

Die Kunst
des reinen
Sanges in der Musik

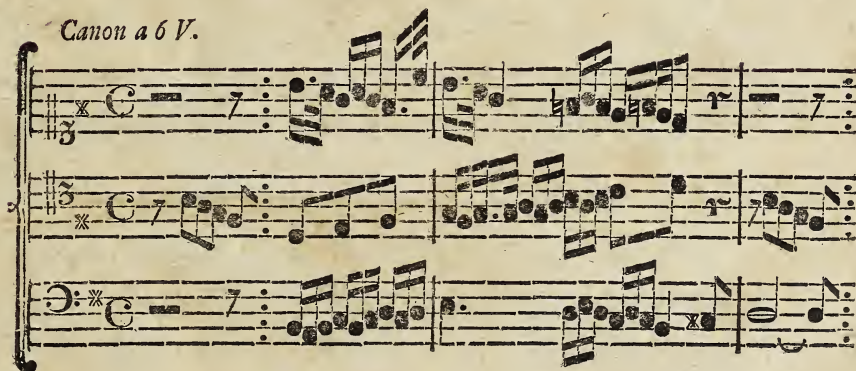
aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen
Beyspielen erläutert

von

Joh. Phil. Kirnberger

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preußen Hof-Musicus.

Zwenter Theil.



Erste Abtheilung.

Berlin und Königsberg,

bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1776.

325182

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
NEW YORK

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
NEW YORK

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
NEW YORK

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
NEW YORK



V o r r e d e.



Nach der Ausgabe des ersten Theils dieses Werks, hatte ich die Hoffnung den zweyten Theil desselben den Liebhabern der musicalischen Composition bald darauf in die Hände zu liefern. Aber theils andre nothwendige Arbeit, theils Hindernisse an deren Bekanntmachung dem Leser nichts gelegen seyn würde, haben mich zu lange von der Ausführung meines Vorhabens abgehalten. Um nun nicht gar den Verdacht zu erwecken, daß dieser Theil ganz zurücke bleiben werde, habe ich mich entschliessen müssen, für diesmal nur die erste Abtheilung desselben heraus zu geben.

Man wird in der kurzen Einleitung, die ich diesem Theil vorgesetzt habe, sehen, was ich eigentlich in dem zweyten Theil abhandele. Ich will nur noch erinnern, daß ich nach der Lehre von dem doppelten Contrapunkt die verschiedenen besondern Arten und Formen der Tonstücke unsrer heutigen Musik beschreiben, und meine Gedanken über die beste Einrichtung derselben mittheilen werde. Ich werde mir vornehmlich angelegen seyn lassen, den wahren Charakter der verschiedenen durchgehends angenommenen Tanz-Melodien zu bestimmen,

V o r r e d e.

men, weil eine genaue Kenntniß derselben die Erfindung solcher Melodien, die einen bestimmten Ausdruck irgend einer Empfindung, oder Leidenschaft enthalten sollen, ungemein erleichtert.

Ich habe Ursache mit der guten Aufnahme des ersten Theiles, und dem Beyfall, den ich bey wahren Kennern der Harmonie dadurch erhalten habe, zufrieden zu seyn, und hoffe, daß sie auch diesem Theil ihren Beyfall nicht versagen werden. Daß aber manches Leuten, die eben nicht tief in die Beschaffenheit der Harmonie geforschet haben, mißfallen hat, sichtet mich wenig an. Ich wollte ihnen zwar gern ihre gegen meine Lehre gemachten Zweifel benehmen, aber es stehet nicht bey mir, ihnen die Erfahrung, und das feinere Gehör, welches beydes ihnen zu fehlen scheint, zu geben. Darum muß ich es es dabey bewenden lassen, daß sie einer andern Meinung sind, als ich.

Dem geneigten Leser glaube ich versprechen zu dürfen, daß die andre Abtheilung dieses zweyten Theiles, der über die Hälfte schon lange bey mir fertig liegt, auf die Ostermesse des nächst künftigen Jahres gewiß erscheinen werde.



E i n l e i t u n g.



Jeder Gesang besteht aus einer Reihe leichtfließender Töne, die einen bestimmten leidenschaftlichen Ausdruck haben. Es scheint, daß die Natur dem Menschen die Gabe zu singen deswegen verliehen habe, daß er dadurch sich selbst in den Empfindungen, die der Gesang auszudrücken vermag, unterhalten und bestärken könne.

Daß dieses der erste und natürlichste Gebrauch des Gesanges sey, ist daraus offenbar, daß selbst die rohesten noch halb wilden Völker, wenn sie lustig seyn wollen, fröhliche Gesänge anstimmen; wollen sie aber sich selbst zum Streit und Kampf aufmuntern, so thun sie es durch wilde und Muth erweckende Kriegsgeänge.

Eben so siehet man auch täglich unter uns, daß selbst Personen, die von der Musik nichts gelernt haben, in der Fülle sanfter Empfindungen selbst gemachte Melodien singen, oder pfeifen, um sich in der Empfindung, die ihnen gefällt, zu stärken und zu unterhalten.

Der Gesang ist demnach keine Erfindung der Kunst, sondern eine Aeußerung der Natur in dem empfindsamen Menschen. Man hat gewiß lange vorher gesungen, ehe es einem nachdenkenden Kopf eingefallen ist, das, was wir jetzt die Tonleiter, oder das System der Töne nennen, festzusetzen, Intervalle zu bestimmen, und auf den in dem natürlichen Gesang liegenden Takt und Rhythmus Achtung zu geben.

Die Musik, als eine Kunst betrachtet, thut weiter nichts, als daß sie die Eigenschaften des natürlichen Gesanges erhöhet und in der Natur der Sache selbst die Regeln auffucht, durch deren Beobachtung der Gesang vollkommner wird.

Der erste Schritt, den die Kunst zu thun hatte, bestand in der Festsetzung der Tonleiter, oder des Systems, aus welchem alle Töne des Gesanges herzunehmen sind. Es ist wahrscheinlich, daß jedes Volk, nach Beschaffenheit seines Gehörs und seines Nationalcharakters ursprünglich seine eigne Tonleiter gehabt, die sich von denen, die andre Völker hatten, sowol durch die Höhe der Stimme, als durch besonders bestimmte Intervalle, unterscheidete. Die Spuren davon finden wir noch jetzt in den Benennungen der verschiedenen Tonleitern der alten griechischen Völker, aus welchen zu schließen ist, daß jeder Stamm, Ionier, Dorier, Aeolier, Phrygier, u. s. f. seine ihm eigene Tonleiter gehabt habe.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich die verschiedenen National-Gesänge ursprünglich auch im Takt und in der Bewegung, im Rhythmus und im Cha-

rafter von einander ausgezeichnet haben, und daß z. B. ein phrygisches Lieb, von einem lydischen, oder jonischen in Absicht auf die erwähnten Eigenschaften sich eben so wird unterscheiden haben, wie noch gegenwärtig eine Menuet sich von der Sarabande unterscheidet.

Erst nachdem die Musik zur ordentlichen und wohl überlegten Kunst geworden, wurden die Tonleiter verschiedener Völker, in ein einziges allgemeines System der Töne zusammengefaßt, neue Intervalle hinzugefügt, Bewegung, Tact und Rhythmus näher untersucht, ihre Wirkung auf den Charakter und Ausdruck des Gesanges genauer beobachtet, und so entstanden nach und nach die Regeln der Kunst, die den, der ein natürliches Geschick zum Gesang hat, in Stand setzen, sowohl einzelne Melodien, als viestimmige Tonstücke zu setzen, die jene natürliche Gesänge an Vollkommenheit unendlich übertreffen.

In dem ersten Theile dieses Werks habe ich bis dahin in Absicht auf die Tonleitern, auf die in jeder liegenden Intervalle; in Absicht auf die viestimmige Harmonie, die Modulation und die richtige harmonische und melodische Fortschreibung der Töne, die von den besten Meistern der Kunst erfunden und eingeführt worden, genau und vollständig abgehandelt.

Izt komme ich auf die besondern Eigenschaften des Gesanges, oder der Melodie, wodurch sie ihren Charakter und Ausdruck erhält. Es ist nicht schwer zu sehen, daß dieser Charakter von der Wahl der Tonart, von der Folge der Harmonien, von der Art der Modulation, von der Bewegung, dem Rhythmus und dem Tact abhängen. Dieses sind also die Hauptpunkte, die ich in diesem zweyten Theile abzuhandeln habe.

Da aber die neuere Musik von der alten griechischen sich hauptsächlich darin unterscheidet, daß wir unsre vornehmsten und wichtigsten Stücke aus mehreren Melodien, die zugleich fortschreiten und im Grunde doch nur einen, aber viestimmigen Gesang ausmachen, zusammensetzen; so mußte ich bey diesem Theil mein Augenmerk auch darauf richten, daß ich die verschiedenen Mittel anzeigte, wodurch ein solcher viestimmiger Gesang bey der wahren Einheit auch die nöthige Mannigfaltigkeit erhält, dieses führte mich also auf die ausführliche Behandlung des sogenannten doppelten Contrapunkts.

Dieses sind also die verschiedenen Hauptpunkte, auf die ein Tonsetzer, in Absicht auf die guten Eigenschaften eines Gesanges, er sey einstimmig oder viestimmig, zu sehen hat, und die ich nun in der Ordnung, die mir die natürlichste scheint, abhandeln werde.

Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.

Zweiter Theil.

Erster Abschnitt.

Von den verschiedenen Arten der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie. 1) in Absicht auf ihre Richtigkeit, 2) in Absicht auf den Ausdruck.



In dem zehnten und den folgenden Abschnitten des ersten Theils dieses Werks, ist von dem einfachen Contrapunkt in zwey und mehr Stimmen in Absicht auf die Reinigkeit oder Richtigkeit der Harmonie hinlänglich gehandelt worden. Da wir nun in diesem zweyten Theile den Satz in Absicht auf die Schönheit und auf die Kraft des Ausdrucks zu betrachten haben, so scheint es der Mühe werth zu seyn, hier zuvörderst anzumerken, daß ein Tonstück bey der höchsten Reinigkeit der Harmonie democh sehr schlecht und von gar geringem Werth seyn kann, denn dieser Reinigkeit ungeachtet kann es steif und unsingbar, oder monotönisch, langweilig und altfränkisch, oder doch ohne alle Kraft, Nachdruck und Ausdruck seyn.

So unumgänglich nothwendig es also ist, daß ein Tonsetzer den harmonischreinen Satz in seiner Gewalt habe, so gewiß ist es auch, daß diese Reinigkeit allein noch sein geringstes Verdienst ist. Es verhält sich mit der Musik, wie mit der Beredsamkeit; die erste Eigenschaft des Redners ist, daß er die Grammatik seiner Sprache verstehe, das ist, sich verständlich und rein auszudrücken wisse. Dieses allein aber hilft ihm sehr wenig. Der reineste Ausdruck der Sprache, in der man nichts wichtiges oder interessantes zu sagen weiß, ist eine vergebliche Kunst.

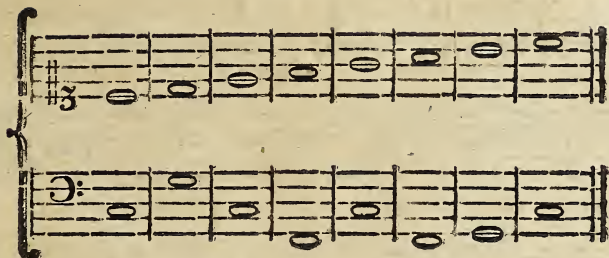
Ehe wir uns aber in eine umständliche Betrachtung über Schönheit und Kraft des Gesanges einlassen, finden wir nöthig, hier in einem besondern vorläufigen Abschnitt zu zeigen, wie die vollständige Kenntniß der Harmonie nicht bloß zur Reinigkeit, sondern auch zur Schönheit des Gesanges und zum Ausdruck dienlich sey. Dieses scheint um so viel nöthiger zu seyn, da besonders jetzt, das Vorurtheil, zu nicht geringem Schaden der Musik, überhand zu nehmen scheint, daß die sogenannten schulmäßigen Regeln der Harmonie und besonders die Künste des doppelten Contrapunkts, bloß zum reinen Sätze dienen, aber zur Schönheit und dem guten Ausdruck des Gesanges oder der Melodie beynahe unnütz, oder doch von geringem Gebrauch seyn.

Um diesem schädlichen Vorurtheil, so viel möglich vorzubeugen, habe ich mir vorgenommen in diesem Abschnitt zu zeigen, was dazu erfordert werde, wenn zu einer gegebenen Melodie ein nicht bloß reiner, allenfalls steifer, sondern ein solcher Bass soll gesetzt werden, der bey seiner Reinigkeit auch zu mehrern Mittelstimmen bequem sey, dabey aber in allen Stimmen einen gefälligen und nach der besondern Absicht desselben, ausdrucksvollen Gesang verstatte.

Ich muß es wiederholen, daß ich hier noch nicht alles, was zur Schönheit und zum zweckmäßigen Ausdruck des Gesanges gehöret, vor Augen habe, sondern die vollständige Kenntniß der Harmonie ist bloß als ein Mittel betrachte, wodurch die Erreichung sowohl der Schönheit, als des Ausdrucks erleichtert wird.

Ich setze demnach hier voraus, daß ein junger Componist, nachdem er die Regeln der reinen Harmonie gelernt, sich nun ferner üben wolle, zu einem gegebenen Cantu firmo für die oberste Stimme, einen bezifferten Bass zu setzen, der nicht nur völlig rein, sondern auch so beschaffen sey, daß er mit dem gegebenen Cantu firmo einen guten fließenden Gesang mache, und daß außer dem aus demselben noch zwey andre gute Mittelstimmen können gezogen werden, und meine Absicht ist zu zeigen, was zu Verfertigung eines solchen Basses erfordert werde.

Wir wollen zuerst eine Melodie voraus setzen, in welcher keine Töne vorkommen, als die sich in der gemeinen oder ursprünglichen diatonischen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, befinden. Betrachtet man diese aufsteigende Tonleiter als eine Melodie, so kann man einen reinen Bass dazu setzen, der bloß aus den Dreiklängen der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante bestehet, wie hier deutlich zu sehen ist:



Hieraus läßt sich begreifen, daß es möglich sey, zu jeden reinen diatonischen Gesang einen Baß zu setzen, in dem nichts als Dreyflänge der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante vorkommen. Dies ist also die erste und einfachste Art des harmonischen Basses.

Der im vorherstehenden Beispiel gesetzte Baß, ist aber nicht der einzige, der zu der aufsteigenden Tonleiter als Melodie betrachtet, paßt. Man siehet leicht, daß außer den drey dabey gebrauchten Dreyflängen, auch die Dreyflänge anderer Töne der Tonleiter könnten gebraucht werden. Dieses wollen wir, als die zweite Art des Basses betrachten.

Man kann drittens den Baß so behandeln, daß man in der Mitte eines Sazes Dominantenaccorde von solchen Tönen anbringt, in denen man von dem Hauptton ausweichen kann.

Endlich können auch zwey, drey bis vier Dominantenaccorde nach einander angebracht werden, und enharmonische Ausweichungen in entlegnere Tonarten geschehen.

Ueber diese vier Arten oder Methoden einen Baß zu setzen, kann nun folgendes angemerkt werden.

Es bedarf kaum einer Erinnerung, daß ein bloß aus drey Accorden bestehender Baß sehr bald in eine verdrießliche Monotonie verfallen würde; demnach wäre diese erste Art den Baß zu setzen, fast gar nicht zu gebrauchen, wenn man nicht durch Verwechslung der Dreyflänge ihm etwas aushülfe. Durch schickliche Verwechslungen kann ein Baß, der im Grunde nur aus drey Accorden besteht, doch Abwechslung und Mannigfaltigkeit erlangen.

Aus folgendem Beispiel in der C dur Tonart ersiehet man, wie die Harmonie eines Basses auf einerley Ton der obersten Stimme abgeändert werden könne,

Können, und welche Bassöne zu jedem Ton der Tonleiter anzubringen möglich sind, wenn nicht mehr als die drey erwähnten Grundharmonien vorkommen sollen.



Wenn z. B. in der Melodie zweymal nacheinander c vorkäme, so kann man einmal die Harmonie von C nehmen, oder dessen erste Verwechslung, nemlich E mit dem Septenaccord; zum zweytenmal aber kann zu dem nemlichen C im Discant die Harmonie von F genommen werden, entweder F selbst im Bass oder A mit dem Septenaccord. Eben so verhält es sich mit g in der Melodie, welches sowol zur Harmonie der Tonica, als zu der Dominante gehören kann. d und h in der Oberstimme gehören in dieser Gattung einen Bass zu setzen, nur zu der Harmonie der Dominante.

Da der Dominantenaccord allezeit die wesentliche Septime vom Grundtone fühlen läßt, so wird, wenn man noch den wesentlichen Septimenaccord mit seinen Verwechslungen zu Hülfe nimmt, diese Art des Basses zu einer gegebenen Melodie um vieles mannichfaltiger.

Es ist also klar, daß man bey einer Melodie, die nicht aus der diatonischen Tonleiter weicht, schon mit den Dreyklängen der Tonica, Ober- und Unterdominante zur Noth einen guten Bass setzen könne; nur von der Fortschreitung von G nach F oder von dem Accord der Oberdominante zur Unterdominante hätte man

man sich in acht zu nehmen, weil sie wegen des Ueberganges des Accordes der Tonica, und hauptsächlich wegen der zwey grossen Terzen und des unharmonischen Querstandes, den der Triton f — h verursacht, hart klinget. Diese Fortschreitung ist nur alsdenn gut, wenn zwischen beyden Accorden ein Einschnitt oder Ruhepunkt fällt. Doch ist sie auch außerdem, aber nur in den Verwechslungen beyder, oder wenigstens einer von beyden Accorden gut zu gebrauchen.

Desgleichen auch die Fortschreitung von F nach G, oder von dem Accord der Unterdominante zur Oberdominante ist nur in der Verwechslung ohne Härte. Daher ist folgender Bass, in welchem beyde Fortschreitungen vorkommen, ohne Tadel:



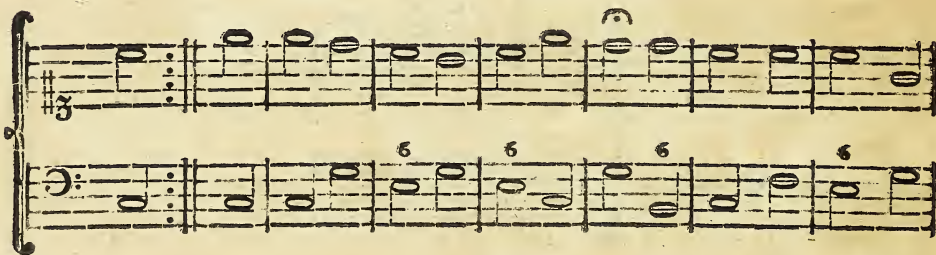
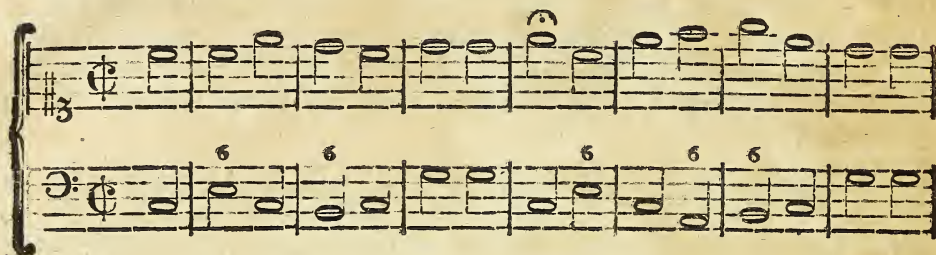
Ich muß bey dieser Art des Sazes, da man sich nur der erwähnten drey Grundaccorde mit ihren Verwechslungen bedienet, ohne jemals in andere Töne auszuweichen, noch anmerken, daß sie die niedrigste Art der Composition ist, und nur für die gemeinsten Zuhörer, deren Gehör nichts höheres zu fassen im Stande ist, dienet.

Hierher gehören auch alle Arten von Müsetten, Bauerntänze, Cassenlieder; auch finden sich wohl zuweilen Märsche dieser Art.

Sobald eine Melodie in Nebentonarten ausweicht, giebet man dem Zuhörer schon etwas mehr zu denken, wenn auch gleich nur die nemlichen drey Accorde in den ausgewichenen Tonarten beygehalten werden, wovon sogar ganze Arien und Chöre in Opern nach dem heutigen neuen italiänischen Geschmack vorkommen, deren Verfasser sich nicht höher versteigen können, ohne ihre Unwissenheit in dem, was zur Behandlung der Harmonie gehört, offenbar an den Tag zu legen.

Ich will hier einen Choral hersetzen, wo weder in der Melodie noch Harmonie die geringste Abweichung außer der Tonleiter der Tonica geschieht. Weiter

ter unten soll gezeigt werden, wie solche Melodien durch die Harmonie weit kräftiger gemacht werden können.





Ein anderer Choral, wo zwar in die Dominante des Haupttons ausgewichen wird, im Grunde aber nur die drey erwähnten Accorde angebracht sind, die bey der Ausweichung nur in einen andern Ton versetzt werden, ist folgender:

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

(f)

In diesem Chorale sind die drey Accorde der Haupttonart bey der Ausweichung in die Dominante um eine Quinte höher transponiret, nemlich in die Accorde von G, C und D mit der grossen Terz.

Der erste Accord ist die Tonica, von (a) bis (b) gehören die Accorde schon zu G dur. Der G Accord bey (a) ist schon als Tonica von G dur anzusehen, und der darauf folgende D Accord als Oberdominantenaccord von G. Von (c) bis (d) gehören die Accorde wieder zu C. Von (e) bis (f) zur Nebentonart G dur; alsdenn bis zu Ende, alle Accorde wieder zu der Haupttonart C dur.

Wenn man in den ersten Vers dieser Strophe, um die Tonart fester zu bestimmen, nicht gleich ins G dur ausweichen wollte, so könnte man sich auch mit den drey Accorden von C dur behelfen, wie hier :

A.

B.



Die Beyspiele bey B sind denen bey A vorzuziehen, aus der Ursache, die schon oben von der Secundenfortschreitung des Grundbasses angegeben ist.

Man kann übrigens leicht begreifen, daß es bey dieser Einschränkung unmöglich sey, allen Regeln, die in Absicht auf der Behandlung zweier äußeren Stimmen beobachtet werden müssen, Genüge zu leisten. Weder die Gegenbewegung, noch die Vermeidung vollkommener Consonanzen in der Mitte eines Perioden kann bey dieser Einförmigkeit der Grundharmonien durchgängig erhalten werden. Daher ist ein solcher Baß auch nur im niedrigsten Grade gut, und dienet nur, die Anfänger mit den ersten und natürlichsten Harmonien und Fortschreitungen bekannt zu machen.

Wenn indessen ein solcher Baß nach dem bunten oder verzierten Contrapunkt behandelt, und bey diesen Dreyklängen und Septenaccorden durchgehende Noten, Vorhalte, und wesentliche Dissonanzen angebracht werden, so wird zwar die Gegenbewegung eher erhalten, die Accorde werden näher verbunden, und die öftern Ruhepunkte, die die vollkommene Consonanzen in den Perioden bringen, können eher aus dem Wege geräumt werden, wie z. E.

Im Grunde aber hat der ganze Choral wegen der gar zu grossen Einförmigkeit seiner Grundharmonien wenig Reiz und Kraft. ¹⁾

B 2

Um

¹⁾ Der unregelmäßige Durchgang bey + hätte leicht vermieden, und der Satz wohlklingender gemacht werden können, wenn man von der ersten Bassnote vermittelst des regelmäßigen Durchganges durch d nach c gegangen wäre, wie hier:

Allein dadurch hätte die Bewegung einen niedrigen Gang bekommen. Daher verdienet hier die wichtige Anmerkung gemacht

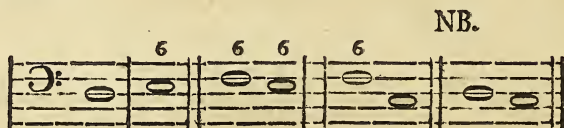
Um den Ausdruck mehr Leben zu geben, muß die Harmonie an mannichfaltigen Accorden reichhaltiger seyn, wodurch die oben angezeigte zweyte Art entsteht. Hier nimmt man also zu den Accorden der Tonica, der Ober- und Unterdominante noch den Dreyklang der Obersecunde, der Ober- und Untertertiante, und in Durtönen selbst den verminderten Dreyklang der Untersecunde, der der Dreyklang der Obersecunde in der Molltonart ist.

Wir wollen auch hier über die Fortschreitung dieser Accorde das Nöthige anmerken.

Von dem Accord der Tonica kann man unmittelbar zu dem Dreyklang seiner Obersecunde fortschreiten; aber von diesem nur durch den Dreyklang der Oberdominante wieder zurück. Z. B.



Der Dominantenaccord kann zwischen beyden übergangen werden, aber nur, wenn beyde, oder einer von beyden Accorden in der Verwechslung angebracht wird, wie hier:



NB.

Die Fortschreitung bey NB. läßt den Uebergang weit stärker empfinden, und muß daher nicht ohne Noth gesetzt werden. Eher verträgt man diesen Uebergang bey der Dominante, nehmlich wenn man in C dur von dem Accord A moll in den Dreyklang der Dominante tritt, also:

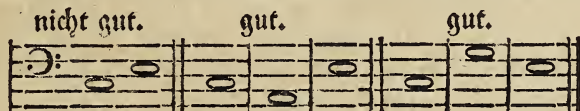
macht zu werden, daß man niemals ohne Ursach auf einer kurzen Taktzeit eine lange Note nach zwey kurzen anbringe, weil dadurch die Eigenschaft der schweren oder leichten Taktzeiten verkehrt wird; es wäre denn, daß in einer andern Stimme eine Bewegung angebracht wäre.

Diese Anmerkung beziehet sich ebenfalls auf die Behandlung des zweyten Viertels des eilften und dreyzehnten Taktes; In solchen Fällen ist der unregelmäßige Durchgang von dem wichtigsten Gebrauch.



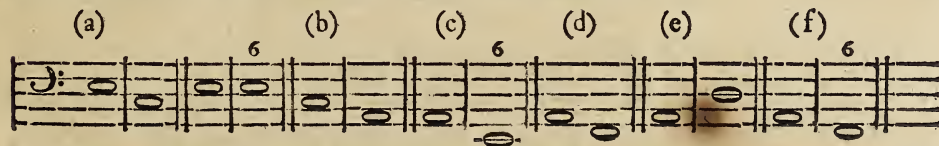
Die Ursache liegt darin, weil der D moll Accord, der hier übergangen wird, nicht so sensible ist als der Dominantenaccord in obigem Fall.

So kann man auch nach dem Accord auf der Tonica den Accord seiner Obermediante nicht unmittelbar nehmen, sondern muß durch einen Umweg durch den Accord der Untermediante oder der Oberquinte dahin gehen. z. B.

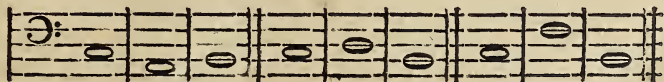


In den Verwechslungen dieser Accorde kann der Mittelaccord übergangen werden.

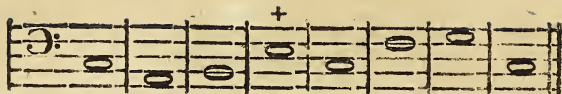
Von der Obermediante zur Tonica zurück, kann man auf alle Weise gehen (a); desgleichen von dem Dreyklang der Tonica zu den Dreyklang seiner Untermediante (b); aber von demselben besser in den Sertenaccord der Tonica (c), als in ihren Dreyklang unmittelbar zurück; auch kann man von demselben unmittelbar in den Dreyklang der Unterdominante gehen (d); desgleichen in die Obersecunde der Tonica (e), oder dessen Verwechslung (f).



Endlich kann man in Durtönen nicht unmittelbar aus dem Accord der Tonica in den verminderten Dreyklang gehen, sondern es muß durch die Accorde der Unterterz, oder der Unterdominante, oder der Obersecunde geschehen, wie z. B.

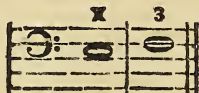


Vielweniger kann man von diesem verminderten Dreyklang nach der Tonica unmittelbar zurück gehen, sondern nur durch den Dreyklang der Obermediante, wie bey +:

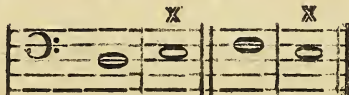


Die übrigen Fortschreitungen, die mit diesen Dreyklängen vorgenommen werden können, so lange die Töne derselben nicht aus der natürlichen Scala treten, werden sowol in der Dur- als Molltonart durch folgende Regeln bestimmt.

In der Secunde findet keine andre Fortschreitung statt, als 1) aufwärts von einem Dur- zu einem Mollaccord, wie von C nach D, oder von G nach A; 2) von einem Mollaccord zum verminderten Dreyklang, wie von A nach H; und 3) in der Molltonart, wenn der Baß nur um einen halben Ton mit zwey harten Dreyklängen steigt, deren erster der Dominantenaccord ist, wie hier in A moll:

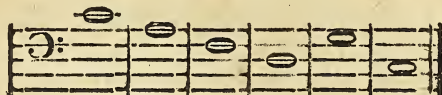


Alle übrigen Fortschreitungen in der Secunde verlangen Mittelaccorde, die am besten nur in den Verwechslungen übergangen werden können. Doch sind in der Molltonart auch noch folgende Fortschreitungen, bey denen der verminderte Dreyklang übergangen wird, gebräuchlich:



In die Oberterz kann man nur durch Mittelaccorde übergehen. Unmittelbar muß es durch Verwechslungen geschehen.

In die Unterterz kann man von jedem Accord unmittelbar gehen. Z. B.



oder



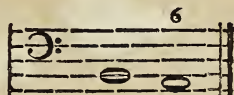
Bey + scheint es zweifelhaft, ob dieses H den verminderten Dreyklang, oder den Quint-Sextenaccord über sich verlange. Da die Fortschreitung nach den ver-

verminderten Dreyklang am natürlichsten in den Dreyklang der Oberquinte geht, so ist, da dieser E Mollaccord hier ganz unschicklich nach dem H seyn würde, außer allen Zweifel, daß es gleich der Quint-Septenaccord von H ist, nemlich die erste Verwechslung des darauf folgenden Gaccordes mit der wesentlichen Septime; denn wenn man auch zu diesem H nur die Terz, Quinte und Oktave nimmt, so vermisst man gleichwol die Septe.

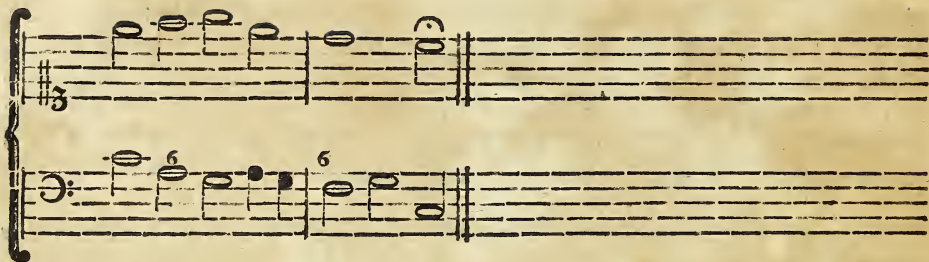
In die Quarte und Quinte kann man ebenfalls von jedem Accord unmittelbar gehen, ausgenommen von dem verminderten Dreyklang in den Accord seiner Quinte wie hier:



es geschehe denn in folgender Verwechslung:



Dieses voraus gesetzt, wird jeder aufmerksame Lehrbegierige zu dem obestehenden Choral einen Vass machen, der ohngefahr der folgende seyn würde:



Dieser Baß giebt dem Choralgesang weit mehr Leben, als der von der ersten Gattung, blos durch die größere Mannigfaltigkeit seiner Grundharmonien, die überhaupt Gelegenheit geben, dem Baß einen edleren Gesang zu geben.

Außer diesen Dreyklängen können auch dissonirende Accorde angebracht werden, wenn die Dissonanzen bey dem vorhergehenden Accord gehörig vorbereitet sind. Diese Dissonanzen müssen aber ihre Auflösung bis auf die folgende Harmonie verzögern können, weil hier blos von dem einfachen Contrapunkt, wo Note gegen Note gesetzt wird, die Rede ist; oder sie müssen aus dem wesentlichen Septimenaccord herrühren, dessen Auflösung allezeit erst auf der folgenden Harmonie geschieht. So könnte in dem dritten, siebenten und vorletzten Takte des obenstehenden Chorals statt des Septenaccords der Quint-Septenaccord stehen, weil die Quinte durch den vorhergehenden Accord vorbereitet ist.

