgende c heisset Klein c und die folgenden Klein cis bis Klein h. Das hierauf kommende c wird das eingestrichene  $\bar{c}$  und die nächsten eingestrichen cis ic. bis eingestrichen  $\bar{h}$ . Nach diesen kommt das zweygestrichen  $\bar{\bar{c}}$  ic. bis zweygestrichen  $\bar{\bar{h}}$ . Das hierauf folgende c &c. wird dreygestrichen  $\bar{\bar{\bar{c}}}$  &c. genannt. Man mache sich diese Namen der Clavium in und ausser der Ordnung bekant.

§. 5. Die Noten sind Zeichen von der Zeitgrösse der Töne, oder sie zeigen an, wie vielmal ein Ton länger oder kürzer dauern soll als ein anderer. Töne die einerley Zeichen haben dauern gleich lange.

§. 6. Die Töne, die am längsten dauern sollen werden nach der jetzigen Einrichtung ganze Takte (\*); die nur halb so lange dauern halbe Takte genannt (3). Wenn ein Ton nur halb so lange dauern soll, als ein halber Takt, so heisset er ein Viertel. Dauert ein Ton nur halb so lange als ein Viertel, so heisset er ein Achtel. Töne, die nur halb so lange dauern als ein Achtel heissen

D 3

Sechs-

(\*) Da in der Officin keine Noten sind: so bleiben aus dieser Ursache die Exempel des Herrn Weitzler hin und wieder weg. Marburg.

Sechszehnteile und die halb so lange dauern als die Sechszehnteile werden Zweyunddreysigtheile genannt.

§. 7. Pausen sind Zeichen, daß Töne von dieser oder jener Dauer fehlen. Eine ganze Tactpause nimmt noch einmal so viel Zeit weg als eine halbe, diese noch einmal so viel als ein Viertel, diese noch einmal so viel als ein Achtel, ein Achtel nimmt noch einmal so viel Zeit weg als ein Sechszehnteil und diese noch einmal so viel als eine Zweyunddreysigtheil Pause. Wer in der Ausübung zurecht kommen will, muß wenigstens ausrechnen können, wie viel halbe auf ein ganzes, wie viel Viertel auf ein halbes oder ganzes *rc.* gehen.

§. 8. Ein Punkt bey einer Note oder Pause *rc.* zeigt an, daß ein Ton noch halb so lange dauern oder ausbleiben soll, als es die Note oder Pause an sich erfordert. Wenn also bey einem ganzen Tact ein Punct stehet, so deutet er an, daß der ganze Tact noch um einen halben Tact länger dauern soll, als er sonst dauern sollte *rc.*

§. 9. Der Tact überhaupt ist eine die Dauer der Töne angehende Zeitrechnung. Der Tact besonders aber, welcher uns hier vornehmlich angehet, ist eine kurze und aus gleichen Theilen bestehende Zeitrechnung der Dauer der Töne. *Z. G.* Wenn ich die Zeit in zwey gleiche Theile eintheile, so habe ich eine kurze Zeitrechnung. Wenn nun auf den ersten Theil dieser Zeit ein Viertel und auf den andern zwey Achtel gehen, so habe ich einen Tact. Es wird das Wort Tact auch noch in einem andern

andern Verstande gebraucht, welcher unten angezeigt werden wird.

§. 10. Wenn die Zeit in 2, 4, 8 gleiche Theile getheilet wird, so wird der Tact, der daher entstehet, ein schlechter Tact genennet. Theilet man aber die Zeit in 3, 6, 9, 12 gleiche Theile, so entstehet ein Tripeltact. Es wird jederzeit am Anfange eines musikalischen Stücks angezeigt, was für ein Tact darinn anzunehmen sey. Z. E. Vom schlechten Tact  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{8}$ ,  $\frac{4}{4}$  oder an des leßtern statt C. zum Tripeltact gehören  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{9}{16}$  ic. (4) Die Zahlen, die über dem Strich stehen, zeigen an, in wie viel gleiche Theile man die Zeit theilen soll. Die Zahlen unter dem Strich zeigen an, ob auf einen jeden Zeittheil ein Viertel oder Achtel ic. gehen soll.

§. 11. Damit man sich in diese Zeitrechnung desto leichter finde, so gewöhne man sich an, wenn man nichts vornehmen will oder herumgeheth, die Zeit in Gedanken durch die Zahlen in 2, 4, 8, 3, 6 ic. Theile zu theilen. Man zähle diese Theile eine Zeitlang geschwinder als die andere. Solcherge-  
stalt wird sich der Tact unvermerkt einnisteln. In der Application auf die Dauer der Töne stellet man sich einen längern Ton (z. E. einen ganzen Tact) so vor, als wenn er aus so vielen Tönen (z. E. aus vier Vierteln oder acht Achteln) bestehet, als die Zeitrechnung Theile hat. Zwey oder mehrere kürzere Töne ziehet man in Gedanken in einen Ton. Der Tact ist das vornehmste, und wenn Anfänger ihn nicht wissen, ehe sie spielen lernen, so können

sie etliche Jahre verwirrt spielen und alsdenn wieder von neuem Anfänger werden, wenn es ihnen sonst ums ordentliche Spielen zu thun ist. Wer einen tactfesten Informator hat, der hat Gelegenheit den Tact ohne Mühe zu lernen.

§. 12. Die **Tonleiter** (scala musica) ist eine Reihe von fünf über einander stehenden Parallel-Linien, worauf die Noten stehen können. Man zeigt durch die Tonleiter die Höhe und die Tiefe der Töne an, oder sie zeigt an, ob ein Ton groß oder klein, eingestrichen &c. sey soll, ingleichen ob es c oder cis &c. sey.

§. 13. Ein **Schlüssel** (clavis signans) ist ein Zeichen auf der Tonleiter, welches andeutet, wie die Noten heißen sollen, die auf diese oder jene Linie, auf dieses oder jenes Räumchen gesetzt werden. Es wird aber nur für einen jeden gemeinen Clavis eine besondere Linie, oder ein appartes Räumchen angenommen, für die künstliche nicht.

§. 14. Wir haben auf dem Clavier gemeinhin nur zwey Schlüssel, den **Discantschlüssel**  $\bar{c}$ , der auf der untersten Linie stehet, und den **Baßschlüssel** klein f, welcher auf der vierten Linie von unten stehet.

§. 15. Die Noten derjenigen Tonleiter, auf der der Baßschlüssel stehet, heißen also: groß C, D, E, F, G, A, H; klein c, d, e, f, g, a, h,  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{f}$ .

§. 16. Auf der Tonleiter, die den Discantschlüssel hat, heißen die Noten wie folget: g, a, h,  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$ ,  $\bar{e}$ ,  $\bar{f}$ ,  $\bar{g}$ , a, h,  $\bar{c}$ ,  $\bar{d}$ .

§. 17.

§. 17. Wenn auf einen Ton (c) der nächste (cis) folget, er mag ein gemeiner oder künstlicher seyn, so ist einer von beyden ein halber Ton.

§. 18. Die Veränderungszeichen (5) (chromata) zeigen an, daß anstatt eines gemeinen Clavis ein künstlicher oder ein anderer gemeiner genommen werden soll. Ein Erhöhungszeichen zeigt an, daß anstatt eines gemeinen Clavis (g) der nächste höhere halbe Ton (gis) genommen werden soll. Das Erniedrigungszeichen b zeigt an, daß anstatt eines gemeinen Clavis (g) der nächste gröbere halbe Ton (fis) zu nehmen sey. Soll ein Ton um zwey halbe Töne erhöht oder erniedriget werden, so setzet man vor seine Note zwey Kreuze oder bb. Ces, fes, feis und andere dergleichen Wortblumen, womit man die Noten benennet, die durch Veränderungszeichen erhöht oder erniedriget werden, sind von keinem weitem Nutzen als das Gedächtniß zu soltern (6).

§. 19. Ein Kreuz oder b vor einer Note heisset die Vorzeichnung derselben. Eine ordentliche Vorzeichnung ist, wenn die Kreuze oder b durchs ganze Stück auf alle Noten gelten, die in eben denselben Raum und auf eben dieselbe Linie oder auch in Räume und Linien kommen, die einen gleichen Namen mit denen führen, wo Kreuze oder b vorgezeichnet sind. Sie werden alsdenn am Anfange eines Stücks hingesezt (7).

§. 20. Eine außerordentliche Vorzeichnung ist, wenn ein Kreuz oder b vor einer No-

re besonders stehet. Diese Vorzeichnung gilt gemeinhin auf alle Noten, die in einem Tact auf eben dieselbe Linie oder in eben denselben Raum kommen (8).

§. 21. Wenn in einem Tact, das ist: in einer Reihe von Noten, die zwischen zween Strichen auf der Tonleiter stehen, ingleichen auch in den nächstfolgenden Tacten anstatt der ausserordentlichen Vorzeichnung, die ordentliche oder die sonst gewöhnliche gemeine Töne wiederum genommen werden sollen, so setzet man das **Widerrufungszeichen** vor die Noten, die in eben denselben Raum oder auf eben dieselbe Linie kommen, wo vorher ein ausserordentlich Kreuz oder b gestanden. Wenn das **Widerrufungszeichen** nicht in der Art zur Warnung gebraucht werden kann, so verwirret es nur. Daher handeln diejenige Musici nicht vorsichtig genug, die es alsdenn vor eine Note setzen, wenn anstatt eines künstlichen Clavis der gemeine genommen werden soll. Denn hiezu sind Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen schon hinlänglich.

§. 22. Ausser diesen sind noch einige andere Zeichen vorhanden, als das **grössere Wiederholungszeichen**, welches anzeigt, daß der ganze Theil eines musikalischen Stückes, der vor diesem Zeichen vorhergeht, noch einmal wiederholet werden soll. Das **kleinere Wiederholungszeichen** zeigt an, daß alle Noten innerhalb demselben gewöhnlich zweymal wiederholet werden sollen. Wenn sie aber mehreremal wiederholet werden sollen, so wird es entweder deutsch oder lateinisch übergeschrieben, wie

wie vielmal es zu wiederholen sey. Da *Capo* oder *V. U.* am Ende eines Stück's deutet an, daß man das Stück wieder von Anfang anfangen und da endigen soll, wo entweder *Fin.* oder  oder in Ermanglung dieser das erste Wiederholungszeichen steht.

§. 23. Wenn man auf dem Clavier spielen will, so hat man jederzeit auf zwei übereinanderstehende Tonleitern zu sehen. Die Noten, die in der untern stehen, werden mit der linken und die in der obern mit der Rechten gespielt.

§. 24. Man halte die beyden Tonleitern zusammen und fange von derjenigen an, worinn man die längste Note der Dauer nach antrifft. Man zähle nach, wie viele Noten von der andern Tonleiter auf dieselbe gehen. Sind die Noten in beyden Tonleitern von gleicher Dauer, z. E. alle beyde Viertel, so ist es gleichviel von welcher man anfängt.

§. 25. Ist dieses geschehen, so schlägt man beyde, sowohl den längern als den erstern kürzern zugleich an. Man hält den längern und läßt die übrige darauf gehende kürzere indessen auf einander folgen. So macht man es durchgehends. Wenn eine Pause in einer Tonleiter vorkommt, in der andern aber nicht, so schlägt man die Töne der andern Tonleiter, die so viel Zeit erfordern, als die Pause wegnimmt, ganz allein an. Noten, die in einer Tonleiter über einander stehen, werden für eine Note angesehen und, also zugleich angeschlagen.

Wenn

Wenn in beyden Tonleitern Pausen sind, so macht man es damit eben so wie mit den Noten (9).

§. 26. Welcher unter den Fingern der Daume, der mittelste und kleine Finger sey, ist einem jeden bekannt. Der Finger zwischen dem Daumen und dem mittelsten heisset der Zeigfinger, der aber zwischen dem mittelsten und kleinen, ist der Goldfinger. Man pfeget sonsten den Daumen mit 1. den Zeigfinger mit 2. den mittelsten mit 3. den Goldfinger mit 4. und den kleinen mit 5. zu bezeichnen.

§. 27. Die erste Hauptregel, in Ansehung der Finger auf dem Clavier ist diese: Man nehme zu jedem verschiedenen Ton einen andern Finger. Anfänger pflegen wider diese Regel am mehresten zu verstossen.

§. 28. Die 2te Hauptregel ist diese: Man sehe die Noten eines ganzen Tactes in beyden Tonleitern durch und probire, welche so wohl von der Rechten als Linken sich dazu am besten schicken.

§. 29. Die 3te Hauptregel ist folgende: In jedem Tacte kann man die Finger von neuem anders einrichten. Man darf sich also an die Lage der Finger im vorhergehenden Tacte nicht binden, es sey denn, daß der Tact nur aus sehr wenig Noten bestünde. Diese Regel gilt auch, wenn eine Pause zwischen die Töne kommt.

§. 30. Unter den Nebenregeln sind folgende zu merken:

1) Wenn

## Der ersten Anfangsgründe auf ic. 211

1) Wenn zwei Noten dicht an einander stehen, so nehme man dazu zwei nächste Finger und lasse keinen ohne Noth dazwischen aus.

2) Man trenne nicht so leicht den Zeigfinger von dem mittelsten und diesen vom Goldfinger. Die übrigen aber kann man trennen.

3) Wenn die Noten über 4 oder 5 Derter \* von einander stehen, so brauche man nach Gelegenheit erst den Daumen und nachhero den kleinen Finger oder erst den kleinen Finger und denn den Daumen. \* Durch einen Ort auf der Tonleiter verstehe ich eine jede Linie und jedes Räumchen, worauf eine Note stehen kann.

4) Auf die künstliche Claves setze man nicht so leicht den Daumen, es sey denn, wenn eine Note von der andern um viele Derter entfernet ist.

5) Wenn mehr Töne, als man Finger hat, stufenweise auf einander kommen, so schiebet man nach Gelegenheit entweder den Daumen unter die andern Finger, oder man hebet die andern Finger über den Daumen.

§. 31. Man setze die Finger nicht steif auf die Claves, sondern mehrentheils krum und ungezwungen.

§. 32. Man lasse die Finger mehr auf die Claves fallen als drücken. Eines Theils müssen die Finger nachlässig beschäftigt seyn.

§. 33. Weil der Goldfinger mit dem mittelsten durch eine Sehne zusammenhängt, so macht er der ganzen Hand die größte Schwürigkeit. Soll diese  
gehoben

gehoben werden, so mache man mit beyden sowohl in der Rechten als Linken einen Triller.

§. 34. Manieren sind Töne, die man zu den vorgeschriebenen Tönen nach Belieben hinzusetzt, ohne daß der Tact etwas dabey leidet. Ich schliesse hier die Laufwerke und diejenige schöne Veränderungen aus, dabey nicht so genau auf den Tact gesehen wird.

§. 35. Ein Vorschlag ist, wenn man von einem vorgeschriebenen Ton einen oder andere mehrere willkührlich berühret. Ist die Note lang, so kann auch der Vorschlag lang seyn, ist sie kurz, so muß er kaum zu merken seyn. Die Zeit, die auf den Vorschlag gehet, wird dem Ton abgezogen, zu dem man ihn setzet. Es ist gleich viel ob der Vorschlag höher oder tiefer ist, als der vorgeschriebene Ton. Er kann auch weit davon entfernt seyn.