Es erhellet hieraus, daß diese zweite Art den Baß zu behandeln, schon grosse Mannigfaltigkeit zuläset; zumal wenn man hiezu noch alle gebräuchliche Verwechselungen zufälliger und wesentlicher dissonirender Accorde, ingleichen beyde Arten des regulären und irregulären Durchganges anbringer, wodurch noch mehr Abwechslung in demselben gebracht wird. Ein solcher Baß kann zu allen Gattungen musicalischer Stücke, die nur wohlklingend seyn sollen, brauchbar und hinlänglich seyn.

Die dritte Art den Baß zu setzen, entstehet daher, daß man sich alle Gelegenheit zu Nutze machet, Accorde außer der Tonleiter anzubringen; nur müssen dieselben die Dominantenaccorde von denen Dreyklängen seyn, welche in der Scala der Haupttonart vorkommen. Z. B. in der Cdur Tonart hat man den Dominantenaccord A dur von D moll; H dur von E moll; D dur von G dur, und E dur von A moll. Solche Ausstretungen aus der Scala des Haupttones eben dem Baß einen fremderen Gesang, und erregen die Aufmerksamkeit durch
die

die Eigenschaft der Dominantenaccorde, die beständig einen folgenden Accord erwarten lassen; So ist der untere Bass des folgenden Beyspiels weit frappanter, als der obere:

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The second system has a treble staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The third system has a treble staff with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The music consists of chords and single notes, with some notes marked with 'x'.

Ja, man kann mit diesen Dominantenaccorden noch weiter gehen, und sie sogar von den Dominanten selbst der Töne, in welchen ausgewichen werden kann, nehmen. Solche weit hergeholte Töne sind, wenn sie glücklich angebracht werden, von der größten Kraft. Hiebey aber ist grosse Behutsamkeit nöthig, weil, wer sich nicht vorsiehet, sich leicht so versteigen kann, daß ihm die Zukunft schwer, und der Hauptton darüber aus dem Gefühl gebracht wird: Nur diejenigen Dominantenaccorde, die es von solchen Dominanten sind, deren Tonica eine Nebentonart des Haupttones ist, sind zu diesem Gebrauch geschikt; und denn wird erfordert, daß der wahre Dominantenaccord gleich auf den vor-

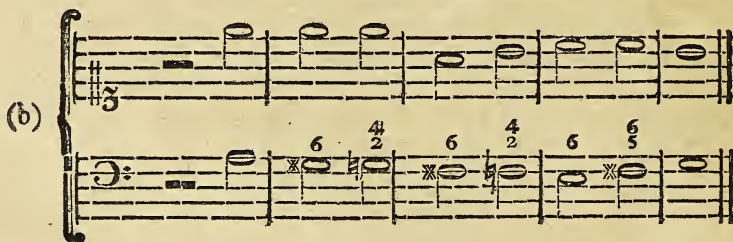
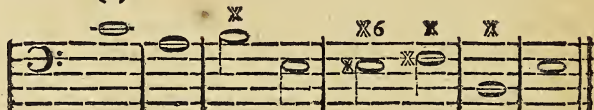
Zweyter Theil. C

hergehenden folge. Man sehe die folgenden Beispiele, die zugleich die natürlichste Art, wie diese Accorde vorbereitet werden, darstellen: Die Tonica ist C mit der grossen Terz.



Hingegen wäre Fis dur vor H dur als Dominante von E moll, in C dur fehlerhaft, weil wegen der Entfernung vom Hauptton keine Ausweichung in H statt findet; viel weniger wäre folgender Satz bey (a) wo noch ein Grad weiter gegangen wird, in C dur erlaubt; wohl aber der bey (h) wo sogar vier Dominantenaccorde auf einander folgen, die aber alle zu den Tonarten gehören, worinn in C dur ausgewichen werden kann.

(a)



Solche Ausfälle müssen aber nur an Zeit und Ort angebracht werden, nemlich wo sie von Ausdruck sind, oder denselben unterstützen. Man stelle sich vor, als wenn unter dem letzten Cantu firmo die Worte: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr! stünden; hier würde der obenstehende Satz, der durch die Schläge der plötzlich auf einander folgenden Dominantenaccorde etwas wildes und heftiges ausdrückt, ganz am unrechten Ort stehen, und ein simpler Satz, der

der der Scala des Haupttones, der bey diesem Satz sowohl C dur als A moll seyn kann, getreuer bliebe, weit vorzuziehen seyn. Ganz anders verhält es sich, wenn statt jener, diese Worte: O Ewigkeit, du Donnerwort! unter dem Cantu firmo gelegt wären; hier stehet der oben stehende Bass an seinem rechten Ort; Dieses kann schon vorläufig einen Beweis abgeben, wie viel die Harmonie zum Ausdruck vermöge, und wie ungereimt es sey, wenn man blos der Melodie allein allen Ausdruck zuschreibt, die doch oft durch eine veränderte harmonische Begleitung einen eben so veränderten Ausdruck annimmt. Freylich ist hier nur von solchen Melodien die Rede, die eine veränderte harmonische Begleitung vertragen; deren giebt es aber die Menge; und bey den übrigen, die schon an sich selbst von Ausdruck sind, kann die Harmonie doch zur Unterstützung desselben dienen.

Uebrigens kann man auch mit diesen eingeschobenen Dominantenaccorden manche Sätze, die ohne ihnen hart oder leer ausfallen würden, richtiger und wohlklingender machen. Man sehe folgende drey Bässe zu der nehmlichen Melodie:

(a) (b)

(c)

Durch das Fis des ersten Basses bey (a), als die Verwechslung des Dominantenaccordes vor der Dominante von C, verbessert man die zwey verbotenen nach einander folgenden grossen Terzen, die bey (b) vorkommen, wo überhaupt die Secundenfortschreitung des Grundbasses, die ohne Verwechslung gehört wird, sehr hart

hart klingen. Bey (c) sind zwar die zwey nach einander folgenden grossen Terzen erträglicher, wie in dem vorhergehenden Beyspiel, dennoch bleibt dieser Bass wegen der Wiederholung des nehmlichen Sextenaccordes von F, sehr matt. Durch das Fis des ersten Beyspiels aber werden alle diese Irregularitäten aus dem Wege geräumt, daher ist die erste die beste harmonische Begleitung zu obiger Melodie.

Endlich können auch, wenn der Ausdruck es verlangt, plötzliche Ausweichungen in entfernte Tonarten, enharmonische Fortschreitungen und Uebergänge, Rückungen und dergleichen harmonische Künste, wodurch grosse Würkungen hervorgebracht werden können, zu einem Cantu firmo angebracht werden. Und dieses ist die vierte Art zu einer gegebenen Melodie einen Bass zu setzen. Es versteht sich, daß diese vierte Art nur zu dem Ausdruck heftiger und auf den höchsten Grad gestiegener Empfindungen geschickt ist. Sie verlangt aber schon einen Meister der Harmonie, dem alles was in dem ersten Theile und vornehmlich in dem achten Abschnitt gelehret worden, schon geläufig ist. Daher will ich hier statt alles fernern Unterrichts über diese Materie den Anfang eines Chorals, mit verschiedenen an Affect zunehmenden Bässen beyfügen, woraus zu sehen ist, wie vielfältig zu einer Melodie die Harmonie seyn könne, nach dem der Zweck oder der Ausdruck es erfordert. Vorher aber will ich jungen Componisten, die sich auf diese Weise, sowol im reinen Satz, als im Ausdruck üben wollen, noch folgende Lehren, die sie wohl beobachten müssen, zur Beherzigung geben.

- 1) In jedem Bass muß eine gewisse Gleichheit sowol des Gesanges, als der darauf angebrachten Harmonien beobachtet werden; nehmlich die Fortschreitungen müssen nicht bald simpel oder diatonisch, bald extravagant oder enharmonisch geschehen, bald lange auf einer Harmonie verweilen, und dann plötzlich von einer Harmonie zur andern übergehen, bald im einfachen, bald im bunten oder verzierten Contrapunkt fortschreiten, es sey denn, daß der Cantus firmus über Worte gesetzt sey, die sich plötzlich im Affect ändern; und dennoch ist hier Maass und Ziel zu halten, ohnedem kann das Ganze leicht unförmlich oder lächerlich werden. Die verschiedenen Arten der Begleitung müssen als Materialien zu einem charakterisirenden Stücke betrachtet werden: gleichwie zu einem Gebäude, wo zu einem Quadersteine, zu einem andern Kalksteine, und wieder zu einem andern Holz statt Steine genommen werden, so wie es der Character des Gebäudes erfordert; und eben wie zu einem Gebäude eine ungeschickte Vermischung von Baumaterialien

rialtien ungeschickt seyn würde, gleicherweise verhält es sich mit einem musikalischen Stücke, wenn nicht eine gewisse übereinstimmende Zusammenfassung von Accorden und Fortschreitungen beobachtet wird.

- 2) Die Harmonien müssen dem Affekt des Ganzen gemäß gewählt seyn. Consonierend und einfach in ruhigem Ausdruck, mehr künstlicher im affektvollen Styl, und aufs höchste frappant in den heftigsten Ausdrücken.
- 3) In Ansehung der Mittelstimmen muß der Baß zugleich so beschaffen seyn, daß er in jeder Stimme einen sangbaren und dem Ausdruck nicht entgegenwirkenden Gesang zuläßt.
- 4) Muß sein Augenmerk auch auf die Cadenzen gerichtet seyn, damit er nicht schließe, wo der Sinn der Worte keine Ruhe verträgt, oder umgekehrt, noch etwas erwarten lasse, wo die Phrase oder Periode geendigt seyn sollte.

In den folgenden Beyspielen sind unterschiedliche Cadenzen angebracht, von welchen einige mehr, andre weniger oder gar keine Ruhe bewürken. Da unsere Absicht hier nicht ist, zu zeigen, wie der Baß beschaffen seyn müsse, der sich am vollkommensten zu den Worten der Melodie: Ach Gott und Herr, wie groß und schwer sind mein begangne Sünden! schickt, sondern nur, wie mannichfaltig derselbe nach Beschaffenheit des Ausdrucks zu der nemlichen Melodie seyn könne, so wird sich hoffentlich niemand daran stoßen, daß die Cadenzen in diesen Beyspielen oft dem Sinn der vorhergehenden Worte entgegen sind. Was übrigens zu dem Mechanischen der Cadenzen gehört, ist bereits in dem sechsten Abschnitt des ersten Theils angemerkt worden.

No. 1.

Seven staves of musical notation, each containing four measures. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are mostly half notes and whole notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Some measures contain accidentals (sharps or flats) or other markings (like 'x' or '24').

Staff 1: Measure 1 has a B-flat and a sharp sign. Measure 2 has a sharp sign. Measure 3 has a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign.

Staff 2: Measure 1 has a B-flat. Measure 2 has a sharp sign. Measure 3 has a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign.

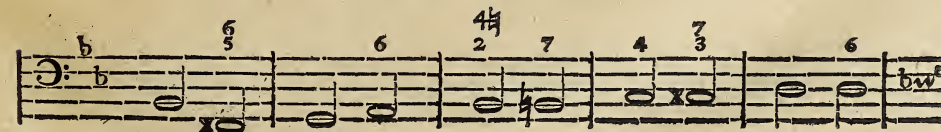
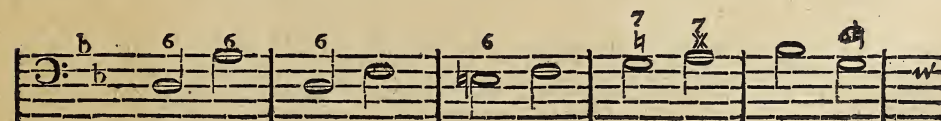
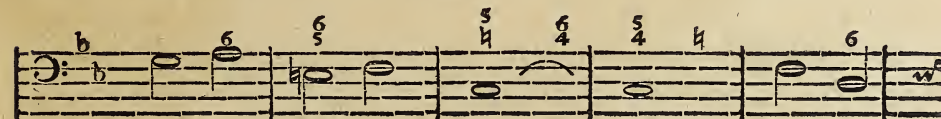
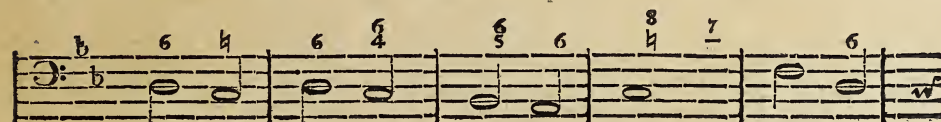
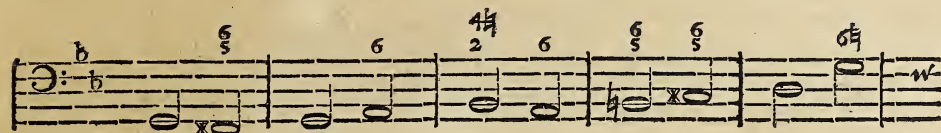
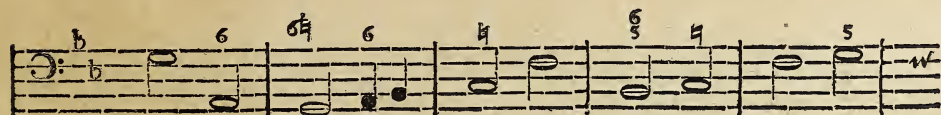
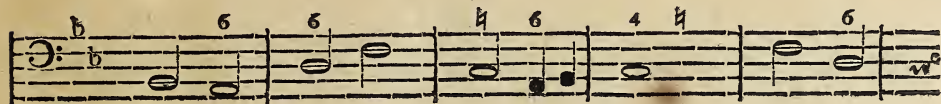
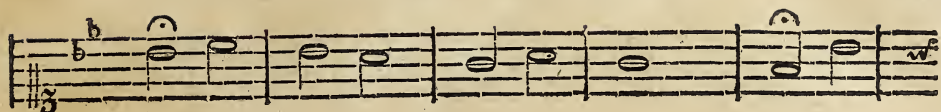
Staff 3: Measure 1 has a B-flat. Measure 2 has a sharp sign. Measure 3 has a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign.

Staff 4: Measure 1 has a B-flat. Measure 2 has a sharp sign. Measure 3 has a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign.

Staff 5: Measure 1 has a B-flat. Measure 2 has a sharp sign. Measure 3 has a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign.

Staff 6: Measure 1 has a B-flat. Measure 2 has a sharp sign. Measure 3 has a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign.

Staff 7: Measure 1 has a B-flat. Measure 2 has a sharp sign. Measure 3 has a sharp sign. Measure 4 has a sharp sign.



No. 8.

Exercise No. 8:

Exercise 9:

Exercise 10:

Exercise 11:

Exercise 12:

Exercise 13:

Exercise 14:

Handwritten musical score for a piece titled "des reinen Sages in der Musik." The score consists of seven staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The subsequent six staves are in bass clef. The music features various chords and intervals, with some notes marked with 'x' indicating specific techniques or ornaments. Above the notes, there are numerous numerical figures (6, 7, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and other markings (b, 6, 7, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) indicating fingerings or other musical instructions. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



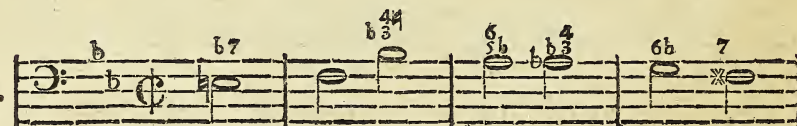
No. 15.



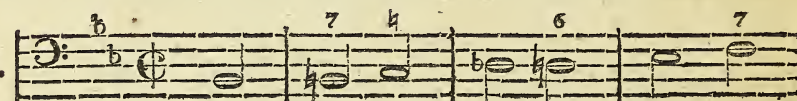
16.



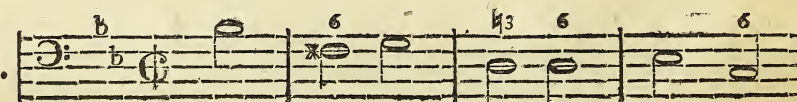
17.



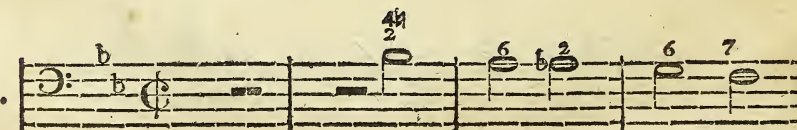
18.

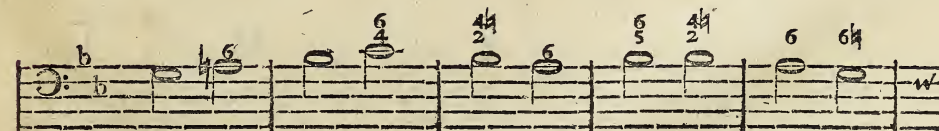
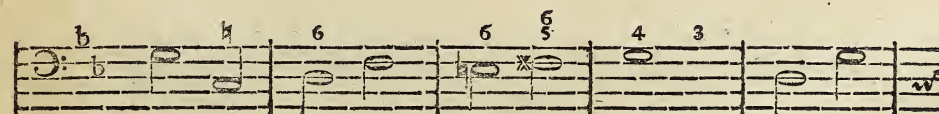
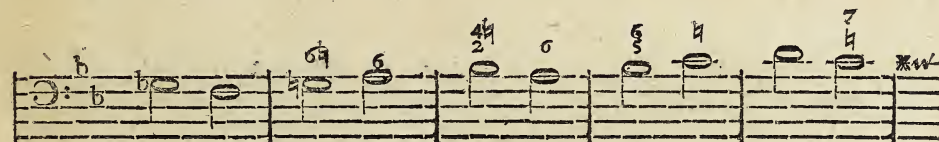
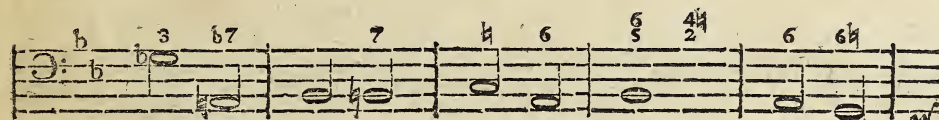
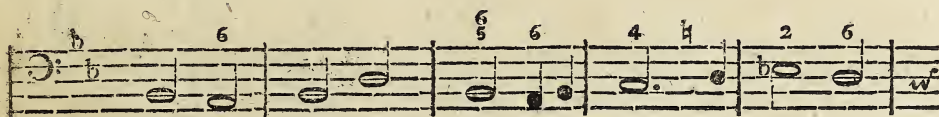
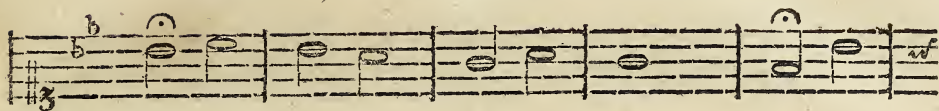


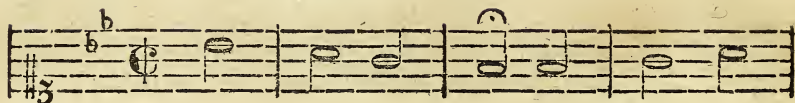
19.



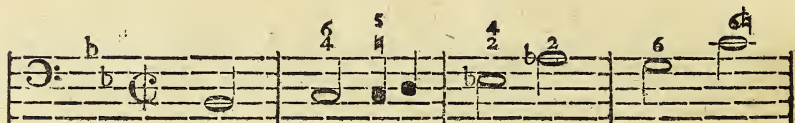
20.







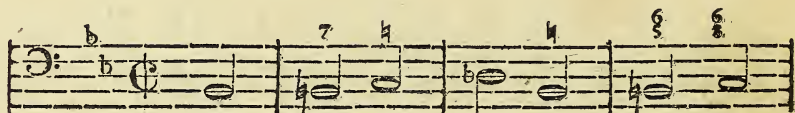
No. 21.



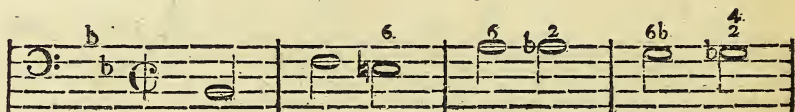
22.



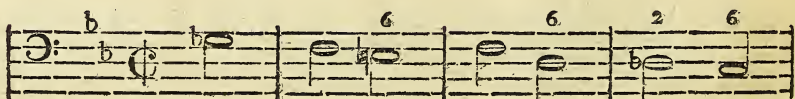
23.



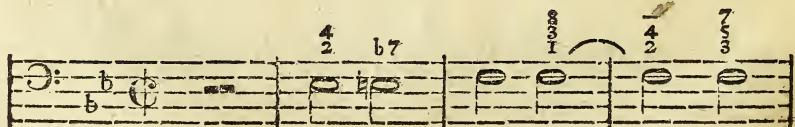
24.



25.



26.



Hier sind sechs und zwanzig Vässe zu einer Melodie, wovon jeder zu diesem oder jenem Ausdruck am schicklichsten ist.

Bei dem ersten Vass hat man nur auf die natürlichsten und leicht faßlichsten Harmonien gesehen, ohne Rücksicht auf die harmonischen Einschnitte, denn bei dem Worte: schwer, des vierten Takts sollte keine beruhigende Cadenz angebracht seyn, wol aber bei dem Worte: Sünden des siebenden und achten Takts.

Der zweyte Vass ist der Einschnitte wegen harmonisch besser, weil man sowohl nach dem zweyten, als vierten Takte eine Folge erwartet; auch ist hier mehrere Mannigfaltigkeit von Accorden, wie in dem ersten Vass, in welchem nur die drey ersten Dreyllänge angebracht sind; in diesem aber sind in dem zweyten, vierten und siebenden Takt noch drey andere Accorde angebracht, wodurch die Melodie mehr erhoben wird.

In dem dritten Vass ist schon ein fremder Dominantenaccord, nemlich der von D moll im zweyten Takt angebracht, dadurch entstehet eine größere Aufmerksamkeit des Zuhörers, weil man durch das Cis die Haupttonart B dur gleichsam wankend und aus dem Gefühl zu bringen suchet; eben so verhält es sich auch in dem nehmlichen Beyspiel mit den folgenden Accorden im dritten, vierten und siebenden Takt, welche andere Terzen haben, als die Tonleiter von B ihnen bestimmet.

Im vierten Exempel ist in dem zweyten Takt A mit $\frac{3}{4}$ im Vasse; durch diesen dissonirenden Accord wird ein Einschnitt, wenn er auch wie hier alle Eigenschaften einer Cadenz in der Melodie hat, gänzlich vernichtet, und die Folge noch nothwendiger gemacht, als durch einen Accord der ein Nebenaccord aus der Tonleiter ist; im dritten Takte wird durch den Secundenaccord in der zweyten Hälfte des Taktes der folgende Accord so genau verbunden, als es sich zu den Worten: wie groß und schwer, schickt.

Im sechsten und siebenten Takte des fünften Beyspiels schickt der Vass sich sehr gut zu den zusammenhängenden Worten: begangne Sünden.

Im sechsten Exempel ist, wie im dritten das Wort und mit einem dissonirenden Accord begleitet, welches eben wie oben die Folge nothwendig macht.

Die folgenden Vässe drücken durch die dazu angebrachten fremden und unerwarteten Harmonien, weniger oder mehr den Charakter eines bußfertigen Sünders aus, und sind der Aufmerksamkeit eines Lehrbegierigen sehr zu empfehlen.

Ein Beyspiel, wo der Vass mit der Singstimme in der geraden Bewegung fortschreitet, ist bey No. 14. Dieses wird bisweilen der Declamation der Worte

Worte wegen erfordert, fürnemlich bey Hauptwörter oder Hauptsylben. Doch gilt diese Regel nur bey den äußern Stimmen. In den Mittellstimmen kann diese Einschränkung der melodischen Fortschreitung wegen der außerordentlichen Schwierigkeit, die damit, des reinen Sages wegen, verknüpft ist, selten statt finden.

Beyspiele der Gegenbewegung sind bey No. 16. und 18.

Bey No. 20. ist die Bassmelodie eine canonmäßige Nachahmung der Hauptmelodie.

Man muß über die Mannigfaltigkeit, die die Harmonie darbietet, erstaunen. Mit diesen sechs und zwanzig Bässen zu einer Melodie sind die Harmonien, die dazu angebracht werden können, noch lange nicht erschöpft. Nun rechne man, daß zu jedem dieser Bässe wenigstens eben so viele Melodien gemacht werden können, daß jede Melodie durch den verzierten Contrapunkt wieder auf unzählige Weise verändert werden kann, welcher Reichthum! welche Mannigfaltigkeit!

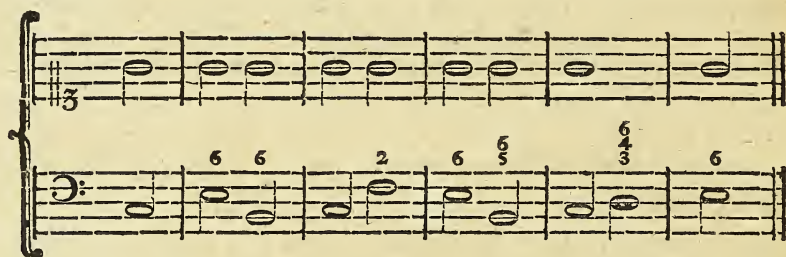
Ehe wir diesen Abschnitt beschließen, müssen wir noch einer Schwierigkeit Erwähnung thun, die sich ereignet, wenn man einen Bass zu einer Melodie machen soll, die lange auf einen Ton liegen bleibt, oder den nemlichen Ton lange nach einander wiederholet. Hier muß der Bass und die darüber angebrachten Harmonien einzig und allein den Ausdruck bewürken, den das Ganze erregen soll. Dies erfordert schon einige Geläufigkeit in den harmonischen Künsten, und fürnemlich in den Contrapunktischen Versezungen, die im Verfolg dieses Werks gelehret werden, um dazu geschickt und dem Ausdruck gemäß mit der Harmonie abzuwechseln. Nichts ist eckelhafter, als wenn der Tonsetzer bey solchen Stellen mit der Harmonie nicht aus der Stelle kommen kann. Ein oder zwey Accorde, die er abwechselnd hören läßt, wie hier:



machen

machen die Melodie, die abseits der Harmonie betrachtet, schon an und für sich steif ist, zu einem wahren Geheule, da sie hingegen durch die Begleitung einer wohlgewählten abwechselnden Harmonie grossen Reiz und ästhetische Kraft erhalten kann.

Nicht als wenn auf jedweden Schlag eine andere Harmonie erfolgen müßte: oft können sogar der Accord der Tonica und der Dominante schon hinlänglich seyn; sie müssen aber nicht auf einerley Art, wie oben, sondern in ihren verschiedenen Verwechslungen auf mancherley Art abgewechselt werden. Z. B.



Aber außer diesen beyden Dreyklängen der Tonica und der Dominante können noch mancherley, ja alle Dreyklänge und Septimenaccorde, in denen der liegende Ton vorkommt, mit ihren Verwechslungen angebracht werden. Man hat aber dabey auf folgendes acht zu geben:

1) Auf den Ton, worinn der liegende Ton fortschreitet, und auf die Harmonie, die dazu angebracht werden muß, damit man durch eine natürliche harmonische Fortschreitung dahin gelange. 2) Bey einem dissonirenden Accord muß der liegende Ton entweder auch in dem folgenden Accord der Resolution desselben vorkommen, wie in dem kurz zuvor gegebenen Beispiele, oder er muß in einen zu dem Accord der Resolution gehörigen Ton fortschreiten: Ein solcher dissonirender Accord kann daher nur auf dem letzten Schlag des liegenden Tones angebracht werden. 3) Muß man, außer am Anfang eines Satzes, niemals auf einer guten Taktzeit den nemlichen Accord anbringen, der auf der vorhergehenden kurzen Zeit angebracht war, weil dadurch die Fortschreitung in einen andern Accord, den das Ohr erwartet, gehemmet, und eine fehlerhafte Monotonie verursacht wird.

nicht gut. noch schlechter. gut.

gut. gut. nicht gut.

Hier ist von solchen Sätzen die Rede, wo die Schläge der harmonischen Fortschreitung von Note zu Note, die hier halbe Taktnoten sind, geschehen. Werden diese Schläge aber verlängert, so daß die harmonische Fortschreitung von einem, oder zwey zu zwey, oder mehreren Takten geschieht, so muß diese Regel ebenfalls auch hierauf ausgedehnet und beobachtet werden. Denn im Grunde ist folgendes Beyspiel bey (a) eben so fehlerhaft und monotonisch als bey (b).

(a)

(b)

es sey dann, daß es in der Melodie so behandelt würde, daß man folgenden Satz zu hören glaubte,

welcher gut ist.

Diese Regel gilt nicht allein bey solchen Melodien, die auf einen Ton liegen bleiben, sondern überhaupt. Hingegen kann der nemliche Accord von der Zwayter Theil.

E

guten

guten Taktzeit sehr gut auf der schlechten Taktzeit angebracht werden, wie in dem letzten Beyspiele, ja oft ohne alle Verwechslung. So ist zu dem ersten Satz des Liedes: Ein feste Burg ist unser Gott, folgender Satz bey (a) weit kräftiger, als wenn er verwechselt, oder die Harmonie abgeändert würde, wie bey (b) und (c).

(a)

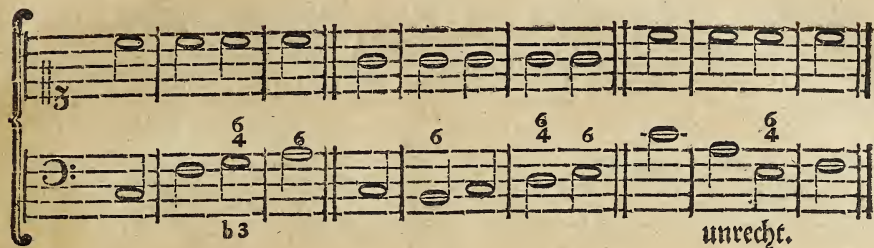
Ein feste Burg ist unser Gott.

(b)

(c)

Doch gehört solches schon unter die Freyheiten gegen den reinen Satz, die nur alsdenn von glücklichem Erfolge sind, wenn sie zur Verstärkung des Ausdrucks dienen.

4) Von den Verwechslungen der Dreyklänge oder des Septimenaccords finden nur diejenigen statt, wo kein Leitton oder Dissonanz verdoppelt wird, weil dadurch fehlerhafte Fortschreitungen entstehen würden. Der consonirende Quartseptenaccord, als die zweyte Verwechslung des Dreyklanges findet nur alsdenn statt, wenn er ein Dominantenaccord von dem folgenden Accord ist, zu welchem der nemliche Ton in der Melodie noch liegen bleibt. Er stehet alsdenn statt $\frac{9}{4}$ z. B.



Zur Erläuterung dieses besonderen Falles mit der Quarte will ich noch folgende Beispiele anführen:

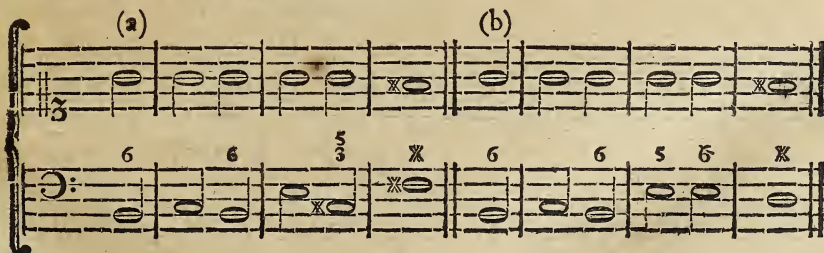


Bey (1) ist das Exempel gut, weil die Quarte präpariret ist, und liegen bleibt.

Bey (2) nicht gut, weil sie unpräparirt anschlägt.

Bey (3) und (4) unrecht, weil sie nicht im zweyten Takte liegen geblieben.

5) Muß, wenn gleich die harmonischen Fortschreitungen natürlich und richtig sind, auch beobachtet werden, daß sie nicht extravagant in der Modulation seyn, und zu sehr von der Haupttonart abweichen; So wäre folgendes Beispiel bey (a) in C dur ganz unrecht, weil die Ausweichung zu sehr von der Haupttonart entfernt ist; besser wie bey (b).



Folgende Beispiele mögen dazu dienen, Anfängern zu zeigen, wie mannigfaltig die Harmonie zu einem liegenden Ton seyn könne, und wie die Fortschreitung in den zunächst folgenden Ton auf verschiedene Arten veranstaltet werden könne:

First musical example showing a progression from G3 to A3. The treble staff has a whole note G3, and the bass staff has a whole note A3. The bass staff is annotated with figures: 5b, 6, b, x, b, 6, 2, 6, 6.

Second musical example showing a progression from G3 to A3. The treble staff has a whole note G3, and the bass staff has a whole note A3. The bass staff is annotated with figures: 6, 6, 5 6 b-, 6, 6b, b 2, 6, 6b.

Third musical example showing a progression from G3 to A3. The treble staff has a whole note G3, and the bass staff has a whole note A3. The bass staff is annotated with figures: 6, 4 3, 6b.

Fourth musical example showing a progression from G3 to A3. The treble staff has a whole note G3, and the bass staff has a whole note A3. The bass staff is annotated with figures: 6, 4 2, 6, oder 6.



The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The treble staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. The bass staff is in 3/4 time. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Above the bass staff, there are several numbers and symbols indicating fingerings and other musical instructions.

System 1: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Above the bass staff are fingerings: 3, 3, 7, 7, 3.

System 2: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Above the bass staff are fingerings: 7, 4/2, 5, 6, 5.

System 3: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Above the bass staff are fingerings: 4/2, 6, 6, b2, 6, 6/3.

System 4: Treble staff has a whole note G4, a half note A4, and a whole note B4. Bass staff has a whole note G2, a half note A2, and a whole note B2. Above the bass staff are fingerings: 6/3, 4/2, b6, 6/3, b6, 6, 7b, 6.

Wir müssen aber hier noch anmerken, daß ein Ton in der Oberstimme, der zu lange liegen bleibt, den Zuhörer endlich ermüdet, und wenn er gleich von

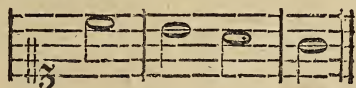
von dem größten Virtuosen oder Sängern gehalten wird, und daß, wer freye Hände hat zu schreiben, sich hierin Gränzen setzen müsse. Denn ein anders ist einen gegebenen Cantum firmum harmonisch zu begleiten, und ein anders ist, selbst einen zu machen. Ja man muß nicht einmahl gerne in den Mittelfstimmen einen Ton zu oft wiederholen oder liegen lassen; die Mittelfstimmen der Choräle des alten Bachs sind so beschaffen, daß sie ihres Gesanges wegen eine Hauptstimme abgeben können.

Hingegen in Orgelpunkten, wo der liegende Ton im Bass ist, kann er weit länger auf einer Stelle bleiben, ohne den Zuhörer zu ermüden, weil er gleichsam das Fundament ist, auf den das Gerüste der mannigfaltigen Harmonien, die zugleich mit ihm gehört werden, gebauet ist. Auch kann man einen solchen im Bass anhaltenden Ton, als den Maasstab ansehen, nach welchem alle über ihm angebrachte Accorde verglichen werden.

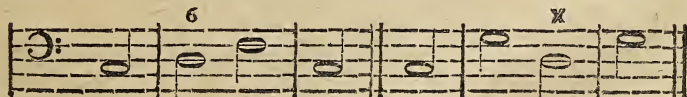
Wenn der liegende Ton eines Cantus firmus durch sehr viele Takte dauert, muß man mit den Abwechselungen der Harmonie sparsam verfahren, und jeden Accord ein, auch wohl zwey ganze Takte dazu liegen lassen, weil es sonst unmöglich seyn würde, so viele Harmonien dazu anzubringen.

Ueberhaupt sind die langsamen Veränderungen der Harmonie im Kirchen- und ernsthaften Styl von weit größerm Nachdruck, als die plötzlichen, sie mögen bey einem liegenden oder bey einem fortschreitenden Cantus firmus angebracht seyn. Hievon sind das erste Chor der Händelschen Musik auf die Krönung des Königs von Engelland und mehrere Stücke dieser Art von diesem Verfasser die vorzüglichsten Muster.

Was übrigens bey der Verfertigung eines Basses in Ansehung der Ausweichungen zu beobachten ist, kann aus dem siebenten Abschnitt des ersten Theils erkannt werden, dahero wir es hier nicht wiederholen. Nur dieses wollen wir hier noch anmerken, daß in einem Cantu firmo die Ausweichung oft unbestimmt ist. So kann folgender Satz sowol in C dur als in dessen Dominante schliessen,



nachdem einer von diesen Bässen dazu gesetzt wird:



Durch die Harmonie kann die Ausweichung der nemlichen Melodie mehr oder weniger verhindert, oder in ganz andere Töne gelenket werden. So können in dem vorhergehenden Beispiele auch noch folgende Bässe angebracht werden, doch einige davon nur in der Mitte eines Stücks:



und andere mehr, wie aus dem obigen Choralexempel zu ersehen ist.

Unter den dazu angebrachten Bässen geben einige dem Ganzen einen ruhigen gleichgültigen Ausdruck, andere sind gefällig munter, andere traurig, und einige drücken die höchste Verzweiflung aus. Hierauf muß der Lehrling aufmerksam seyn, und allezeit den besten Bass und die beste Harmonie zu wählen suchen. Sein Gefühl muß ihm hierin zum Wegweiser dienen; denn hierüber lassen sich keine bestimmte Regeln geben. Genug, daß die Harmonie ihn mit so mannigfaltigen Mitteln versiehet, daß ihm von dieser Seite nichts mehr zu wünschen übrig bleiben kann.

Und hieraus erhellet klar, wie viel die Harmonie und der reine Satz zum Ausdruck beytragen, da sie der nemlichen Melodie oft einen so verschiedenen Ausdruck geben können. Wie sehr hingegen die schönsten Melodien durch abgeschmackte und falsche Harmonien und durch einen unrichtigen Satz verunstaltet werden, davon kann jedweder überzeugt werden, der das Telemannische Chorgesangsbuch besitzt.

Zweyter Abschnitt.

Von der Tonleiter, und den daher entstehenden
Tönen und Tonarten.

I. Von den Tonarten der Alten.

Man sagt, daß die Griechen drey Hauptgattungen von Tonleitern gehabt haben, die durch die Benennungen des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts unterschieden worden.

Das diatonische war nach dem Ptolomäus so beschaffen, daß man von dem Grundton zu seiner Quarte, erst durch einen halben Ton, und von dem durch zwey ganze Töne in diesen Verhältnissen $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$ fortstieg, welche man sich ohngefehr durch die Stufen H. C. d. e. vorstellen kann.

Sowohl hier als an den zwey folgenden Beyspielen werden diese Stufen durch die igt übliche Benennung der Töne nur ohngefehr vorgestellt, weil unsere Stufen andere Verhältnisse gegen einander haben.

Das chromatische stieg von dem Grundton, durch zwey halbe Töne und eine kleine Terz fort, in diesen Verhältnissen: $\frac{27}{28}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{5}{8}$, ohngefehr so: H. c. cis. e.

Das enharmonische aber stieg vom Grundton durch einen Viertelton, hernach einen halben Ton, und eine grosse Terz auf die Quarte, in den Verhältnissen: $\frac{45}{48}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{1}{2}$ oder ohngefehr H. $\sharp$ H. c. e.

Seit vielen Jahrhunderten aber weiß man in der Musik von dem chromatischen und enharmonischen Geschlecht der Griechen nichts mehr, denn so weit wir von gegenwärtiger Zeit an, in der Geschichte der Musik ununterbrochen hinaufsteigen können, und wenigstens tausend Jahr vor unsern Zeiten hinauf, treffen wir bloß die diatonische Tonleiter. Und obgleich gegenwärtig in den Gesängen der Neuern bisweilen Fortschreitungen vorkommen, denen man den Namen der chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen giebt, so ist doch überhaupt wahr, daß seit dem Untergang der alten griechischen Musik blos diatonische Tonleiter im Gebrauch gewesen. Unser heutiges vollständiges System der Töne C, $\sharp$ C, D, $\sharp$ D, E, u. s. f. ist im Grunde nichts anders, als ein aus viel diatonischen Tonleitern in einander geschobenes System, wie wir hernach mit mehrerm ersehen werden.

Der Grund des gegenwärtig durch ganz Europa gebräuchlichen Systems der Töne ist diese diatonische Tonleiter nach den darunter geschriebenen Verhältnissen der Intervalle:

$$C, D, E, F, G, A, H, c,$$

$$\frac{9}{8}, \frac{9}{10}, \frac{15}{16}, \frac{8}{9}, \frac{9}{10}, \frac{8}{9}, \frac{15}{16}.$$

Und diese wollen wir die diatonische Grundtonleiter nennen. Diese Tonleiter aber soll erst seit des Zarlinus Zeiten aufgetommen seyn, da vor ihm die Stufen diese ältern griechischen Verhältnisse gehabt:

$$C, D, E, F, G, A, H, c,$$

$$\frac{8}{9}, \frac{8}{9}, \frac{243}{256}, \frac{8}{9}, \frac{8}{9}, \frac{8}{9}, \frac{243}{256}.$$

Es ist bereits im ersten Theile dieses Werkes gezeigt worden, wie in dieser einzigen Grundtonleiter noch fünf andere liegen, die man auch diatonische Tonleitern nennen kann, und die so gut als die Grundtonleiter können gebraucht werden, obgleich jede andere Intervalle hat.

Diese 6 Tonleitern sind also

- 1) C, D, E, F, G, A, H, c, u. s. f.
- 2) D, E, F, G, A, H, c, d, u. s. f.
- 3) E, F, G, A, H, c, d, e, u. s. f.
- 4) F, G, A, H, c, d, e, f, u. s. f.
- 5) G, A, H, c, d, e, f, g, u. s. f.
- 6) A, H, c, d, e, f, g, a, u. s. f.

Die genauen Verhältnisse der Intervallen dieser sechs Tonleitern haben wir im ersten Theile in einer Tabelle angezeigt.

In den ältesten Zeiten der Kirchenmusik mußte man von keinen andern als diesen Tönen; und nach welcher von diesen sechs Tonleitern der Gesang gesetzt war, mußte man sich der hier bezeichneten Töne alleine bedienen. Der Augenschein zeigt daß man in den meisten dieser Tonleitern am Ende nicht konnte durch die große Septime, oder das Subsemitonium Modi in die Octave schließen, welche man gegenwärtig durchays für nothwendig hält.

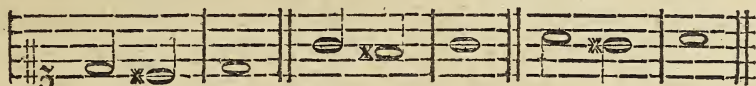
Es ist auch bereits im ersten Theile erinnert worden, daß diese Unvollkommenheit, aller Vermuthung nach, Sängern von seinem Gehör zu empfindlich

gewez

gewesen, und daß sie, ob es ihnen gleich nicht vorgeschrieben war, die Cadenz-
 zen in die Octave durch das Subsemitonium Modi werden gemacht haben, wel-
 ches dann zu allmählicher Einführung der Töne Cis, Dis, Fis und Gis wird Ge-
 legenheit gegeben haben. Ob also gleich in der dorischen und aeolischen Tonart
 ehemals diese Schlüsse so stunden:



so ist zu vermuthen, daß die besten Sänger sie doch so werden gesungen haben:



so wie wir gewiß wissen, daß sie in gewissen Tonarten, statt des harten B' oder
 unsers H, das weiche, oder unser B gesungen haben, wenn es gleich in den No-
 ten nicht angedeutet gewesen.

Man wird also nicht sehr leicht irren, wenn man sich die alten Kirchenton-
 leiter auf folgende Art, wie sie auch noch gegenwärtig abgehandelt werden, vor-
 stellt:

- 1) C, D, E, F, G, A, H, c,
- 2) D, E, F, G, A, H, cis, d,
- 3) E, F, G, A, H, c, d, e,
- 4) F, G, A, B, c, d, e, f,
- 5) G, A, H, c, d, e, fis, g,
- 6) A, H, c, d, e, f, gis, a,

Weil noch ist sowohl in den römischcatholischen als in protestantischen Kir-
 chen, viel Compositionen in dieser Tonleiter ausgeführt werden, so scheint mir
 nöthig, ehe ich von dem gegenwärtig gebräuchlichen Tonssystem handle, einen
 hinlänglichen Unterricht über die Beschaffenheit und die Behandlung der alten
 Kirchentonarten zu geben.

Man giebt noch gegenwärtig diesen sechs Tonarten die Namen der ehemaligen griechischen Tonarten, und nennet:

die erste, die jonische Tonart,
 die zweite, die dorische Tonart,
 die dritte, die phrygische Tonart,
 die vierte, die lydische Tonart,
 die fünfte, die myxolydische Tonart,
 die sechste, die aeolische Tonart.

Was hier die erste, zweite, 3c. Tonart genennet wird, beziehet sich nur auf die vorher von uns angenommene Ordnung. Denn bey den Alten war D, oder die dorische Tonart die erste, E oder die phrygische Tonart die zweyte, u. s. f. A oder die aeolische war die fünfte, und C oder die jonische die sechste; und nur die vier ersten, nemlich: D, C, F und G wurden für die Psalmen gebraucht: Doch findet man, daß einige Aeltere, die zweite die phrygische und hingegen die dritte die dorische nennen. Gegenwärtig aber sind die Benennungen durchgehends so, wie sie hier angeführt sind, gebräuchlich.

Von diesen sechs Tonarten wurde aber jede auf eine doppelte Weise behandelt, die man die authentische und die plagalische nannte.

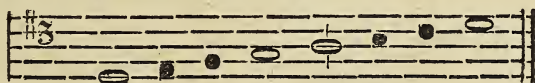
Die authentische Art bestund darin, daß der Gesang seinen Umfang von der Tonica bis auf die Dominante, doch auch nachher bis zur Octave nahm; die plagalische Art aber nahm ihren Umfang von der Unterdominante bis auf die Tonica, oder auch bis in die Oberdominante.

Es läßt sich errathen, woher diese doppelte Behandlung einer Tonart entstanden ist. Nemlich in den alten Zeiten hatte jede Melodie nur einen kleinen Umfang, etwa von einer Quinte, der hernach bis zur Octave erweitert wurde. Nun war die Gewohnheit der ersten Kirchen, die Psalmen und Hymnen für zwey Chöre zu setzen, die gegen einander abwechselten oder deren einer dem andern gleichsam antwortete. (Dahero dergleichen Gesänge Antiphona genennet wurden.) Hatte nun der erste, oder Hauptchor seinen Gesang in dem Umfang von der Tonica bis etwa zur Dominante genommen, so mußte der andere Chor wenn seine Melodie sich von dem ersten unterscheiden sollte, nothwendig anders anfangen und enden, aber doch in derselben Tonleiter bleiben. Und wenn die zweite Melodie den Character der ersten beybehalten sollte, so mußte sie durch eben solche Stufen auf und absteigen, dergleichen die erste Melodie beobachtete. Daher
 ent-

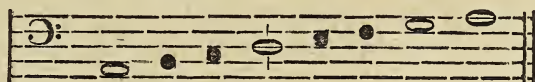
entstund also die doppelte, nemlich die authentische und plagalische Behandlung, in einer und eben derselben Tonart.

Ein einziges Beyspiel wird die Sache hinlänglich erläutern.

Gesetzt man habe einen Psalm für zwey abwechselnde Chöre in der dorischen Tonart setzen wollen, so daß wenn der erste Chor einen Vers oder Satz gesungen, der zweyte in einen andern, aber den ersten einigermaßen gleichartigen Melodie, denselben oder einen ähnlichen Satz wiederholen sollte. Um nun zu begreifen, wie beide Melodien gleichartig, und doch hinlänglich verschieden werden konnten, wollen wir uns die dorische Tonleiter so vorstellen:



Die erste Melodie gieng also von der Tonica D aus, und stieg bis A oder H, oder wenn man will, allenfals bis auf d, so bekam der Gesang seinen Hauptcharacter von der Lage der halben Töne, die sich in der Octave befinden, und die hier mit schwarzen Noten angezeigt sind; hier war nemlich die Secunde der Tonica groß, die Terz aber klein. Um diesen Character aber bezubehalten, mußte die zweyte Melodie, ohne nach einer andern Tonleiter zu singen, ihren Umfang in dieser nothwendig so nehmen daß die halben Töne eben die Lage bekämen, die sie in der Tonleiter der Hauptmelodie hatten. Dieses konnte, wie der Augenschein zeigt, nicht anders geschehen, als wenn sie von der Dominante aus bis auf die Octave der Tonica darüber gieng, also:



Auf diese Art bekamen die Tonleiter beyder Melodien einerley Character, und waren doch hinlänglich verschieden, ohne aus wirklich verschiedenen Tonarten zu bestehen.

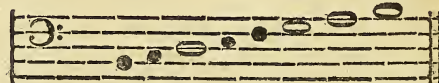
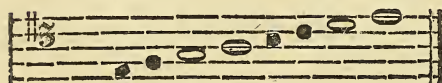
Folgende Vorstellung läßt auf einmal die Tonleitern der zwölf Kirchentöne, der sechs authentischen und sechs plagalischen übersehen.

Authentisch.

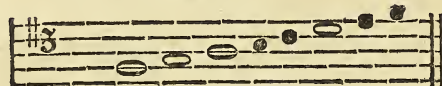
Erster Ton. Dorisch.



Zweiter Ton. Phrygisch.



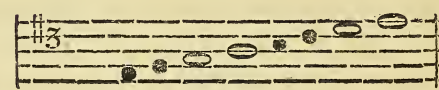
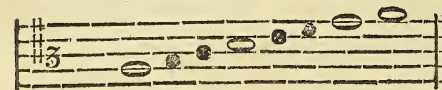
Dritter Ton. Lydisch.



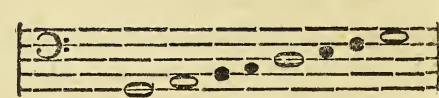
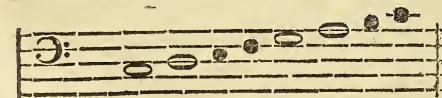
Vierter Ton. Mixolydisch.



Fünfter Ton. Aeolisch.



Sechster Ton. Ionisch.



Man kann nach der gegenwärtigen Einrichtung der Orgeln jeden dieser Töne, wenn es der Sänger halben nöthig wäre, höher oder tiefer transponiren. Aber bey diesen Versetzungen muß man genau Acht haben, daß die Lage der halben Töne, oder des sogenannten Mi-fa genau dieselbe bleibe, wie sie in der ursprünglichen Tonart ist.

Ich will noch anmerken, daß zwar ursprünglich diese doppelte Behandlung jedes Tones für Gesänge erfunden worden, da ein Chor dem andern antwortete; hernach aber auch bey Psalmen und Liedern für einen einzigen Chor bald die authentische, bald die plagalische Tonart durchaus gewählt worden.

So ist zum Exempel das Lied: *Jesus Christus unser Seyland*, durchaus in Modo dorio authentico, das Lied aber: *Christ lag in Todesbanden*, durchaus in Modo dorio plagali.

Nach unserer heutigen Art, da man die Töne in zwölf Dur und zwölf Molltöne eintheilet, haben wir von den alten Tonarten eigentlich nur zwey, nemlich die jonische und die aeolische beybehalten; jene ist das Muster aller Durtöne, diese aller Molltöne. Indessen hat doch, wie wir unten sehen werden, jeder der zwölf Dur und der zwölf Molltöne seinen eigenen Character, der von der Temperatur herkömmt. Wollte man aber, wie so viele darauf dringen, die gleichschwebende Temperatur einführen, so würde in der That der ganze Reichthum der Töne sich lediglich auf zwey, nemlich C dur und A moll einschränken, weil alsdann gar alle Durtöne bloße Transpositionen des andern, ohne das geringste Eigene des Characters, wären.

Die Kenntniß dieser alten Kirchentöne, und deren richtigen Behandlung, ist nicht bloß darum nothwendig, weil ohne sie der rechte Jugensatz nicht kann gelernt werden, wie aus dem, was ich hernach über diese Materie sagen werde, erhellet, sondern auch darum, weil die alte Art zu setzen wirklich Vorthelle hat, die wir in der neuen vermissen.

Wir haben verschiedene alte Kirchenlieder, die so voll Empfindung und Ausdruf sind, daß sie ohne merkliche Verminderung ihres Werthes nicht können nach der neuen Art umgesetzt werden.

Die alten Tonarten haben überdem mehr Mannigfaltigkeit der Harmonie und der Modulation, als die neuere Art in so einfachen Gesängen zuläßt, wo man sich insgemein mit dem Accord der Tonica, und ihrer Ober- und Unterdominante behilft. Ich will zum Beyspiel das Lied: *Ach Gott, vom Himmel stieh darcin*, mit der Harmonie, die seine Tonart an die Hand giebt, begleiten, und dasselbe Lied, wie es von einigen neuen Tonsetzern oder Organisten gesetzt oder vorgetragen wird, hersetzen. Man müste nicht das geringste Gefühl haben, wenn man das nemliche Lied bey der ersten Harmonie nicht ausdrucksvoll und vortreflich, bey der zweyten hingegen nicht äußerst schaal und ekelhaft finden sollte.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written in a style that includes various accidentals and fingerings. The word "Neolisch." is written in the bottom staff, followed by a handwritten signature.

G dur. 6 5 6 7 6

Neolisch. *Handwritten signature*

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written in a style that includes various accidentals and fingerings. The word "Neolisch." is written in the bottom staff, followed by a handwritten signature.

6 8 7 6

5 6 X 6 X 6

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is written in a style that includes various accidentals and fingerings. The word "Neolisch." is written in the bottom staff, followed by a handwritten signature.

6 7 6 6 5

6 X 6 X 6 X



Ich kann auch noch anführen, daß der delicateste der neuern Componisten, J. S. Bach, die Methode, nach den alten Kirchentönen zu setzen, vor nöthwendig gehalten hat, wie aus dessen Catechismus: Gesängen zu sehen ist, deren so viele auf diese Weise gesetzt sind.

B. E. Christ aller Welt Trost, S. 13. und

Kyrie, Gott heiliger Geist, S. 15. welcher phrygisch und ins G versetzt ist.

Dies sind die heiligen zehn Gebot, S. 30., myrtydisch, auch S. 35. die Fuge über den nemlichen Gesang.

Wir glauben all' an einen Gott, S. 37., dorisch.

Vater unser im Himmelreich, S. 40., dorisch, aber ins E versetzt.

Christ unser Herr zum Jordan kam, S. 47., dorisch, ins E versetzt.

Aus tiefer Noth 2c. S. 51., phrygisch.

Jesus Christus 2c. S. 60., dorisch ins E versetzt, u. a. m.

Es scheint auch keine leere Einbildung zu seyn, was die ältern Componisten so ofte und so übereinstimmend von der Verschiedenheit der Charactere der alten Kirchentonarten versichern. Ohne mich bey dem aufzuhalten, was wir bey den alten griechischen Schriftstellern von der verschiedenen Wirkung der Tonarten finden, (da es nicht zuverlässig ist, daß unsere Kirchentonarten dieselben seyn, die die Griechen mit diesem Namen bezeichnet haben) (*) will ich nur die Anmerkungen einiger Neuern hierüber anführen.

Sie

2) Jedermann weiß J. B. daß von dem Tonart unwiderstehlich zum Kriege gereizt. Man hat zwar heut zu Tage keinen Timotheus gesagt wird, er habe den Alexander durch Gefänge in der phrygischen Begriff, wie bloß in einer Tonart so große
Zweyter Theil, G Kraft

Sie leiten insgemein das eigene Gepräge jeder Tonart von der Lage der halben Töne, oder des Mi-la her. Um die Wirkung die daher entstehet zu empfinden, stelle man sich nur die zwey am meisten von einander abstechenden Tonleitern vor:

C, D, E, F, G, A, H, c.
E, F, G, A, H, c, d, e,

In dem ersten ist die Secunde, die Terz, die Sexte und die Septime groß, in der andern sind diese Intervallen klein. Setzet man noch hinzu, wie man sowohl in der einen, als in der andern Tonart, stufenweise auf oder absteigend auf diese Intervalle kommt, so begreift man leichte, wie verschieden der Charakter des Gesanges nothwendig herauskommen müsse, nachdem die eine oder andere dieser Tonleitern zum Grunde gelegt wird. Die erstere hat offenbar etwas munteres, fröhliches, da die andere durch ihre kleinere, einigermaßen verdrießliche und schleichende Schritte, etwas finsternes und schleichendes ausdrückt.

Man hat verschiedene alte Kirchenlieder, in denen der Ausdruck der Fröhlichkeit oder Traurigkeit, der Zuversicht und des Zweifels, und andere Empfindungen so offenbar sind, daß jedermann sie fühlt. Daß dieses aber größtentheils von der guten Wahl der Tonart herkomme, wird dadurch offenbar, daß diese Charaktere sich fast ganz verlieren, wenn man die Tonart verändert.

Es kann wohl seyn, daß einige zu bestimmt von dem eigenthümlichen Charakter jedes Tones gesprochen haben; aber etwas davon ist gewiß, und jedem empfind-

Kraft liege. Wir können auch nicht mit Zuverlässigkeit sagen, wie die griechischen Tonarten beschaffen gewesen, oder von ihren Componisten behandelt worden. Indessen will ich denen, die sich noch mit Erforschungen über die Musik der Alten abgeben, hier die Muthmaßung eines Gelehrten über diesen Punkt zur Prüfung anheim stellen. Er meint, daß, was die Griechen Tonarten genennet haben, sey eben nicht ein besonderes Tonssystem, sondern eine, nach einem solchen Tonsystem besonders charakterisirte Melodie, wie etwa gegenwärtig die National-Melodien verschiedener Völker. Wenn man also bey den Alten findet, daß ein Gesang in phrygischer, dorischer oder einer andern Tonart gesetzt gewesen, so meint er, müsse man so etwas darunter verstehen, als ist, wenn man sagt: polnisch, englisch, sicilianiſch. Denn ohnſtreitig haben die National-Tanzmelodien ihre sehr gut bestimmte Charaktere des Ausdrucks.

empfindsamen Ohr fühlbar. Ich will die Charaktere der verschiedenen Töne, wie Prinz und Butstert sie angegeben haben, hiehersetzen; der erste sagt:

Die jonische Tonart sey lustig und munter.

Die dorische Tonart sey temperirt, andächtig.

Die phrygische Tonart sey sehr traurig.

Die lydische Tonart sey hart, unfreundlich.

Die myrolydische Tonart sey lustig, etwas gemäßiget.

Die äolische Tonart sey gemäßiget, zärtlich, etwas traurig.

Butstert giebt den Charakter jedes sowohl authentischen als plagalischen Tones so an:

Der dorische, munter, freudig, und gravitatisch.

Der hypodorische, 2) einsältig, demüthig, traurig.

Der phrygische, ganz traurig, auch lieblich und angenehm.

Der hypophrygische, fläglich, weinerlich.

Der lydische, drohend.

Der hypolydische,

Der myrolydische, ernsthaft.

Der hypomyrolydische, bescheiden.

Der äolische, angenehm, lieblich.

Der hypoäolische, seufzend, weinerlich, traurig, versöhnlich.

Der jonische und hypojonische munter, lustig, fröhlich.

Ich lasse diese Bestimmungen der verschiedenen Charaktere dieser Tonarten dahin gestellt, und will nur das, was ich mir hierüber völlig zu behaupten getraue, hier anführen.

Ueberhaupt ist jedes Intervall, das sich von andern gleiches Namens unterscheidet, von anderer Wirkung, denn ein anders ist eine kleine Secunde, als e-f, und ein anders eine große oder übermäßige Secunde, als c-d oder f-gis, und so mit den übrigen.

Wenn auch gleich die Intervalle von Terzen, Quartan, Quinten, u. s. w. für sich in ihren Verhältnissen völlig gleich sind, so werden sie dennoch durch die verschiedenen inliegenden Secunden im Affekt sich unähnlich. Z. E. bey den kleinen Terzen, wo einmal der halbe Ton nach dem ersten, und das andremal nach dem zweyten Ton zu stehen kommt, als:

e f g; d e f.

Dann ist die Wirkung des nemlichen Intervalles durch die Harmonie, die zum

G 2

Grund-

3) Der erstere ist immer authentisch, der andere plagalisch.

Grunde liegt, wieder verschieden. Z. E. c, f, g, in der phrygischen Tonart ist ganz verschieden gegen e, f, g, wenn diese Töne in der jonischen Tonart von der Terz zur Quinte des Haupttones steigen; und wieder ein anderes, wenn diese Töne in der dorischen Tonart von der Secunde zur Quarte des Haupttones steigen, und noch von ganz anderer Wirkung, wenn sie von der Quinte zur Septime in der äolischen Tonart steigen. Dieses läßt sich überhaupt von allen Intervallen behaupten.

Durch die verschiedene Lage der halben Töne in den Quartan und Quinten, aus denen die Tonleitern, die die alten Tonarten bestimmen, zusammengesetzt sind ist also begreiflich daß jede Tonart etwas ihr eigenthümliches haben, und zu diesen oder jenen Ausdruck schicklicher seyn müsse, als die übrigen.

Die jonische Tonart hat lauter wohlklingende und fröhliche Fortschreitungen, von ihrem Hauptton an gerechnet, als C D, C E, C F, C G, C A, nur die Fortschreitung von C ins H ist niedrig, daher man sich derselben auch nur alsdenn bedienet, wenn man etwas hartes und widriges ausdrücken will.

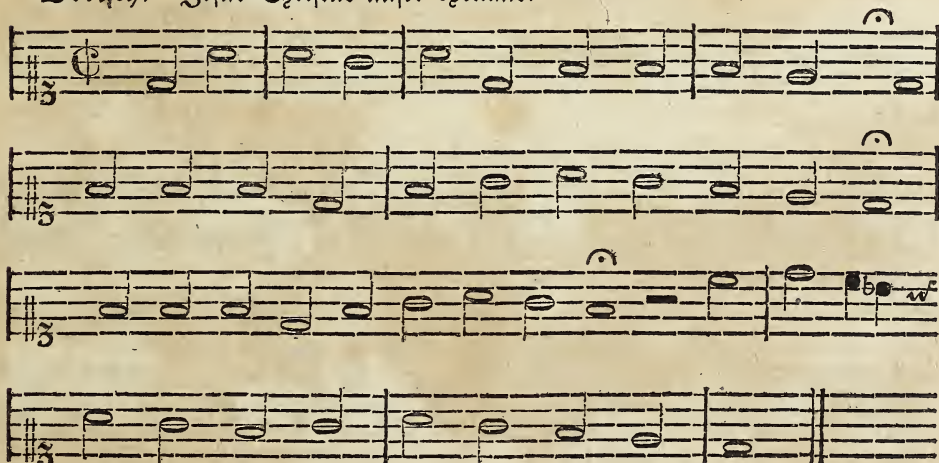
Die dorische hat auch gute Fortschreitungen, als: D E, D F, D G, D A; nur D H ist hart, und wird daher auch selten gesetzt. In dem jonischen Modo hat jeder Ton des Dreyklangs vom Hauptton eine gute Quarte: C F, E A, G c, da hingegen in dem dorischen Modo die Terz F, eine widrige Quarte F H hat. Man wird leicht den Unterschied einerley Melodie in diesen zwey Modis bemerken. Z. B.



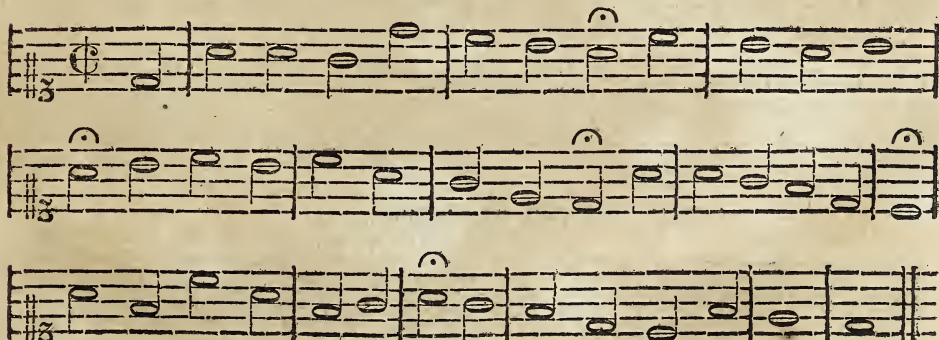
Die myrohydische Tonart ist wegen Mangel des Subsemitoniums bey weitem nicht so vollkommen als die jonische, hat aber übrigens, wie diese, lauter reine Intervalle vom Hauptton. Die Ausweichung in die Untersecunde vom Hauptton giebt dieser Tonart eine Würde, die in der jonischen nicht erhalten werden kann. Wird diese Ausweichung aber vermieden, so schickt sie sich sehr zum lebhaften und muntern Ausdruck.

Als melodische Beyspiele mögen folgende Choräle dienen, in welchen die Fortschreitungen jeder Tonart aufs genaueste beobachtet sind:

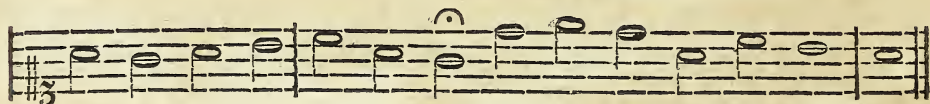
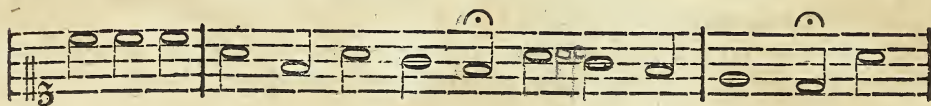
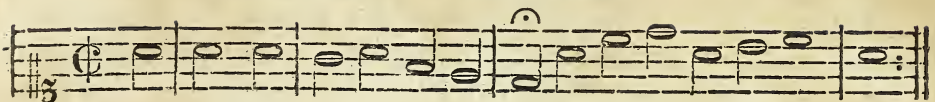
Dorisch. Jesus Christus unser Heiland.