§. 36. Man schlägt auch noch nach einem vorgeschriebenen Ton einen andern willkührlich an, und nennet ihn den Nachschlag. Was von den Vorschlägen erinnert worden, gilt auch auf die Nachschläge. Oft bringet man bey einem Ton Vor- und Nachschläge zugleich an.

§. 37. Ein Triller entstehet, wenn man einen Vor- oder Nachschlag mit dem vorgeschriebenen Tone zwey oder mehrere mahl wechselt. Der Triller muß nicht länger dauern, als sein vorgeschriebener Ton lang ist. Man macht ihn gemeiniglich nur mit der nächsten höhern Note. Soll der Triller recht scharf werden, so mache man ihn zur Uebung langsamer, wenn man ihn

ihn auch geschwinder machen kann. Ein kurzer Triller ist sehr angenehm.

§. 38. Man bringet die Manieren nur bey langen Tönen, höchstens bey Sechszehnthteilen an, wenn sie langsam gespielt werden.

§. 39. Wer manierlich spielen will, gewöhne sich Triller, Vor- und Nachschläge an, und merke die Regeln §. 31, 32 und 33. Durch diese Uebungen, wird ein jeder die übrigen Manieren von selbst finden. Hat man Gelegenheit, Tonverständige zu hören, die manierlich spielen, so lerne man ihnen so viel ab, als sich thun läßt.

§. 40. Man mache nicht bey jedem, auch nicht bey allen langen Tönen Manieren, sondern lasse zum öftern Tone ganz bloß. In der Sparsamkeit der Manieren bestehet die größte Delicatesse. Auf dem sogenannten Clavier kann man noch Bebung machen, stark (forte) und schwach (piano) spielen. Eine Bebung entstehet, wenn man einen Ton bald stark, bald schwach in einer geschwindern Abwechslung niederdrucket.

§. 41. Man künstle die Manieren nicht, sondern spiele lieber ohne Manieren, wenn sie sich nicht ungezwungen einfinden wollen. Mit unnatürlicher Schönheiten ist niemand gedienet.

§. 42. Will man recht vernehmlich und so spielen, daß ein Ton von dem andern unterschieden werden kann, so spiele man langsamer, wenn man auch geschwinder spielen kann.

§. 43. Man lasse keinen Tag vorbey, an dem man nicht die Finger übe, um sie recht geschmeidig zu machen.

§. 44. Man spiele ein Stück so lange, und nehme eher kein anders vor, bis es fertig gehet, und weder im Tact etwas fehlet, noch die Töne mehr von einander gerissen werden, als es ihr Zusammenhang leidet.

§. 45. Wenn man auch ein Stück auswendig spielen kann, so spiele man, wo es angehet, nichts destoweniger nach Noten.

§. 46. Man lerne nichts nach dem Gehör, wo man nicht versichert ist, ein gebessertes Gehör zu haben. Denn die mehreste musikalischen Uebungen suchen die Besserung des Gehörs, weil ohne dieses das Vergnügen über schöne Musiken nicht grösser ist, als über eine Nachtwächterschnarre.

§. 47. Was die Mensur oder die Dauer betrifft, die man in jedem Stücke dem ersten Ton geben soll, so ist es jederzeit rathsamer, daß man sie länger annimmt. Wenn man aber schon ziemlich fertig ist, so lerne man es von erfahrenen Tonverständigen. Man ergreife insonderheit die Gelegenheit, in Gesellschaft eines andern dasselbe Stück zu spielen, es sey auf zweyen Clavieren oder andern Instrumenten.

§. 48. Man suche eine Zeitlang Stücke zu spielen, die einerley Tactart haben. Z. E.  $\frac{3}{4}$  und höre nicht eher auf bis man darinn fertig ist. Hernach gehe man auch zu den andern fort.

§. 49.

§. 49. So lange als es möglich ist spiele man einerley Art der Stücke und zwar aus verschiedenen Haupttönen, das ist: wo immer andre Vorzeichnungen vorkommen, bis man endlich versichert ist, in allen Arten derselben, z. E. Menuetten, Tänzen, Allegro, Biquen ic. fertig zu seyn. Alsdenn kann man sie auch durch einander spielen. Verfährt man in der Erlernung der Stücke nach dieser Regel, so bekommt man eine Einsicht in den Unterschied der Stücke, der sich sonst nicht so leicht lernen lässet.

§. 50. Was die Regeln des guten Geschmacks im Spielen auf dem Clavier betrifft, so ist im vorhergehenden schon hin und wieder das gehörige erinnert worden. Hier werde ich also wenig davon anzumerken haben. Zum reinsten Geschmack rechne ich nachstehendes: Man hacke und stosse nicht viel. Man schleppe auch nicht immer die Finger von einem Ton auf den andern. Man hebe auch nicht die Finger gar zu hoch, weil sonst die Töne nicht aneinander zu gehören scheinen. Man wähle die Mittelstrasse. Damit aber auch nicht immer einerley vorkomme, so hacke man bisweilen. Zu mancher Zeit kann man auch schleppen und schleifen. Kurz man muß die Umstände zu Rathe ziehen. Die Hauptregel des guten Geschmacks ist diejenige, daran auch schon oben gedacht. (§. 42) Man spiele so, daß auch in der größten Geschwindigkeit ein Ton von dem andern unterschieden werden kann, und nicht ein wüstes Gelärm herauskomme. Die fertigsten Fin-

ger werden mir nicht gefallen, wenn sie mit Tönen wie die Winde mit den Bäumen verfahren. Mir gefällt die rollende Spielart und das Dreile und Körnigte in derselben am besten. Mehr kann ich nicht erinnern. Die vorgenommene Kürze befiehet den Schluß zu machen.



## IV.

Selamintes Anmerkungen über den  
vorhergehenden kurzen Entwurf ꝛc.  
des Hrn. Weizlers.

(1) Ich bin sonst kein Freund — Uebel  
an. Herr Halter braucht es wohl nicht zu sagen, daß er kein Freund von der Notenlehre ist. Die Folge wird es gar zu deutlich erweisen. Er konnte es ja einem andern überlassen, sich hie-mit abzugeben. Konnte er nicht einen höhern Gegenstand erwählen? Aber sollte der wohl in wichtigeren Dingen fortkommen, der in Sachen, die er für eine Kleinigkeit ansiehet, so gar elend beschlagen ist? Hält er die Notenlehre für ein nothwendiges Uebel: wofür hält er denn die Musik? Wer lesen lernen will, muß unstreitig das A B C zuvor lernen, und wer die Musik lernen will, muß ohne Zweifel die Noten kennen lernen. Ist er im Stande, anstatt der gewöhnlichen Noten andere und bessere Noten ausfindig zu machen: so halte er der Welt

Welt seine Entdeckung nicht zurück. Warum die Notenlehre mit den Cometen verglichen wird, sehe ich nicht ab. Noch zur Zeit weiß ich nicht, daß jemahls eine Zeit gewesen, da die Notenlehre eine Zeitlang den Scholaren bengebracht worden, hernach aber gar nicht, so wie etwan ein Comet eine Zeitlang scheint, hernach aber wieder verschwindet. Was für ein Galimathias steckt nicht in den angeführten Zeilen des Herrn Halters? Er hat wollen witzig thun? Ohne Zweifel. Aber was für ein gezwungener Witz! Lachen kann man nicht darüber. Man habe Mitleiden mit dem witzigen Kopfe. Es ist der Bär, der eine französische Menuet tanzen will.

(2) §. 2. Gemeine und künstliche Claves. Ben dieser Eintheilung der Tasten hat der Herr Verfasser wohl nicht an seine Vorrede mehr gedacht, worinnen er schreibt: daß viele Nahmen nur Schrecken zc. Warum begnügt er sich nicht, nach der gewöhnlichen Lehrart, die Tasten in grössere oder kleinere, oder in breite und schmähle, oder in schwarze und weisse abzutheilen? Zeigt sich hier nicht ein Neulingsgeist? Wenigstens wird er es nicht übel nehmen, daß man ihn mit seinen schlecht erdachten neuen Wörtern verlacht, bis er solche durch gehörige Gründe rechtfertiget. Man mag die zwölf halben Töne der Octave, die unser izziges musikalisches System ausmachen, betrachten wie man will, so ist allezeit einer so natürlich oder gemein, als der andere. Ist in dem Tone D dur das fis und cis nicht so gemein, als das e und h in c dur?

dur? und so mit andern Tönen. So lächerlich es nun seyn würde, das e und h künstliche Claves zu nennen, so lächerlich ist solches, wenn man fis und cis so nennet. Konnte unse Claviatur oder Tasta- tur nicht anders disponiret werden? Ohne Zweifel; zum Exempel:

Kleinere Tasten	cis	dis	f	g	a	h
Größere Tasten	c	d	e	fis	gis	b

Alsdenn würde der Herr Halster das fis, gis und b zu den gemeinen, das f, g, a und h aber zu den künstlichen Tasten gerechnet haben. Vielleicht wird von Seiten des Instrumentenmachers mehrere Kunst und Geschicklichkeit erfordert, eine schmale Taste zu machen als eine breite? Daher wird wohl die Halsterische Eintheilung kommen. Es kann seyn. In der Musik taugt sie aber nicht. Die Mechanici und Instrumentenmacher mögen es mit ihm ausmachen. Warum theilet er die Tasten nicht auch in leichte und schwere? denn die schmah- len Tasten erfordern ja einen etwas schwereren Druck mit dem Finger, als die breiten.

(3) §. 6. Ganze Tacte und halbe Tacte. Der Nahme ganzer Tact, der einer vier Bier- theile geltenden Note beygelegt wird, ingleichen der Nahme halber Tact, der einer zwey Bier- theile geltenden Note beygelegt wird, ist nicht rich- tig; denn im  $\frac{3}{2}$  Tact z. E. gilt die erstere Note nicht einen ganzen Tact, sondern nur vier Bier- theile; und im  $\frac{2}{4}$  Tact gilt die letztere, so genannte halbe Tactnote, keinen halben, sondern einen gan- zen Tact. Eine Note, die viermahl so viel als ein Bier-

Bier-

Viertel gilt, heißt nach der igitigen Einrichtung eine Viertheilnote, und eine andere, die zweymahl soviel als ein Viertel gilt, heißt eine Zwoviertelnote. Man siehet iho deutlich genug wie gar schlecht der Herr Halter in der Notenlehre bewandert ist. Er kennet nicht einmahl den Werth der Noten. Wenn er sich doch dieses Schwanzgestirn besser bekannt machte!

(4) §. 10. Hier wird der Sechsviertel und Sechachttheiltact unter die Gattungen des Tripeltacts gerechnet. Das ist grundfalsch; denn so wohl der  $\frac{5}{4}$  als  $\frac{5}{8}$  Tact besteht aus zwei gleichen, und also aus geraden Theilen, und gehört folglich zur geraden, und zwar zur zusammengesetzten, nicht aber zur ungeraden Tactart. Die einfachen und zusammengesetzten Tactarten sind also dem Herrn Halter nicht bekannt. Was für eine Unwissenheit für einen vermeinten Doctor der Musik!

(5) §. 18. Veränderungszeichen heißen bey andern Musicis Versetzungszeichen. Man behalte doch die gewöhnlichen Benennungen, wenn sie gut und der Sache gemäß sind, und erfinde keine schlechtere.

(6) §. 13. Ces, fes, feis &c. und andere Wortblumen, 2c. Von einem feis habe ich nirgends gelesen oder gehört. Mich wundert, daß er das Wort nicht gereimet. Hat hier der Bär nicht wiederum wollen eine französische Menuet tanzen? Wenn dem Herrn Halter aber die Wörter

220 IV. Selamintes Anmerk. über

ter ces, fes, es &c. so gar böhmische Dörfer sind: so zeigt dieses, daß er der allerelendeste Mann in der Musik seyn muß. Auf was für eine Art steigt man zur falschen Quinte e — b hinauf? auf folgende: e — f — g — a — b. Auf was für eine Art zur übermäßigen Quarte e — ais? auf folgende: e — fis — gis — ais. Man applicire dieses auf andere Intervalle, als auf die kleine Terz und die übermäßige Secunde; auf die kleine Sexte und übermäßige Quinte, u. s. w. Findet der Herr Halter hier keinen Unterscheid zwischen b und ais, &c. so verdienet er nicht Organist an der Habertändischen Kirche zu seyn. Ich will ihm einen kurzen simplen Gesang in stufenweise fortgehenden Noten in die Feder dictiren. Laßt uns sehen, wie er denselben zu Papiere bringt. Ich benenne die Noten nach seiner Art; alle Noten sind Viertel, und der Gesang fängt mit einem Viertel am Aufschlage an.

Steht nach Halterischer Art also:

$\frac{1}{4}$   $\frac{3}{4}$   
b | gis b gis fis | f fis gis b | gis fis f dis | cis

Das b, womit der Gesang anfängt, steht auf der vierten Linie des C Schlüssels auf der ersten Linie; das gis auf der dritten Linie, &c. das fis auf dem zwenten Spatio zwischen der zwoten und dritten Linie &c. Nun mache der Herr Halter mir einen Bass zu diesen also stehenden Noten, & magnus mihi erit Apollo. Ist ihm dieses Exempel vielleicht zu geringe, so verbinde ich mich, ihm einen Bogen

Bogen nach seiner Benennung zu Papiere  
gebrachten Noten zuzuschicken, und da will ich  
sehen, ob er ein Davus oder Oedipus ist. Wel-  
cher Musikus, der seine Sache versteht, wird den  
vorhergehenden kurzen Gesang, auf Halterische Art  
geschrieben, ohne Abscheu ansehen? Aber bey fol-  
genden Benennungen wird ihm alles sofort deutlich  
in Ohren und Augen fallen:

b | as b as ges | f ges as b | as ges f es | des,

und jeder wird erkennen, daß dieser Gesang nichts  
anders, als der folgende, in einem leichtern To-  
ne, ist:

a | g a g f | e f g a | g f e d | c.

Was muß ein solcher musikalischer Informator,  
wie Herr Halter, bey seinen Untergebenen für einen  
Schaden stiften! Wie ist ein solcher Mensch im  
Stande, jemanden das Accompagnement zu zeigen!  
Wie verwirret er die Begriffe seiner Scholaren!  
Nicht einmahl die reine Quinte von dis kann er  
ihnen beybringen; denn er nennet sie b, und dis — b  
machen eine verminderte Sexte. Nicht einmahl  
die kleine Terz von c kann er sie lehren, denn er  
nennet sie dis, und c — dis machen eine übermäßi-  
ge Secunde, u. s. w. Wie stehts denn nun um  
die harmonische Begleitung der Intervalle? Ge-  
hören einerley Nebenstimmen zu der kleinen Sexte  
c — as, und zu der übermäßigen Quinte c — gis,  
u. s. w. In was für Zahlen stellet die Theorie die  
Ration der falschen Quinte, und des Tritoni dar?  
Daß b und ais &c. auf der gewöhnlichen Claviatur,

aus Noth, vermischt werden, und man beyde Töne auf einer Taste greift: folget daraus, daß sie einerley sind? Der Herr Halter spreche dieserwegen annoch mit Violinisten und Flötenisten. Ist er ein Mann, der zu leben weiß, so widerrufe er, was er so unverantwortlich, unter dem Nahmen seines Freundes, in die Welt hinein geschrieben hat. Er sey annoch fleissig, und lerne. Der Herr Kr\*\* wird ihm schon mit gutem Unterrichte an die Hand gehen. Es ist keine Schande, von jüngern Leuten zu lernen.