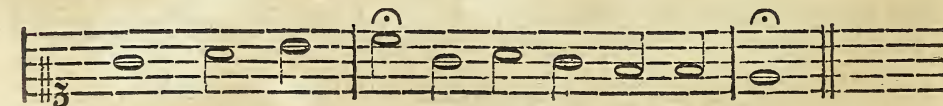
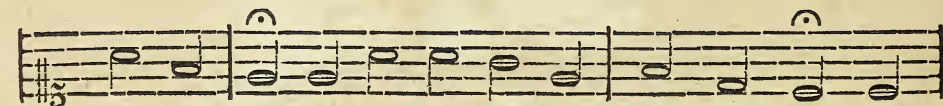
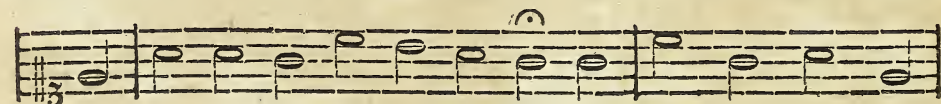
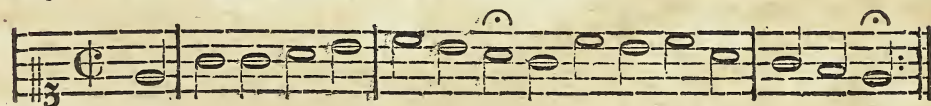
Mit Fried und Freud ich fahr dahin.



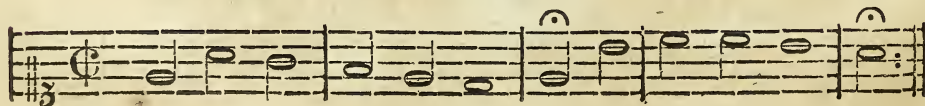
Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

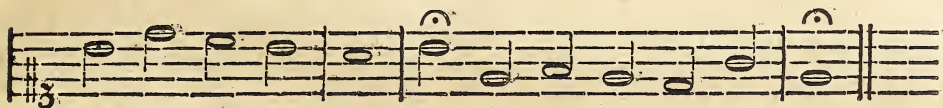
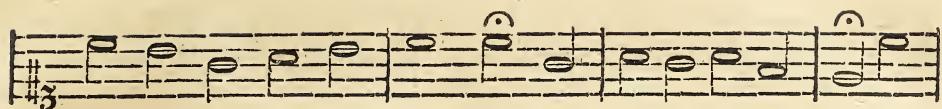


Phrygisch. Erbarm dich mein, o Herre Gott!

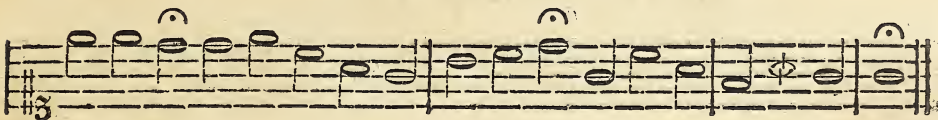
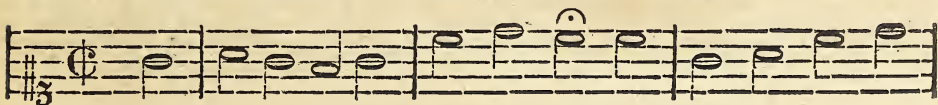


Hertzlich thut mich verlangen.

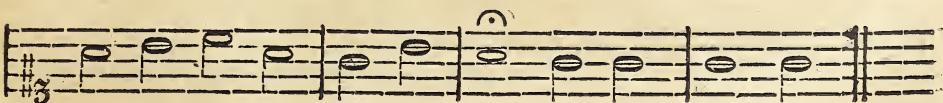
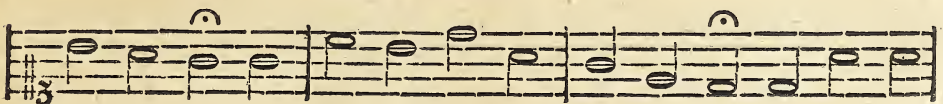
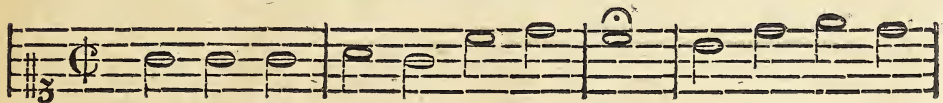




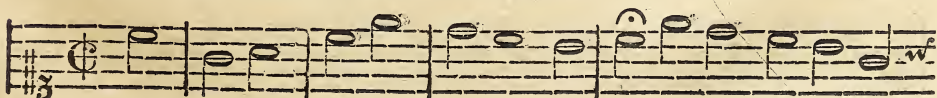
Myxolydisch. Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist.

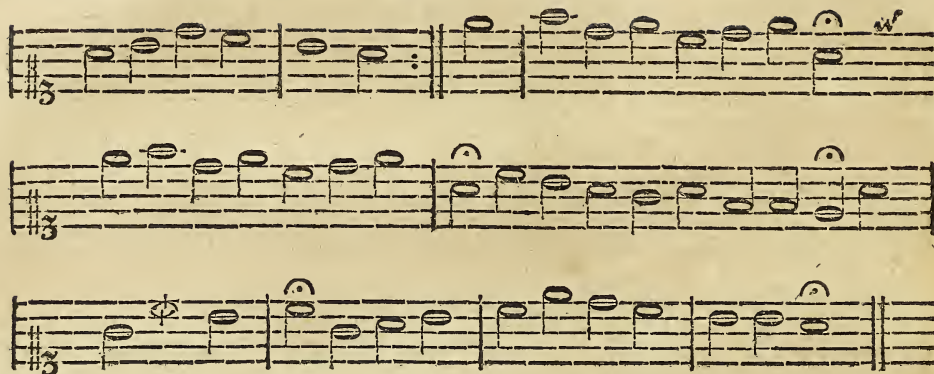


Gelobet seyst du Jesu Christ.

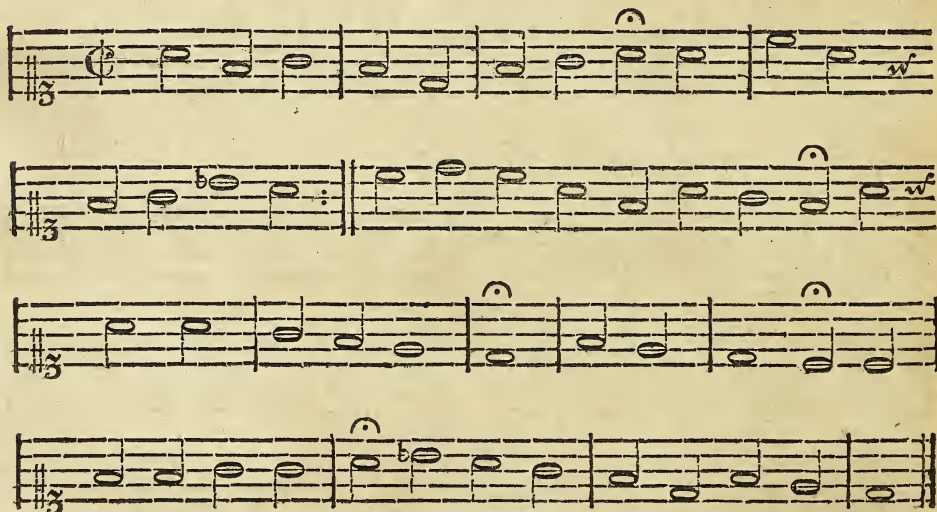


Aeolisch. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.



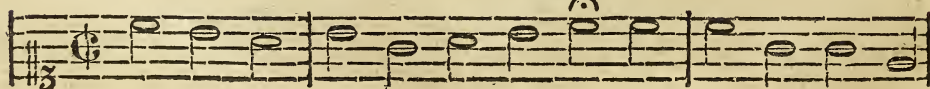


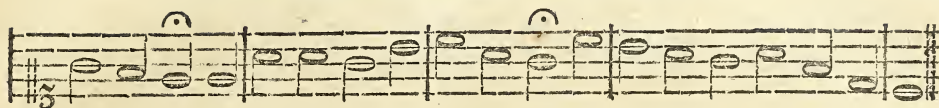
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.



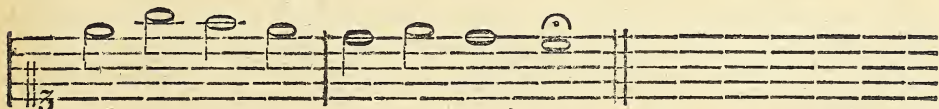
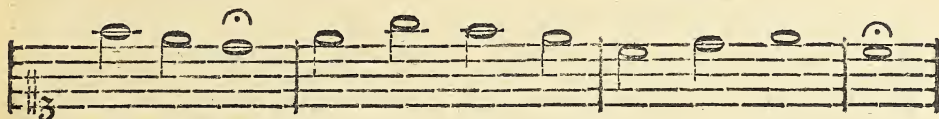
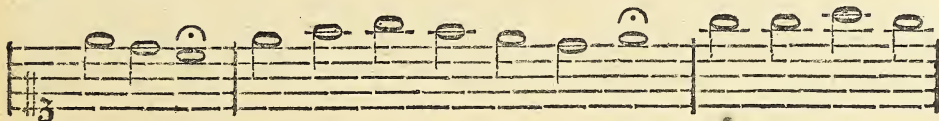
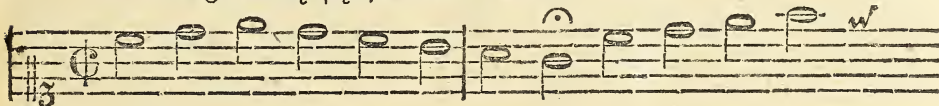
Dieser Choral ist um eine Quinte tiefer versetzt.

Ionisch. Vom Himmel hoch da komm ich her.





Freu dich sehr, o meine Seele.



Letzterer wird eine Quarte tiefer aus dem G gesungen.

In diesen Melodien ist jede Tonart ganz genau bestimmt, denn in der dorischen kommt jederzeit die große Sekunde H von D vor, in der äolischen die kleine Sekunde F von A, in der phrygischen die kleine Sekunde F von E, hingegen in der äolischen oder dorischen die große Sekunde H von A, und E von D, in der myxolydischen die große Untersekunde, oder kleine Septime vom Haupttone, F von G, hingegen in der jonischen die kleine Untersekunde, oder große Septime vom Haupttone, H von C.

Die erste Ueberlegung des Componisten, zu Erfindung einer guten und ausdrucksvollen Melodie, muß auf die Wahl der Tonart gerichtet seyn. Wenn er also Kirchenstücke nach den alten Tonarten zu setzen hat, so kann er die Verschiedenheit der Charaktere und des Eigenthümlichen derselben, nicht aus den Augen setzen. Nachdem ich also über diesen Punkt das Nöthige angemerkt, will ich nun von der nähern Behandlung aller dieser alten Tonarten sprechen.

Wollte man die alten Tonarten ganz streng, das ist, so behandeln, daß man sich nirgends, weder in der Melodie, noch in der begleitenden Harmonie,

Zweyter Theil,

H

einen

einen Ton erlaubte, der nicht in der Tonleiter lieget, so würden allerdings sehr eingeschränkte und unvollkommene Compositionen davon hervorkommen. Die Alten haben eben deswegen, weil sie die gar zu eingeschränkte Beschaffenheit ihrer Tonleiter gefühlet haben, nach und nach die notwendigen Semitonia eingeführet. Daher ist die beste Art, diese Töne zu behandeln, wohl diese, daß man sowohl in der Hauptmelodie, als im Basse die Töne, die nicht in der Tonleiter der gewöhnlichen Tonart liegen, so viel möglich vermeide, und z. B. in D kein B, in E kein Fis, in F kein b, in G kein fis brauche, dennoch aber, besonders in den Mittelfstimmen zu Vermeidung eines Tritons, oder sonst zu mehrerem Wohlklang sich dieselben erlaube. Hauptsächlich ist das Subsemitonium modi bey allen Cadenzgen, die mit dem Dominantenaccord gemacht werden, nöthig.

Man kann aber nicht in allen Tonarten auf einerley Art schließen, sondern einige schließen durch den Accord der Ober- andere der Unterdominante. Die jonische, dorische, lydische und aeolische Tonart schließen durch den Accord der Oberdominante, S. 1. 2. 3. 4. Die phrygische hingegen durch den Accord der Unterdominante und zwar in den Accord der Tonica mit der großen Terz, S. 5. oder auch durch den Accord der Untersecunde der Tonica, oder dessen erste Verwechslung, S. 6. 7. Die myxolydische schließt auch durch den Accord der Unterdominante, weil ihre Oberdominante keine große Terz in der Tonleiter hat. S. 8.

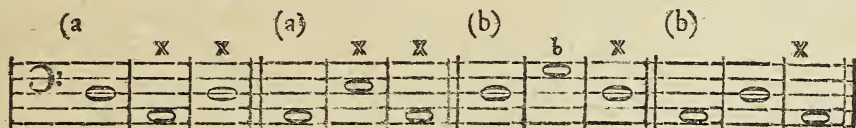


Man schließt auch gern in den alten Tonarten mit einem halben Schluß von dem Accord der Tonica auf den Accord der Dominante mit der großen Terz. Z. B. in der jonischen, dorischen, lydischen und aeolischen Tonart:

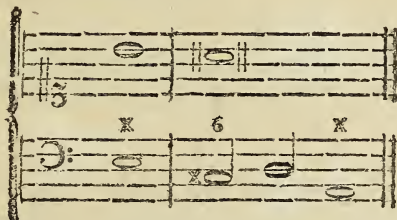


Hievon sind aber die phrygische und myxolydische Tonart ausgenommen, als deren Dominanten keine große Terz in der Tonleiter angeben. Wollte man in der myxolydischen Tonart der Dominante durchaus die große Terz geben, so würde die Tonart dadurch gleich jonisch. Hingegen kann man den Dominanten der dorischen und aeolischen Tonart die große Terz zufügen, ob sie gleich ebenfalls sich nicht in ihren Tonleitern befindet, weil sie dem ohngeachtet von den übrigen Tonarten ganz verschieden bleiben.

Einige behaupten, daß man in den alten Tonarten bey förmlichen Schließsen auf der Tonica allezeit die große Terz derselben anbringen müsse, wenn dieselbe sich gleich klein in der Tonleiter befinde. Dieser Schluß ist aber hart und verwerflich, wenn man nemlich von der Dominante zur Tonica schließet, wie bey (a) in der dorischen und aeolischen Tonart; hingegen sehr wohlklingend und nothwendig, wenn man durch den Accord der Unterdominante mit der kleinen Terz zur Tonica übergeht, und so schließet wie bey (b).



Unter den Kirchenliedern finden sich einige, die nicht mit dem Hauptton schließen. So ist z. B. das S. 54 angeführte Lied: Durch Adams Fall &c. dorisch, schließt aber in der Quinte des Haupttones. Solche Schlüsse müssen der Haupttonart gemäß behandelt werden. Daher würde es fehlerhaft seyn, wenn man den angeführten Choral in A mit der kleinen Terz schließen wollte, sondern der Schluß muß folgender seyn:



Bei den Ausweichungen muß die Tonica des Tones, worinn ausgewichen wird, die Terz behalten, die die Tonleiter des Haupttons anzieht. So wird z. B. in der dorischen Tonart in die Unterquinte mit der großen Terz ausgewichen, in der aeolischen hingegen, die unsere heutige Molltonart ist, in die Unterquinte mit der kleinen Terz. In der lydischen Tonart wird in die Secunde

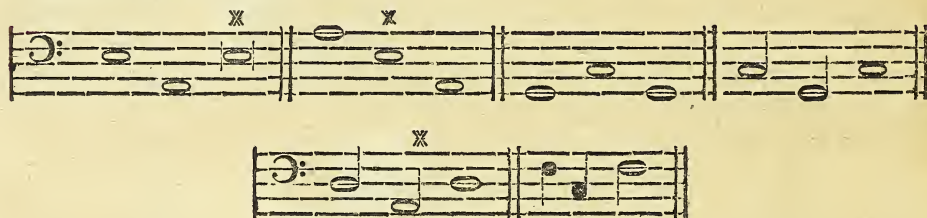
mit der großen Terz ausgewichen, in der jonischen hingegen, die unsere heutige Durtonart ist, in die Obersecunde mit der kleinen Terz.

Daß die alten Tonarten weit reichhaltiger an Modulation seyn, als die unsrigen, erhellet aus folgender Vorstellung, wo die Schlußcadenzen jeder Tonart angezeigt sind, worin man von der Haupttonart ausweichen kann. Durch die längern und kürzern Notengattungen hat man ohngefehr anzeigen wollen, wie lange man sich in solchen Stücken, wo in allen den angezeigten Tonarten ausgewichen wird, in der Nebentonart aufzuhalten habe. Die mit Viertelnoten angezeigten Cadenzen gehören unter die ungewöhnlichern und fremden Ausweichungen, deren man sich nur in langen Stücken bedienet.

Dorische Tonart.



Phrygische Tonart.



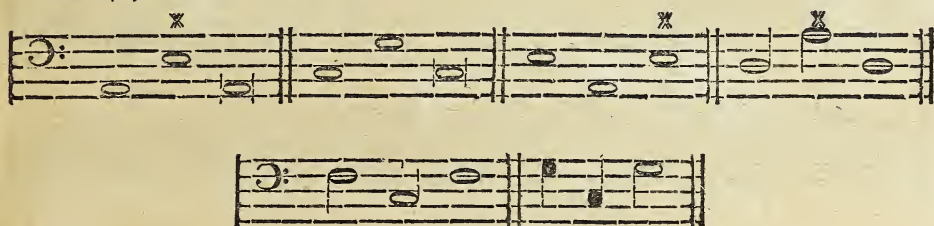
Lydische Tonart.



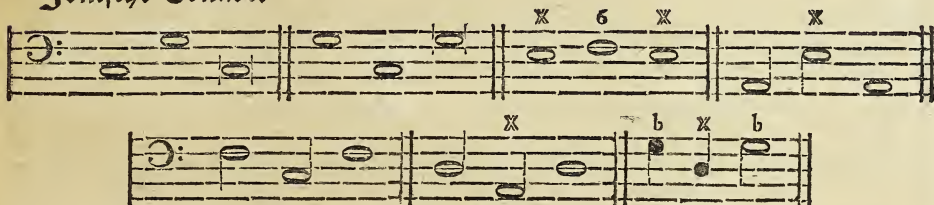
Myxolydische Tonart.



Äolische Tonart.



Ionische Tonart.



Hier muß noch angemerkt werden, daß unter den alten Kirchenliedern sich einige von zweydeutiger Tonart befinden, so daß man bey dem ersten Blick nicht gleich errathen kann, aus welchem Ton sie gehen. In solchem Fall darf man nur auf die Ausweichungen sehen, um die Haupttonart zu finden, und die Harmonien danach einzurichten. Sind die Ausweichungen aber von der Beschaffenheit, daß sie zweyerley Tonarten zukommen können, so finden auch beyde Tonarten statt, und man wählet alsdenn diejenige, die dem Ausdruck des Liedes am meisten entspricht. So ist die Melodie zu dem Liede: Nun kommt der Heyden Heyland, so wol dorischer als äolischer Tonart; desgleichen auch der Choral: Auf meinen lieben Gott. Die Lieder: Christ lag in Todesbanden, und Kyrie Gott Zeiliger Geist, können sowol phrygisch, als äolisch

behandelt werden, u. a. m. Hingegen in Fugensätzen von zweydeutiger Tonart läßt die Antwort sogleich die Haupttonart, erkennen, wie an seinem Ort wird gezeigt werden.

Dies sind die Hauptsachen, die bey Behandlung der alten Tonarten zu beobachten sind. Ich will hier einige Beispiele beyfügen, die zu Erläuterung der gegebenen Anmerkungen dienen können:

Dorisch.

The first system of the Doric mode consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff contains figured bass notation: 6, b4, 2, 3, b, 9, 3, 5, 6, 7. The second system also consists of two staves. The upper staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff contains figured bass notation: 4, x.

Æolisch, um eine Quinte tiefer versetzt.

The first system of the Æolian mode consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff contains figured bass notation: b, 6, 4, 2, 3, 9, 3, 4, 7, 7, 6, 5, x. The second system also consists of two staves. The upper staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lower staff contains figured bass notation: 4, x.

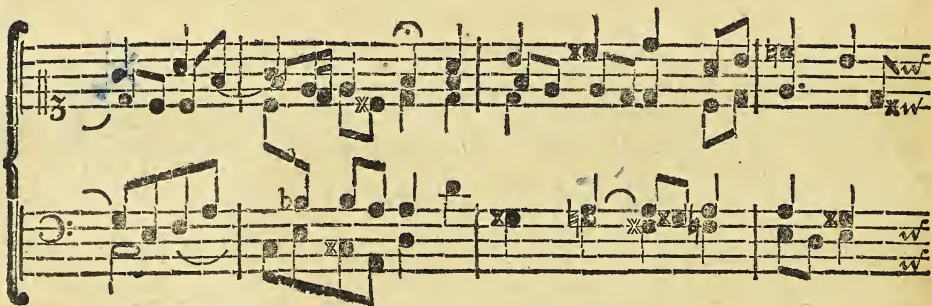
Das erste Exempel ist dorisch, weil außer dem ersten b des zweyten Taktes, durchgängig h als die große Sekste des Haupttones angebracht ist. Das zweyte ist,

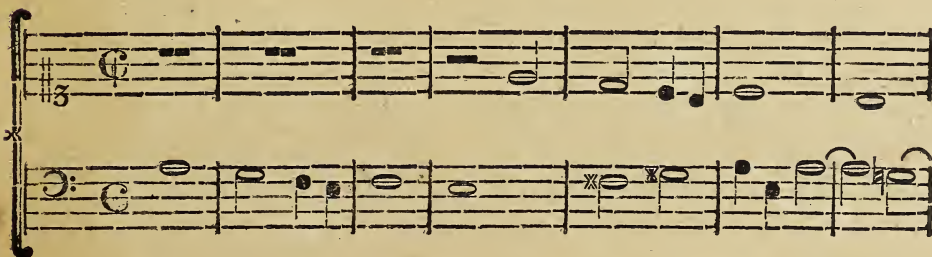
ist, ohngeachtet der nemlichen Melodie in der Hauptstimme aeolisch, weil durchgängig die kleine Septe des Haupttones angebracht ist. Dieses verursacht, daß das erste Beyspiel sich weit würdiger und anständiger als das zweyte, und dieses weit weichlicher und zärtlicher als das erste ausnimmt.

Ein Beyspiel der strengsten Behandlung ist folgender Choral: Komm Gott Schöpfer 2c. von J. Seb. Bach, in der myxolydischen Tonart.

Andere Beyspiele, wo der angenehmeren und fließenderen Modulation wegen, bald die kleine, bald die große Septe und Septime in der harmonischen Begleitung angebracht ist, sind folgende:

Das alte Jahr vergangen ist, von J. Seb. Bach.





Diese Art der harmonischen Behandlung der alten Tonarten ist ohnstrittig die vollkommenste, weil sie dadurch den größten Reiz und die höchste Mannigfaltigkeit für das Ohr erhalten. Auch waren die den Alten unbekannten Töne nicht so bald eingeführt, als man in der Figuralmusik für die Kirche sich insgemein nur dieser Schreibart bediente. Man schränkte sich aber dabey bloß auf die jonische und aeolische, als die leicht faßlichsten von allen Tonarten ein, wovon die erste die Dur- und die zweyte die Molltonart benennet wurde, und die nach Beschaffenheit der damaligen temperirten Orgeln nur in sechs Töne versect werden konnten, so daß man in allem nur acht Töne oder Tonarten hatte, die von einigen auch Kirchentonarten benennet werden. Diese waren nach ihrer Ordnung folgende: 1) D moll, 2) G moll, 3) A moll, 4) E moll, 5) C dur, 6) F dur, 7) G dur und 8) A dur. In der Choral-Musik hingegen behielt man die sechs alten Tonarten bey, die von einigen ganz strenge, nemlich ohne Einmischung von fremden, in der Tonleiter nicht befindlichen Tönen, von andern aber etwas freyer behandelt wurden. Heut zu Tage werden die alten Tonarten, zumal in protestantischen Ländern, wo die Kirchenmusik fast durchgängig sehr schlecht bestellt ist, zu sehr vernachlässiget; dies ist eine mit von den Ursachen, warum die heutige Kirchenmusik, selbst in katholischen Ländern, so tief gesunken ist, daß man sie fast nicht mehr von der theatralischen unterscheiden kann. So gut eine solche Musik auch ausgearbeitet seyn mag, so ist sie in der Kirche doch allezeit von maffer, wo nicht den Empfindungen der Andacht ganz entgegengesetzter Wirkung. Man höre dagegen eine von guten Meistern in den wahren Kirchentonarten ausgearbeitete Musik, eine Messe von Prenellini, Leonardo Leo, Lotti, Franc. Gasparini, Frescobaldi, Battiferri, Sur, Zindel, J. S. Bach, Froberger, Zelenka, u. a. Ja man höre dagegen blos einen simplen Choral! welche Kraft! welche der Kirche und der Religion anständige Würde! welche Höheit des Ausdrucks! Freylich sind es die Tonarten nicht allein, die das bewürken, aber niemand wird läugnen können, daß sie aufs kräftigste dazu beytragen. Ich kann bey dieser Gelegenheit meinen gerechten Unwillen nicht verbergen, den ich allezeit empfinde, so oft ich mich der neuen Choralgesänge erinnere, die zu den schönen Kirchenliedern Gellerts, Cramers u. a. gesetzt, und zum Theil in einigen protestantischen Ländern schon eingeführet sind. Kann etwas der Religion entheiligeres gedacht werden, als Choralgesänge, die mit unsern gemeinsten Liedern einerley Tonart, einerley Wendung des Gesanges, einerley Modulation haben, und müssen viele Christen dadurch nicht mehr zum Aergerniß als zur Andacht gereizt werden?

Die Vernachlässigung der alten Tonarten wird auch noch den gänzlichen Verfall der Fugen nach sich ziehen, oder hat ihn vielmehr schon nach sich gezogen: denn wie selten kommt hie oder da noch eine regelmäßige Fuge zum Vorschein? Wie sehr die Kenntniß dieser Tonarten aber zum Fugensatz nothwendig sey, wird an einem andern Ort erwiesen werden.

II. Von den Tönen und Tonarten der neuen Musik.

Das Tonssystem der Alten gab, wie aus dem Vorhergehenden erhellet, nur sechs verschiedene Tonleitern, deren jede ihre besondere Tonica, oder ihren Grundton hatte. Und da jede dieser Tonleiter auf eine doppelte Weise behandelt wurde, authentisch oder plagalisch, so entstanden daher in allem zwölf Tonarten. Nach unserm heutigen Tonssystem, dessen Beschaffenheit ich im ersten Theil hinlänglich beschrieben und durch Zahlen nach dem genauen Verhältniß der Töne bestimmt habe, kann jede Saite der Octave zur Tonica gemacht werden, so daß wir izt zwölf Grundtöne haben, da die Alten deren nur sechs hatten. Außerdem aber ist unser System noch so eingerichtet, daß jede Tonica zwey brauchbare Tonleitern hat, eine mit der großen Terz, die andere mit der kleinen. Folglich haben wir in allem 24 verschiedene Tonleitern, zwölf nach der großen oder Durtonart und zwölf nach der kleinen, oder Molltonart.

Ich habe zum ersten Theil eine Tabelle verfertigt, aus welcher mit einem Blick zu übersehen ist, wie jede dieser zwölf dur- oder moll- Tonleitern sich durch verschiedene eigene Intervalle von den übrigen auszeichnet. Hier ist nun der Ort, wo ich von den Charaktern dieser Tonleitern in Rücksicht auf die Beschaffenheit der Melodie, zu sprechen habe, um jungen Componisten zu zeigen, was sie in besondern Fällen in Absicht auf die Wahl des Tons und der Tonart ³⁾ jedesmal zu überlegen haben.

§ 2

Der

³⁾ Die Wörter Ton und Tonart werden nicht immer in ihrer genauen Bestimmung gebraucht, und gar ofte mit einander verwechselt. Ton bedeutet die Tonleiter, in so fern diese oder jene Saite ihre Tonica ist; z. B. aus dem Ton C setzen, heißt die Saite C zur Tonica nehmen. Nun hat jede Saite eine doppelte Tonleiter, nemlich dur oder moll. Tonart, bedeutet die Tonleitern in so fern sie für dieselbe Tonica dur oder moll ist. Will man bestimmt sprechen, so muß man sagen, die neuere Musik habe zwölf Töne, und jeder Ton zwey Tonarten; also nicht, weder 24 Töne noch 24 Tonarten, sondern 24 verschiedene Tonleiter, die zwölf Töne, jeden von zweyerley Tonart, ausmachen.

Der wichtigste Unterschied kommt von den zwey Tonarten her; so daß die zwölf Durttöne auf der einen, und die zwölf Molltöne auf der andern Seite, zwey im Charakter sehr verschiedene Classen ausmachen.

Die Durttöne überhaupt, unterscheiden sich von den Molltönen durch folgende Eigenschaften:

Durtöne haben,
die große Terz,
die große Sexte,
die große Septime.

Molltöne haben,
die kleine Terz,
die kleine Sexte,
die große Septime im Aufsteigen,
die kleine Septime im Absteigen.

Der Grund warum in den weichen Tonarten die aufsteigende Tonleiter von der absteigenden verschieden ist, liegt darin, daß man im Aufsteigen, um in die Oktave schließen zu können, die große Septime als das Subsemitonium, oder wie es die Franzosen sehr wohl nennen, den ton sensible, nöthig hat. Daher muß um dieses Intervalls willen im Aufsteigen auch aus der kleinen Sexte eine große gemacht werden, damit von der kleinen Sexte kein übermäßiger Secundensprung zu der großen Septime entstehe. Z. B.

A H c d e ⁺fis ⁺gis a, aufsteigend.
a g f e d c H A, absteigend.

Da nun in jeder Melodie die Terzen und Sexten die Intervalle sind, die am öftersten gehört werden, so läßt sich schon daraus sehen, daß die Verschiedenheit der Charakter zwischen den dur und moll Tönen sehr beträchtlich seyn müsse, und daß die Durtonarten überhaupt (weil die großen Terzen und Sexten consonirender sind, als die kleinen) angenehmer, fröhlicher, von mehr Harmonie und vollerm Klang sind, als die Molltonarten.

Für diejenigen, welche dem Ursprung der beiden Tonarten tiefer nachforschen und den Grund ihres Unterschieds näher einsehen wollen, dienet folgende Anmerkung:

Die vollkommenste und beruhigendste Harmonie ist diejenige, die die Töne hören läßt, die die Berührung einer Sayte, oder einer Pfeife, wenn in dieselbe nach und nach stärker geblasen wird, angiebt. Wie bekannt, so folgen sie den Zahlen nach in dieser Ordnung:

1 2 3 4 5 6 7 8
C c g $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ (i) $\bar{a}$ $\bar{c}$

Nach

*) Von diesem i siehe die Anmerkung S. 24. im ersten Theil.

Nach diesen consonirenden Tönen giebt die Natur in der vierten Octave zwischen zwey consonirende einen dissonirenden Ton an, nemlich:

+	+	+	+	+				
8	9	10	11	12	13	14	15	16
c	d	e	f	g	a	(i)	h	c̄

die mit + bezeichneten Töne sind consonirend. Dies ist die eigentliche diatonische Scala.

In der fünften Octave entstehen halbe Töne:

16	17	18	19	20	ic.
C	♯C	D	♯D	E	ic.

dies ist die wahre chromatische Tonleiter.

In der sechsten Octave entstehen Viertelstöne:

32	33	34	35	36	37	38	39	40	ic.
C	+C	♯C	♯+C	D	+D	♯D	♯+D	E	ic.

welches die enharmonische Tonleiter ist. Der Viertelston ist hier mit +, der halbe mit ♯, und der Dreyviertelston mit ♯+ bezeichnet.

Die ersten drey Octaven bestimmen nur die vollkommensten Consonanzen, die den harten Dreyklang ausmachen. Die vierte Octave aber stellt die vollkommenste Tonleiter dar, die die Durtonart genennet wird. Diese Tonart ist daher die natürlichste und saßlichste, und zu dem Ausdruck muntreer Empfindungen vorzüglich geschikt.

Es ist nicht zu zweifeln, daß die übrigen gegen den Grundton dissonirenden Töne, in der Entfernung worin sie vorkommen, von 1 bis 1024, der consonirenden Harmonie keinen Eintracht verursachen, wenn sie zusammen gehört werden, welches auch die Mixturen in den Orgeln beweisen; denn der Abstand dieser Töne von dem Grundton verursacht, daß das Ohr sie gar nicht oder doch schwer gegen einander vergleichen kann; überdies sind die dem Grundton am nächsten liegenden Töne consonirend, und stärker, als die dissonirenden, die um viele Octaven von ihm entfernt sind.

Die Molltonart hat keinen so natürlichen Ursprung. Durch die Zufügung der Quinte zu der kleinen Terz

5	6	7½	10
E	G	H	c

3 3

geht

geht diese Tonart von der natürlichen Entstehung der Töne ab, und verursacht dadurch dem Gehör mehrere Anstrengung, als die Durtonart. Sie ist daher bey weitem nicht so vollkommen und beruhigend, als diese. Indessen da sie demohingeachtet dem Gehör leicht verständlich wird, so ist sie mit Recht in die Musik aufgenommen, zumal da sie zu dem Ausdruck unruhiger Empfindungen weit schicklicher, als die Durtonart ist, und durch die kleine Terz vom Grundton Traurigkeit erregt, da die große Terz der Durtonart hingegen Freude und Munterkeit erweckt. Hierzu kommt noch ein Hauptumstand, der den diesen beyden Tonarten eigenen Character noch verstärkt, daß auch die Ausweichungen in die Ober und Unterdominanten, in den Durtonarten ebenfalls wieder auf Durtöne, in den Molltonarten aber auf Molltöne führen.

Man kann es also durchgehends für eine wahre gegründete Regel annehmen, daß zu fröhlichen, muntern und zu offenherzigen freyen Gesängen die Durtonarten sich vorzüglich schicken; hingegen die Molltonarten einen Vorzug haben, wo Zärtlichkeit, traurige und niedrige Empfindungen und Zurückhaltung und Unentschlossenheit auszudrücken ist.

Freilich hängt der Ausdruck oder der Character des Gesanges, wie im Verfolg dieses Werks umständlicher wird gezeigt werden, nicht blos von der Beschaffenheit der Tonleiter ab. Es ist möglich, Frölichkeit in eine Melodie zu bringen, die aus einen Mollton gesetzt ist, und Traurigkeit in die, die nach einer Durtonleiter geht, aber es ist alsdenn mehr erzwungen, als wenn die den Affekt gemäße Tonart wäre gewählt worden.

Am vorzüglichsten fühlt man den Unterschied dieser beiden Tonarten in Arien, wo die Empfindung sich plötzlich in eine gegenseitige verwandelt, da z. B. in dem ersten Theil der Arie Frölichkeit, und bey etwa anderweitiger Uebersetzung im zweyten Theil Traurigkeit erfolgt. Wird denn der erste Theil in der Dur- und der zweyte in der Molltonart gesetzt, so ist kein Ohr so unempfindlich, daß es nicht plötzlich und lebhaft die Verwandlung der Empfindung fühlen sollte.

Dieses sey überhaupt von dem verschiedenen Character der Dur und Molltonart angemerkt.

Aber auch jeder Durton unterscheidet sich merklich von den andern Durtönen, so wie jeder Mollton sich von allen andern Molltönen auszeichnet. Wir sehen auch aus den Arbeiten großer Meister, daß sie sehr sorgfältig gewesen, für besondere Affecte, nicht nur überhaupt die schicklichste Tonart, sondern aus den zwölf Tönen derselben gerade den schicklichsten auszusuchen. Ich will nur ein
 Bey-

Beyspiel zur Bestätigung dieser Anmerkung anführen; das bekannte Chor: Mora, mora, Ifigenia, aus Grauns Oper: Ifigenia in Aulide, hat auch bey dem unempfindsamsten Menschen Entsetzen verursacht. Es ist aus dem ^bE dur gesetzt, man versetze es in einen andern Durton, z. E. C dur oder G dur, so wird es einen großen Theil seiner Kraft verlieren. Es ist auch nicht schwer zu sehen, woher die gleichsam fürchterliche Kraft jenes Durtons herkommt. Vom Hauptton bis zur großen Quarte sind lauter Fortschreitungen von großen Tönen $\frac{3}{2}$, daher entstehen lauter große Terzen von dem Verhältniß $\frac{5}{4}$, die also alle größer, als die reine große Terz $\frac{4}{3}$ sind. Ueberdem kommen in dieser Tonleiter zwey Stufen von dem kleinen halben Ton in dem Verhältniß $\frac{2}{2\frac{1}{2}}$ vor, die eine von der Tonica auf ihre Secunde, die andre von der Oberdominante auf ihre Secunde; beide sind, weil sie so klein und folglich so sehr dissonirend sind, schon an sich beängstigend.

Man kann eben diese Probe mit dem Clavierstück des Hr. Capellmeisters Bach aus Hamburg, die er Xenophon betitelt hat, machen; dieses Stück läßt sich so wenig, als jenes Graunische Chor in einen andern Ton versetzen, ohne sehr viel von seinem Ausdrucke zu verlieren ⁵⁾.

Es ist also für den Tonsetzer eine sehr wesentliche Sache, daß er die Eigenschaften der verschiedenen Töne genau kenne und jedes Tones Character empfinde; da über eine so wichtige Materie noch so gar wenig geschrieben worden, so habe ich es der Mühe werth erachtet, mich hierüber etwas umständlich einzulassen.

Man kann als eine Grundregel zu Beurtheilung der Tonleiter annehmen, daß die Durttöne, deren Terzen ganz rein sind, die der Durtonart zukommende Eigenschaft am vorzüglichsten besitzen, und daß in die Durttöne, die sich am meisten von dieser Reinigkeit entfernen, auch am meisten Rauigkeit und zuletzt etwas von Wildheit komme. Eben dieses muß man auch von den Molltönen annehmen, von denen die die lieblichste und gefälligste Zärtlichkeit und Traurigkeit haben, deren Terzen am reinsten sind, die aber, die sich am weitesten von dieser Reinigkeit entfernen, auch schon das meiste schmerzhafteste und niedrige in diesem Character einmischen.

Da:

⁵⁾ Beiläufig mögen die, die noch immer und unaufhörlich auf die gleichschwebende Temperatur dringen, aus diesen Beispielen lernen, was man durch diese Temperatur (wenn sie auch möglich wäre) gewinnen würde.

Dabey aber ist sehr nothwendig, auch auf den Character der nächst verwandten Töne zu sehen, in welche man ausweicht und bey denen man sich nach der Ausweichung am längsten verweilet, folglich vorzüglich auf den Character der Tonleiter der Ober- und Unterdominante jeder Tonica.

Dieses vorausgesetzt, können wir die Durtöne in drey Klassen eintheilen.

Die erste Klasse begreift die Töne Cdur, Ddur, Fdur und Gdur.

Die zweyte Klasse begreift E dur, Fis dur, Adur und H dur.

Zur dritten Klasse kommen bDdur, bE dur, bA dur und Bdur.

Die erste Klasse hat die reinsten Dreyflänge, deren Terz das vollkommene Verhältniß $\frac{4}{3}$ ist.

Die zweyte Klasse hat etwas weniger reine Dreyflänge, deren Terz das Verhältniß $\frac{4}{3} \frac{5}{4}$ hat.

Und die Dreyflänge der dritten Klasse sind am wenigsten rein, weil ihre Terz $\frac{6}{5}$ ist.

Indessen unterscheiden sich die in eine Klasse gehörigen Töne noch durch das besondere ihrer Nebentöne, dahin man am meisten ausweicht: So ist z. B. bA dur der heftigste Ton der dritten Klasse, weil sowohl seine Ober- als Unterdominante auch wieder diese große Terz von $\frac{6}{5}$ hat; da hingegen Bdur im Dreyklang seiner Oberdominante schon die reine große Terz $\frac{4}{3}$ hat. So stehen auch Fis dur und H dur mit A dur und E dur in einer Klasse; ihre Ausweichungen aber machen sie schon härter, als diese sind.

Ich will nur noch anmerken, daß die Durtöne der ersten Klasse eben deswegen, weil sie die reinsten Harmonien haben, auch leichter als die andern matt werden, und für ein geübtes Ohr lange nicht so reizbar sind, als die der zweyten und dritten Klasse.

Nach derselben Grundregel können wir auch die Molltöne in drey Klassen eintheilen.

I. D moll, E moll, A moll, H moll, die reinsten

II. Cismoll, Dis moll, Fis moll und Gis moll weniger rein.

III. C moll, F moll, G moll und B moll, die am wenigsten rein und folglich die traurigsten sind.

Diesen Anmerkungen zufolge habe ich zwey Tabellen zur Beurtheilung der Töne verfertigt. Die erstere A zeigt die drey Classen der Dur- und die drey Classen

Classen der Molltöne, in der Ordnung, wie sie an Reinigkeit der Harmonie abnehmen. Jedwedem Ton sind seine fünf Nebentöne, in denen man von ihm ausweichen kann, zugefüget; unter jedem derselben ist sein Dominantenaccord angemerkt. Die Zahlen I. II. III. zeigen die Classe an, unter welcher jedweder Ton nach der Reinigkeit seines Dreyklanges gehöret, nemlich die mit I. bezeichneten Töne gehören unter die ganz reinen, die mit II. unter die weniger reinen, und die mit III. unter die Töne die am wenigsten rein sind. So sind z. B. alle Töne der Cdurtonart in der obersten Reihe mit I. bezeichnet; dieses zeigt an, daß sowohl Cdur als seine fünf Nebentöne, in denen man von ihm ausweichen kann, vollkommen reine Dreyklänge der Tonica haben und zu der ersten Classe gehören. Aber unter den Dominantenaccorden derselben finden sich drey die mit II. bezeichnet sind, nemlich A von Dmoll, H von Emoll, und E von Amoll; diese Accorde gehören daher unter den weniger reinen der zweyten Classe.

Die zweyte Tabelle B läßt mit einem Blick übersehen, wie viel Reinigkeit der Harmonie jeder Ton im Ganzen habe. Die drey Columnen Zahlen hinter den Namen der Töne sind so zu verstehen. Die Zahlen der ersten Columnne zeigen, in wie viel Töne man aus dem angenommenen Ton ausweichen könne, die vollkommen reine Dreyklänge der Tonica haben. Die Zahlen der zweyten Columnne zeigen, in wie viel Töne man ausweichen könne, deren Dreyklänge der Tonica mittelmäßig rein sind; und die dritte zeigt die Anzahl der Töne, deren Dreyklänge am wenigsten rein sind. Die unteren Zahlen aber zeigen eben diese Classen der Reinigkeit der Dreyklänge in Ansehung der Dominanten der Töne, in die man aus dem Hauptton ausweichen kann. Z. B. Man wollte die Reinigkeit der Harmonie des Tones E dur beurtheilen. Aus diesem Tone kann man, wie aus allen andern in sechs Nebentöne ausweichen. Von diesen aber hat kein einziger, als Tonica betrachtet, einen reinen Dreyklang. Dieses zeigt sich, weil in der ersten Columnne keine Zahl in der obern Reihe steht, doch sind alle Nebentöne dieses E dur so beschaffen, daß sie noch einen mittelmäßigen Grad der Reinigkeit der Dreyklänge haben. Aber von den Dominantenaccorden dieser sechs Nebentöne, sind nur drey mittelmäßig rein und drey stehen in der untersten Klasse der Reinigkeit. Der Ton B dur kann unmittelbar in zwey Töne ausweichen, die auf ihrer Tonica einen vollkommen reinen Dreyklang haben; hingegen sind die vier andern Nebentöne so, daß der Dreyklang auf der Tonica nur den untersten Grad der Reinigkeit hat. Von diesen Nebentönen aber haben vier ihre reine Dominantenaccorde, einer hat einen Dominantenaccord von mittelmäßiger Reinigkeit, und einer von dem geringsten Grad. Diese Beispiele werden jedem die Tabelle verständlich machen.

A.

Erste Classe der Durtöne mit ihren Ausweichungen.

C dur.		G dur.		D dur.		F dur.	
$\frac{4}{3}, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}.$		$\frac{4}{3}, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}.$		$\frac{4}{3}, \frac{135}{161}, \frac{108}{161}.$		$\frac{128}{161}, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}.$	
Tonica.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	F dur I.	C I.
D moll I.	A II.	A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	G moll III.	D I.
E moll I.	H II.	H moll I.	♯F II.	♯F moll II.	♯C III.	A moll I.	E II.
F dur I.	C I.	C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	B dur III.	F I.
G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	C dur I.	G I.
A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	H moll I.	♯F II.	D moll I.	A II.

Zweyte Classe.

A dur.		E dur.		H dur.		♯F dur.	
$\frac{13041}{16384}, \frac{1024}{1215}, \frac{161}{240}.$		$\frac{405}{512}, \frac{1024}{1215}, \frac{2}{3}.$		$\frac{405}{512}, \frac{1024}{1215}, \frac{2}{3}.$		$\frac{405}{512}, \frac{27}{32}, \frac{10935}{16834}.$	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
A dur II.	E II.	E dur II.	H II.	H dur II.	♯F II.	♯F dur II.	♯C III.
H moll I.	♯F II.	♯F moll II.	♯C III.	♯C moll II.	♯G III.	♯G moll II.	♯D III.
♯C moll II.	♯G III.	♯G moll II.	♯D III.	♯D moll II.	♯A III.	♯A moll III.	♯E I.
D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	E dur II.	H II.	H dur II.	♯F II.
E dur II.	H II.	H dur II.	♯F II.	♯F dur II.	♯C III.	♯C dur III.	♯G III.
♯F moll II.	♯C III.	♯C moll II.	♯G III.	♯G moll II.	♯D III.	♯D moll II.	♯A III.

Dritte Classe.

B dur.		♭D dur.		♭E dur.		♭A dur.	
$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$		$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$		$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$		$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
B dur III.	F I.	♭D dur III.	♭A III.	♭E dur III.	B III.	A dur III.	♭E III.
C moll III.	G I.	♭E moll II.	B III.	F moll III.	C I.	B moll III.	F I.
D moll I.	A II.	F moll III.	C I.	G moll III.	D I.	C moll III.	G I.
♭E dur III.	B III.	♭G dur II.	♭D III.	♭A dur III.	♭E III.	♭D dur III.	♭A III.
F dur I.	C I.	♭A dur III.	♭E III.	B dur III.	F I.	♭E dur III.	B III.
G moll III.	D I.	B moll III.	F I.	C moll III.	G I.	F moll III.	C I.

Erste

Erste Classe der Molltöne mit ihren Ausweichungen.

A moll.		E moll.		H moll.		D moll.	
$\frac{161}{192}, \frac{5}{4}, \frac{161}{240}$		$\frac{5}{6}, \frac{4}{3}, \frac{2}{3}$		$\frac{5}{6}, \frac{4}{3}, \frac{2}{3}$		$\frac{27}{32}, \frac{128}{161}, \frac{108}{161}$	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	H moll I.	$\times$ F II.	D moll I.	A II.
C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	F dur I.	C I.
D moll I.	A II.	A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	G moll III.	D I.
E moll I.	H II.	H moll I.	$\times$ F II.	$\times$ F moll II.	$\times$ C III.	A moll I.	E II.
F dur I.	C I.	C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	B dur III.	F I.
G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	C dur I.	G I.

Zweyte Classe.

$\times$ F moll.		$\times$ C moll.		$\times$ G moll.		$\flat$ E moll.	
$\frac{135}{161}, \frac{13041}{16384}, \frac{10235}{16384}$		$\frac{1024}{1213}, \frac{405}{312}, \frac{2}{3}$		$\frac{1024}{1213}, \frac{405}{312}, \frac{2}{3}$		$\frac{1024}{1213}, \frac{405}{312}, \frac{2}{3}$	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
$\times$ F moll II.	$\times$ C III.	$\times$ C moll II.	$\times$ G III.	$\times$ G moll II.	$\times$ D III.	$\flat$ E moll II.	B III.
A dur II.	E II.	E dur II.	H II.	H dur II.	$\times$ F II.	$\flat$ G dur II.	$\flat$ D III.
H moll I.	$\times$ F II.	$\times$ F moll II.	$\times$ C III.	$\times$ C moll II.	$\times$ G III.	$\flat$ A moll II.	$\flat$ E III.
$\times$ C moll II.	$\times$ G III.	$\times$ G moll II.	$\times$ D III.	$\times$ D moll II.	$\times$ A III.	B moll III.	F I.
D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	E dur II.	H II.	$\flat$ C dur II.	$\flat$ G II.
E dur II.	H II.	H dur II.	$\times$ F II.	$\times$ F dur II.	$\times$ C III.	$\flat$ D dur III.	$\flat$ A III.

Dritte Classe.

G moll.		C moll.		F moll.		B moll.	
$\frac{27}{32}, \frac{64}{81}, \frac{2}{3}$		$\frac{27}{32}, \frac{64}{81}, \frac{2}{3}$		$\frac{27}{32}, \frac{64}{81}, \frac{2}{3}$		$\frac{27}{32}, \frac{64}{81}, \frac{2}{3}$	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
G moll III.	D I.	C moll III.	G I.	F moll III.	C I.	B moll III.	F I.
B dur III.	F I.	$\flat$ E dur III.	B III.	$\flat$ A dur III.	$\flat$ E III.	$\flat$ D dur III.	$\flat$ A III.
C moll III.	G I.	F moll III.	C I.	B moll III.	F I.	$\flat$ E moll II.	B III.
D moll I.	A II.	G moll III.	D I.	C moll III.	G I.	F moll III.	C I.
$\flat$ E dur III.	B III.	$\flat$ A dur III.	$\flat$ E III.	$\flat$ D dur III.	$\flat$ A III.	$\flat$ G dur II.	$\flat$ D III.
F dur I.	C I.	B dur III.	F I.	$\flat$ E dur III.	B III.	$\flat$ A dur III.	$\flat$ E III.

Durtöne.

Molltöne.

	I.	II.	III.		I.	II.	III.
C	6 3	— 3	— —	C	— 3	— —	6 3
^b D	— 2	2 —	4 4	[×] C	— —	6 3	— 3
D	4 1	2 4	— 1	D	4 4	— 2	2 —
^b E	— 4	— —	6 2	^b E	— 1	4 1	2 4
E	— —	6 3	— 3	E	6 2	— 4	— —
F	4 4	— 2	2 —	F	— 3	— —	6 3
[×] F	— 1	4 1	2 4	[×] F	2 —	4 4	— 2
G	6 2	— 4	— —	G	2 4	— 1	4 1
^b A	— 3	— —	6 3	[×] G	— —	6 2	— 4
A	2 —	4 4	— 2	A	6 3	— 3	— —
B	2 4	— 1	4 1	B	— 4	2 1	4 1
H	— —	6 2	— 4	H	4 1	2 4	— 1

Dritter Abschnitt.

Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange.

Nach der Wahl der Tonart kömmt nun der Gesang selbst in Betrachtung, der mancherley Eigenschaften haben muß, die zwar unzertrennlich zusammen verbunden sind, aber bey dem Unterrichte einzeln betrachtet werden müssen. Zuerst hat man auf die Fortschreitung oder den Gang der Töne zu sehen, der allemal, wo nicht ganz besondere Gründe das Gegentheil ersodern, leicht fließend und wol klingend seyn muß, so daß er ohne allen Anstoß und mit einiger Leichtigkeit könne gesungen oder vielmehr gefaßt werden. So wie man in der Poesie überhaupt auf wol klingende und leichtfließende Verse zu sehen hat, so muß auch in der Musik dieser Wolklang in der Melodie, wenn man auch keine begleitende Harmonie dabey voraussetzt, gesucht werden. Ich will also hier das, was der Tonsetzer hierüber in Acht zu nehmen hat, mit möglichster Deutlichkeit aus einander sehen.

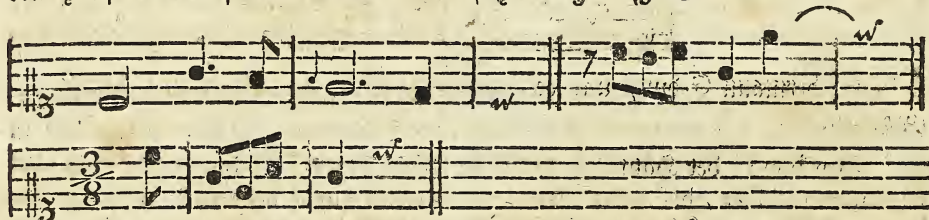
Der Gesang eines ganzen Stücks ist aus einzelnen melodischen Sätzen zusammengesetzt, bey denen ein Einschnitt oder Ruhepunkt gefühlet wird, wie in dem folgenden Abschnitt deutlicher wird gezeigt werden. Jeder einzelne Satz oder Einschnitt der Melodie, den man als einen ganzen oder halben Vers betrachten kann, bestehet aus einer Folge von Tönen, die aus einer einzigen bestimmten Moll- oder Durtonleiter genommen sind. Wenigstens betrachte ich hier fürs erste nur solche Sätze; weil ich von denen, die auch fremde aus andern Tonleitern genommene Töne hören lassen, hernach sprechen werde.

Wenn man auch der Melodie nur einen eingeschränkten Umfang von einer Oktave geben, und ihr also blos den Gebrauch von acht verschiedenen Tönen gestatten wollte, so kann daraus eine unendliche Mannichfaltigkeit von melodischen Sätzen erfunden werden, über deren Erfindung sich nichts vorschreiben läßt. Wenn es tausend Menschen zugleich einfielen, sich der Tonleiter C dur zu bedienen, um aus den Tönen derselben einen melodischen Satz, oder ein sogenanntes Thema zu singen, so könnte jeder dieses auf eine ihm eigene Art thun. Der eine fängt mit diesem, der andere mit einem andern Ton an. Die mit demselben Ton anfangen, können von da auf- oder absteigen, stufenweis oder sprungweis fortfahren, in geschwinder oder langsamer Bewegung fortschreiten, den Satz länger oder kürzer machen, u. s. f. Jeder verfährt hierin, wie seine gegenwärtige Laune oder Empfindung ihn führet.

Also läßt sich dem jungen Tonsetzer über die Erfindung solcher einzelnen Sätze nichts sagen. Was er aber dabei in Acht zu nehmen und zu vermeiden habe, damit ein von ihm erfundener Satz nichts rauhes, übelklingendes, unsingbares und widriges habe, darüber können mancherley Erinnerungen gegeben werden.

Der erste Satz eines guten Gesanges muß hauptsächlich die Eigenschaft haben, daß er die Tonleiter, woraus er genommen ist, nemlich die Haupttonart des ganzen Stücks sogleich und ohne die geringste Zweideutigkeit fühlen lasse. Deswegen müssen gleich anfangs vorzüglich solche Töne genommen werden, die den Ton und die Tonart bestimmt bezeichnen. Hierzu sind keine Töne geschickter, als die zu dem Dreyklang des Haupttones gehören.

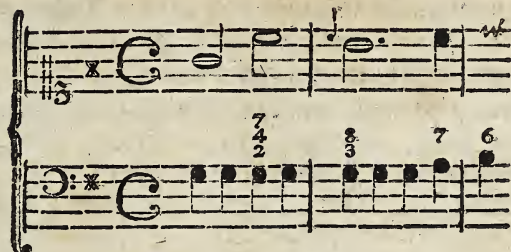
Mit einem von diesen drey Tönen muß nothwendig angefangen werden und zwar geschieht der vollkommenste Anfang mit der Tonica selbst, weil sie gleich den Hauptton und seine Tonleiter ins Gefühl bringt. Z. B.



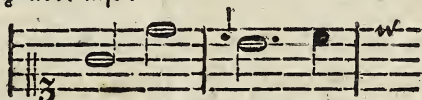
Nächst der Tonica kann mit der Dominante angefangen werden; die zunächst folgenden Töne aber müssen die Haupttonart alsobald bezeichnen, damit die Dominante nicht als Tonica geföhlet werde, und in der Folge durch die Zerstörung ihrer Tonleiter einen niedrigen Eindruck auf den Zuhörer mache. Die Bezeichnung der Haupttonart, wenn ein melodischer Satz mit der Dominante anfängt, wird erhalten, wenn die Fortschreitung in die Töne des Dreyklanges vom Hauptton, oder in solche Töne geschieht, die nur der Haupttonart zukommen. Z. B.



Bei a bestimmt das nach der ersten Note folgende c die C Tonart. Zwar könnte die nemliche Melodie auch in G dur. gesetzt seyn, wie hier:



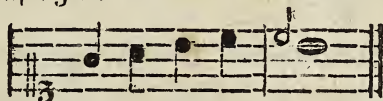
Also denn aber wäre schon eine harmonische Begleitung dazu nothwendig. Wird der Saß aber blos einstimmig vorgetragen, so fühlt jedermann nur die C Tonart; und von solchen Sätzen ist hier blos die Rede, weil bey denen, die harmonisch begleitet werden, die Haupttonart sogleich durch die Harmonie angegeben wird. Wäre der Saß aber also:



so fühlt jedermann G dur, und es wäre ungereimt, ein Stück in C dur so anzufangen.

Bey b wird der Hauptton durch die Töne seines Dreyklanges, die auf der Dominante folgen, bestimmt, und bey c, durch das f des ersten Taktes, welches die G Tonart, falls sie geföhlet würde, gänzlich zerstöret.

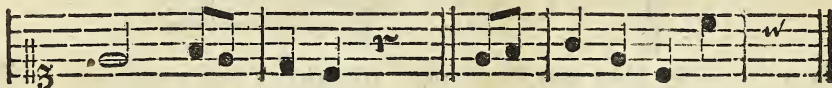
Wollte man einen melodischen Saß, der einstimmig vorgetragen werden soll, folgendergestalt anfangen:



so würde niemand wissen, ob er in G oder C dur gesetzt sey. Doch wird jeder, der nichts weiter als diese Töne höret, glauben, der Saß sey in G, weil die Anfangsnote ihm die Tonleiter dieses Tones ins Gefühl gebracht hat, die durch die folgenden Töne nicht zerstöret wird. Da es aber seyn könnte, daß der Tonseker C dur zum Grunde gelegt hätte, so entstünde dadurch eine ganz andere Wirkung; denn es ist ohne Zweifel, daß der nemliche Ton in verschiedenen Tonarten von ganz verschiedener Wirkung ist. G als Tonica, und G als Dominante von C; H als Medianten von G; und H als das Subsemitonium von C, und alle übrige Töne des obigen Beyspiels sind sich so wenig an Wirkung gleich, daß

daß sie nicht die nemlichen Töne zu seyn scheinen. Daher muß des Tonsetzers Hauptforge seyn, die Haupttonart gleich anfangs in der Melodie ins Gefühl zu bringen, damit jeder Ton richtig geföhlet werde.

Drittens kann man auch mit der Medianten ein Stück anfangen, doch müssen die folgenden Töne, wie schon gezeigt worden, durch ihre Fortschreitung die Haupttonart bestimmen. Z. B.



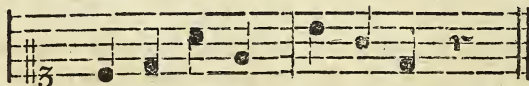
Sendel.



Außer diesen drey Tönen, als der Tonica, Dominante und Medianten sind alle übrige Töne der Tonleiter keinesweges zu dem Anfang eines melodischen Gesanges geschickt, es sey denn, daß man sie durch Kunst dazu zwingen wolle; davon aber ist hier die Rede nicht. Der junge Tonsetzer muß erst natürlich schreiben lernen, eh er sich an dem Künstlichen wagen darf. In der Mitte eines Stücks hingegen kann mit allen Tönen der Tonleiter ein neuer Satz angefangen werden, ohne hart oder niedrig zu seyn, wenn sonst die Fortschreitung nur harmonisch und melodisch richtig ist.

Es bleibt also ausgemacht, daß die Sätze die uns am geschwindesten und deutlichsten den Ton aus dem sie gesetzt sind, empfinden lassen, zu dem Anfang eines Stücks die besten sind.

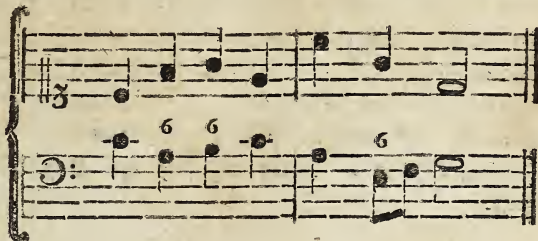
Hienächst sind die Intervalle der Fortschreitung zu betrachten. Hier muß zuvörderst angemerkt werden, daß jede gute Melodie auch eine richtige Harmonie zum Grunde hat, und daß, wo diese nicht dazu zu finden oder fühlbar ist, die Melodie nicht fließend seyn kann, so richtig oder singbar auch ihre einzelnen Fortschreitungen seyn mögen. Z. B.



Hier ist jede einzelne Fortschreitung von Note zu Note richtig und singbar; der ganze Satz aber ist äußerst hart und niedrig, weil er keine natürliche harmonische Folge fühlen läßt. Ich kann mich hierüber nicht deutlicher ausdrücken; wer

wer dieses nicht empfindet, wird niemals eine fließende Melodie zu machen im Stande seyn.

Hieraus aber folgt nicht, daß jeder melodische Satz, der eine richtige Harmonie zum Grunde haben kann, fließend sey. Man setze z. B. folgenden Satz:



Ohngeachtet der richtigen Harmonie und der guten Bassmelodie ist der Gesang der Hauptstimme hart und steif. Demnach ist hier noch anzumerken, daß solche Sätze, die bey jeder Note eine veränderte Harmonie zum Grunde haben oder fühlen lassen, nicht leicht gefällig oder fließend seyn, es sey denn in langsamer Bewegung, oder wenn der Charakter des Stücks es also erfodere, wie in Choralen. Außerdem aber müssen, wenn die Melodie fließend seyn soll, die Harmonien nicht so plötzlich abwechseln, zumal solche, die dem Zuhörer unerwartet sind, oder die ihm nicht sogleich aus der Melodie fühlbar werden. Oft können der Dreyklang der Tonica und deren Dominantenaccord mit ihren Verwechslungen eine lange Folge von Harmonie hervorbringen, die zu unendlichen melodischen Sätzen zum Grunde dienen und auf unzählige Art verändert werden können. Diese und der Accord der Unterdominante mit seinen Verwechslungen sind jedem Zuhörer faßlich, und es giebt genug Stücke von beträchtlicher Länge, und von dem schönsten und gefälligsten Gesang, wo keine andere als die drey erwähnten Harmonien zum Grunde liegen.

Dieses vorausgesetzt, ist in Ansehung der Intervalle der Fortschreitung noch verschiedenes zu beobachten, welches hier angemerkt werden soll.

In so fern man bloß auf Wohlklang, Singbarkeit oder Leichtigkeit der Melodie sieht, sind solche Sätze die besten, deren Intervalle bloß aus der Tonleiter des angenommenen Tones genommen werden, und wo nirgend ein durch $\times$ oder $\flat$ erhöhter oder erniedrigter Ton angebracht wird, ausgenommen bey dem Uebergang in einen andern Ton, in welchem ausgedichen wird. Daß solche Uebergänge auf eine harmonisch richtige Weise geschehen müssen, und wie solche veranstaltet werden können, ist in dem siebenten Abschnitt des ersten Theils hinlänglich gezeigt worden.

Die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall jedem Ohr faßlich. Nur hat man sich vor der Fortschreitung des Tritons und der großen Septime, sowohl auf- als abwärts, in Acht zu nehmen, als welche Intervalle schwer zu singen, folglich in einem fließenden Gesange nicht wohl angebracht werden können. Da der Tonsefer aber oft seine Ursache haben kann, warum er gerade an diesem Ort seinem Gesange etwas Härte geben will, entweder des Ausdrucks wegen, oder die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erwecken, oder durch den Contrast das fließende seines Gesanges noch mehr zu erheben, so können beyde Fortschreitungen gut angebracht werden, nur müssen sie, da sie dissonirend sind, auch in der Melodie ihre Auflösung erhalten. Demnach sind die Beyspiele bey A gut, die bey B aber fehlerhaft.