(7)(8)(9) Hier kommen allerhand aufgeräumte Anmerkungen des Herrn Selamintes über einige Exempel des Herrn Weizlers, die ich aber deswegen weglassen, weil die Exempel wegbleiben. Die Erinnerungen über den Gebrauch der Finger und die Manieren, ingleichen über das von dem Herrn Weizler erlaubte Hacken auf dem Clavier ferner über den im §. 21. gelehrtten Gebrauch der Vorsehungszeichen, nehmen zu vielen Platz ein, und bleiben also ebenfalls weg. Man findet hiesiges Orts gute Bücher genug, um den Werth der Weizlerischen Regeln zu untersuchen. An der etwas hitzigen Schreibart des Herrn Selamintes verlange ich übrigens keinen Theil zu nehmen.

Marpurg.



V. Georg

## V.

Georg Christoph Weizlers kurzer  
Entwurf der Anfangsgründe den Ge-  
neralbaß auf dem Claviere nach  
Zahlen zu spielen.

## Vorrede (I).

Hier liefert der Herr Verfasser in wenigen Blättern einen practischen Unterricht den Generalbaß auf dem Clavier nach Zahlen zu spielen. Er hatte selbigen, schon vor einigen Wochen, so wie er izt erscheinet, entworfen, war aber nicht Willens, ihn öffentlich bekannt zu machen. Er hatte unterschiedene Ursachen, und unter andern besorgte er auch, daß diese seine Arbeit von vielen, ohne Grund, ungütig beurtheilet werden mögte. Ich zog aber mitlerweile dieses musikalische Werkchen in nähere Erwägung, und wünschte selbiges gedruckt zu sehen, um mich dessen bey der Information im Generalbaß desto bequemer bedienen zu können. Ich überredete daher den Herrn Verfasser, aller Schwürigkeiten ohngeachtet, diese Blätter bekannt zu machen, und ersuchte ihn zu dem Ende, mir die Verfertigung einer Vorrede zu überlassen. Meine Absicht ist aber nicht, diesem Werke etwa eine Lobrede zu verfertigen, sondern nur meine wahre Meinung von demselben aufrichtig zu entdecken

decken, und dem geneigten Leser meine Gedanken, so mir bey dessen Durchlesung über eins und das andere eingefallen, mitzutheilen. Mein Lob kann dieser Schrift so wenig einiges Gewicht geben, wenn sie an sich keines Lobes werth wäre, als ihr meine Verachtung schaden kann, wenn sie sich selbst lobete. Genug! der Herr Verfasser ist selbst im Stande, das, was er schreibet, zu behaupten. Er hat sich schon seit vielen Jahren, nebst der Praxi, fürnehmlich auf eine gründliche Theorie der Musik geleyet, und die Zeit, welche ihm die andere Studia übrig gelassen, auf die Untersuchung musikalischer Wahrheiten verwendet. Wer vorzügliche Gemüthskräfte, besonders ein feines Naturell zur Musik hat, und seine Zeit gut anwendet, kann es in dieser schönen Wissenschaft doch immer so weit bringen, daß er andern damit zu dienen im Stande ist, ohnerachtet er solche nicht sein einziges Hauptwerk seyn läffet. Der Herr Verfasser hat aus dem durch fleißiges Bücherlesen und Nachdenken erlangten Vorrath von musikalischen Wahrheiten diesen Entwurf verfertiget. Ich weiß wohl, daß viele musikalische Schriften vorhanden sind, daraus man den Generalbass lernen kann; allein zuweilen fehlet es solchen Werken an einer guten Ordnung. Desfers wird etwas das nothwendig zur Sache gehöret, überhüpset, daher man denn andre Authores zu Hülfe nehmen muß, oder doch, was eigentlich zur Praxi dienet, mit demjenigen so in die Theorie und in die Composition läuft, vermischet angetroffen. Mehrentheils aber findet man viele Artickel ohne

ohne Noth zu weitläufig abgehandelt. Die Menge der gegebenen Exempel und Tabellen, thut zwar ihre gute Dienste, aber nur alsdenn, wenn man die practische Regeln schon völlig inne hat und zu appliciren weis. Mir ist zum wenigsten nicht bekannt, ob jemand diesen Mängeln abgeholfen, und habe daher längst gewünschet ein Compendium zu sehen, darinn von Hauptsachen nichts ausgelassen, alles gehörig auseinander gesetzt, nichts überflüssiges gesagt, und alles ordentlich, deutlich und gründlich vorgetragen wird. Kenner, die da wissen, was zur Ordnung, Deutlichkeit und Gründlichkeit einer Schrift gehöret, mögen urtheilen, ob gegenwärtige Blätter damit versehen sind. Vor mein Theil bekenne ich gerne, daß mir diese Arbeit eben deswegen gefällt, weil ich darinn musikalische Wahrheiten kurz zusammen gefasset, ordentlich, deutlich und gründlich vorgetragen finde, und schmeichle mir schon zum voraus mit dem Beyfall vernünftiger Liebhaber und Kenner der Musik. Was das Titelblatt verspricht, leistet das Werk vollkommen. Wahrheiten, welche diese Abhandlung schon voraussetzet, und zum Grunde leget (welcher Art diejenige sind, so unter andern in dem vor einiger Zeit herausgegebenen Entwurf des Herrn Autoris auf dem Clavier nach Noten zu spielen anzutreffen) wird der geneigte Leser darinn zu finden nicht begehren. Jedoch, da die musikalische Wahrheiten, wie in andern Wissenschaften zusammen hängen, und die Theile der Musik in solcher Verbindung stehen, daß der eine, ohne die Principia des andern zu wissen, nicht

nicht so vollständig kann begriffen werden; so wird der dem Werke beygefügte Anhang, denenjenigen, die mehr zu wissen begehren, als einen vorgelegten Generalbaß vom Papier abzuspielden, vortrefliche Dienste thun; denn er enthält solche Principia der musikalischen Sektkunst in sich, die uns zugleich zur tiefern Einsicht in die Natur des Generalbasses bringen. Doch ich eile zu der Beurtheilung besonderer Stellen.

S. 24. und 28. theilt der Herr Verfasser den Generalbaß in den eigentlichen und künstlichen. Da er aber selbst deutlich anzeigt, was er durch jede Art verstehet, und der Unterscheid zwischen beyden offenbahr ist, so ist solche Eintheilung vollkommen gegründet, ob sie gleich keinen Vorgänger haben möchte.

S. 37. ist die Regel, daß man im Generalbaß nicht zwey oder mehrere Achten und Fünfen in motu recto & contrario auf einander nehmen soll, aus gnugsamen Gründen eingeschränkt. Man führet zwar sie zu unterstützen, die Ursache an, daß obgedachte Sätze wegen ihrer gar zu grossen Einfalt und Evidenz dem Gehör zuwider wären, wenn sie unmittelbar auf einander folgen, so wie der Zunge eine gar zu süsse Speise eckelhaft, und denen Augen die gar zu häufige Lichtstrahlen unleidlich sind. Allein wäre diese Ursache zureichend, so müßte sie sich auf alle Fünfen und Achten, die in einer Harmonie auf einander folgen, erstrecken, und nicht etwa nur auf diejenigen, so die beyden Oberstimmen oder

zwey

zwey Mittelstimmen mit einander machen. Die alten Musici, die diese Regel so genau beobachteten, haben doch in ihren Generalbaßstücken, öfters fast lauter Accorde und Quinten. Man kann also die angeführte Ursache gar nicht gelten lassen. Meidhardt, der grosse Musikus, sagt von dieser Regel: *Risum meretur quintarum & octavarum consecutio.* Er läßt sich aber nicht näher darüber aus. Mich deucht, er zeigt damit nur an, daß, so lange es nicht Mode ist, zwey oder mehrere Fünften und Achten zu gebrauchen, man darüber lachen müsse. Eine jede Mode nimmt aber doch einmal ihren Anfang, und derjenige, welcher sie aufbringt, ingleichen, wer ihr folget, muß doch wohl nicht darüber lachen. Es scheint also, daß Herr Meidhardt schon zu seiner Zeit aus dieser alten Regel nicht so gar viel gemacht habe. Sonderlich aber kommt mirs gar zu übertrieben für, wenn man sie so gar auf die Mittelstimmen, und zwar im Accompagnement ertendiren will. Ich denke, der Herr Verfasser gehet in seiner Ausnahme wider diese Regel nicht zu weit. Wer nur der Sache gehörig nachdenket, wird bekennen müssen, daß er in Wahrheit gelinde genug davon urtheilet. Will man aber nichts annehmen, so fordere ich schlechterdings vollkommere zureichenden Grund und Ursache, warum die Fünfen und Achten falsch und verbothen seyn sollen (2). Wenn so viele unbändige Dissonanzen auf einander erlaubt seyn sollen, die doch dem Gehör eine rechte Strafe und Marter sind, so kann es ja auch erlaubt seyn, das Gehör,

Hör, zur Abwechslung, mit etlichen einfältigen Quinten oder Octaven zu züchtigen.

Im Anhang S. 5. gedenket er derer 21 Modorum. Wem dieses zu viel oder zu wenig zu seyn dünket, oder wem die ganze Sache noch nicht bekant genug ist, der lasse sich selbige auf dem Clavier zeigen, oder auf einem Blättchen Papier vor-mahlen, so wird er bald die Richtigkeit der Sache wahrnehmen, und bekennen, daß alle unsere Musik daraus bestehe (3).

Zum Schluß des 12. S. erkläret er die Secundam abundantem, zusamt der Septima deficiente für unrechtmäßig. Da nun jene, die doch nur eine Stufe seyn soll, aus  $1\frac{1}{2}$  Tönen, diese aber aus mehr denn zwey, nemlich aus drey halben und drey ganzen Tönen bestehet, und folglich beyde aus der einmal angenommenen und zum Grunde gelegten diatonischen Tonordnung nicht erkläret werden können; so ist dieses Grund genug solche für unrichtig auszugeben. Dem ohngeachtet, bedienet man sich beyder zu unsern Zeiten. Das Gehör gewöhnet sich allmählich dazu; sie klingen zur Abwechslung gut, und ich selbst kanns nicht lassen, diese schöne Fehler zuweilen anzubringen (4).

§. 13. füget er denen Con- und Dissonanzen noch die Resonanzen bey, womit er den Unisonum und die Octaven, oder lauter gleichnamige Töne bezeichnet. Hier kann es heißen: Qui bene distinguit, bene docet. Eine Consonanz bestehet nicht in einer Einförmigkeit des Klanges, sondern vielmehr in einer lieblichen Uebereinstimmung un-

ähn

ähnlicher Töne die zusammen klingen. Ein und eben derselbe Ton kann sowohl durch den Unisonum, als durch alle nur mögliche Octaven in der Höhe und Tiefe vielfach verstärkt werden, mit sich selbst aber so wenig consoniren als dissoniren. Es müssen wönigstens zwey verschiedene Töne gehört werden, wenn eine Harmonie statt finden soll. Man gebe z. E. auf einem Clavier alles was D heisset zugleich an, so höret man zwar  $D d \bar{d} \bar{d}$ , einen verdoppelten Grundton, man vernimmt aber noch nichts was mit D consoniret. Sobald aber a mit dazu angegeben wird, so sind zwey verschiedene Töne da, die unter sich das Verhältniß einer Consonanz haben, und alsdenn kann ich allererst sagen: Ich höre eine Harmonie. Der Herr Verfasser ist nicht gesonnen neue Erfindungen zu affectiren. Er unterscheidet nur Dinge von einander, unter denen ein würklicher Unterscheid anzutreffen ist. Damit aber dringet er niemanden etwas auf, sondern ist vielmehr der Meinung, daß derjenige, welcher diese Eintheilung nicht annehmen oder gelten lassen will, dennoch sonst ein guter Musikus seyn könne (5).

§. 22. schreibet er, daß die unvollkommne Consonanz folglich auch die 6 noch einer Auflösung bedürfe. Dieses könnte manchem dem ersten Ansehen nach paradox scheinen, weil sonst die meiste Dissonanzen in die 6 resolviret werden, auch einige derselben so eigensinnig sind, daß sie sich nicht anders resolviren lassen. Wenn aber gleich eine Re-  
 solution

solution in die 6 geschehen, so folget daraus nicht, daß die 6 selbst nicht ferner resolviret werden darf, indem ein Unterscheid zwischen unvollkommenen, und vollkommenen Resolutionen allerdings gemacht werden muß, wovon S. 21. Nachricht ertheilet worden. Und man findet ja aus seiner eigenen Erfahrung, daß das Gehör durch die 6 noch nicht völlig beruhiget werde, sondern noch was reiners und vollkommeneres zu seiner völligen Beruhigung erfordere. Es wird zwar öfters mit der 6 lange angehalten, welches auch wohl mit recht harten Dissonanzen geschiehet, wenn man die Geduld des Gehörs prüfen will. Niemalen aber kann der Con-  
 cent mit einer 6, ohne das Gehör zu beleidigen, völlig geendiget werden (6). Der Kürze halber habe nur dieses Wenige berühren wollen. Sollte jemanden noch sonst etwas erhebliches in denen Benennungen, Ausdrücken und Redensarten, oder selbst in denen Beschreibungen, Eintheilungen und Sätzen, dunkel oder bedenklich vorkommen, der beliebe sich solches von dem Herrn Verfasser selbst, oder auch von einem andern Tonverständigen erklären zu lassen. Denn die Undeutlichkeit einer Schrift rühret sehr oft von denen Köpfen, die sie lesen, und nicht von ihrem Verfasser, her. Wollte man aber den Herrn Verfasser etwa deswegen, weil er in einigen Stücken von alten Meynungen abgehet, verachten, und seine Arbeit lieblos beurtheilen; so würde man nur bloß geben, daß man von Vorurtheilen eingenommen sey. Doch ich versehe mich zu dem geneigten Leser eines bes-  
 fern,

fern, dem ich mich mit aller Hochachtung empfehle,

Königsberg,

den 18 May 1756.

Christian Zalter.

Org. a. d. Hab.

Kurzer Entwurf der Anfangsgründe, den  
Generalbaß auf dem Clavier nach  
Zahlen zu spielen.