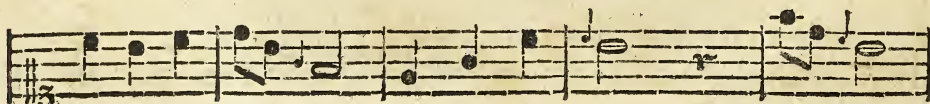
A



B



Ueberhaupt alle Dissonanzen, die in der Melodie als Dissonanzen fühlbar werden, müssen auch in der Melodie ihre Auflösung erhalten. Hierunter gehören auch die Leitöne (Note sensible), die nothwendig über sich treten müssen, wenn die Melodie fließend seyn soll, es sey denn, daß ein Satz mit einem Leitone geschlossen würde. Man sehe folgendes Beyspiel:





In dem zweiten Takte dieses Beyspiels fühlt jedermann bey dem f den wesentlichen Septimenaccord von g, daher ist die Auflösung der Septime bey dem Anfang des dritten Taktes notwendig. In dem vierten Takte schließt der erste Satz auf einen Leitton, nemlich auf das Subsemitonium von c; es ist daher nicht notwendig, daß er mit dem Anfang des fünften Taktes über sich trete: hingegen war dieses von dem fünften zum sechsten Takte sehr notwendig, außer dem die Melodie unförmlich geworden seyn würde. Man merke auch, daß da in dem fünften Takte sich abermal die wesentliche Septime von G hören läßt, ihre Auflösung ebenfalls in dem sechsten Takte gehöret wird; desgleichen da das g des sechsten Taktes noch bey dem a des folgenden Taktes als Septime ins Gefühl bleibt, so geschieht auch ihre Auflösung mit dem folgenden f. Solche Behandlungen der Dissonanzen tragen Vieles zum Fließenden und Faßlichen der Melodie bey.

Ferner ist in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges anzumerken, daß die kleinern Intervalle, als der Secunde und Terz, die Melodie fließender machen, als Sprünge in die Sexte, Septime, Oktave &c. &c. Sie müssen daher öfter, als die letztern vorkommen, und diese nur da, wo man der Melodie einen Accent oder Hauptton geben will, oder wo man des Ausdrucks wegen sich von dem Fließenden des Gesanges entfernt. In zornigen und auch fröhlichen Affekten sind die springenden Fortschreitungen von der besten Wirkung; bey dem Ausdruck sanfter Empfindungen aber sind die sanftfließenderen den hüpfenden Fortschreitungen vorzuziehen.

Daß, wenn die Melodie harmonisch begleitet wird, unharmonische Querstände notwendig vermieden werden müssen, weil sie den Gesang hart, und die leichtesten Fortschreitungen unsingbar machen, ist in dem neunten Abschnitte des ersten Theils weitläufig gezeigt worden. Auch finden sich in diesem Abschnitte viele hieher gehörige nützliche Anmerkungen, die wir der Weitläufigkeit wegen hier nicht wiederholen.

Aber auch fremde in der Tonleiter des Haupttones nicht befindliche Töne können in der Melodie angebracht werden, ohne ihr das Gefällige oder Leichte zu benehmen, wenn sie sparsam und so angebracht werden, daß sie leicht zu singen oder zu fassen sind. Durch einen solchen fremden Ton kann der Gesang oft sehr erhoben werden. Man sehe z. B. den Anfang einer Graunischen Arie:

Largo.

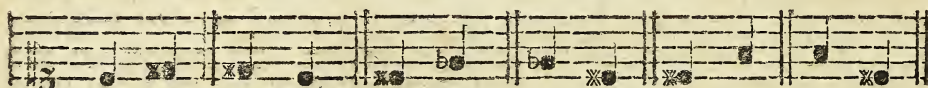
Con-du-ci-lo se puo-i chie — di pietà perdo-no, chie-



— di pietà per-do - no.

Durch das cis des dritten Taktes wird die Melodie ungemein erhoben, und ist von ungleich kräftigerer Wirkung, als wenn statt dessen c gesetzt wäre.

Ueberhaupt kann eine Melodie, die lange keine andere Töne als die der Tonleiter hören läßt, leicht ins Platte fallen, denn von dem Fließenden zum Platten ist nur ein Schritt. Dieses zu verhindern ist nichts wirksamer, als die Anbringung eines solchen zu der Tonleiter nicht gehörigen Tones, hauptsächlich wenn der Hauptaccent des Satzes auf ihn geleyet wird; nur müssen dabey folgende übermäßige und verminderte Intervallen: Fortschreitungen, vermieden werden:



Uebermäßige Secunde.

Verminderte Terz.

Verminderte Quarte.



Uebermäßige Quarte.

Uebermäßige Quinte.

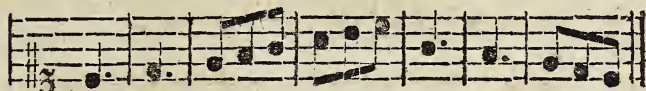
Uebermäßige Septe.

Nicht als wenn diese Fortschreitungen gar niemals gesetzt werden dürften; sie können so gar in dem Ausdruck unruhiger und heftiger Empfindungen von der größten Kraft seyn. Aber alsdenn ist dem Tonsetzer auch um keinen fließenden Gesang zu thun, wovon hier eigentlich die Rede ist.

Es ist der Mühe wol werth, die Wirkung eines jeden Intervalls in welchem fortgeschritten werden kann, und die verschiedenen Arten gleichförmiger Fortschreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nemlich
durch

durch Secunden, Terzen, Quarten u. s. f. geschehen, in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges näher in Erwägung zu ziehen.

Die Fortschreitung durch diatonische Stufen giebt dem Gesange die größte Faßlichkeit und ist jedem Ohr angenehm. Z. B.

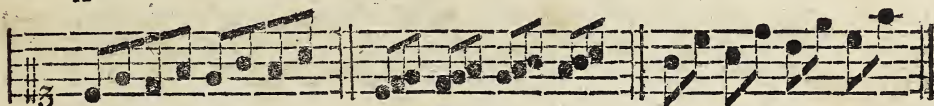


Jedermann fühlt, daß bey folgenden Sätzen, ob sie gleich alle leicht und fließend sind, doch die bey B und D leichter und gefälliger sind, als die bey A und C.

A

B

C



D



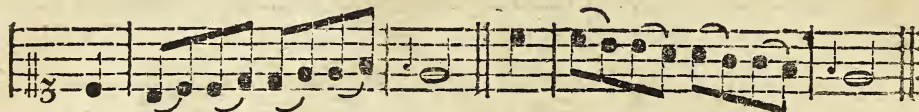
Nur wird das Heraus- und Herunterrauschen von einem Ton bis in seine Oktave, und von dieser zur Prime, als:



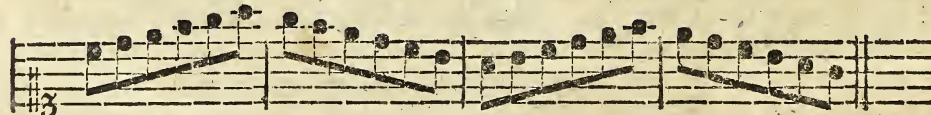
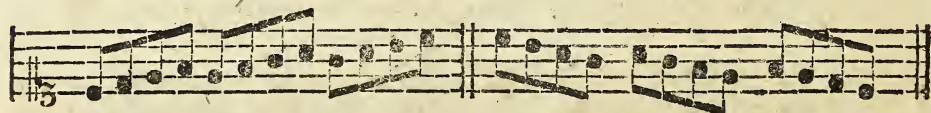
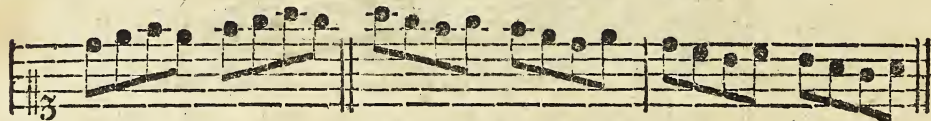
worin viele eine Schönheit zu suchen scheinen, zum Ekel. Aber Oktavenläufe, die stufen- oder auch sprungweise wiederholet werden, gefallen, wie z. B.



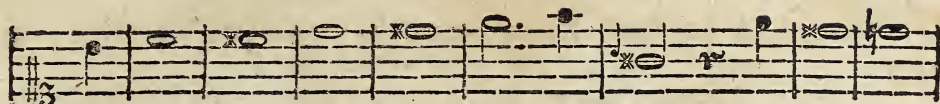
Auch ist die stufenweise Fortschreitung, da die zweite Stufe wiederholt wird, als:



jedem Zuhörer angenehm. Aus solchen secundenweis gehenden Fortschreitungen, die man auf vielfältige Weise verändern kann, entstehen mancherley Arten von gefälligen melodischen Sätzen, wie z. B.



Kleine Secunden und übermäßige Primen können in langsamer Bewegung und im Ausdruck trauriger Empfindungen viele nach einander folgen, sind aber nur geübten Ohren faßlich. Z. B.

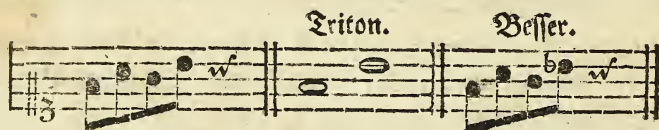


Wir merken hier überhaupt an, daß weder zwey übermäßige noch zwey verminderte Intervalle nach einander gesetzt werden können.

Nach den Secunden sind die Terzensfortschreitungen angenehm und leicht. Man kann eine ganze Folge von Terzensprüngen stufenweise herauf- oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber zwei große Terzen nach einander aufwärts sind nicht nur unangenehm, sondern auch wegen des Tritons kaum zu singen, zumal wenn die Bewegung etwas lebhaft ist, wie z. B.



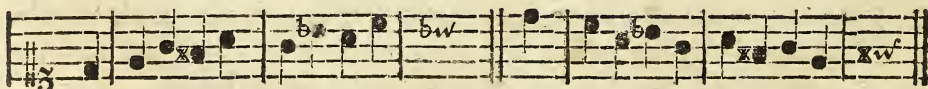
Abwärts aber sind sie gut, wie hier:



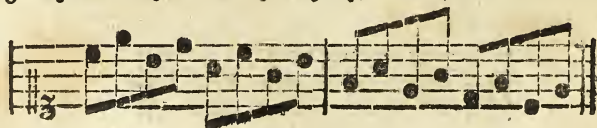
Auf folgende Art ist der Triton im Steigen erträglich:



Kleine Terzen können vier so wol auf- als abwärts nach einander gesetzt werden, auf folgende Art:



Terzensprünge, wodurch man allmählig heruntersteiget sind auf folgende Art sehr unangenehm und zum Singen höchst unbequem.



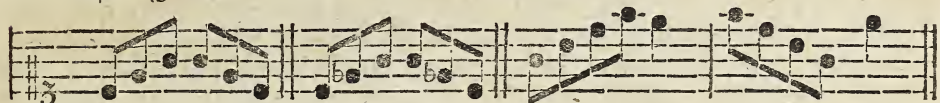
Ich habe diese ungewöhnliche Fortschreitung nur bey einem gewissen Domenico Scarlatti in dem zweyten Theil seiner Pieces pour le Clavecin p. 8. gefunden.

Gut und angenehm aber ist sie auf nachstehende Weise:



Hier wird der durch einen Querstich angezeigte Tritonus kaum bemerkt, da er hingegen bey dem obigen Beyspiel von der unangenehmsten Wirkung ist.

Auch über einander in eine Reihe gesetzte Terzen sind angenehm und leicht. Doch können höchstens nur vier nach einander folgen, die alsdenn Brechungen des zum Grunde liegenden Septimenaccords sind, wovon die Septime resolbiren muß. Z. B.



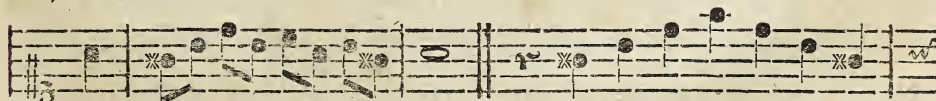
Zwey große Terzen können nicht über oder unter einander gesetzt werden, wie bey a; wol aber wie bey b.

a

b



Kleine Terzen aber können verschiedene über und unter einander gesetzt werden, als:



Die verminderte Terz findet im affectvollen Styl nur abwärts statt; aufwärts aber nicht.

Zweyter Theil,

M

Die



Ueberhaupt kann man die Terzenfortschreitung unter die leichtesten und gefälligsten rechnen.

Man hat Stücke von schöner und sanfter Melodie, in welchen keine größere Fortschreitungen als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit haben. Doch werden diese weit mehr erreicht, wenn Fortschreitungen durch größere Intervallen unter den kleinern mit angebracht werden. Ueberdem erhebt, wie schon oben angemerkt worden, eine einzige springende Fortschreitung oft den ganzen Satz, und giebt der melodischen Phrase einen Hauptaccent. In hüpfenden Gemüthsbewegungen sind sie von Ausdruck; doch wenn deren zu viele hinter einander angebracht werden, ermüden sie die Aufmerksamkeit des Zuhörers, so wie die kleinern Fortschreitungen, wenn sie ganze Stücke durch ohne alle Abwechslung mit größeren verbunden werden, die Aufmerksamkeit endlich einschläfern. Der Ausdruck muß die öftere oder seltene Anbringung der größeren unter den kleineren Fortschreitungen, deren immer die mehresten seyn müssen, wenn der Gesang im Ganzen fließend seyn soll, bestimmen.

Einzelne Quartensprünge aus der Tonleiter sind von jedem Intervall derselben leicht, außer von der Stufe, wo die Quarte zum Tritonus wird. Aber eine stufenweis höher oder tiefer gehende Folge von fallenden Quartan ist schwerfällig. Z. B.



Besser.



Von steigenden Quartan aber ist eine solche Folge gut, wie hier:



Man

Man kann ohne Unterbrechung mit zwey reinen Quartern steigen, aber nicht fallen. 3. B.



gut.

nicht gut.

Die übermäßige Quarte oder der Triton ist schwer zu singen, aber bey heftigen Stellen von grossem Nachdruck. Sie ist vornemlich in Recitativen sowol auf als abwärts von vielfältigem Gebrauch. Man muß den Triton nicht mit der grossen Quarte, die in der Molltonart von der Sexte zur None des Haupttones ihren Platz hat, verwechseln. Der erste ist schwer zu singen, wird selten gesetzt, und muß, da er dissonirend ist, auch in der Melodie resolviren, A; Diese hingegen ist consonirend, leichter zu singen, und kann daher auch öfter gesetzt werden, B.



A



B

Die verminderte Quarte gehört unter die ungewöhnlichern Fortschreitungen, ist aber an Zeit und Ort sowol auf als abwärts gut zu gebrauchen.



Alle reine Quinten, die in der diatonischen Tonleiter vorkommen, sind leicht zu singen, außer in der Durtonart die von der Terz des Haupttones zu seiner Septime, wenn nemlich die Terz als Mediant, und die Septime als das Subsemitonium behandelt wird. Z. B.



Viele reine fallende Quinten nach einander, die stufenweis herunter gehen, sind gut, als:



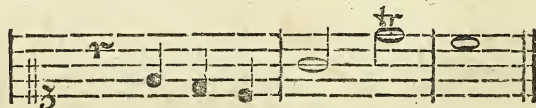
Aufwärts nicht so gut, als:



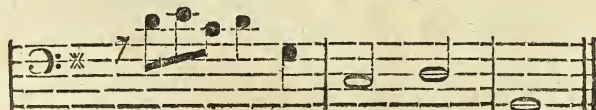
Noch weniger auf folgende Art:



Zwei über einander gesetzte Quinten sind nur im folgenden Fall,



und unterwärts nur in Bassmelodien gut, als:

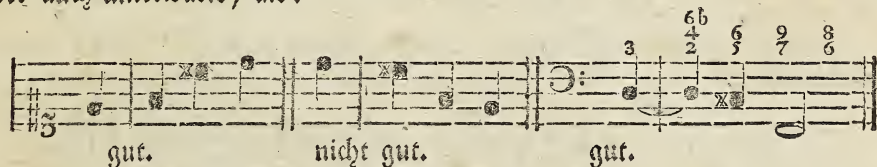


Die falsche Quinte, die eine Umkehrung des Tritonus ist, gehört mit unter die fremden Fortschreitungen, ist aber leichter, als der Tritonus zu singen. In Stücken, wo der Gesang fremd seyn soll, können beyde mit einander abwechseln, auf folgende Weise:



Die kleine oder verminderte Quinte, die eine Umkehrung der grossen Quarte ist, und nur in Mollstücken vorkommt, kann, weil sie leicht zu singen ist, ohne Bedenken gesetzt werden.

Die übermäßige Quinte kann nur aufwärts vorkommen, in Bassmelodien aber auch unterwärts, als:



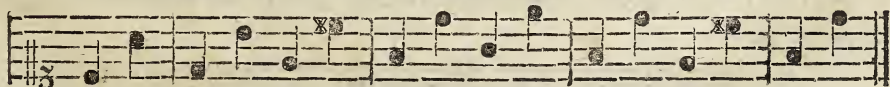
Septen, die in der Tonleiter enthalten sind, sind zwar alle leicht zu singen und faßlich, doch müssen, weil der Sprung schon gross ist, in einem fließenden Gesang nicht viele Septen nach einander gesetzt werden. Kleine Septen können höchstens nur zwey nach einander vorkommen, und zwar nur auf folgende Art:



besser.



Grosse Septen können mehrere nach einander folgen, weil sie Umkehrungen der kleinen Terz sind, sind aber nicht so gefällig als diese. Z. B.

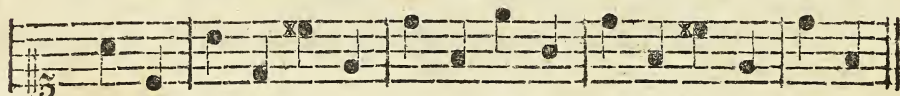


Eigentlich sind solche Sätze wie zweystimmig anzusehen, wovon jede Stimme secundärweise fortschreitet, als:

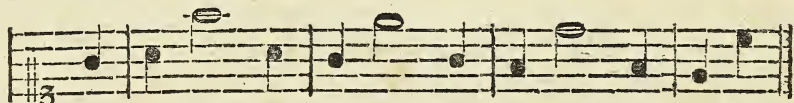


In solchen Fällen können Fortschreitungen vorkommen, die in andern Fällen niedrig und schwer zu singen seyn würden, wie in dem obigen Beyspiel von der sechsten zur siebenten Note die Fortschreitung der übermäßigen Quinte abwärts.

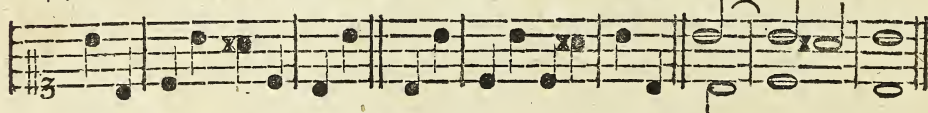
Aber folgende Septengänge hintereinander wären gar nicht zu singen:



Leicht und fließend ist folgender Septengang mit abwechselnden Secundenfortschreitungen:



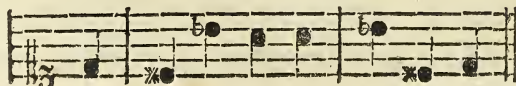
Die übermäßige Septenfortschreitung findet in keiner guten Melodie statt, es sey denn in solchen Brechungen, deren so eben Erwähnung geschehen, als:



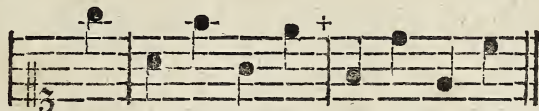
Von den Septimenfortschreitungen ist die der kleinen Septime von dem Dominantenaccord sehr leicht zu singen, und in den fließendsten Melodien von Schönheit, als:



Auch die verminderte Septimenfortschreitung ist auf- und abwärts leicht zu singen, wie hier:



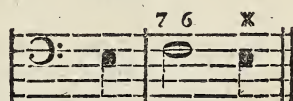
Nur die Fortschreitung der grossen Septime ist hart, und ehemals unter die verbotenen übermäßigen Fortschreitungen gezählet worden; sie kann aber zufällig vorkommen, wo sie nicht schwer zu treffen ist, wie z. B. bey folgendem Septengang.



Auch kann sie in einer begleitenden Bassmelodie von kräftiger Wirkung seyn. Z. B.



besser als:



Die Fortschreitung in der Oktave ist sehr leicht zu singen, und von dem vielfältigsten Gebrauch.

Die Fortschreitung in der None, sowol der kleinen als der grossen, ist auch nicht schwer zu treffen, weil sie so nahe an der Oktave liegt. Sie kann aber nur aufwärts vorkommen, und denn muß der unterste Ton die Dominante seyn; eine solche Nonenfortschreitung ist von der größten Kraft in der Melodie, und muß daher nur selten vorkommen. Z. B.



Die übrigen springenden Fortschreitungen der Decime, Undecime, Duodecime, u. s. f. können ebenfalls, jedoch selten angebracht werden; nur müssen beyde Intervallen zu derselben Harmonie gehören, wie hier:



Wo dieses nicht ist, sind dergleichen springende Fortschreitungen schwer zu singen und zu fassen. Z. B.



In Ansehung der größern oder kleinern Fortschreitungen muß auch die Tiefe oder Höhe des Instruments oder der Stimme in Erwägung gezogen werden, für welcher die Melodie gesetzt wird. Es ist offenbar und der Natur des Klanges gemäß, daß in einer Melodie für den Bass größere Intervalle den kleinen, und für den Discant diese jenen vorzuziehen sind. Nicht als wenn eine Bassmelodie nur springen, und eine Discantmelodie nur secundenweise fortschreiten müßte, sondern die großen Fortschreitungen sind überhaupt natürlicher in der Tiefe, und können ohne dem Bassgesang das Fließende zu benehmen, öfter vorkommen, als in der Höhe, die hinwiederum mehr kleine Fortschreitungen als Sprünge in dem Gesange verträgt. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur eine fließende Discantmelodie um einige Oktaven tiefer, und einen guten Bassgesang um einige Oktaven höher vortragen. Hiedurch unterscheidet sich das Fließende eines tiefen Gesanges von dem Fließenden eines hohen Gesanges, ein anderes ist eine fließende Bassarie, ein anderes eine fließende Discantarie. Der junge Tonsetzer muß hierauf merken, und beyde Arten sich eigen zu machen suchen. Die Verschiedenheit der Cadenzen bewürkt dieses nicht allein. Der Hauptunterschied von beyden liegt in der Art ihrer Fortschreitungen. Daß aber auch die Bewegung hierinn einen Einfluß habe, indem höhere Melodien am natürlichsten in kürzeren, und tiefere in längeren Tönen sich fortbewegen, wird in dem folgenden Abschnitt gezeigt werden.

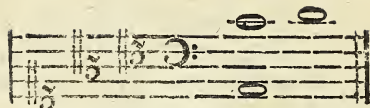
Ferner unterscheidet sich der fließende Gesang für die Singstimme von dem fließenden Gesang für ein Instrument. In diesem können Fortschreitungen angebracht werden, die in jenem nicht gewagt werden können. So sind z. B. die Brechungen von Accorden, und überhaupt viele springende Fortschreitungen nach einander dem fließenden Gesang für ein Instrument nicht entgegen, sobald sie auf demselben leicht herauszubringen sind. Hingegen kann ein aus den leichtesten

sten und singbarsten Fortschreitungen zusammengesetzter Satz alles leichte und fließende verlieren, wenn er wieder die Applicatur des Instruments gesetzt ist, und auf demselben nur mit Mühe herausgebracht werden kann. Daher wird erfordert, daß der Tonsefer das Instrument kenne, für welches er sezet. Jedes Instrument hat etwas ihm eigenes, das unabhängig von den melodischen Fortschreitungen zu dem Fließenden des Gesanges beyträgt. Dieses muß der Tonsefer ins Gefühl haben, und wenn er gleich das Instrument nicht selber spielt, so muß er wenigstens vollkommen inne haben, was auf demselben leicht oder schwer herauszubringen ist. Wenn ihm diese Kenntniß fehlt, darf er sich nicht wundern, daß er bey dem Vortrag seiner Melodie oft eine ganz andere Art des Gesanges höret, als er gedacht hat.

Die nemliche Verwandniß hat es mit der menschlichen Stimme. Der Tonsefer muß selbst ein Sänger seyn, der für ihr sehn will. Hat die Natur ihm die Stimme versagt, so muß er wenigstens in seiner Seele singen können, ohnedem wird er das Eigene des Gesanges für die Singstimme nicht treffen, und oft da, wo er fließend zu seyn glaubt, steif und hart seyn.

Bey einer Singmelodie ist besonders noch zu beobachten, daß die Fortschreitungen genau mit der Declamation der Worte übereinstimmen, daß z. B. auf Hauptworte und accentuirte Sylben keine unbedeutende Fortschreitungen, oder auf kurze Sylben und unbedeutende Worte keine hervorstechende Sprünge oder frappante Fortschreitungen angebracht werden. Ingleichen wenn die Stimme bey Declamation der Worte sich erhebt, darf sie in der Melodie nicht fallen, und umgekehrt nicht steigen, wenn sie bey der Declamation fällt. Der Singcomponist muß zugleich ein vollkommener Declamator seyn, er muß mit der Sprache der Poeten so bekannt seyn, daß er die Kraft eines jeden Worts, den Grad der Höhe oder Tiefe der mannigfaltigen Accente, und den Ton des Ausdrucks völlig in seiner Gewalt habe, damit er die Fortschreitungen seiner Melodie darnach einrichte. Ohne diese Eigenschaft wird er Fehler begehen, die jedwedem auffallen, und ihm ist wohlmeynend zu rathen, sich der Instrumentalcomposition zu widmen, da zu einem Singcomponisten ihm das Wesentlichste fehlet.

Der natürliche Umfang jeder Stimme, den der Tonsefer, der für die gewöhnlichen Menschenstimmen sezt, in Chören nicht überschreiten muß, ist von einer Decime höchstens einer Undecime in allen Stimmen, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:



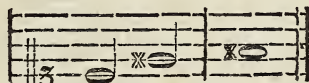
In Arien ist ihm eher vergönnet, noch einen Ton höher oder tiefer zu setzen, weil nur ein einziger Sänger, der den Umfang der Stimme hat, dazu nöthig ist. Denn nicht alle Stimmen sind in dem angezeigten Umfang der Decime oder Undecime eingeschränkt; einige gehen noch um einen oder etliche Töne höher, andere tiefer. Mancher hat eine Stimme, die drittheil Oktaven im Umfange hat. Es giebt Discantstimmen, die bis ins dreygestrichne d und noch höher gehen; es giebt auch hohe oder tiefe Altstimmen. Für solche Stimmen aber setzt der Tonsetzer nur in besondern Fällen.

Uebrigens, es sey in Sing- oder Instrumentalstücken, muß auch eine gewisse Gleichheit in den Fortschreitungen beobachtet werden, nemlich, wenn der Gesang anfangs stufenweise oder in kleinen Fortschreitungen sich fortbewegt, müssen nicht plötzlich Sätze von lauter springenden Fortschreitungen angebracht werden, denn dadurch kann leicht die Einheit des Ausdrucks zerstört, und überhaupt aller Zusammenhang des Gesanges zerrissen werden. Nur im Ausdruck solcher Leidenenschaften, die das Gemüth bald sanft bewegen, bald heftig in die Seele stürmen, kann solche Abwechslung von stufen- oder sprungweise sich fortbewegenden melodischen Sätzen von guter Wirkung seyn; doch ist in solchen Fällen die Veränderung der Bewegung oder des Takts von weit größerer Kraft, wie in dem folgenden Abschnitt erwiesen wird.

Desgleichen, wenn die Melodie eine Zeitlang in Tönen aus der diatonischen Tonleiter fortschreitet, müssen nicht plötzlich viele fremde oder chromatische Fortschreitungen angebracht werden; dadurch kann das Ganze leicht buntseckigt und die Einheit des Ausdrucks ganz zerstört werden. Ueberhaupt muß man mit Anbringung der fremden Töne, da sie schwerer als die diatonischen zu singen und zu fassen sind, behutsam verfahren. Sie müssen allezeit als Leittöne von dem über oder unter ihnen liegenden halben Ton vorkommen, und zu gleicher Zeit die Harmonie fühlen lassen, aus der sie genommen sind. Z. B.



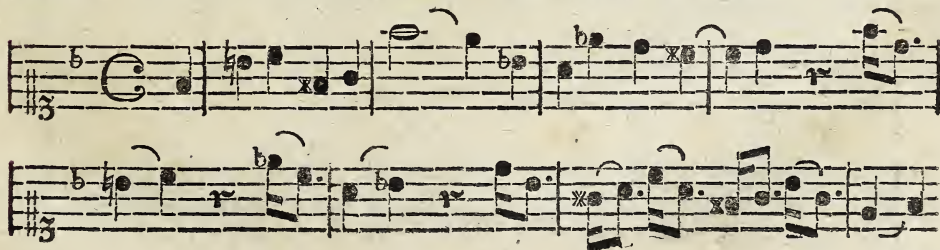
Daher ist die Fortschreitung der übermäßigen Terz, weil sie keine bestimmte Harmonie fühlen läßt, ein Uebling in der Melodie, und muß als ein solches verworfen werden. Wer ist im Stande, diese Fortschreitung, es sey in welchem Ton es wolle, zu singen?



Desgleichen auch die Fortschreitung der übermäßigen Sexte ist aus dieser Ursache unbrauchbar; doch kann sie noch eher als die übermäßige Terz angebracht werden, wenn die Harmonie so geordnet ist, wie in diesem Beyspiel:

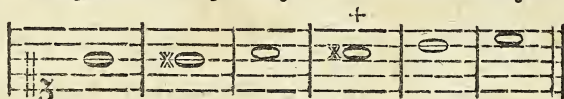


Wenn dieses beobachtet wird, kann ein melodischer Satz viele fremde Töne enthalten, und doch verständlich bleiben. Man sehe z. B. folgende Melodie:



Ein nicht ganz ungeübtes Ohr wird diesen Gesang fremd aber nicht unverständlich finden.

Eben das ist von den durch halbe Töne steigenden oder fallenden chromatischen Gängen anzumerken; jeder fremder Ton muß ein Leitton von dem folgenden Ton der diatonischen Tonleiter seyn, und eine bestimmte Harmonie fühlen lassen. Daher ist folgender Gang durch $\sharp a$ in C dur unrecht:

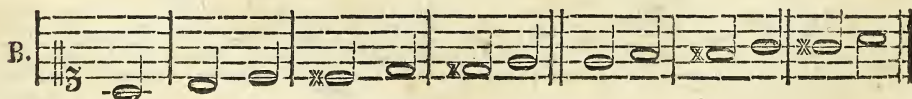


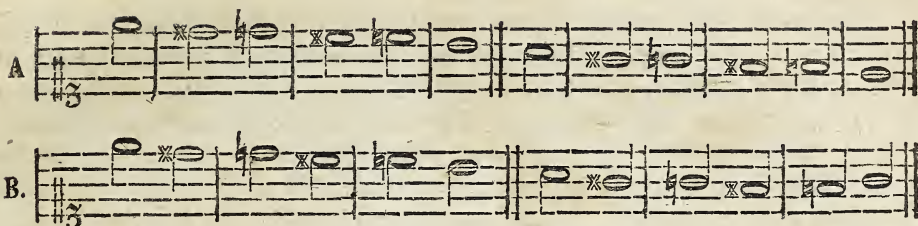
weß sich zu dem $\sharp a$ des vierten Taktes keine Harmonie denken läßt, ohne die C dur Tonart zu zerstören, sondern statt dessen muß b gesetzt werden, wie hier:



Eigentlich ist b hier der Leitton von a, der nach ihm folgen sollte; zu diesem a wäre die Harmonie von F dur angegeben worden, die aber hier übergangen worden. Von solchen harmonischen Uebergängen ist in dem ersten Theil dieses Werks, und hauptsächlich in dem Zusatz weitläufig gehandelt worden, daher wir die Erklärung derselben hier nicht wiederholen.

Bei solchen chromatischen Gängen ist noch anzumerken, daß die außer der Tonleiter liegenden Töne im Steigen auf ein schlechtes Taktheil, die innerhalb derselben liegenden aber auf ein gutes Taktheil treffen müssen. Bei fallenden chromatischen Gängen ist es umgekehrt. Daher sind die Beispiele bei A gut, die bei B aber unrecht.



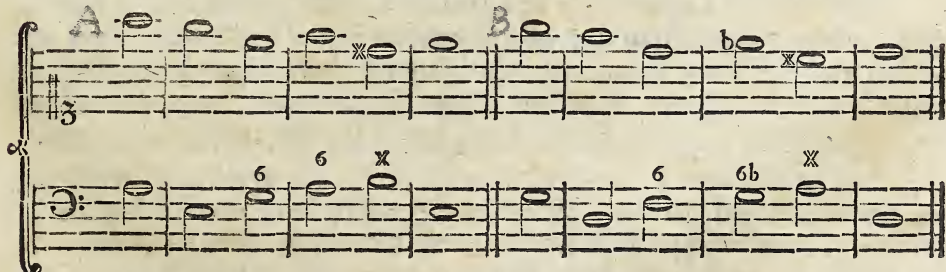


Mehr als fünf halbe Töne können weder im Steigen noch im Fallen nach einander folgen, ohne entweder einen Einschnitt zu machen, oder die Tonart zu verlassen.

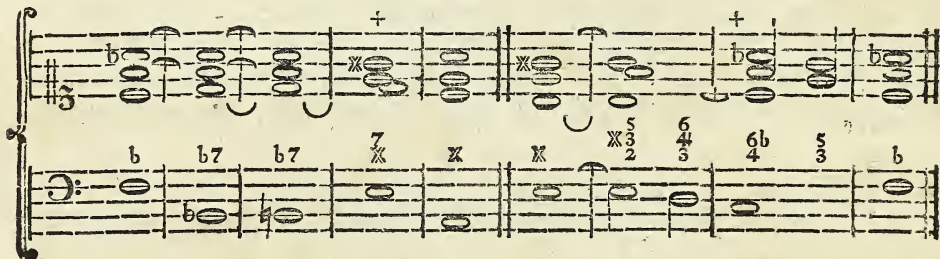
Bey dieser Gelegenheit wollen wir noch von der chromatischen Fortschreitung der verminderten Terz anmerken, daß sie in Durtönen bey der Ausweichung in der Medianten, und in Molltönen bey der in der Quinte am natürlichsten ist. Daher ist z. B. in C dur folgender Satz bey A, wo in E moll ausgewichen wird, natürlicher, als der bey B, wo in A moll ausgewichen wird, weil die C-dur Tonart in dem ersten Beyspiel nicht so sehr zerstöret wird, als in dem zweyten.



Und in A moll ist folgender Satz bey A, wo in E moll ausgewichen wird, aus eben der Ursache natürlicher als der bey B, wo in D moll ausgewichen wird.



Enharmonische Fortschreitungen, wovon in einigen Lehrbüchern so viel Aufhebens gemacht wird, ohnerachtet gar kein enharmonisches Geschlecht in unserer Musik existiret, sind nur in dem einzigen Fall möglich, wenn vermitteltst des verminderten Septimenaccordes eine sogenannte enharmonische Ausweichung veranstaltet wird. Der Sänger, der gerade die Note, auf welcher die enharmonische Veränderung vorgeht, zu halten hat, zieht unvermerkt, und ohne, daß er es selbst weiß, herauf oder herunter, um in die dazu angebrachte Harmonie einzustimmen. Gesezt der Sänger hätte $^b a$ als kleine Terz von F, und der Componist führte die Harmonie nach E dur, und machte $\sharp g$ aus $^b a$, so läßt sich der Sänger, ohne daß er sich dessen bewußt ist, so weit herab als nöthig ist, um die reine Terz von E zu singen; und wird das $\sharp g$ wieder zu $^b a$ gemacht, so zieht er um so viel wieder herauf. Z. B.



Auf Clavierinstrumenten, wo die Töne $\sharp c$ $^b d$, $\sharp d$ und $^b e$ ic. gar nicht von einander unterschieden sind, giebt das Ohr bey solchen Gängen zu, oder nimmt ab, wie im obigen Fall der Sänger. Daher sind enharmonische Fortschreitungen gar nicht melodisch zu betrachten, sondern, da sie blos durch die Harmonie veranstaltet werden, so können sie auch von ihr nicht abgesondert werden. Von welcher Kraft aber enharmonische Gänge sind, wenn sie sparsam und mit Ueberlegung angebracht werden, ist bereits in dem ersten Abschnitt gelehret worden.

Die Melodie, die ohne Absicht bald sprung- bald stufenweise, bald in diatonischen, bald in chromatischen und enharmonischen Tönen fortschreitet, kann unmöglich gute Wirkung thun, noch von Ausdruck seyn. Der junge Tonsetzer muß sich daher bestrengen, in den melodischen Sätzen seines Gesanges Gleichheit der Fortschreitungen zu beobachten, damit das Ganze nicht unförmlich werde.

Daß der Ausdruck in der Melodie grobentheils mit von den Fortschreitungen abhängt, bedarf wol keines Beweises. Indessen ist es unmöglich genau zu bestimmen, aus welchen Fortschreitungen ein melodischer Satz zusammengesetzt seyn müsse, der diesen oder jenen Ausdruck haben soll. Jedes Intervall hat gleich:

gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisiren:

Im Steigen.

Die übermäßige Prime, ängstlich.

Die kleine Secunde traurig; die große angenehm auch pathetisch; die übermäßige schwächend.

Die kleine Terz, traurig, wehmüthig; die große vergnügt.

Die verminderte Quarte, wehmüthig, klagend; die kleine fröhlich; die große traurig; die übermäßige oder der Triton heftig.

Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmüthig, bittend; die vollkommene fröhlich, müthig; die übermäßige ängstlich.

Die kleine Sexte wehmüthig, bittend, schmeichelnd; die große lustig, aufsfahrend, heftig; die übermäßige kommt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die große heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweiflung.

Die Oktave fröhlich, müthig, aufmunternd.

Im Fallen.

Die übermäßige Prime äußerst traurig.

Die kleine Secunde angenehm; die große ernsthaft, beruhigend; die übermäßige klagend, zärtlich, schmeichelnd.

Die verminderte Terz sehr wehmüthig, zärtlich; die kleine gelassen, mäßig vergnügt; die große pathetisch, auch melancholisch.

Die verminderte Quarte wehmüthig, ängstlich; die kleine gelassen, zufrieden; die große sehr niedergeschlagen; die übermäßige oder der Triton sinkend traurig.

Die kleine Quinte zärtlich traurig; die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhigend; die übermäßige schreckhaft, (kommt nur im Bass vor.)

Vierter Abschnitt.

Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus.

Daß eine Folge von Tönen, die an sich nichts bedeuten, und nur durch Höhe und Tiefe von einander unterschieden sind, zu einem wirklichen Gesang wird, der seinen bestimmten Charakter hat, und eine Leidenschaft oder eine bestimmte Gemüthsfassung schildert, kommt von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus her, die dem Gesang seinen Charakter und Ausdruck geben. Jedermann siehet auf den ersten Blick, daß der rührendste Gesang aller Kraft und alles Ausdrucks gänzlich würde beraubt werden, wenn ein Ton nach dem andern ohne bestimmte Regel der Geschwindigkeit, ohne Accente und ohne Ruhepunkte, obgleich in der genauesten Reinigkeit der Töne vorgetragen würde. Schon die gemeine Rede würde zum Theil unverständlich und völlig unangenehm werden, wenn man nicht in dem Vortrag ein schickliches Maaß der Geschwindigkeit beobachtete, nicht durch die Accente, mit der Länge und Kürze der Sylben verbunden, die Wörter von einander absonderte, und endlich durch keine Ruhepunkte, die Sätze und Perioden unterscheidete. Durch einen solchen unbelebten Vortrag würde die schönste Rede nicht besser ins Gehör fallen, als das Buchstabiren der Kinder.

Demnach geben Bewegung, Takt und Rhythmus dem Gesange sein Leben und seine Kraft. Die Bewegung bestimmt den Grad der Geschwindigkeit, der schon für sich allein bedeutend ist, indem er eine lebhaftere oder ruhigere Gemüthslage bezeichnet; der Takt setzet die Accente nebst der Länge und Kürze der Töne, und dem leichtern oder nachdrücklicheren Vortrag fest, und bildet die Töne gleichsam in Wörter; der Rhythmus aber giebt dem Gehör die aus den Wörtern gebildeten einzelnen Sätze, und die aus mehreren Sätzen zusammen geordneten Perioden zu vernehmen: durch diese drey Dinge schicklich vereinigt, wird der Gesang zu einer verständlichen und reizenden Rede.

Man muß aber wol merken, daß keines dieser Dinge für sich allein hinreichend ist, irgend einen Charakter des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt. Zwey Stücke können denselbigen Grad des Allegro oder Largo haben, und doch selbst dadurch von sehr ungleicher Wirkung seyn; nach dem der Art des Taktes gemäß die Bewegung bey einerley Geschwindigkeit flüchtiger oder nachdrücklicher, leichter oder schwerer ist. Daraus erkennet man, daß Bewegung und Takt ihre Kraft vereinigen müssen. Eben

so ist es auch mit dem Rhythmus beschaffen: dieselbigen Glieder, woraus der Gesang besteht, können, nachdem Takt und Bewegung sind, einen ganz verschiedenen Ausdruck annehmen.

Wer also eine Melodie sehen will, der muß nothwendig auf die vereinte Wirkung der Bewegung, des Takts und des Rhythmus zugleich Acht haben und keines davon ohne Rücksicht auf die beyden andern betrachten. Indessen ist es doch unumgänglich, daß ich hier von jedem insbesondere spreche, und dem angehenden Tonseher sage, was ihm über jeden Punkt, auch an sich selbst betrachtet, zu wissen nöthig ist.

I. Von der Bewegung.

Der Componist muß nie vergessen, daß jeder Gesang eine natürliche und getreue Abbildung oder Schilderung einer Gemüthslage oder Empfindung seyn soll, in so fern sie sich durch eine Folge von Tönen kann schildern lassen. Der Name Gemüthsbewegung, den wir Deutschen den Leidenschaften oder Affekten geben, zeigt schon die Ähnlichkeit derselben mit der Bewegung an. In der That hat jede Leidenschaft und jede Empfindung, sowol in ihrer innerlichen Wirkung, als in der Rede, wodurch sie sich äußert, ihre geschwindere oder langsamere, heftigere oder gelassenere Bewegung, und diese muß auch der Componist, nach der Art der Empfindung, die er auszudrücken hat, richtig treffen.

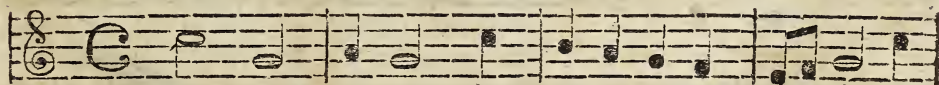
Zuerst also muß ich den angehenden Tonseher erinnern, daß er die Natur jeder Leidenschaft und Empfindung in Absicht auf die Bewegung fleißig studire, damit er nicht in den grossen Fehler falle, dem Gesang eine langsame Bewegung zu geben, wo sie geschwind, oder eine geschwinde, wo sie langsam seyn soll. Dies ist aber ein Studium, das außer der Musik liegt, und das der Componist mit dem Redner und Dichter gemein hat.

erner muß er sich ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung jeder Taktart erworben haben, oder von dem was Tempo giusto ist. Hierzu gelangt er durch eine fleißige Uebung in den Tanzstücken aller Art. Jedes Tanzstück hat seine gewisse Taktbewegung, die durch die Taktart und durch die Notengattungen, die darin angebracht werden, bestimmt wird. In Ansehung der Taktart sind die von größeren Zeiten, als der Allabreve, der $\frac{3}{2}$ und der $\frac{4}{4}$ Takt von schwerer und langsamerer Bewegung, als die von kürzeren Zeiten, als der $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt, und diese sind weniger lebhaft, als der $\frac{3}{8}$ und $\frac{1}{16}$ Takt. So ist z. B. eine Loure in dem $\frac{3}{4}$ Takt von langsamerer Taktbewegung, als eine Menuet in dem $\frac{3}{4}$ Takt, und diese ist wiederum langsamer als ein Passepied in dem $\frac{3}{4}$ Takt.

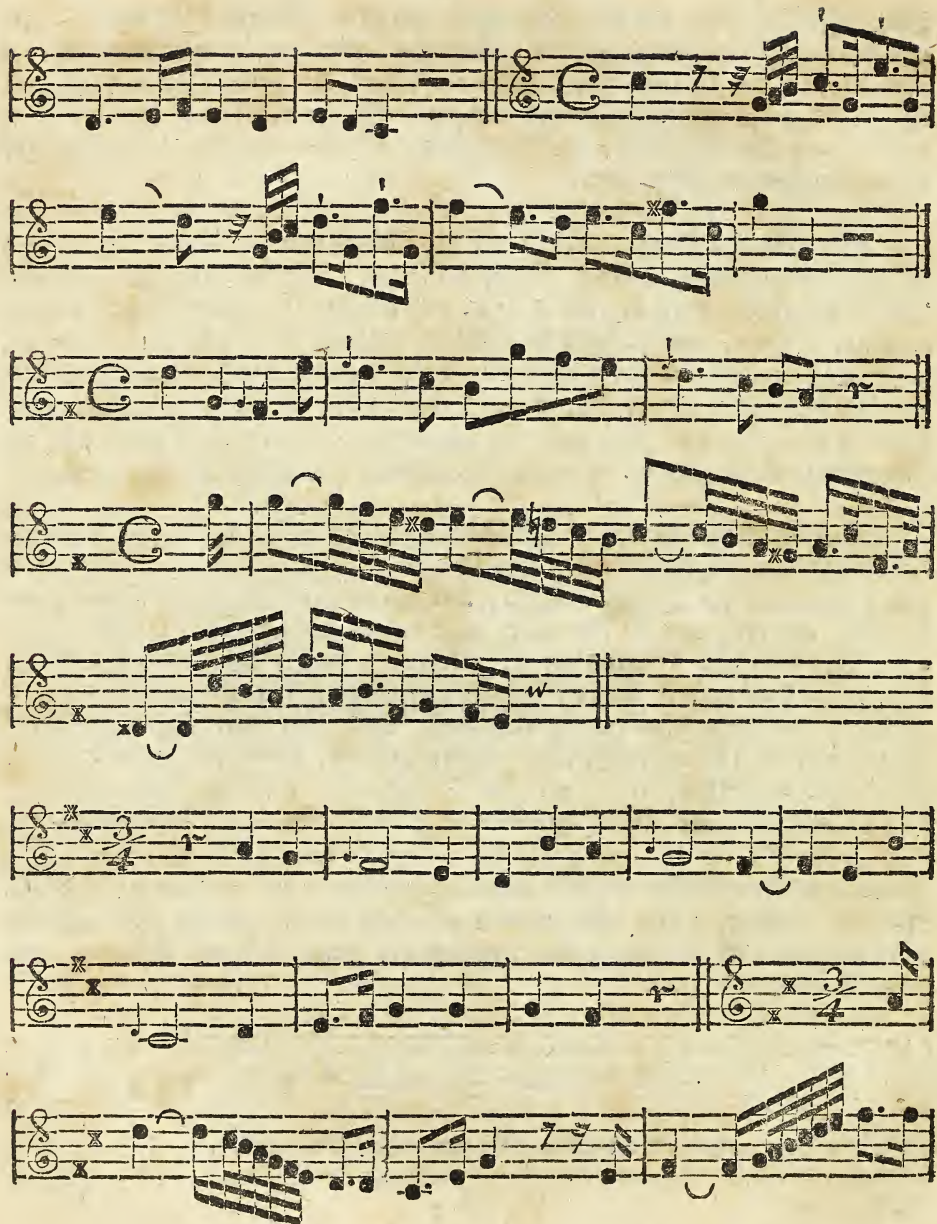
Takt. In Ansehung der Notengattungen haben die Tanzstücke, worin Sechszehntel und Zweyhunddreßigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechszehntel, als die geschwindesten Notengattungen vertragen. So hat z. B. eine Sarabande in dem $\frac{3}{4}$ Takt eine langsamere Taktbewegung, als eine Menuet, obgleich beyde in einerley Taktart gesetzt sind.

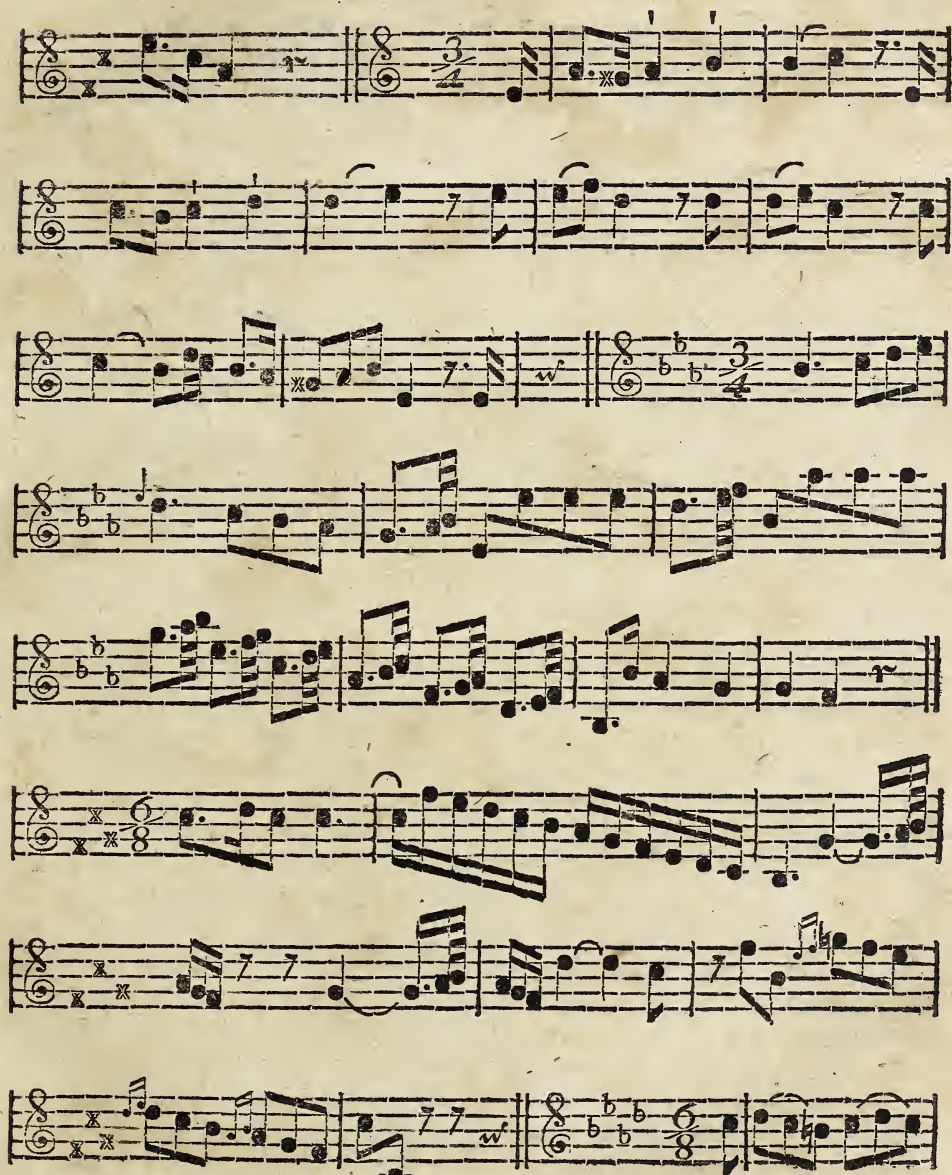
Also wird das Tempo giusto durch die Tactart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt. Hat der junge Tonseher erst dieses ins Gefühl, denn begreift er bald, wie viel die Beywörter *largo*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, und ihre Modificationen als *larghetto*, *andantino*, *allegretto*, *prestissimo*, der natürlichen Tactbewegung an Geschwindigkeit oder Langsamkeit zusehen oder abnehmen, und er wird bald im Stande werden, nicht allein in jeder Art von Bewegung zu componiren, sondern auch also, daß die Bewegung von denen, die es vortragen, alsobald und richtig getroffen werde.

Aber die Bewegung in der Musik ist nicht blos auf die verschiedenen Grade des Langsamen und Geschwinden eingeschränkt. Denn so wie es Leidenschaften giebt, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach einformig fortfließen; andere, wo sie schneller, mit einem mäßigen Geräusch, aber ohne Aufhaltung fortströmen; einige, in denen die Folge der Vorstellungen den durch starken Regen aufgeschwollenen wilden Bächen gleicht, die ungestüm daher rauschen, und alles mit sich fortreißen, was ihnen im Wege steht; und wieder andere, bey denen das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See gleicht, die izt gewaltig gegen das Ufer anschlägt, denn zurücke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzupressen ^o), so kann auch die Bewegung in der Melodie bey dem nemlichen Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit heftig oder sanft, hüpfend oder gleichförmig, feurig oder matt seyn, nachdem die Art der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, gewählet wird. Man sehe folgende Beyspiele:



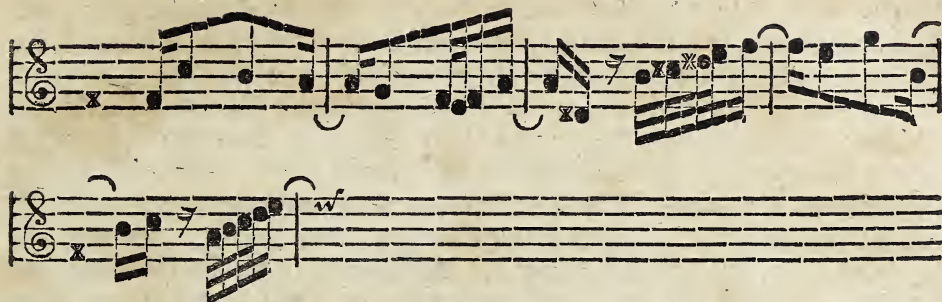
9 S. Sulzers Theorie der schönen Künste. Art. Ausdruck.





The musical score consists of eight staves, each containing a single melodic line. The key signature is G major (one sharp, F#), and the time signature is 8/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- Staff 1: Begins with a treble clef, key signature of G major, and 8/8 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G4.
- Staff 2: Continues the melody with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G4.
- Staff 3: Continues the melody with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G4.
- Staff 4: Continues the melody with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G4.
- Staff 5: Continues the melody with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G4.
- Staff 6: Continues the melody with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G4.
- Staff 7: Continues the melody with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G4.
- Staff 8: Continues the melody with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter note G4.



Jedes dieser Beispiele unterscheidet sich von den übrigen durch eine charakterisirte Bewegung, die erstlich durch die Verschiedenheit des Tempo und der Taktart, und bey denen die von einerley Tempo und Taktart sind, durch die Verschiedenheit der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, fühlbar wird. Hierauf muß der junge Tonsetzer besonders aufmerksam seyn, und sich durch fleißiges Studiren in den Werken guter Meister hinlängliche Erfahrungen von der besondern Wirkung jeder Art von Notengattungen in allen Taktarten erwerben; denn dadurch bekömmt er die Mittel in seine Gewalt, wodurch er bey einem richtigen Gefühl seinem Gesange gerade diejenige Art von Bewegung einverleibt, die die Gemüthsbewegung der darzustellenden Leidenschaft aufs deutlichste empfinden läßt.

Also hat der Tonsetzer bey Verfertigung eines Stücks in Absicht der Bewegung zweyerley zu überlegen, 1) die Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Taktbewegung, und 2) die charakteristische Bewegung der Theile des Takts, oder die Art der rhythmischen Veränderungen. Muntere Empfindungen verlangen überhaupt eine geschwinde Taktbewegung; aber durch die Art der charakteristischen Bewegung der Theile des Takts, oder der rhythmischen Schritte, kann der Ausdruck tändelnd, oder schmeichelnd, oder fröhlich, oder zärtlich, oder pathetisch werden. Desgleichen gehört zu dem Ausdruck trauriger Empfindungen überhaupt eine langsame Taktbewegung, durch die zweyte Art der Bewegung aber kann der Ausdruck mehr oder weniger unruhig, zärtlich oder heftig, sanft oder schmerzhaft werden. Freylich ist es die Bewegung nicht allein, die das bewirkt, die übrigen guten Eigenschaften einer ausdrucksvollen Melodie müssen zugleich mit ihr verbunden seyn, aber alsdenn trägt sie auch aufs kräftigste zum Ausdruck bey.

Dies mag hinlänglich seyn, dem angehenden Tonsetzer auf die Wirkung der Bewegung überhaupt aufmerksam zu machen. In den zwey folgenden Abtheilungen dieses Abschnitts werden wir Gelegenheit haben, über die besondern Wirkungen

tungen der Takt- und der rhythmischen Bewegung nähere Bemerkungen zu machen, daher wir uns hier begnügen, dem jungen Componisten noch ein paar Anmerkungen mitzutheilen, die auf die Bewegung überhaupt abzielen.

Er muß sich hüten, daß er bey Verfertigung eines Stücks nicht eile oder schleppe. Obgleich diese Worte nur in der Lehre vom Vortrag üblich sind, so können sie doch auch in der Composition angewendet werden. Es kann leicht geschehen, daß der Componist bey Verfertigung eines feurigen Allegro unvermerkt in der Bewegung eile, oder bey einem traurigen Largo schleppt, oder aus Liebe zu einem Satz, der entweder wegen der Geschwindigkeit der Taktbewegung undeutlich, oder wegen der Langsamkeit matt wird, ohne daß er es bemerkt, in der Bewegung nachgiebt. Bey dem Vortrag solcher Stücke leidet der Componist, aber durch seine eigene Schuld.

Er muß die Grenzen der geschwinden oder langsamen Bewegung nicht überschreiten. Was zu geschwind ist, kann nicht deutlich vorgetragen werden, und was zu langsam ist, kann nicht gefaßt werden. Dies ist hauptsächlich von solchen Stücken zu verstehen, wo der Componist selbst das Tempo angiebt.

Wegen des langen Nachklingens der tiefen Töne müssen alle kurze Notengattungen in der Tiefe vermieden werden; in der Höhe aber sind sie von besserer Wirkung, als lang aushaltende Töne. Der Gang des Basses verhält sich überhaupt gegen den Gang der höchsten Stimme, wie der Gang eines ernsthaften Mannes neben den eines jungen Frauenzimmers. Wo diese zwey oder drey Schritte thut, thut jener nur einen, und beyde kommen gleich weit. Nicht als ob ein junges Frauenzimmer gar nicht langsam, und ein ernsthafter Mann gar nicht geschwind gehen könne, aber es ist nicht so natürlich. Die Stimmen von mittlerer Höhe und Tiefe können in Absicht der kürzeren oder längeren Notengattungen ihrer rhythmischen Schritte auf diese Art als Gänge von Knaben und erwachsenen Jünglingen angesehen werden.

Endlich muß der Tonseher nicht verabsäumen, die Bewegung seines Stücks so bald sie aus den oben angegebenen Kennzeichen nicht getroffen werden könnte, so genau als ihm möglich ist, zu bezeichnen. Er muß sich der Worte *allegro assai*, *allegro moderato*, *poco allegro &c.* bedienen, wo das Wort *allegro* die Bewegung zu geschwind, oder nicht geschwind genug bezeichnen würde; bey Stücken von langsamer Bewegung desgleichen. Die Worte, die sich auf die charakteristische Bewegung beziehen, als *maestoso*, *scherzando*, *vivo*, *meslo &c.* sind bey ausdrucksvollen Stücken oft von der größten Bezeichnung, und für den, der ein Stück gut vortragen will, nicht gleichgültig. Sasse ist so genau in der Bezeichnung seiner Bewegungen, daß er oft lange Beschreibungen macht, wie
das

das Stück vorgetragen werden soll, als *Andantino grazioso, ma non patetico, non languente; Allegretto vivo, e con spirito, oder allegretto vivo, che arrivi quasi all' allegro intiero; Un poco lento, e maestoso, ma che non languisca, e abbia il dovuto suo moto.*

II. Von dem Tacte.

Wenn man sich einen Gesang vorstellt, in dem alle Töne mit gleicher Stärke, oder mit einerley Nachdruck angegeben würden und auch durchaus von einerley Länge oder Dauer wären, wie wenn z. B. der Gesang aus lauter ganzen Tactnoten bestünde, so würde er einem gleichförmig fließenden Strom gleichen. Das, was dabey einen Gesang von dem andern unterscheidete, wäre die schnellere oder langsamere Strömung; der eine würde einem rauschenden Strom, der andere einem sanft etwas schneller oder langsam fließenden Fluß, und ein dritter einem sanftrieselnden Bach gleichen. Denkt man noch zu einem solchen Gesange eine mehr oder weniger volle, eine mehr oder minder consonirende Harmonie hinzu, so hat man alles was einen von dem andern unterscheiden könnte.

Die ganze Kraft, oder der Ausdruck eines solchen Gesanges würde blos in dem sanften und leichten, oder in dem lebhaften und stark strömenden bestehen, er würde dienen uns einzuschläfern oder munter zu machen. Soll er der Rede ähnlich und zum Ausdruck mancherley Regungen und Empfindungen geschickt werden, so müssen einzelne Töne zu bedeutenden Wörtern, und mehrere Wörter zu verständlichen Sätzen gemacht werden. Diese Verwandlung eines bloßen Stroms von Tönen in einen der Rede ähnlichen Gesang geschieht eines Theiles durch Accente, die auf einige Töne gelegt werden, theils durch die Verschiedenheit der Länge und Kürze der Töne. Es hat damit gerade die Beschaffenheit, wie mit der gemeinen Rede, darinn wir blos vermittelst der Accente und der Länge und Kürze der Sylben, Wörter und Sätze unterscheiden.

In der genauen Einsförmigkeit der Accente, die auf einige Töne gelegt werden, und der völlig regelmäßigen Vertheilung der langen und kurzen Sylben, bestehet eigentlich der Tact. Wenn nemlich eben dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkommen, so erhält der Gesang dadurch ein Metrum oder einen Tact. Würden diese Accente nicht regelmäßig vertheilet, so daß keine genaue periodische Wiederkunft darin wäre, so gliche der Gesang nur der gemeinen prosaischen Rede; durch diese periodische Wiederkunft aber gleichet sie der gebundenen Rede, die ihr genaues Metrum hat.

Man kann sich die Sache auch noch unter dem Bild einer bloßen Bewegung vorstellen. Der unaccentuirte bloß strömende Gesang gleicht einer durch aus stetigen Bewegung, wie die ist, durch welche ein Körper durch die Luft fällt, oder geworfen wird; der accentuirte Gesang aber hat Aehnlichkeit mit einer in Schritte abgetheilten Bewegung, oder des Ganges. Wie nun der Gang, noch außer dem langsamen und geschwinden, noch durch die Art der Schritte seinen bestimmten Charakter bekommt, so geschieht es auf eine ganz ähnliche Weise, daß auch der Gesang seinen Charakter und Ausdruck erhält.

Ein regelmäßiger Gang geschieht durch gleich lange Schritte, deren jeder einen Tact des Gesanges vorstellt. Die Schritte aber können aus mehr oder weniger kleinen Rückungen, oder Zeiten bestehen, und in diesen Rückungen oder Zeiten die alle von gleicher Dauer sind, können wieder kleinere Abtheilungen oder Glieder statt haben; auch können sie durch andere Modificationen, durch Grade des schweren und leichten, des fließenden, oder hüpfenden u. s. f. verschieden seyn. Wenn nun in Schritten und kleinen Rückungen eine genaue Gleichförmigkeit beobachtet wird, so entsteht daraus der metrische Gang, den wir Tanz nennen, und dieser hat eine genaue Aehnlichkeit mit dem tactmäßigen Gesang. Auf eben die Art nun, wie der Tanz durch bloße Bewegung mancherley Empfindungen ausdrückt oder schildert, so thut es auch der Gesang durch bloße Töne.

Wer dieses genau überlegt, wird leicht begreifen, wie sehr der Charakter einer Melodie von der Bewegung und dem Tact abhängt. Die deutlichsten Proben davon kann man an den verschiedenen Tanzmelodien haben. Doch ist es nicht möglich, genau bestimmte Regeln zu geben, die für jede Art der Empfindung die schicklichste Bewegung und den schicklichsten Tact bestimmen würden. Das meiste kommt auf ein feines und richtiges Gefühl an. Alles was außer dem, was ich bereits über die Bewegung erinnert habe, einen Componisten über diese Materie kann gesagt werden, kommt auf folgende Hauptpunkte an. 1) Daß ihm alle bis ist erfundene und gebräuchliche Arten des Tactes, jeder nach seiner wahren Beschaffenheit und nach seinem genauen Vortrag, beschrieben werden. 2) Daß man, so genau es angeht, den Geist oder den Charakter jeder Tactart, bestimme. 3) Daß man endlich für die Fälle, da die Melodie über einen gegebenen Text zu verfertigen ist, Anweisung gebe, wie die beste, oder wenigstens eine schickliche Art des Tactes dazu zu wählen sey. Diese drei Punkte werde ich hier abzuhandeln haben.

1) Wenn man eine Folge von gleichen Schlägen, die in gleichem Zeitraum nach einander wiederholet werden, vernimmt, z. B.



so lehrt die Erfahrung, daß wir in unsern Gedanken alsobald eine tactmäßige Eintheilung dieser Schläge machen, indem wir sie in Glieder ordnen, die eine gleiche Anzahl Schläge in sich fassen, und zwar so, daß wir auf den ersten Schlag eines jeden Gliedes einen Accent legen, oder ihn stärker als die übrigen Schläge zu vernehmen glauben. Diese Eintheilung kann auf dreyerley Art geschehen, entweder also:



nemlich, wir theilen die Schläge in Glieder von zwey, oder drey, oder vier Schlägen ein. Auf keine andere Eintheilung fallen wir natürlicherweise nicht. Niemand kann ohne ermüdende Anstrengung Glieder von fünf, noch weniger von sieben gleichen Schlägen nacheinander wiederholen: Eher noch von sechs, wenn nemlich die Schläge etwas geschwind auf einander folgen; doch wird man bemerken, daß man Glieder von sechs und mehrern gleichen Schlägen, nicht wol fassen kann, ohne sich eine Untereintheilung zu denken, wodurch sie den obenangezeigten Gliedern von zwey, drey und vier Schlägen wieder ähnlich werden. Z. B.





u. a. m.