§. 1. **D**er Generalbaß (bassus generalis s. continuus) ist eine Kunst in Sätzen zu musiciren (7). Im engern Verstande erstreckt er sich nur auf Sätze, die durch Zahlen angezeigt werden. Wenn aber zwey oder mehrere Töne zugleich klingen, so entstehet ein Satz (syzigia). Derselbe wird der Melodey entgegen gesetzt, wo sich nur ein Ton nach dem andern hören lästet.

§. 2. Eine vollständige Erternung des Generalbasses, setzet zwar viele Begriffe zum voraus, die ich aber aus dem Grunde hier nicht anführen darf, weil sie ziemlich abstract und folglich schwer, zum Theil aber auch nur zur Verfertigung der Generalbaßstücke nöthig sind. Da nun alle regelmässige Generalbaßstücke nach diesen Begriffen verfertiget sind, so kann man den Generalbaß spielen, ohne die letztern zu wissen, und von den erstern mehr als die leichteste und allernothwendigste zu lernen. Damit aber diejenigen, die mehr zu wissen verlangen, doch auch befriedigt werden, so habe ich einen Anhang davon gemacht.

III. Band 3. Stück.

2.

§. 3. Ich

§. 3. Ich setze zum voraus, daß man sowohl die Bass- als Discantnoten kenne, so wie sie auf der Tonleiter gelehret werden (\*). In den alten Generalbassstücken findet man zwar noch den Alt- und Tenorschlüssel; die Neuern aber haben sie verworfen, weil die Regeln der Bequemlichkeit darunter leiden (8). Den Discantschlüssel kann man nicht so leicht entbehren, weil Bassnoten, die gar zu hoch über die Tonleiter gehen, den Zahlen gar zu wenig Raum übrig lassen, und daher öfters ihre Deutlichkeit verhindern.

§. 4. Ein Ort auf der Tonleiter, ist eine jede Linie, und jedes Räumchen, darauf eine Note stehen kann (9). Auch wenn vor einer Note ein Veränderungszeichen stehet, bleibt der Ort nichts desto weniger derselbe. Es wird dadurch zwar der Ton auf dem Clavier geändert, aber nicht der Ort auf der Tonleiter.

§. 5. Ein Grundton (tonus fundamentalis) ist derjenige Ton, zu dem man zugleich einen andern nehmen soll. Z. E. Es würde uns g gegeben, und man sollte h dazu nehmen, so wäre g der Grundton. Wenn uns die Grundtöne in Noten gegeben werden, so vertritt die Note, darüber eine Zahl stehet oder stehen soll, die Stelle des Grundtons.

§. 6. Der Ort auf dem der Grundton befindlich ist, wird jederzeit der erste, der folgende nach oben

(\*) Man sehe hiervon den kurzen Entwurf der ersten Anfangsgründe auf dem Clavier nach Noten zu spielen.

oben der zweyte, der folgende der dritte ꝛ. genannt. Daher ist auch das Zeichen des Grundtons 1.

§. 7. Der Ton auf dem zweeten Orte, machet mit dem Grundton eine Zwey (secunda), auf dem Dritten eine Drey (tertia), auf dem Vierten eine Vier (quarta), auf dem Fünften eine Fünf (quinta), auf dem Sechsten eine Sechs (sexta), auf dem Siebenden eine Sieben (septima), auf dem Achten eine Acht (octava), und auf dem Neunten eine Neune (nona). Ihre Zeichen sind daher 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

§. 8. Wenn demnach über einem Grundton 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, oder 9 stehet, so ist es eben so viel, als wenn auf dem zweenten, dritten, vierten, fünften, sechsten, siebenden, achten oder neunten Orte wirklich eine Note stünde, die man mit dem Grundton zugleich anschlagen soll.

§. 9. Die ordentliche Vorzeichnung gilt auch bey den Noten, die durch Zahlen angedeutet werden, z. E. wenn fis anstatt f am Anfange eines Stückes vorzeichnet ist, und es stehet über c die 4, so ist der Ton in dem vierten Orte nicht f, sondern ordentlich fis.

§. 10. Will man haben, daß auf dem zweenten, dritten, vierten, fünften, sechsten, siebenden Orte von Grundton ein ausserordentlich Kreuz stehen soll, so bekommen die Zahlen einen Strich. Soll aber ein ausserordentlich b auf denselben stehen, so setzet man an die Zahlen ein b. Soll ein b qua-

dratum darauf stehen, so hängen mans auch an die Zahlen.

§. 11. Wenn über einem Grundton mehr als eine Zahl stehet, so nimmt man zu demselben auch mehr als einen Satz.

§. 12. Es können aber über einem Grundton entweder zwey oder mehrere Zahlen über einander stehen, als  $\frac{4}{3}$ , oder, sie stehen auch nach einander, als 4, 3. In dem ersten Fall nimmt man die Töne, die dadurch angezeigt werden, auf einmal, in dem andern aber erst den Ton der ersten Zahl, und alsdenn die folgenden, doch so, daß dabey der Grundton gehalten wird.

§. 13. Aus dem was bisher gesagt worden, entstehet in der Ausübung dieser Grundsatz: Man nehme zu einem Grundton diejenigen Töne, die durch ihre Zahlen angedeutet werden. Um der Kürze halben pflegen aber Tonverständige nicht alle Zahlen über einen Grundton zu setzen, die darüber billig stehen sollten. Dafür aber hat man gewisse Regeln, darinn angezeigt wird, wenn noch diese oder jene Zahl hinzu zu denken sey.

§. 14. Ein Accord ist, wenn zu einem Grundton die 3, die 5 und 8 zugleich genommen wird. Die Stelle der 8, vertritt oft schon der Grundton. Daher man auch zum Accord nur  $\frac{3}{5}$  rechnen darf (10).

§. 15. Wenn nichts über einem Grundton stehet, ingleichen wenn 1, 3, 5, 8, ein Kreuz, b oder b quadratum entweder einzeln

zeln oder übereinandergesetzt werden, so wird der Accord zum Grundton genommen.

§. 16. 2) Zu allen Zahlen nehme man noch die 3, nur nicht wo 2 oder 4 über dem Grundton stehet.

§. 17. 3) Zur 2 und 4 wird die 6 genommen, sie mögen ohne oder mit einander stehen, die 2 allein hat jederzeit noch eine 4 bey sich.

§. 18. 4) Wenn über einem Grundton 7 oder 9 stehet, so wird noch nebst der 3 (§. 16.) die 5 dazu genommen.

Ich weis wohl, daß in einem gewissen Fall zur 7, anstatt 3 der Satz 2 genommen werde. Damit man aber bey dieser Unbeständigkeit, entweder gar zu viele Regeln oder Verwirrung vermeide, so setzet man alsdenn lieber 2 unter die 7 mit ausdrücklichen Zahlen. Es gilt diese Erinnerung auch von einigen andern Sätzen.

Was die Grösse der Töne betrifft, die in den Sätzen vorkommen, so sind folgende vier Fälle zu merken. 1) Wenn über einem Grundton eine oder mehrere Zahlen über einander stehen, so wird zu demselben der Satz nur allein genommen, und alle Töne im Satze dauern so lange als der Grundton.

§. 20. 2) Wenn über einem Grundton zwey oder mehrere Zahlen neben einander stehen, so bleibt der Grundton derselbe, und es wird ein Satz nach dem andern, in der Ordnung, wie sie auf einander folgen, genommen. Sind über einem Grundton, an welchem kein Punct stehet, zweyerley Zahlen, so dauert jeder Satz so lange, als der halbe Grund-

ton, z. E. der Grundton wäre ein Viertel, so muß jeder Satz ein Achtel dauern. Stehet aber ein Punct bey einem Grundton, so gehet der erste Satz auf den Grundton, und der andere auf den Punct. z. E. Es stünde bey einem Viertel ein Punct, so müßte der erste Satz so lange als ein Viertel, und der zweyte als ein Achtel gehalten werden. Stehen über einem Grundton ohne Punct dreyerley Zahlen, so kann man sich vorstellen, man hätte zween Grundtöne auf eben demselben Orte, die nur halb so groß wären, als der gegebene, und alsdenn nimmt man entweder zu dem ersten zwey Sätze, und dem andern einen, oder zu diesem zwey, und zu jenem einen. Stehen aber über einem Grundton mit einem Puncte dreyerley Zahlen, so dauert ein jeder Satz halb so lange als der Grundton. Oft stehet auch ausdrücklich über dem Punct eine Zahl, und dieselbe muß alsdenn zum Punct genommen werden. Man darf alle diese Regeln eben nicht auswendig wissen, sondern man kann sie nur bey Gelegenheit durchsehen.

§. 21. 3) Wenn sehr kurze Grundtöne vorkommen, oder die langen sehr geschwinde gespielt werden, und es stehet über dem ersten davon eine Zahl, oder es soll der Accord dazu genommen werden (§. 15.), so hält man den Satz des ersten Tones so lange, oder pausiret bis die folgenden Grundtöne bloß nachgeschlagen sind. Sonsten, wenn nichts über den Grundtönen stehet, so wird in diesem Fall nur zum ersten, auch öfters zum dritten ein

ein Accord genommen, die übrigen schlägt man bloß nach.

§. 22. 4) Wenn über einer Pause eine Zahl steht: so ist der Grundton zu derselben die folgende Note, wenn die Pause im Anfange eines Gliedes, oder im Anfange des Tactes selbst; die vorhergehende, wenn sie am Ende desselben Gliedes oder Tactes steht. Der Satz aber wird so viel eher angeschlagen oder gehalten, als die Pause lang ist; und wenn über der folgenden Note keine besondere Zahl steht, so dauert der Satz so lange, als die Pause und folgende Note oder Noten zusammen genommen.

§. 23. Wenn eben derselbe Grundton auf einem Orte wiederholet wird, so gilt der Satz, der über dem ersten steht, auch auf alle folgende, bis eine neue Zahl darüber vorkommt. Und wenn die Grundtöne durch die nächsten Derter steigen oder fallen, so behält man gemeinhin den Satz von dem ersten bey, und schläget alle die übrigen dazu an, bis wiederum eine Zahl oder ein Sprung vorkommt. Am besten wäre es, wenn man nach Kelners Anrathen in dem letztern Fall dies Zeichen ——— über die Grundtöne setzte.

§. 24. Der eigentliche Generalbass ist, wenn man zum Grundton jederzeit diejenigen Töne nimmt, die vom Grundton angerechnet, durch die Zahlen angedeutet werden (§. 8.). Die Töne, die in diesem Generalbass vorkommen, werden eigentliche Töne genannt (II).

§. 25. Man übe sich in diesem eigentlichen Generalbaß mit der linken Hand so lange, bis man darinn fertig ist, welches eben nicht viel Zeit erfordert. Man bedienet sich bey demselben gemeinhin solcher Generalbaßstücke, wozu auch ein Discant vorhanden ist, als Lieder, Arien &c. Man kann ihn aber zur Uebung auch ohne Discant spielen.

§. 26. Aehnliche Töne (Octaven) sind alle diejenige, die einerley Namen haben, als groß G, klein g, ingleichen eingestrichen d, und drey gestrichen d. - Unähnliche Töne sind solche, die nicht einerley Nahmen führen, als g, f, h, &c.

§. 27. Aehnliche Töne kann man ohne Aenderung des Klanges für einander setzen, z. E. eingestrichen c für ein groß C, zwey gestrichen c für eingestrichen c. Man hat Grund genug, im Generalbaß nach diesem Grundsatz zu handeln. In der Melodey aber lästet man ihn nicht allezeit gelten.

§. 28. Der künstliche Generalbaß entstehet, wenn man für einen oder mehrere eigentliche Töne die ähnlichen davon nimmt. Dieser wird theils mit der Rechten, theils mit der Linken gespielt. Jener ist um eine Octave höher als dieser.

§. 29. Wenn man den künstlichen Generalbaß spielt, so werden die Aehnliche nicht immer in der Ordnung genommen, als die Eigentlichen über einander

ander stehen. Nämlich, wenn der eigentliche Ge-  
neralbasß von

f

d

B,

$\frac{f}{f}$

$\frac{d}{d}$

Bist, so darf der Künstliche nicht etwa auch b, sondern er

$\frac{b}{f}$

$\frac{d}{b}$

$\frac{f}{d}$

$\frac{b}{d}$

kann auch  $\frac{d}{f}$  und  $\frac{f}{b}$  seyn. Dergleichen Arten die  
Töne über einander zu ordnen, heißen Verwand-  
lungen (variationes) (12).

§. 30. Wenn in einem Satze zwey oder mehrere  
Aehnliche, oder Töne von einerley Namen vorhan-  
den sind, so nennet man ihn einen verstärkten  
Satz, und die Aehnlichen die Verstärkung (13).  
Meine Meynung von der Verstärkung der Sätze, ist  
diese: Man kehre sich darinn an keine Regel, und  
richte alles in diesem Stück nach Belieben ein. Will  
man Aehnliche oder Octaven zu diesen oder jenen  
Tönen eines Satzes nehmen, so thue man es; will  
mans aber nicht, so ist es auch gut. In der Com-  
position finden dergleichen Regeln wohl statt, und  
sind auch oft sehr nöthig. Allein ein Generalbas-  
sist muß mehr Freyheit haben, als ein Componist,  
weil dieser sich zu besinnen, Zeit hat, und jener  
nicht, weil dieser mit regulären, und jener nur mit  
irregulären Mittelstimmen zu thun hat.

§. 31. Es folgt nunmehr die Aufgabe, den  
künstlichen Generalbasß mit der rechten  
Hand zu spielen. Dieses geschiehet auf folgen-

de Art: Man suche 1) den eigentlichen Generalbaß (S. I — 24.) von dem ersten Grundton. 2) Behalte von den eigentlichen Tönen nur die Namen. 3) Erwähle einen Aehnlichen von denselben, ohngefehr zwischen zweygestrichen g, und eingestrichen c nach Belieben zum höchsten (\*). 4) Gehe von dem angenommenen höchsten Tone Stufenweise nach unten, und nehme diejenigen Töne an, die mit den nach n 2 behaltene eigentlichen Tönen gleiche Namen haben, dazu, und schlage 5) diese Töne zusammen mit dem Grundton zugleich an. 6) Mit den folgenden Sätzen macht man es eben so, nur Eins ist noch zu merken. Man suchet immer einen solchen höchsten oder feinsten Ton, der dem höchsten Ton des vorhergehenden Satzes am nächsten kommt, und zwar gemeinhin den nächsten nach unten, wenn der Grundton des vorhergehenden Satzes niedriger, und den nächsten nach oben, wenn der Grundton des vorhergehenden Satzes höher ist. Oder kurz, man springe nicht mit der rechten Hand, sondern lasse sie so viel als möglich, nur Stufenweise den höchsten Ton verändern. Ist aber der Höchste aus dem vorhergehenden Satze zugleich ein ähnlicher von einem eigentlichen Ton des folgenden Satzes, so behält man ihn in beyden Sätzen bey.

(\*) Der höchste Ton ist hier derjenige, der feiner klingenget als alle übrige Töne, die damit zugleich angeschlagen werden sollen.

§. 32. Wenn man eine gegebene Meloden zugleich in diesem Generalbaß ausdrücken soll, so sind die Töne der Meloden, die mit dem Grundton zusammengeslagen werden, jederzeit die höchste.

Als

Als in Liedern. Denn die Töne der Meloden müssen ähnliche Töne von den Eigentlichen seyn.

§. 33. Den künstlichen Generalbass mit der linken Hand zu spielen, bedarf man eben keiner besondern Regeln. Es ist alles so, wie bey dem Generalbass mit der Rechten. Man spielet ihn nur eine Octave niedriger als den letztern, d. i. der höchste in demselben muß niemahls über ein gestrichen g, und unter klein c kommen (§. 31.). Die Meloden wird dazu mit der rechten Hand, und die Grundtöne oder der Bass auf dem Pedal gespielt (14).

§. 34. Man hat im Generalbass zwar nur mit lauter zugleich klingenden Tönen zu thun (§. 1.), weil es aber beynahе gleichgültig zu seyn scheint, ob Töne zugleich oder geschwinde auf einander genommen werden, so kann man auch die Töne eines Sazes geschwinde auf einander nehmen. Dieses heisset, einen Satz brechen (harpeggiren), und ein gebrochner Satz ein Bruch (harpeggio). Er klingt schön, wenn er am rechten Orte angebracht wird.

§. 35. Was die Finger betrifft, so hat man in Ausfuchung derselben nur immer auf die Töne eines Sazes zu sehen, wozu bald diese, bald jene Finger bequemer sind. Beym künstlichen Generalbass mit der Rechten, nimmt man, wo es angehet, zu den Grundtönen noch die Octaven mit der linken Hand, damit die Grundtöne desto stärker ins Gehör fallen.

§. 36. Ich habe, wie bekannt, nur zeigen wollen, wie der Generalbaß nach Zahlen zu spielen sey. Man findet aber doch zum öftern, daß er auch ohne Zahlen gespielt wird. Wie geht das an? Ich antworte: Generalbaßstücke, die nach dem Schnitt einer herrschenden Compositionsmede verfertigt sind, können leicht ohne Zahlen gespielt werden; denn sie sind eben das, was gedruckte Hochzeitsbriefe von einer Auflage sind. Wenn man einen gelesen hat, so weis man auch beynähe den Inhalt von den übrigen, die Ausfüllung der Linien, machet nur einigen Unterschied. Wer nun eine solche herrschende Mode inne hat, dem wird es auch leicht, in allen Generalbaßstücken darnach zu handeln. Gehet man aber davon ab, so wird es auch unmöglich den Generalbaß, der der Willführ seines Componisten unterworfen ist, gehörig ohne Zahlen zu spielen. Meidhard, den Matheson selbst für den größten theoretischen Musikus hält (\*), erboth sich an einem Orte, ein Generalbaßstück mit Zahlen zu verfertigen, welches auch der fertigste Generalbaß nicht spielen sollte, ohne eine Schwachheit über die andre zu begehen. En, wenn die Zahlen nicht darüber stünden, würde er auch nach Meidhards Sinne spielen?

(\*) In dem beschützten orchestre p. 1. Cap. 11. §. 25. und 26. Es ist auch nach seiner Zeit noch niemand vorhanden gewesen, der ihm den Rang sollte abgelassen haben. Ich habe meine Ursachen, dieses und noch das einzige anzuführen, daß die Aenderung in der Notenlehre, die ich in den Anfangsgründen, auf dem Clavier zu spielen vorge tragen, von Meidhardten herrühret.

§. 37. Es tragen sich die Musici gemeinlich mit der Grundregel: Man soll in gewissen Fällen im Generalbaß, nicht zwey oder mehrere Achten oder Fünfen auf einander folgen lassen. Einige wollen diese Regel nur in den beyden Oberstimmen (voci-bus extremis) (15) gelten lassen. Andre dehnen sie aber so gar auf die Mittelstimmen aus. Jene, sowohl als diese, können ihre Regel mit nichts, als einer eigensinnigen Forderung der Alten beweisen. Meines Erachtens ist es genug, wenn man mit Fünfen und Achten auf einander nicht so freigebig ist, als mit Dreyen und Sechsen. Die Gründe hiefür sind diese: Oft muß man dieser Regel zu Gefallen in Compositionen die schönsten Stellen verunstalten. Man weis aber, daß die Schönheit einer Musik nicht um der Regeln, sondern diese um ihrentwillen sind. Hernach, so wird der Generalbaß zum Accompagnement gebraucht. Alsdenn aber kommen Melodien dazu, die noch über die höchsten Töne des Generalbasses gehen. Gesezt also, der Generalbaß hätte zwey Achten oder Fünfen, so wäre dieses doch nicht im ganzen Concert. Folglich hätte ein blosser Generalbassist eben nicht nöthig nach dieser Regel zu handeln, wenn sie auch an sich richtig wäre. Endlich kann es auch aus den bewährtesten Componisten dargethan werden, daß sie oft wider diese Regeln handeln, besonders am Ende des alten, und Anfange eines neuen Rhythmus. Auf den übeln Klang zweyer oder mehrerer Achten oder Fünfen auf einander, kann man sich nicht so leicht berufen, weil es hier theils auf die Gewohnheit

heit ankommt, theils aber auch Stellen angeführet werden können, die eben diesen Klang haben, und doch für gültig angesehen werden. Ich führe dieses darum an, weil ich nicht Lust habe, mit dem vielen Regeln, die aus diesem Grundgesetz fließen, Anfängern beschwerlich zu seyn, denen zum Besten ich hier nur schreibe. Zum Schiboleth oder Kennzeichen eines Musici gehöret meiner Einsicht nach eben nicht eine ungegründete Regel, auszuüben, vermögend seyn.

§. 38. Ehe ich zum Schluß komme, will ich noch zeigen, wie man in kurzer Zeit ein Lied mit einer Art des Generalbasses spielen lernen könne. Man darf, nemlich, nur mit der linken Hand zur Bassnote noch die Drey hinzu thun, und zum Ton der Meloden die Octaven von der Bassnote, und der obgedachten Drey nehmen. Diese Art des Generalbasses, ist zwar nicht allemahl gründlich genug, aber doch im Nothfall nicht ohne Nutzen. Wenn man sie aber entbehren kann, so ist's desto besser (16).

§. 39. Man denke nicht, wenn man diese Blätter verstehet, daß man auch geschickt sey, den Generalbass fertig zu spielen. Einen Begriff erlanget man dadurch zwar, man kann sich auch zur Noth selbst in Praxi helfen. Die Erfahrung aber wird einen jeden lehren, daß viel Zeit und Uebung erfordert werde, in Ausübung dieser Regeln die gehörige Fertigkeit zu erlangen. Andere Anmerkungen, die sich auch auf den Generalbass schicken, suche man in den Anfangsgründen auf  
Dem

dem Clavier nach Noten zu spielen. Ich wünsche, endlich, daß diese Arbeit nutzbar seyn, günstige Leser und unpartheyische Beurtheiler finden möge.

### Anhang.

§. 1. Eine Reihe unähnlicher Töne zwischen den zween nächsten ähnlichen Tönen, heisset eine **Tonordnung** (genus). Dergleichen sind unzählige möglich, wir bedienen uns aber nur der Chromatischen, und vornehmlich der daraus entstehenden Diatonischen (17).

§. 2. Die **chromatische Tonordnung** bestehet aus den zwölf Tönen: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h (18). Was diese für Verhältnisse gegen einander haben, und wie sie auf Instrumenten ihren Klang überkommen, das gehöret in die musikalische Mathematick.

§. 3. Wenn man in der chromatischen Tonordnung zu einem Ton den nächsten nimmt, z. E. zu c, den Ton cis, so heißt einer von beyden ein **halber Ton** (Hemitonium), nimmt man aber zu einem Ton denjenigen, der auf den nächsten folget, z. E. zu c, den Ton d, so heißt einer von beyden ein **ganzer Ton** (tonus). Das Zeichen eines halben Tones, sey  $\frac{1}{2}$ , eines Ganzen, 1.

§. 4. Die **chromatischdiatonische Tonordnung** (genus chromaticodiatonicum), die ich auch nur schlechthin die diatonische Tonordnung zu nennen pflege, bestehet aus zween halben, und fünf ganzen Tönen (19).

§. 5.

§. 5. Eine Tonart (modus), ist eine jede Besetzung der zween halben mit den fünf ganzen Tönen einer diatonischen Tonordnung. Da 21 dergleichen Besetzungen möglich sind, so giebt es auch 21 Tonarten (20).

§. 6. Dur ist diejenige Tonart, worinn  $II\frac{I}{2}$   $III\frac{I}{2}$ ; Moll im Steigen, worinn  $I\frac{I}{2}$   $II\frac{I}{2}$ ; Moll im Fallen, worinn  $I\frac{I}{2}$   $II$   $\frac{I}{2}$   $II$  auf einander folgen. Durch Moll ohne Zusatz, versteht man Moll im Fallen (21).

§. 7. Wenn Dur oder Moll von einem bestimmten Ton der chromatischen Tonordnung anfängt, so entstehet ein Hauptton (modus tonicus). Da die chromatische Tonordnung 12 Töne hat (§. 2.), so kann sowohl Dur als Moll von 12 Tönen anfangen. Folglich haben wir 24 Haupttöne, 12 in Dur, und 12 in Moll.

§. 8. Ein Hauptton, der unter seinen Tönen entweder eben dieselben, oder einige gleichnamige Töne weniger hat, als ein anderer, heisset ein Verwandter (modus affinalis). Derjenige Hauptton aber, mit dem andre verwandt sind, heisset der Grundhauptton (modus tonicus fundamentalis) (22).

§. 9. Ein Hauptton ist mit einem Grundhauptton in gleichem Grade verwandt, wenn er eben dieselbe gleichnamige Töne hat; im ersten Grade, wenn ihm ein gleichnamiger, im Zweyten, wenn ihm zween gleichnamige Töne fehlen (23).

§. 10.

§. 10. Diejenigen Töne, die zu einem Hauptton gehören, werde ich gangbare, die nicht dazu gehören, ruhende nennen. Andre nennen sie Haupt- und Nebentöne. Diese Benennung kommt aber mit der Sache nicht genau überein (24).

§. 11. Die zween nächste gangbare Töne, oder die an deren statt befindliche Ruhende, machen eine Stufe (gradus aus. Ein Sprung intervalum), übergeheth zween oder mehrere Stufen (25).

§. 12. Unter den Stufen (26) bestehet eine Kleine Zwey (secunda minor) aus einem halben und eine grosse Zwey (secunda maior) aus einem ganzen Töne. Unter den Sprüngen (27) bestehet eine mangelhafte Drey (tertia deficiens) aus zween halben Tönen, eine Kleine Drey (tertia minor) aus einem halben und einem ganzen Ton, eine grosse Drey (tertia maior) aus zween ganzen Tönen. Eine mangelhafte Vier (quarta deficiens) bestehet aus zween Halben und einem Ganzen, eine Vier schlechthin (quarta) aus einem Ganzen und zween Halben, eine überflüssige oder grosse Vier (quarta abundans s. maior) aus drey ganzen Tönen. Eine Kleine oder mangelhafte Fünf (quinta deficiens s. minor) bestehet aus zween halben und zween ganzen Tönen, eine Fünf schlechthin (quinta) aus einem Halben und drey Ganzen, eine überflüssige Fünf (quinta abundans) aus vier ganzen Tönen. Eine Kleine Sechs (sexta minor) bestehet aus zween halben und drey Ganzen, eine grosse Sechs (sexta maior) aus einem Halben und vier Ganzen, eine über-

flüssige Sechs (sexta abundans) aus fünf ganzen Tönen. Eine kleine Sieben (septima minor) bestehet aus vier Ganzen und zween Halben, eine grosse Sieben (septima maior) aus einem halben und fünf ganzen Tönen. Hiezu rechnen einige noch die überflüssige Zwey (secunda abundans) die aus anderthalb Tönen, und die mangelhafte Sieben (septima deficiens) die aus drey halben und drey ganzen Tönen bestehet, von deren Unrechtmäßigkeit ich aber hier nicht urtheilen will (28).

§. 13. Ein einfacher Satz bestehet nur aus zween zugleichklingenden Tönen, ein Zusammengesetzter aber aus mehrern (29).

§. 14. Einfache Sätze, deren Töne einerley Namen, oder einen ähnlichen und gleichen Klang haben, werde ich Resonanzen nennen. Dergleichen sind der Unisonus, wenn z. E. zwey Instrumente eben denselben Ton haben, als  $\underline{c} \underline{c}$ ; und die Octave, als  $\underline{c} \underline{\underline{c}}$  (30).

§. 15. Einfache Sätze, darinn solche Töne vorkommen, die wegen ihres engen mathematischen Verhältnisses vom Gehör, nicht völlig von einander unterschieden werden können, heissen Dissonanzen (31). Hieher gehören alle Zweenen und alle Sprünge, dabey der Klang einer Zween gedacht werden muß.

§. 16. Consonanzen sind einfache Sätze, deren Töne wegen ihres mathematischen Verhältnisses vom Gehör völlig von einander unterschieden werden

den können (32). Hieher gehören alle grosse und kleine Dreyen, und alle Theile des Accords und seiner Verwandlungen, die nicht Resonanzen sind.

§. 17. Ein reiner Satz ist ein solcher, der entweder aus lauter Resonanzen oder Consonanzen, oder Dissonanzen bestehet: Ein Vermischter aber, der wenigstens aus zweyerley Arten der einfachen Sätze bestehet. Alle einfache Sätze sind also reine, und alle vermischte zusammengesetzte (§. 13.) (33).

§. 18. Eigentliche Dissonanzen sind, wo die Töne wirkliche Zween, al  $\frac{2}{1}$   $\frac{3}{4}$  2c. ausmachen, Uneigentliche aber, deren Klang sich auf den Klang einer Zwen reduciren läffet. Sie sind jederzeit vermischte Sätze. Alle überflüssige und mangelhafte Sprünge, und die Sieben gehören hieher. Die Kürze erlaubet mir nicht, mich hierüber näher zu erklären (34).

§. 19. Vollkommne Consonanzen sind die grosse und kleine Drey und Fünfe schlechthin (35). Daher entstehet auch aus denselben die vollkommenste Consonanz, das sogenannte harmonische Drey (trias harmonica). Unvollkommne Consonanzen sind die Vier schlechthin, und die grosse und kleine Sechs. Andre sind wegen dieser Benennung anderer Meynung.

§. 20. Wenn man einen Satz, bey dem sich das Gehör nicht beruhigen kann, durch andre Töne dergestalt verändert, daß es sich mehr beruhiget, so heist der neuentstandene Satz die Auflösung des vorhergehenden.

§. 21. Die Auflösung geschieht entweder nur zum Theil oder völlig. In jenem Fall ist sie eine Unvollkommne, in diesem aber eine Vollkommne. Unter die vollkommne Auflösungen, gehören 1) wenn in einer doppelten oder dreysfachen 2c. Dissonanz, ingleichen in einem vermischtem Satz, der aus Dissonanzen und einer unvollkommenen Consonanz bestehet, und in einem aus zwey unvollkommenen Consonanzen zusammengesetzten Satze nur ein einfacher aufgelöset wird. 2) Wenn man eine Dissonanz durch eine unvollkommne Consonanz auflöset. Unter die Vollkommenen gehören aber die Auflösungen aller Dissonanzen und unvollkommenen Consonanzen, 1) durch vollkommne Consonanzen, 2) durch Resonanzen (36).

§. 22. Die Sätze, die also einer Auflösung bedürfen, sind theils unvollkommne Consonanzen, theils alle Dissonanzen. Würde man dieses eingesehen haben, so würde niemand auf den wunderlichen Einfall gekommen seyn, die Vier für einen Zwitter, der zugleich eine Con- und Dissonanz seyn sollte, oder gar für einen Dissonanz zu halten (37).

§. 23. Stimmen (voces) sind Melodien, die mit andern zusammen genommen, dem Generalbaß gleich sind. Die Grundtöne hält die Grundstimme in sich, die Obersten die Hauptstimme. Beyde zusammen heißen die Oberstimmen. Diejenige Stimmen, die niedrigere Töne haben als die Hauptstimme, und höhere, als die Grundstimme,

me,

me, heißen Mittelstimmen. Dergleichen sind der Alt und Tenor 2c. (38).

§. 24. Wenn eine Stimme, oder fürnehmlich eine Oberstimme steigt, und die andre fällt, so entstehet die conträre Bewegung (motus contrarius), wenn beyde zugleich steigen oder fallen; die Gleiche (motus rectus), wenn eine ruhet, und die andre steigt oder fällt, die Ungleiche (motus obliquus), und wenn keine Oberstimme steigt oder fällt, so entstehet die parallele Bewegung (motus parallelus) (39).

§. 25. Dieses sind die nöthigsten Begriffe und Sätze des theoretischen Generalbasses. Ich habe hier einen Auszug aus einer meiner Handschriften gemacht, wo ich die nöthige Erläuterungen und Beweise ausgeführet. Würden sich viele Liebhaber dieser Theorie finden, so würde ich auch nicht unterlassen, dem geneigten Leser damit zu dienen, dem ich diese Kleinigkeit bestens empfehle.



## VI.

Selamintes Anmerkungen über den vorhergehenden Entwurf des Herrn Weisklers, den Generalbaß 2c. zu spielen.

Vorrede (1).

Man glaube ja nicht, daß Herr Halter seinen Freund, den Herrn Weiskler, in dieser

Vorrede complimentiret. Er complimentirt sich selber. Man bemerke diesen Kunstgrif eines Auctors,

(2) **Verboten seyn sollen.** In der Miserischen Bibliothek findet sich eine Menge Schriften, das Verbot der Octaven und Quinten zu erklären. Diese lasse sich der Herr Halter bestens empfohlen seyn, und findet er darinnen nicht Gründe genug, so bemühe er sich, bessere auszufinden, anstatt auf den lächerlichen Einfall zu kommen, die Octaven und Quintenfolge zu vertheidigen; warum? weil er nicht Uebung genug hat, solche im Schreiben oder Spielen zu vermeiden. Er will deswegen den Anfang machen, Quinten und Octaven zu setzen; denn, sagt er, "eine jede Mode nimmt doch einmahl ihren Anfang." Nein, nein, mein lieber Herr Halter, glauben sie nicht, daß sie der erste sind, der Quinten und Octaven macht. Dergleichen Leute hat es allezeit genug in der Welt gegeben. Unter diese Leute aber wollen sie nicht gewisse sehr grosse Componisten rechnen, die aus einer gewissen Ursache mit vielem Bedacht manchesmahl eine Art von Ausnahme wider das Octaven- und Quintenverbot gemacht haben. Erwerben Sie sich das Verdienst eines grossen Mannes; alsdenn wollen wir in Absicht der Octaven- und Quintenlehre auch ihnen unterweilen nachsehen, wenn sie mit Vernunft dawider sündigen. Bis dahin werden sie es der Welt nicht übel nehmen, ihre Octaven und Quinten, als die ärgsten Donatschnitzer anzusehen: Haben sie nicht durch ihre Art den Choral zu spielen, sich hieran gewöhnet?

(3) Von ein und zwanzig Modis hat man zur Zeit noch nichts gehöret. Wir werden doch unten erfahren was es ist.

(4) Der Herr Halter beliebe doch folgenden Gesang zu betrachten:  $\bar{e} | \bar{f} a | \bar{g} is$  ( $\bar{f} - \bar{g} is$ ) Septime, oder  $\bar{e} | \bar{f} a | \bar{g} is$  ( $\bar{f} - \bar{g} is$ ) Secunde. Ich bewundere hier nur die Selbstgefälligkeit, womit der Herr Halter von sich spricht: „und ich selbst kanns nicht lassen, diese schöne Fehler (die übermäßige Secunde und verminderte Septime) zuweilen anzubringen.“ Welt! das klingt. Was für Ehre für diese beyden Intervalle! Was müssen grosse Componisten an auswärtigen Orten denken, wenn sie einen Mann von der Stärke unsers Haberländischen Organisten so viel Wind machen hören!

(5) S. 13. der Vorrede. In diesem S. weiß sich der Herr Verfasser nicht wenig mit seinem neuerfundnen Termino Resonanz, womit er den Einklang und die Octave beleet. „Hier kann es heißen, ruft er in seiner Entzückung aus: Qui bene distinguit, bene docet.“ Aber ist es denn etwas so neues, die Einflänge und Octaven von den übrigen Consonanzen zu unterscheiden? Gar nicht. Nur weiß man solches mit einer bessern Benennung zu thun, und diese Benennung ist Aequifonanz; und diese Benennung schicket sich auch hieher. Sollte derjenige, der neue Entdeckungen und Eintheilungen machen will, nicht etwas besser die eigentliche Bedeutung eines fremden Worts verstehen? Der Herr Halter ist in der That sehr un-

254 VI. Selamintes Anmerk. über

glücklich in diesem Stücke. Ich habe solches schon vorhin bey den von ihm so lächerlich benahmten gemeinen und künstlichen Tasten gezeiget. Ist etwan die Quinte, Terz, Sexte, Septime 2c. kein resonirendes Intervall, oder keine Resonanz?

(6) geendigt werden. Hier hören wir etwas Neues von der Auflösung einer Sexte. Er wird doch wohl unten seine Meinung durch ein Exempel erläutert haben

(7) §. 1 Der Generalbass sagt Herr Halter, ist eine Kunst in Sätzen zu musiciren. Was für eine lächerliche Erklärung! In Trios, Quatuors, Chören, Fugen, Concerten, Synfonien 2c. wird auch in Sätzen musicirt. Ergo sind Trios, Quatuors, 2c. lauter Generalbässe. Folget dieses nicht aus der Erklärung? Mich deucht, daß genungsame Schriften von dem Generalbasse vorhanden sind, woraus Herr Halter eine gute Definition hätte entlehnen können. Aber er wollte eine eigne, eine neue machen; und bedachte nicht, daß man mehr als den Nahmen Generalbass kennen muß, um ihn zu definiren.

(8) §. 3. Die Neuern haben den Alt- und Tenorschlüssel gar nicht aus dem Generalbasse verworfen, und die Regeln der Bequemlichkeit, (die uns Herr Halter doch mittheilen wolle,) leiden gar nicht darunter. Was einer mit vieler Bequemlichkeit lernet, kann ein andrer auch mit Bequemlichkeit lernen. Mit der prätendirten Bequemlichkeit der Scholaren pflegen viele Lehrmeister insgemein ihre Unwissenheit zu bemänteln.

(9) §. 4.

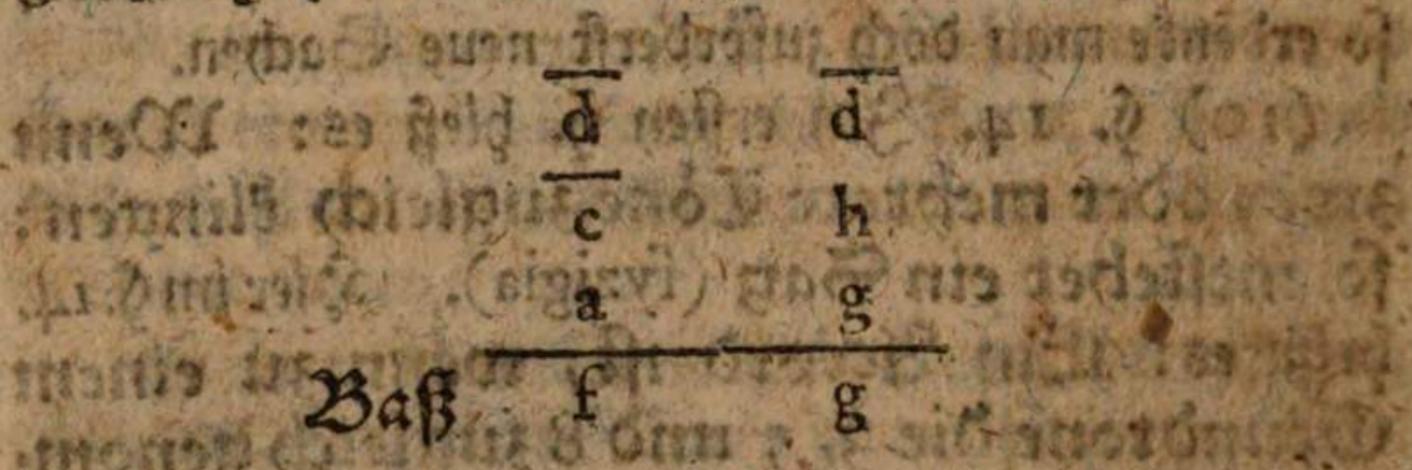
(9) §. 4. Was hier Ort genennet wird, heisset sonsten überall eine Stufe, und diese Benennung hat ihren Grund, so bald man das Wort Tonleiter gebraucht. Zeigt sich wieder hier nicht ein Neulingsgeist? Will man neue Wörter erdenken, so erdenke man doch zuvörderst neue Sachen.

(10) §. 14. Im ersten §. hieß es: Wenn zwey oder mehrere Töne zugleich klingen: so entstehet ein Satz (syzigia). Hier im §. 14. heißt es: Ein Accord ist, wenn zu einem Grundtone die 3, 5 und 8 zugleich genommen wird. Alle Septimen- oder Nonensätze sind also, nach dem Herrn Halter, keine Accorde. Notetur haec phrasis &c.

(11) (12) §. 24. 28. 29. Herr Halter hat Recht, wenn er in der Vorrede schreibt, daß er in der Eintheilung des Generalbasses in den eigentlichen und künstlichen keinen Vorgänger hat, und ich wette noch dazu, daß er auch nicht einmahl einen Nachfolger haben wird. Ob die Wörter eigentlich und künstlich einander entgegen gesetzt werden können, wird er mit den Logieis auszumachen haben. Daß er aber Dinge, die schon längst bekannt sind, und die ihre Terminos haben, mit neuen, und noch dazu sehr uneigentlichen Terminis ganz unfunstmäßig belegt, scheint mir eine Berwegenheit zu seyn, die man wohl einem Knaben, aber keinem Manne zu gute halten kann. Mich wundert, daß er das Clavier nicht ein Tonspielbrett nennt. Was er einen eigentlichen Generalbaß nennet, wird bey andern genennet

256 VI. Selamintes Anmerk. über

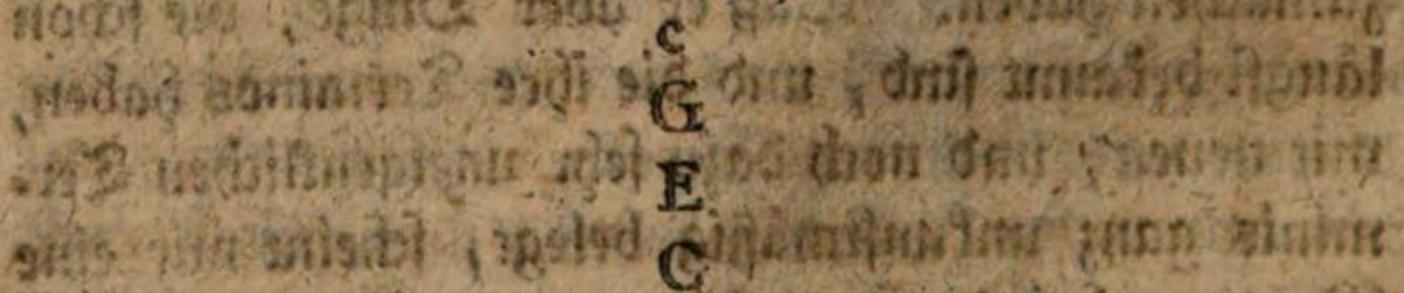
in engen Harmonien accompagniren, und bestehet dieses Verfahren darinnen, daß zwischen dem Baßton und den dazu gehörigen Tönen, oder zwischen der linken und der rechten Hand kein lediger Platz (kein vacuum) gelassen wird, z. E.



Weil aber diese enge Harmonien nicht allenthalben statt finden

1) weil garstige Progressen daraus entstehen würden; denn, wenn der Baß springet, so müßte die linke Hand allezeit zugleich nach Proportion mit hinunter oder herab springen, um kein Vacuum zu lassen;

2) weil man in der Tiefe nicht accompagniren kann, z. E.



wovon dem Herrn Halter die Ursach bekannt seyn muß: so muß man die Zerstreung der Harmonien mit zu Hülfe nehmen, das ist man läset hin und wieder ein Vacuum zwischen der linken und rechten

rechten

rechten Hand, oder zwischen dem Bass und den dazu gehörigen Stimmen, z. E.

$$\begin{array}{c} \text{a} \\ \text{f} \\ \text{c} \\ \hline \text{F} \end{array}$$

allwo sich zwischen dem F und c vier ledige Stellen entdecken, als A, e, f, und a, und dieser findet sowohl im Generalbasse auf der Composition statt. Dieses Verfahren nennet Herr Halter einen künstlichen Generalbass.

„Dieser künstliche Generalbass, schreibt er, wird theils mit der Rechten, theils mit der Linken gespielt.“

Ich empfinde gar wohl, daß Herr Halter die Glocken läuten gehöret; aber x. Hätte er in Absicht auf die Art, die zu einem Generalbasse gehörige Stimmen zwischen die beyde Hände zu vertheilen, den Generalbass eintheilen wollen: so hätte er es in den gemeinen und künstlichen Generalbass, oder vielmehr in das gemeine und künstliche Accompagnement thun müssen.

Das gemeine Accompagnement würde dasjenige seyn, in welchem die linke Hand nichts als ihre Bassnoten macht, und der Rechten alle dazu gehörige Harmonien überläßt, es mag nun in engen oder zerstreuten Harmonien geschehen, nachdem nemlich der Bass in der Höhe oder der Tiefe schwebet,

schwebet, und nachdem beyde Hände näher oder weiter von einander entfernert sind.

Das künstliche (außerordentliche, gelehrte) Accompagnement würde dasjenige seyn, wo die Harmonien zwischen die beyden Hände, ordentlich den Regeln der Composition gemäß, vertheilet werden. Dieses letzte Accompagnement gehöret für grosse Meister; das erstere für den Herrn Halter.

Was derselbe endlich in seinem künstlichen Generalbasse Verwandlungen (*variationes*) nennet; das nennen alle andre Musici seit langer Zeit Versezungen, oder Umkehrungen, (*inversiones*.)

Die Töne, die in dem Halterischen eigentlichen Generalbasse vorkommen, nennet er eigentliche Töne; folglich wird er die Töne seines künstlichen Generalbasses ohne Zweifel künstliche Töne benennen. Was für Ungereimtheiten auf einmahl!

(13) S. 30. Hier kommt wieder ein neuer Terminus zum Vorschein. Bisher verdoppelte man die Intervalle. Herr Halter. verstärkt sie. Man bewundere doch das fruchtbare Genie dieses Mannes. „Meine Meinung von der Verstärkung der Sätze, schreibt er, ist diese: Man kehre sich darinn an keine Regel, und richte in diesem Stücke alles nach Belieben ein.“

Sollte man nicht glauben, Herr Halter müsse ein Mann seyn, der sich, wie ein Braun, Telemann, Hasse, Händel oder Bach bekannt gemacht hätte? Meine Meinung, sagt er ist diese. *Risum*

*coneratis,*

reneatis, amici. Dem Apoll sey Dank, daß es in Königsberg noch Leute giebt, die regelmäßiger als der regellose Herr Halter denken. Man hätte sonst auswärts Ursache, sich von unserer hiesigen Musik sehr schlechte Begriffe zu machen.

(14) S. 33. Hier macht der Herr Selamintes über ein Paar Exempel des Herrn Weisler sehr spöttische Anmerkungen. Ich lasse diese letztern weg, und will nur eines von den Exempeln anführen, weil es geschickte Musici auch ohne Anmerkungen beurtheilen können. Der Herr Halter wird vermuthlich die Choräle auf dieser Art spielen. Die rechte Hand führet eine Melodie; die linke accompagnirt dazu mit vollen Griffen; das Pedal führt das Fundament. Man sehe folgende Vorstellung:

<b>Rechte Hand.</b>	c	h	c	c		c	h	c
<b>Linke Hand.</b>	c	h	h	a		g	g	g
	g	f	g	f		e	d	e
	e	d	c	c		c	H	c
<b>Pedal.</b>	c	d	e	f		g	G	c

Um das Exempel deutlicher einzusehen, kann man es sich in ordentlichen Noten zu Papier bringen.

Marpurg.

(15) S. 37. *Voces extremæ* heißen sonsten die äußersten Stimmen, und nicht die Oberstimmen,

men, wie sie Herr Halter verdeutscht. Wenn sonst die Quinten und Octaven hier abermahlen gerechtfertiget werden: so will ich mich diesfalls auf die Anmerkung bey No. 2. beziehen. Nur muß ich noch hinzufügen, daß, wenn Herr Halter sich noch einige Jahre des Unterrichts eines guten Tonmeisters bedienen, und sich dadurch einige Uebung und Fertigkeit im Saze zuwege bringen sollte, daß er alsdenn in Ansehung der unerträglichen Octaven- und Quintenfolgen anders und vernünftiger urtheilen würde. Sein Ohr hat bereits eine üble Richtung bekommen. Ist es nicht was seltsames, daß die seichtesten Tonkünstler insgemein, alles ohne Unterscheid erlauben, und daß grosse berühmte Leute beständig am strengsten sind? Aber würden diese letztern den Ruhm, den sie besitzen, erhalten haben, wenn sie, wie jene verfahren hätten? Herr Halter sagt: „Oft muß man dieser Regel (dem Octaven- und Quintenverbot) zu gefallen in Compositionen die schönste Stellen verunstalten.“ Ich fordere ihn auf, der Welt von seiner Feder eine dergleichen Stelle mitzutheilen, im zwey- drey- vier- oder mehrstimmigen Saze. Wir wollen es versuchen, in seinem unreinen Saze die Reinigkeit herzustellen, ohne seine Gedanken zu verunstalten. Es gehöret allerdings zum Schiboleth eines tüchtigen Musici, das Quinten- und Octavenverboth in der Strenge auszuüben. Ein solcher, der dieses thut, weiß die andern Regeln auch in der Strenge auszuüben; und kann man sicher schließen, und lehrt es denn nicht auch die Erfahrung? Daß wer das Quinten-

und

und Octavenverboth nicht ausübet, die übrigen Regeln der Kunst noch weniger versteht und ausübet. Warum Quinten und Octaven zu vermeiden sind, ist von verschiedenen Scribenten zur Gnüge dargelegt worden. Was verlangt man denn für andere Gründe? Ist es nöthig, deswegen Solianten zu schreiben?

(16) S. 38. Weil Herr Halter seine eigne Art, ein Lied zu spielen, für ungründlich erkläret: so will ich mich enthalten, hierüber meine Anmerkungen zu machen.

(17) S. I. pag. 245. Daß eine unzählliche Tonordnung möglich sey, ist leicht zu sagen. Aber es muß bewiesen werden, nur nicht arithmetisch. Die Rechenkunst muß da aufhören, wo das Ohr nicht mehr einen Unterscheid von einem Ton zum andern empfindet. Wenn nun eine Octave aus sechs ganzen Tönen besteht, zwischen jedem ganzen Tone aber nur eine gewisse Anzahl von einander unterschiednen Töne möglich ist, wie solches auf dem Monochord aufs sicherste gezeiget werden kann: wird da die Anzahl der Tonordnungen, die in dem Raume einer Octave möglich sind, nicht bestimmt werden können?

(18) S. 2. Die Reihe der zwölf halben Töne einer Octave, wird allhier fälschlich für eine chromatische Tonordnung allein ausgegeben. Es ist eine diatonisch-chromatische Tonleiter. Sollte sie die Benennung des Herrn Halters verdienen: so müßten die Fortschreitungen c — cis, und cis — d &c. einander ähnlich seyn.

Die

262 VI. Selamintes Anmerk. über

Die erste aber enthält einen kleinen, und die andere einen grossen halben Ton. Nur c — cis ist chromatisch; aber cis — d ist diatonisch. Herr Halter wende mehrere Behutsamkeit in seinen Ausdrücken an, und lerne die Merkmahle, wodurch sich ein Ding wesentlich von dem andern unterscheidet, genauer kennen.

(19) Herr Halter hat Recht, die fälschlich sogenannte chromatisch = diatonische Tonleiter nur schlechthin die diatonische Tonleiter zu nennen; denn in den zween halben und fünf ganzen Tönen, z. E. in c, d, e, f, g, a, h, c, oder in a, h, cis, d, e, fis, gis, a, kommt gar kein chromatischer Ton vor.

(20) S. 5. Diesen S. verstehe ich nicht, und verschiedene in der Praxi sowohl als in der Theorie geschickte Musici verstehen ihn auch nicht. Herr Halter wird aus der Vorrede antworten: „Die Undeutlichkeit einer Schrift rühret sehr oft von den Köpfen, die sie lesen, und nicht von ihrem Verfasser her.“ Er mag mich immerhin für einen undeutlichen Kopf erklären. Nur sey er so gütig, mir meine Undeutlichkeit durch eine deutlichere Vorstellung zu benehmen, und mir seine ein und zwanzig Tonarten zu erklären. Soll man anstatt 21 nicht etwann 12 lesen? Oder steckt nicht etwann eine List dahinter? Nimmt er nicht etwann allhier die aus ein und zwanzig Tönen bestehende vollständige diatonisch = chromatisch = enharmonische Tonleiter an? Er wird uns doch das Geheimniß der ein und zwanzig Tonarten mit der Zeit entdecken? Wir  
trauen

trauen ihm diese Dienstwilligkeit gegen das Publicum zu.

(21) §. 6. Wer nicht weiß, wie die fünf ganzen und zwey halben Töne in den beyden Tonarten auf einander folgen, wird es aus diesem §. gewiß nicht lernen. So hieroglyphisch drücket sich hier wieder der Herr Halter aus. Man sollte bennah auf die Gedanken kommen, daß er mit den höhern Ausrechnungen einige Gemeinschaft haben müsse. Wenn Herr Halter lehret: „Dur ist diejenige Tonart, worinn  $II\frac{I}{2}$   $III\frac{I}{2}$ :“, so sprechen andere Musici: Dur ist diejenige Tonart, worinnen sich der erste halbe Ton von der dritten Stufe zur vierten; der zweyte halbe Ton aber von der siebenten Stufe zur achten befindet. In der That ist diese Erklärung weitläuftiger, als des Herrn Halters seine. Aber sie ist deutlich und geschickt, demjenigen die Sache zu erklären, der sie noch nicht weiß. Wenigstens hätte er die Aussprache seiner arithmetischen Zeichen hinzufügen sollen, z. E. bey der vorhergehenden Durtonart; daß  $II\frac{I}{2}$   $III\frac{I}{2}$  so viel heißt, als: zwey ganze Töne und ein halber; dann wieder drey ganze Töne und ein halber. Mit der im §. 3. davon überhaupt gegebenen Erklärung thut er Anfängern nicht genung. Denn für diese ist ja sein Buch geschrieben. Was das seltsamste ist, so ist die Molltonleiter im Herabsteigen nicht einmahl, nach der Schreibart des Herrn Halter, recht ausgedrückt; denn es muß heißen  $II\frac{I}{2}$   $II\frac{I}{2}$   $I$ , weil man von dem höchsten Tone der Octave zu zählen

III. Band 3. Stück. S anfängt,

## 264 VI. Selamintes Anmerk. über

anfängt, als a, g, f, e, d, c, h, a; sonst kann man nicht Moll im Fallen sagen.

(22)(23)(24) Die Lehre, was ein Hauptton, ein verwandter Ton, ein Grundhauptton &c. sey, ist sehr unverständlich abgefaßt, und sollte, Anfängern zum Besten, sogleich durch Beyspiele erläutert werden. Die neugebacknen Termini gangbare und ruhende Töne beweisen weiter nichts, als daß der Herr Halter die bekannten guten Terminos abschaffen, und undeutlichere und schlechtere substituiren will. Er wird aber wohl so leicht keinen Nachfolger finden.

(25)(26)(27) Die Erklärung der Intervalle ist sehr possierlich. Wer Lust hat zu lachen, der findet hiezu Gelegenheit. Wenn aber daselbst eine **Quarte**, oder wie Herr Halter sagt eine **Vier schlechthin**, aus einem ganzen und zween halben Tönen bestehen soll: so ist dieses wohl ein Druckfehler, und wird es heißen sollen: aus zween ganzen, und einem halben Tone.

(28) Ueber die vermeinte Unrechtmässigkeit der übermäßigen Secunde und verminderten Septime wird das Publicum den gelehrten Ausspruch des Herrn Halters mit Ungedult erwarten. Was wird das für eine Entdeckung werden!

(29)(30) Was allhier ein einfacher Satz genennet wird, heißt bey allen Musicis ein Intervall; und was ein zusammengesetzter Satz genennet wird, heißt ein Accord. Warum bleibt man denn nicht bey überall eingeführten Nahmen? Noch einmahl, man erfinde doch neue Sachen, aber

aber keine neue Mahmen. Doch halt! Gehören die von dem Herrn Halter sogenannten Resonanzen nicht unter die Erfindung neuer Sachen? Doch ich habe hierüber schon meine Anmerkung vorhin gemacht.

(31) (32) Die Definition der Dissonanzen und Consonanzen ist gar zu merkwürdig, als daß man solche mit Stillscheigen vorüber gehen könnte. Wo ich mich nicht irre, so hat Herr Halter gar die alten griechischen Scribenten von der Musik parodiren wollen, und er würde es getroffen haben, wenn er es gethan hätte. Er definirt aber just die Consonanzen, wie die Alten die Dissonanzen definirten, und umgekehrt. O! wie schlecht philosophirt der Herr Halter! Si tacuisses &c. Wie definiren die Alten denn die Dissonanzen? Durch Töne, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, gleichsam gespalten, und sich nicht untereinander zu vermischen scheinen (\*); das heißt, die man völlig von einander unterscheiden kann; und Herr Halter sagt das Gegentheil. Wie definiren die Alten denn die Consonanzen? durch Töne, die, wenn sie zusammen angeschlagen werden, sich dergestalt untereinander vermischen, daß sie gleichsam zu einem einzigen Tone zu werden scheinen; das heißt, durch Töne, die man nicht völlig von einander unterscheiden kann; und Herr Halter sagt das Gegentheil. Sein Gehör hat hier

S 2

wohl

(\*) Siehe die histor. krit. Beytr. II. Band. 4. Stück. Seite 303.

266 VI. Selamintes Anmerk. über

wohl nicht Schuld. Er hatte vom Vermischen und Unvermischen der Töne, daß ich so sage, etwas wo gelesen. Er glaubte, allhier den Ort gefunden haben, solches wieder anzubringen, und sich dadurch in das Ansehen eines philosophirenden Musici zu setzen; allein, warum folgte er nicht lieber seinen sinnlichen Empfindungen? Er philosophire doch hinfort nicht mehr.

Was sollen die mathematischen Verhältnisse annoch bey dem Effect der Consonanzen und Dissonanzen bestimmen? Ist dieser Ausdruck nicht wieder übel angebracht worden? Wer aus den Zahlen den Effect eines Intervalls beurtheilen will, der muß schon etwas mehr, als der Herr Halter darinnen gethan haben. Aber sind die Zahlen die Ursache, oder die Vorstellung des Effects eines Intervalls?

(33) Die Redensart *reiner Satz*, wodurch man überall eine nach den strengsten Regeln der Composition gefertigte Musik versteht, wird hier gemißbraucht, und ihr eine unrechte Bedeutung gegeben. Wozu nützet diese Eintheilung, oder, soll sie statt finden, warum werden keine bessere Termini dazu erwählet, und warum erklärt man sie nicht besser? Hier findet man ja nichts, als ein Galimathias.

(34) Wieder was neues! Die Secunde ist eine eigentliche Dissonanz, die Septime aber eine un- eigentliche &c. Die Kürze erlaubt dem Herrn Halter nicht, sich hierüber weiter zu erklären, und mir  
das

das Lachen, eine weiters Anmerkung darüber zu machen.

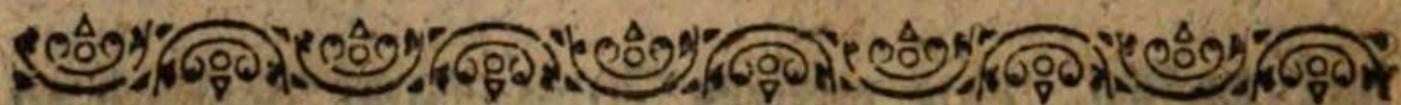
(35) Die grosse und kleine Terz sind mit Erlaubniß unvollkommne Consonanzen, so wie die kleine und grosse Sexte.

(36) Kann etwas undeutlicher und verwirrter seyn, als was hier von der Auflösung der Dissonanzen gesagt wird? Diese Lehre soll nun für junge Leute seyn!

(37) Der Herr Halter gebe sich nicht mit der Lehre von der Quarte ab. Er zeigt in diesen wenigen Worten, daß er so wenig davon versteht, als verschiedene andere. Er brauche sie in der Praxi, wie es sich gehöret, und lasse sich um eine nähere grammatische Känntniß derselben unbekümmert. Wo bleibt denn das Exempel von der Resolution der Sexte?

(38) Was kommen allhier für etende Erklärungen vor?

(39) Sonst theilet man die Bewegung in die Gegenbewegung, gerade, Seiten- und Parallelbewegung ein. Herr Halter, der keine Octaven, Secunden, Terzen ꝛc. kennet, und von nichts als Achten, Zweyen, Dreyen, ꝛc. spricht, erzählet uns hier etwas von einer conträren Bewegung. Doch dieses wäre ihm zu verzeihen. Allein das übrige? Vielleicht antwortet er, und alsdenn sprechen wir uns noch einmahl.



## VII.

Fortsetzung der Abhandlung des  
du Bos ꝛc.

Um die angezogene Stelle des Aristides zu erklären, wollen wir gleich Anfangs einige Stellen aus dem Werke des Martianus Capella anführen, welches er in lateinischer Sprache von den Künsten und der Musik geschrieben hat (\*). Dieser Schriftsteller hat wirklich nach dem Quintilianus Aristides gelebt; allein er hat vor dem Boethius gelebt, welcher ihn anführt, und dieses ist genug, seinen Zeugnissen in der vorhabenden Sache das gehörige Gewicht zu geben. Nach dem Capella ist Melos, von welchem sowohl Melopäie als Melodie herkommen, nexus acutioris & grauioris soni (\*\*). Ich führe den Text des Capella nach den Verbesserungen an, die man, nach des Meibomius Meinung, darinn machen muß. Da die bloße Declamation, eben so wohl als der eigentlich so genannte Gesang, in einer Folge von Tönen besteht, die schärfer oder gelinder, als ihre vorhergehenden sind, und unter einander künstlich verbunden werden; so muß es in der blossen Declamation eben so wohl Melodie geben, als in dem eigentlich so genannten Gesange; und folglich auch eine Art

(\*) De Nuptiis Philologiae.

(\*\*) In notis ad Aristi. p. 249.

Art von Melopäie, welche die Verbindung, von welcher Capella redet, wohl zu machen, das ist, die Declamation wohl zu componiren lehret. Wir müssen sogleich die ganze Stelle anführen, in welcher die angezognen Worte vorkommen. Melopaeia est habitus modulationis effectiuus. Melos autem est nexus acutioris vel grauioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio. Melopaeiae species sunt tres, Hypatoides, Mefoides, Netoides. Et Hypatoides est quae appellatur Tragica, quae per grauiores sonos constat; Mefoides quae Dithyrambica nominatur, quae tonos aequales mediosque custodit. Netoides quae & Nomica consuevit vocari, quae plures sonos ex vltimis recipit. Sunt etiam & aliae distantiae, quae tropica Mela dicuntur, aliae Comiologica, sed haec aptius pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt diuisiones afferre. Hae autem species etiam tropi dicuntur. Dissentiunt autem Melopaeiae ipsae modis pluribus inter se; & genere, vt alia sit Enarmonica, alia Chromatica, alia Diatonica. Specie quoque, quia alia est Hypatoides, alia Mefoides, alia Netoides. Tropis vt Dorio, Lydio vel caeteris (\*). „Die Melopäie ist die Kunst, die Melodie zu componiren. „Das Melos ist die Verbindung der scharfen Töne mit den gelinden. Die Modulation ist ein abgewechselter componirter und in Noten geschriebener Gesang. Es giebt drey Gattungen der Melopäie. Die Tragische oder die Hypatoidische, welche

S 4

„welche

(\*) Siehe die Noten des Meiboms p. 359.

270 VII. Fortsetzung der Abhandlung

„welche gemeiniglich die tiefsten Töne braucht; die  
 „Dithyrambische oder die Mesoidische, welche die  
 „mittlern Töne braucht und in welcher meistens  
 „die Fortschreitung des Gesanges durch gleiche In-  
 „tervalle geschieht; und die Ioniſche oder Metro-  
 „dische, welche verschiedne von den höchsten Tönen  
 „braucht. Es giebt auch noch einige andre Gat-  
 „tungen der Melopäie, zum Exempel die Komi-  
 „sche; allein sie können füglich unter die drey jetzt  
 „erwehnten Arten gezogen werden, obgleich jede  
 „Gattung ihren eignen Ton hat. Doch nicht bloß  
 „nach Beschaffenheit des Tons können die Melo-  
 „päien in verschiedene Arten eingetheilet werden;  
 „denn so wie man sie, nach Beschaffenheit dieses  
 „Tones, in die tiefen, mittlern und hohen ein-  
 „theilet, eben so kann man sie, in Ansehung der  
 „Intervalle, welche sie beobachten, in die Diato-  
 „nische, Chromatische und Enharmonische einthei-  
 „len; und in Ansehung der Modorum, in Do-  
 „rische, Lydische und dergleichen.“

Nachdem unser Schriftsteller demjenigen, was wir jetzt gelesen haben, einige Lehren wegen der Composition beygefügt, so geht er so gleich, als ob er alles gesagt habe, was man von der Melodie sagen könne, weiter zu dem fort, was er von dem Rhythmus zu sagen hat.

Um aber wieder auf den Quintilianus Aristides zu kommen, so setzt er, ehe er auf den Rhythmus kömmt, zu dem, was er schon von der Melopäie gesagt hatte, noch folgendes hinzu: Porro Melopaeiae inter se differunt genere, vt Chromatico, Enar-

Enarmonico, Diatonico; Systemate vt Hypatoides, Mesoides, Netoides; Tono vt Dorius, Phrygius, Lydius; Modo vt Nomico, Dithyrambico, Tragico; More, cum dicimus aliam esse Systalticem, per quam tristes animi affectus mouemus, aliam Diastalticem per quam animum excitamus, aliam mediam, per quam animum ad quietem adducimus. „Die Melopäien können  
 „auf mehr als eine Weise in verschiedne Arten getheilt werden. Es giebt Diatonische; es giebt  
 „Enharmonische; es giebt Chromatische. In Ansehung des Tons des allgemeinen Systems, in welchem sie componirt werden, theilen sich die Melopäien in Melopäien, deren Modulation hoch ist; in Melopäien, deren Modulation tief ist, und in Melopäien von mittler Modulation. In Ansehung des Modus, sind einige Phrygisch, einige Dorisch, einige Lydisch 2c. In Ansehung der Art, mit welcher der Modus bearbeitet wird, theilen sich die Melopäien in Nomiche, in Tragische und in Dithyrambische Melopäien. Endlich können sich auch die Melopäien, in Ansehung der Absicht des Componisten, und der Wirkung, welche sie hervor bringen sollen, eintheilen in die Systaltische Melopäie, welches diejenige ist, die uns traurig macht; in die Diastaltische Melopäie, welches diejenige ist, die uns belebet, und unsere Einbildungskraft ermuntert; und in die mittlere Melopäie, welche solche Melodien componirt, die unsern Geist beruhigen und die Gemüthsbewegungen stillen.“

## 272 VII. Fortsetzung der Abhandlung

Von allen diesen verschiedenen Eintheilungen der von verschiedenen Seiten betrachteten Melopäie, gehört nur eine einzige zu unserm gegenwärtigen Zwecke; diese nemlich, nach welcher sie in die tiefe oder tragische Melopäie, in die mittlere oder dithyrambische, und in die hohe oder nomische eingetheilet wird; und welche also auch die Melodien in drey Gattungen von gleicher Natur unterscheidet. Denn wie Quintilianus Aristides sagt, und wie wir schon angemerkt haben, so ist die Melopäie als die Ursache, und die Melodie als die Wirkung anzusehen; und es muß folglich eben so viel Gattungen der Melodie geben, als es Gattungen der Melopäie giebt.

Wenn man die Stellen des Aristides und des Capella, wo die Melopäie in die Nomische, Dithyrambische und Tragische eingetheilet wird, mit einiger Aufmerksamkeit liest; so wird man sogleich wahrnehmen, daß alle ihre Melodien nicht alle musikalische Gesänge seyn konnten, sondern daß verschiedene derselben nichts als eine bloße Declamation seyn mußten. Man sieht, daß bloß und allein die Dithyrambische Melopäie eigentlich so genannte Gesänge componirt habe.

Fürs erste; gesetzt, daß einige von den Melopäien, die als Gattungen der Tragischen Art anzusehen waren, eigentlich so genannte Gesänge componirten; so kann man doch wenigstens nicht in Abrede seyn, daß einige von diesen Gattungen nicht auch eine bloße Declamation sollten componirt haben. Es ist gar nicht wahrscheinlich, daß der Ge-  
sang

sang der Panegyristen, welcher eine von den Gattungen der Melodie war, die von der tragischen oder tiefen Melopäie componirt wurden, ein musikalischer Gesang gewesen sey. Was den Gesang der Komödien anbelangt, welcher eine andre Art von tragischer Melodie war; so werden wir weiter unten unwidersprechlich darthun, daß der Gesang der komischen Stücke bey den Alten, ob er gleich in Noten geschrieben wurde, und obgleich den Schauspieler, welcher ihn recitirte, Instrumente accompagnirten, in der That doch nichts als eine Declamation, und zwar eine von den allereinfachsten Declamationen gewesen sey. Ja noch mehr. Ich hoffe so gar zu zeigen, daß auch die Melodie der tragischen Stücke bey den Alten, kein musikalischer Gesang, sondern eine bloße Declamation gewesen sey. Also war vielleicht unter der Art der tragischen Melopäien keine einzige Gattung, welche einen musikalischen Gesang componirte.

Fürs zweyte konnte auch die Nomische Melodie kein musikalischer Gesang seyn. Den Namen des Nomischen, oder des gesetzlichen, wird sie ohne Zweifel deswegen bekommen haben, weil man sich ihrer vornehmlich bey Bekanntmachung der Gesetze bediente; denn νόμος heißt ein Gesetz. Der Ton übrigens, in welchem die hohe oder Nomische Melopäie componirte, war sehr wohl dazu geschickt, den öffentlichen Ausrufer, wenn er ein Gesetz her sagte, deutlich und so sprechen zu lassen, daß er von einer grossen Menge konnte verstanden werden.

Wenn

Wenn man weiß, wie groß die Zärtlichkeit der Griechen in der Beredsamkeit gewesen, und besonders wie sehr sie durch eine schlechte Aussprache beleidiget wurden, so wird man sich ohne viel Mühe vorstellen können, daß einige von ihren Städten gar leicht auf die Ehre, in allen Dingen keine andere als die besten und anständigsten Manieren zu haben, so eifersüchtig können gewesen seyn, daß sie dem öffentlichen Ausrufer, welcher die Gesetze bekannt machen mußte, durchaus die Freiheit nicht lassen wollten, sie nach seiner Weise herzusagen, weil er gar leicht auf einen Ausdruck, oder auf ein Wort, einen Ton hätte legen können, der die Zuhörer, die ohnedem gebohrne Spötter waren, zum Lachen bewegt hätte. Aus Furcht also, die Fehler der Aussprache, in welcher der Ausrufer fallen könne, möchten eine Art von Lächerlichkeit auf die Gesetze selbst zurückwerfen, brauchten diese Republiken die Vorsicht, die Declamation ihrer Gesetze componiren, und denjenigen, welcher sie hersagte, mit Instrumenten accompagniren zu lassen, die ihn aus dem gehörigen Tone nicht fallen ließen. Sie wollten also, daß er die Gesetze mit eben der Hülfe, und eben der Unterstützung, die der Schauspieler auf dem Theater bey seiner Aussprache hatte, kund machen sollte. Martianus Capella, indem er die Musik erheben will, sagt, daß in verschiedenen Städten Griechenlandes derjenige, welcher die Gesetze publicirte, von einer Leier sey accompagnirt worden. *Quid pacis munia? Nonne nostris cantibus celebrata? Graecarum quippe urbium multae*

tae leges ad lyram recitabant (\*). Es versteht sich aber, daß der Redner und das Instrument nimmermehr hätten können zusammen treffen, wenn die Declamation des ersteren willkührlich gewesen wäre. Sie mußte nothwendig bestimmt, und folglich componirt seyn. Es würde nicht unmöglich seyn, bey den alten Schriftstellern von dem Gebrauche, dessen Capella erwehnet, noch Spuren anzutreffen. Bey dem Plutarch, zum Exempel, liest man, daß Philippus, König von Macedonien, als er die Athenienser bey Chæroneæ geschlagen, und das Gesetz lächerlich machen wollte, welches sie wider ihn gegeben hatten, daß er, sag ich, auf dem Schlachtfelde selbst, den Anfang dieses Gesetzes recitirt, und zwar nach einer abgemessenen und bestimmten Declamation recitirt habe (\*\*). „Als nun, sagt Plutarchus, Philippus die Schlacht gewonnen hatte, ward er so ausserordentlich vergnügt darüber, daß ihn seine Freude bis zu Ausschweifungen brachte. Denn nachdem er mit seinen Freunden wacker getrunken hatte, begab er sich in ihrer Gesellschaft auf das Schlachtfeld, und sieng aus Spötterey den Anfang des Decrets an zu singen, welches Demosthenes wider ihn hergebracht, und dem zu Folge die Athenienser den Krieg wider ihn beschlossen hatten: Demosthenes, der Sohn des Demosthenes aus Pæanea 2c. wobey er seine Stimme erhob, und den Tact bey jedem Abschnitte dazu schlug. Als

er

(\*) In Nupt. Philolog.

(\*\*) Im Leben des Demosthenes, Hauptst. 5.

„er aber wieder nüchtern worden war, und der Ge-  
 „fahr, in welcher er sich befunden, ein wenig nach-  
 „gedacht hatte, standen ihm die Haare zu Berge.“  
 Diodorus von Sicilien (\*) schreibt, es habe Phi-  
 lippus an dem Tage, von welchem wir reden, nach-  
 dem er sich im Trunke allzusehr überladen, auf dem  
 Schlachtfelde verschiedene unanständige Dinge be-  
 gangen; die Vorstellungen des Athenienseers De-  
 mades aber, hätten ihn wieder zu sich selbst ge-  
 bracht, und die Reue über seine Anschweifungen  
 hätte ihn hernach viel nachgebender gemacht, als er  
 mit dem überwundnen Feinde in Unterhandlung  
 getreten wäre.

Ganz gewiß aber werden Athen, und die übrige  
 Städte Griechenlandes, welche mit den Athe-  
 niensern, hierinn einerley Gebrauch hatten, ihre  
 Gesetze, bey Kundmachung derselben, nicht so ha-  
 ben singen lassen, als wir das Wort singen, nach  
 der Bedeutung, welche es gemeiniglich in unserer  
 Sprache hat, zu nehmen pflegen.

(\*) Diod. Sicul. lib. 16. p. m. 476.