Hier sind vielerley Schläge in ein Glied gebracht, die oben stehenden Punkte aber zeigen die Hauptschläge an, denen die übrigen untergeordnet sind, weil sie nicht so deutlich als jene gefühlet werden, dadurch werden diese Glieder den oben angezeigten wieder ähnlich, oder vielmehr es sind die nemlichen. Bey geschwinden Schlägen können noch weit mehrere auf einen Hauptschlag gerechnet werden; die Ordnung der Glieder aber ist immer dieselbe.

Die Anwendung hievon ist leicht zu machen. Statt dem Worte Schlag setze man Zeit, statt Glied Tact, so hat man einen Begriff von dem, was der Tact, und wie vielerley er ist. Der Tact besteht entweder aus zwey, oder drey, oder vier gleichen Zeiten, außer diesen ist keine andere Gattung des Tactes natürlich.

Um diese Tactarten zu bezeichnen, würden dem Anscheine nach nur drey Tactzeichen erfordert, nemlich eines, das den Tact von zwey, ein anderes, das den von drey, und ein drittes, das den von vier Zeiten bezeichnete. Aus dem aber, was wir schon in der vorhergehenden Abtheilung dieses Abschnitts von dem Tempo giusto und der natürlichen Bewegung der längeren oder kürzeren Notengattungen angemerkt haben, wird begreiflich, daß z. B. ein Tact von zwey Viertel, und ein anderer von zwey Zweyviertelnoten, imgleichen ein Tact von drey Viertel, und ein anderer von drey Achtel, ob sie gleich von gleichen Zeiten sind, eine veränderte Bewegung angeben. Hierzu kommt noch, daß längere Notengattungen allezeit schwerer und nachdrücklicher vorgetragen werden, als kürzere, daß folglich ein Stück, das schwer und nachdrücklich vorgetragen werden soll, nur in langen Notengattungen, und ein anderes, das leicht und tändelnd vorgetragen werden soll, nur in kurzen Notengattungen gesetzt werden kann.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der verschiedenen Tactarten von gleichen Zeiten, die wir nun näher betrachten wollen. Man theilet die Tactarten überhaupt in die gerade und ungerade ein; gerade sind die von zwey und vier Zeiten, ungerade sind die von drey Zeiten, die auch Tripeltacte genennet werden. Ferner unterscheidet man einfache Tactarten von den zusammengesetzten: Einfache sind von der Beschaffenheit, das jeder Tact nur einen Fuß ausmacht, der in der Mitte nicht getheilet werden kann; Zusammengesetzte Tactarten hingegen können, da sie aus zwey einfachen zusammengesetzt sind, in der Mitte eines

eines jeden Tactes getheilet werden, wie hernach mit mehrerem gezeigt werden soll.

Ehe wir nun die Tactarten nach der Reihe anzeigen, müssen wir noch anmerken, daß so leicht es ist, Tactarten von drey Zeiten zu fühlen, eben so leicht ist es auch, jede Zeit einer Tactart in drey Theile zu theilen, oder zu tripliren, wie solches schon aus den Triolen erhellet. Daraus entstehen noch Tactarten von triplirten Zeiten, wo drey Schläge auf eine Zeit fallen, und die wir nun zugleich mit den Tactarten, aus welchen sie entstehen, anzeigen und über ihre wahre Beschaffenheit, ihre Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit, und über ihren genauen Vortrag das Nöthige anmerken wollen.

Einfache gerade Tactarten von zwey Zeiten.

- 1) Der $\frac{2}{4}$ Tact oder C : triplirt der $\frac{6}{8}$ Tact.
- 2) Der $\frac{3}{4}$ Tact oder C : — — der $\frac{9}{8}$ Tact.
- 3) Der $\frac{2}{4}$ Tact: — — der $\frac{6}{8}$ Tact.
- 4) Der $\frac{3}{8}$ Tact: — — der $\frac{9}{16}$ Tact.

Einfache gerade Tactarten von vier Zeiten.

- 1) Der $\frac{4}{4}$ Tact oder O : triplirt der $\frac{12}{8}$ Tact.
- 2) Der $\frac{3}{4}$ Tact oder C : — — der $\frac{9}{8}$ Tact.
- 3) Der $\frac{4}{8}$ Tact: — — der $\frac{12}{16}$ Tact.

Einfache ungerade Tactarten von drey Zeiten.

- 1) Der $\frac{3}{4}$ Tact oder 3: triplirt der $\frac{9}{8}$ Tact.
- 2) Der $\frac{3}{8}$ Tact: — — der $\frac{9}{16}$ Tact.
- 3) Der $\frac{3}{4}$ Tact: — — der $\frac{9}{8}$ Tact.
- 4) Der $\frac{3}{8}$ Tact: — — der $\frac{9}{16}$ Tact.
- 5) Der $\frac{3}{16}$ Tact — — der $\frac{9}{32}$ Tact.

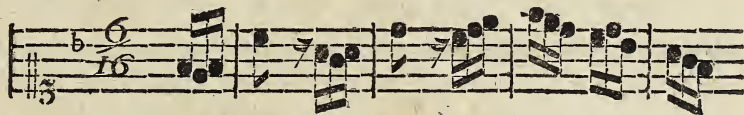
Tempo giusto.



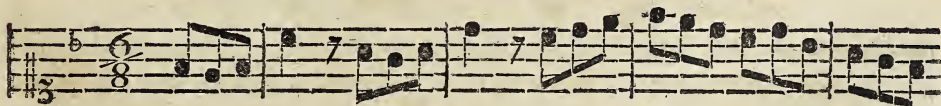
Wenn dieser Satz richtig vorgetragen wird, so wird jedermann bemerken, daß er in dem Allabrevetact weit ernsthafter und nachdrücklicher ist, als in dem Zweyvierteltact, wo er beynahe ins Tändelnde fällt. Hierinn liegt das Unterscheidende der Tactarten von gleichen Zeiten, wie schon oben angemerkt worden.

So wol der Zweyviertel: als der aus ihm entstehende Sechsahteltact sind in Cammer- und Theatralstücken von dem vielfältigsten Gebrauch. In der ihnen natürlichen Bewegung sind Sechszehntel und einige wenige auf einander folgende Zweyunddreyßigtheile ihre kürzeste Notengattungen. Wird die Bewegung aber durch die Beywörter andante, largo, allegro &c. abgeändert, so können deren mehrere oder gar keine nach Masgebung der Langsamkeit oder Geschwindigkeit derselben, darin angebracht werden.

4) Der Zweyachteltact würde wegen der Geschwindigkeit seiner Bewegung und der gar zu grossen Leichtigkeit seines Vortrags nur zu kurzen lustigen Tanzstücken schicklich seyn, er ist aber nicht im Gebrauch, und wir hätten ihn nicht angeführt, wenn nicht der aus ihm entstehende Sechsechszehnteltact hätte angeführt werden müssen, in welchem viele Stücke vorhanden sind, und der sich durch die Flüchtigkeit seiner Bewegung und die Leichtigkeit seines Vortrags sehr von dem $\frac{2}{4}$ Tact unterscheidet. J. S. Bach und Couperin (?) haben nicht ohne Ursache einige ihrer Stücke in den $\frac{2}{8}$ Tact gesetzt. Wem ist die Bachische Fuge unbekannt?



Man versetze dieses Thema in $\frac{2}{4}$ also:



so

(?) Ehemaliger Hoforganist in Paris. Er hat unter dem Titel Pieces de Clavecin viele in Kupfer gestochene Werke

herausgegeben, die von allen Seiten betrachtet, Muster guter Clavierstücke sind.

so gleich ist die Bewegung nicht mehr dieselbe, der Gang ist weit schwerfälliger, die Töne, zumal die durchgehenden, erhalten ein zu schweres Gewicht, kurz, der Ausdruck des ganzen Stücks leidet, und ist gar nicht mehr der, den Bach darin gelegt hat. Soll diese Fuge auf dem Clavier richtig vorgetragen werden, so müssen die Töne in einer flüchtigen Bewegung leicht, und ohne den geringsten Druck angeschlagen werden; dies ist es, was der $\frac{1}{2}$ Tact bezeichnet. Auf der Violine werden die Stücke in dieser, und anderer ihr ähnlichen leichten Tactarten, nur mit der Spitze des Bogens vorgetragen, dahingegen bey den schwereren Tactarten schon ein längerer Strich und mehr Druck des Bogens verlangt wird. Daß man heut zu Tage diese und mehrere Tactarten, die wir noch anzeigen werden, für überflüssig und entbehrlich hält, zeigt entweder an, daß der gute und richtige Vortrag verloren gegangen, oder daß ein Theil des Ausdrucks, der nur in diesen Tactarten leicht zu erhalten ist, uns gänzlich unbekannt ist. Beydes gereicht der Kunst, die doch zu unserer Zeit auf den höchsten Gipfel gestiegen seyn soll, wenig zur Ehre.

Von diesen Tactarten von zwey Zeiten ist nun hauptsächlich anzumerken, daß jeder Tact einen Fuß von zwey Theilen ausmacht, deren erster lang und der zweyte kurz ist, daß folglich jede Hauptnote eines melodischen Satzes auf die erste Zeit des Tactes, oder wie man sagt, auf den Niederschlag fallen müsse. Um den angehenden Tonseher dieses deutlich zu machen, wollen wir die Worte: Dank und Lob und Preis und Macht musicalisch tactmäßig einteilen. Natürlichherweise können sie nicht anders als folgendergestalt eingetheilt werden:



und es würde höchstunförmlich und wiedernatürlich seyn, wenn man die Hauptworte dieses Beyspiels auf die kurze Zeit des Tactes legen wollte, also:

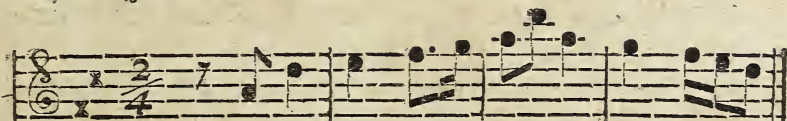


Gleiche Bewandniß hat es mit dem Gesang ohne Worte. Alle Haupttöne müssen auf den Niederschlag fallen, weil die erste Zeit des Tactes das größte Gewicht hat und lang ist. Haupttöne nenn ich hier solche, bey denen auch der rohe Bauer, wenn er das Gefühl des Tactes äußert, mit dem Kopfe nickt, oder mit dem Fusse stampft. Daher ist dem noch unerfahrenen Tonseher zu rathen, die Melodie, die er in Gedanken hat und niederschreiben will, vorher zu singen

singen oder zu spielen, und dazu mit der Hand oder dem Fuß den Tact zu schlagen; er wird alsdenn, wenn anders die Melodie Tact hat, die Haupttöne, die auf den Niederschlag fallen, nicht verfehlen, und z. B. folgenden Gedanken:

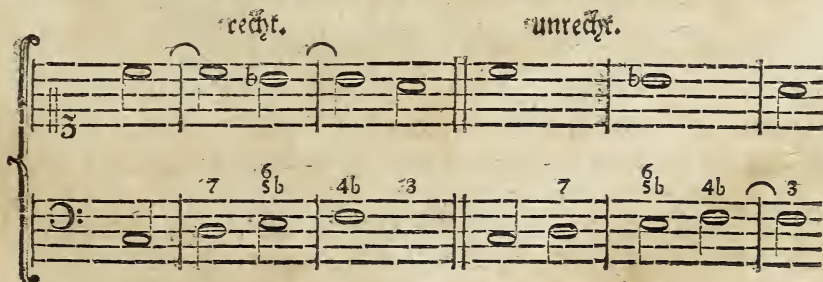


nicht also niederschreiben, daß das Tactgewicht der ersten Zeit auf die zweite gelegt werde, wie hier:



Dies ist der größte Fehler, der nur begangen werden kann, ob ihn gleich Componisten begangen haben und noch begehen, denen man, da sie so viel geschrieben haben, wenigstens das Gefühl des Tactgewichts hätte zuschreiben sollen. Mir ist unter andern von einem gewissen Perez, der doch viele Opern geschrieben hat, eine lange Arie im Allabretact bekannt, die mit den Worten anfängt: *Invano il tuo furore &c.* wo kurz nach dem Anfang der Singestimme ein Fehler gegen den Rhythmus vorgeht, wodurch der ganze übrige Theil der Arie um die Hälfte eines Tacts verrückt ist. Es ist unglaublich, wie schwer es ist, ein so verworren niedergeschriebenes Stück vorzutragen oder zu accompagniren.

In Ansehung der kurzen oder langen Tactzeit ist noch anzumerken, daß keine zufällige Dissonanz auf einer kurzen Zeit angebracht werden kann, sondern sie muß auf der langen Zeit vorbereitet, und auf der kurzen aufgelöst werden. Z. B.



Die kurze Zeit darf in diesen Tactarten nicht durchgehend behandelt werden, sondern sie muß so wie die lange Zeit eine anschlagende Grundharmonie führen lassen.

Die Schlußnote muß allezeit auf den Niederschlag des Tactes fallen. Trifft dieses nicht zu, so ist es ein Zeichen, daß irgendwo ein halber Tact in der Melodie zu viel oder zu wenig ist. Der Schlußton in der Music ist allemal lang; es ist daher ein Fehler des Poeten, wenn er dem Tonseher Verse giebt, deren letzter sich weiblich, d. i. mit einer kurzen Sylbe endiget.

Anmerkungen über die einfachen geraden Tactarten von vier Zeiten.

1) Der Vierzweiteltact oder O ist so wie der $\frac{2}{4}$ Tact nicht mehr im Gebrauch, und wegen der Unordnung, die die Pausen in dieser Tactart verursachen, auch verwerflich, desgleichen auch der aus ihm entstehende Zwölfsweiteltact von vier triplirten Zeiten. Sie sind hier nur angeführt worden, weil man noch hin und wieder alte Stücke in diesen Tactarten ansichtig wird. Man bedient sich statt ihrer besser des Vierviertel- und des Zwölfsachtelactes mit dem Beywort Grave, um die schwere Bewegung und den nachdrücklichen Vortrag, der jenen Tactarten zukommt, zu bezeichnen. Junge Tonseher müssen sich nicht irremachen lassen, wenn sie Kirchenstücke im Allabrevetact ansichtig werden, wo vier Zweiviertelnoten zwischen zween Tactstrichen zusammengebracht sind, und daraus schließen, daß es der $\frac{1}{4}$ Tact sey. Dieses geschieht blos aus Bequemlichkeit des Tonsehers um die vielen Tactstriche und Bindungen zu vermeiden, und steht ihm ebenfalls frey. Dadurch wird aber das Wesen des C Tactes nicht verändert, der immer von zwey zu zwey halben Tactnoten sein gleiches Tactgewicht behält, und den Niederschlag und Aufschlag des Tactschlagens bestimmt, auch wenn vier, sechs und mehrere Tacte ohne Tactstrich zusammengesetzt werden, wie unter andern Händel in seinen Oratoriis oft gethan hat. Auch verursacht dieses keine Unordnung in den Pausen, deren Geltung in solchen Fällen immer die nemliche bleibt.

3) Der Viervierteltact, der durch C bezeichnet wird, ist zweyerley. Er wird entweder statt des ebenangeführten $\frac{1}{4}$ Tactes, mit dem Beywort grave gebraucht, und wird alsdenn der groffe Viervierteltact genennet, oder er ist der sogenannte gemeine gerade Tact, der auch der kleine Viervierteltact genennet wird.

Der groſſe Viervierteltact ist von äufferst schwerer Bewegung und Vortrag, und wegen seines Nachdrucks vorzüglich zu groſſen Kirchenstücken, Chören und Fugen geschikt. Achtel und einige wenige auf einander folgende Sechszehntel sind seine geschwindesten Noten. Um ihn von dem kleinen Viervierteltact zu unterscheiden, sollte man ihn statt C, mit 4 bezeichnen. Beide Tactarten haben sonst nichts als ihr Zeichen mit einander gemein.

Der kleine Viervierteltact hat eine lebhaftere Bewegung, und ist von weit leichterem Vortrag. Er verträgt bis auf die Sechszehntel alle Notengattungen, und ist in allen Schreibarten von dem vielfältigsten Gebrauch.

Mit dem aus dem Vierviertel: entstehenden Zwölfachteltact von triplirten Zetten hat es die nemliche Verwandniß. Einige ältere Componisten, die über die Art des Vortrags ihrer Ausarbeitungen sehr delicat waren, haben oft Stücke im $\frac{1}{2}$ Tact, die aus lauter Sechszehntel bestanden, mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet, anzudeuten, daß die Sechszehntel leicht und flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollten. Den heutigen Componisten und Practikern scheinen diese Subtilitäten so wenig bekannt zu seyn, daß sie vielmehr glauben, dergleichen Tactbezeichnung sey blos eine Grille der Alten gewesen.

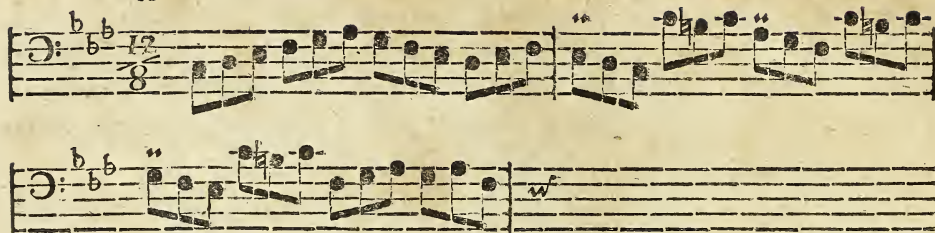
3) Der Vierachteltact ist von den Tactarten von vier Zetten der leichteste im Vortrag und in der Bewegung. Er unterscheidet sich von dem $\frac{2}{4}$ Tact durch das Gewicht seiner Zetten, die alle gleich schwer sind, statt daß im $\frac{2}{4}$ Tact die erste und dritte Zeit das Tactgewicht fühlen lassen, z. B.



und ist daher von etwas langsamerer Bewegung, als der $\frac{2}{4}$ Tact. Doch sind beyde Tactarten wegen der Lebhaftigkeit ihrer Bewegung, in welcher das Tactgewicht der Zetten sich nicht so merklich fühlen läßt, nicht so sehr von einander unterschieden als der Vierviertel: von dem Allabrevetact. Auch wird von den heutigen Componisten kein Stück mehr mit $\frac{4}{8}$, sondern statt dessen allezeit mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet.

Der aus dem $\frac{4}{8}$ entstehende Zwölfschsechzehnteltact von triplirten Zetten, ist, ob er gleich hintangesetzt, und statt seiner alles in $\frac{1}{8}$ Tact gesetzt wird, doch von diesem wegen der größern Leichtigkeit seines Vortrags weit unterschieden. Der alte Bach hat gewiß nicht ohne Ursache die Fuge A in dem $\frac{1}{8}$, und die andere B in dem $\frac{1}{16}$ Tact gesetzt.

A

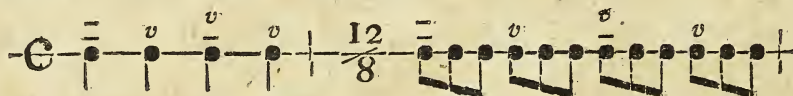


B



Jedermann wird in diesen Beyspielen den Unterschied beyder Tactarten leicht fühlen. Die bey A bezeichnet eine langsamere Bewegung und einen nachdrücklichen Vortrag, auch können in dieser Tactart viele Sechszehntel angebracht werden; in der bey B hingegen können keine kürzere Notengattungen angebracht werden, und die Sechszehntel werden flüchtig und rund, ohne allen Druck, vorgetragen. Händel, Bach und Couperin haben viele Stücke in dem $\frac{12}{8}$ Tact gesetzt.

In den Tactarten von vier Zeiten ist die erste und dritte Zeit lang, die zweyte und vierte Zeit aber kurz. Erstere werden auch die guten, und letztere die schlechten Zeiten genennet. Von den langen Zeiten ist die erstere wiederum von größeren Gewicht, als die dritte, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist, – bedeutet lang, und *v* bedeutet kurz:

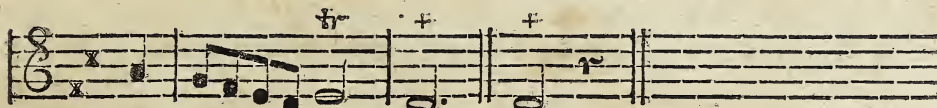


Daher müssen die Haupttöne des Gesanges allezeit auf die erste Zeit fallen, die übrigen Töne erhalten denn nach Beschaffenheit der innern Länge und Kürze der übrigen Zeiten mehr oder weniger Gewicht. Die Schlusnote fällt in diesen Tactarten allezeit auf die erste Zeit, und muß vier Zeiten durchdauern, außer bey solchen Stücken, deren Rhythmus im Aufstact anfängt, denn da wird der Schluß nur so lange gefühlt, als bis nach ihm ein neuer Rhythmus anfangen kann. Z. B.



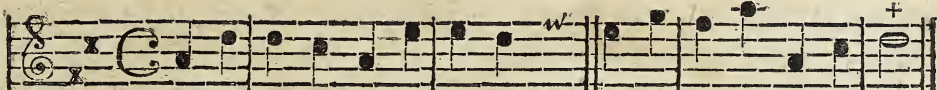
Schluß.

oder:



Schluß.

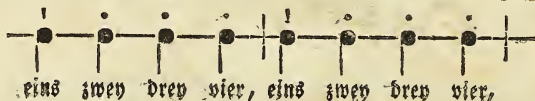
oder.



Schluß.

Bei dem ersten Beispiel läßt die Schlußnote sich nicht abkürzen, oder wenn sie des Vortrags wegen nur kurz angegeben werden soll, so kann wenigstens kein neuer Satz angefangen werden, als bis die vier Zeiten des letzten Tacts vorüber sind. Dieses gilt nicht allein von der letzten Note eines Stücks, sondern von allen Schlußnoten einer musicalischen Periode. Bei dem zweyten Beispiel wird sie wegen des rhythmischen Anfangs im Auftrakt nur drey Zeiten, und bey dem dritten Beispiel nur zwey Zeiten lang gefühlt. Hierauf hat der junge Tonsetzer wol zu merken, damit er sich ein richtiges Tactgefühl erwerbe, und richtig schreiben lerne. Es ist dem Zuhörer sehr unangenehm, eine neue Periode anfangen zu hören, wenn die vorhergehende noch nicht geendigt ist, und noch beschwerlicher für denjenigen, der ein solches Stück vorträgt, zumal wenn durch ein solches Versehen die Accente des Gesanges auf die unrechte Zeit des Tacts fallen.

Anfängern wird es insgemein schwer, den Unterschied der Tactarten von vier Zeiten von denen von zwey Zeiten deutlich zu empfinden, und sie setzen oft das, wozu sie einen Tact von vier Zeiten hätten wählen sollen, in eine Tactart von zwey Zeiten, und umgekehrt. Diesen Irrthum auszuweichen, müssen sie bey Verfertigung eines Gesanges in der geraden Tactart genau darauf Acht geben, ob sie dazu vier gleiche Schläge also zählen können, daß zwischen dem zweyten und dritten Schlag kein Absatz, kein Comma, gefühlet wird, z. B.



In diesem Fall ist die Tactart allezeit von vier Zeiten. In dem entgegen gesetzten Fall aber, wenn nemlich zwischen dem zweyten und dritten Schlag ein deutlicher Absatz, der die Wirkung eines Comma in der Rede hat, gefühlet wird, also daß der erste und dritte Schlag von gleichem Gewichte sind, wie hier:



alsdenn ist die Tactart des Stücks von zwey Zeiten. Daher, wenn das obige Beyspiel also geschrieben würde:



wäre es gänzlich wieder die in der Melodie liegenden Tactart gesetzt. Diese Schreibart würde hier eben das bewürken, was übelangebrachte Commata in der Rede bewürken würden, die unzertrennbare kleine Redesätze durch einen unformlichen Absatz trennen und in zwey Sätze theilen würden. Zwar kann diese nemliche Melodie, wenn Bewegung und Vortrag lebhafter und leichter verlangt wird, sehr gut in dem $\frac{2}{4}$ Tact geschrieben werden, aber also:



Die Abtheilung des Gesanges in seine Tacte ist hier so richtig, wie oben in dem C Tact. Eigentlich aber wird hier der $\frac{3}{4}$ Tact gefühlet, der, wie schon oben angemerkt worden, in der heutigen Musick allezeit mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet wird.

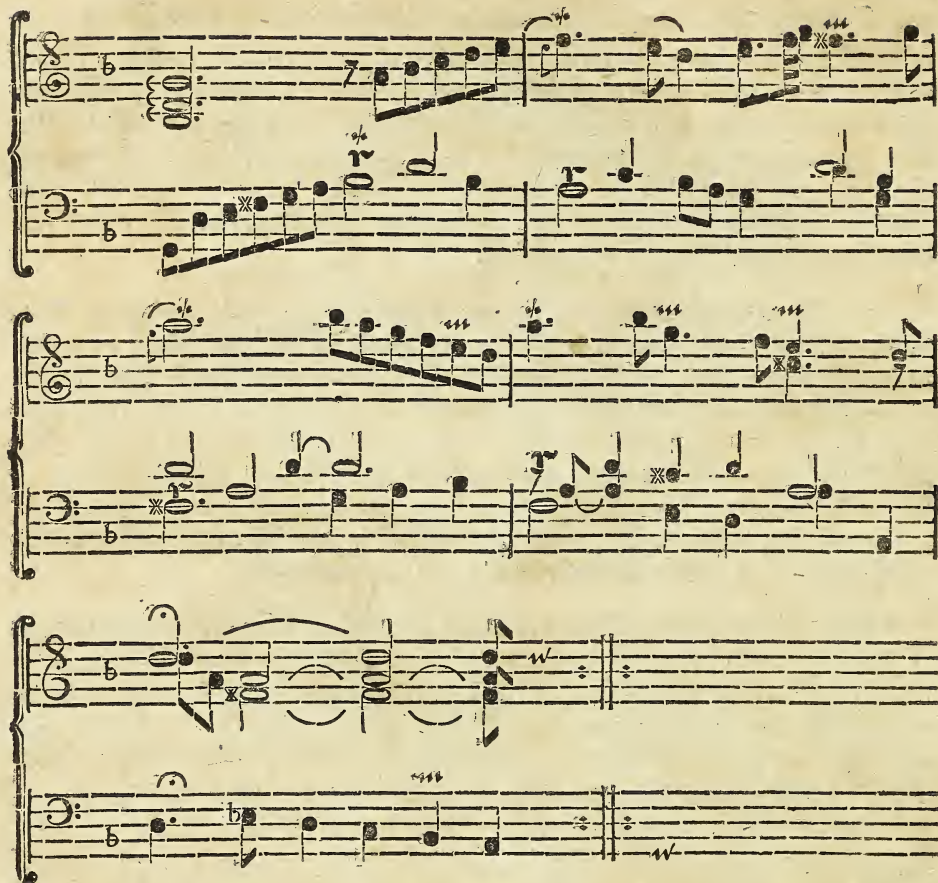
Anmerkungen über die ungeraden Tactarten von drey Zeiten.

1) Der Dreyeynteltact der aus drey ganzen Tactnoten entsteht, ist mit dem aus ihm entstehenden Neunzweyteltact von drey triplirten Zeiten, von gar keinem Nutzen. Der schwere und nachdrückliche Vortrag, den beyde Tactarten bezeichnen würden, wird durch die zwey folgenden Tactarten erhalten, zumal wenn man ihnen noch das Beywort grave zufügt, und das Auge wird durch die vielen grossen Noten und Pausen, die in jenen Tactarten nur Dunkelheit und Verwirrung verursachen, nicht ermüdet.

2) Der Dreyzweyteltact ist wegen des schweren und langsamen Vortrags, den seine Notengattungen bezeichnen, zumal in Kirchenstücken, von dem vielfältigsten Gebrauch. In diesem Styl sind Viertel, höchstens Achtel, seine geschwindesten Notengattungen. Im Cammerstyl können auch wol Sechszehntel in dem $\frac{3}{2}$ Tact angebracht werden, ja Hr. C. P. E. Bach hat sogar eine Sinfonie in dieser Tactart mit vielen nach einander folgenden Zweyunddreßigtheilen angefangen. Bey solchen Notengattungen müssen die drey Zeiten dieser Tactart in den übrigen Stimmen aufs deutlichste marquirt werden, ohnedem bleibt der Gesang für den Zuhörer dunkel und unverständlich.

Obgleich der $\frac{3}{2}$ mit dem $\frac{3}{4}$ Tact wegen des verschiedenen Gewichts ihrer Zeiten keine weitere Ähnlichkeit hat, als daß beyde Tactarten sechs Viertelnoten in sich enthalten, so ist doch als etwas besonderes anzumerken, daß alte gute Componisten die Courante, die insgemein in dem $\frac{3}{2}$ Tact gesetzt wird, so behandelt haben, daß beyde Tactarten in derselben oft durcheinander gemischt worden. Man sehe z. B. den ersten Theil einer Courante fürs Clavier von Couperin.

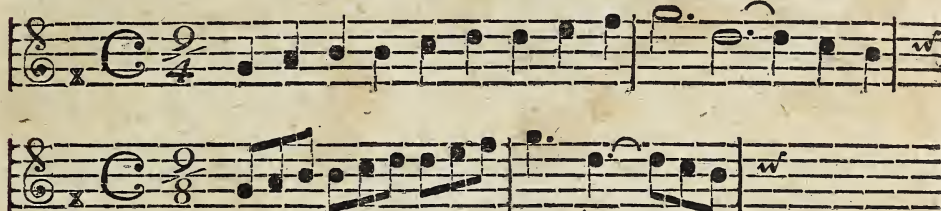




Der zweite, sechste und die Basismelodie des siebenten Tactes dieser Courante sind in dem $\frac{3}{2}$ Tact, die übrigen Tacte aber in dem $\frac{3}{4}$ Tact gesetzt. In J. S. Bachs Werke findet man eine Menge auf eben diese Art behandelte Couranten.

Der aus dem $\frac{3}{2}$ entstehende Neunvierteltact von drey triplirten Zeiten kömmt zwar selten vor, weil man statt seiner sich des $\frac{3}{2}$ Tactes bedienet. Man begreift aber leicht, daß beyde Tactarten in Ansehung des Vortrags und der Bewegung, die sie bezeichnen, sehr von einander unterschieden sind. Im Kirchenstyl, wo überhaupt ein schwerer und nachdrücklicher Vortrag mit einer gesetzten
und

und langsamen Bewegung verbunden ist, ist der $\frac{2}{4}$ dem $\frac{3}{8}$ Takt weit vorzuziehen, denn der nemliche Gesang, der in jenen Taktart einen ernsthaften Ausdruck annimmt, kann in dieser leicht den Schein des Tändelnden gewinnen. 3. B.



3) Der Dreyvierteltakt ist wegen des leichteren Vortrags in der Kirchenschreibart nicht so gewöhnlich als der $\frac{3}{4}$, dahingegen in der Cammer- und theatralischen Schreibart von dem vielfältigsten Gebrauch.

Seine natürliche Bewegung ist die einer Menuet, und er verträgt in dieser Bewegung nicht wohl viele nach einander folgende Sechszehntel, noch weniger Zwey und Dreyßigtheile. Da er aber vermittelst der Beywörter *adagio*, *allegro* &c. alle Grade der Bewegung annimmt, so können nach Maaßgebung der Geschwindigkeit oder Langsamkeit derselben alle Notengattungen, die in diese Taktart passen, darin angebracht werden.

Der aus dem $\frac{3}{4}$ entstehende Neunachteltakt von drey triplirten Zeiten hat die Bewegung des $\frac{3}{4}$ Tactes, doch werden die Achtel leichter als in $\frac{3}{4}$ vorgetragen.

Man irret sich, wenn man diese Taktart für einen $\frac{3}{4}$ Takt hält, dessen Zelten aus Triolen bestehen: wer nur einigermaßen den Vortrag in seiner Gewalt hat, weiß, daß Triolen in dem $\frac{3}{4}$ Takt anders vorgetragen werden, als Achtel in dem $\frac{3}{8}$ Takt. Jene werden ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf der letzten Note, diese hingegen schwerer und mit etwas Gewicht auf der letzten Note vorgetragen. Jene vertragen gar nicht oder doch selten eine anschlagende Harmonie auf der letzten Note, diese hingegen sehr oft. Jene vertragen keine Brechungen in Sechszehntel, diese aber ganz leicht. Wären beyde Taktarten nicht durch besondere Eigenschaften von einander unterschieden, so müßten alle Siquen im $\frac{3}{8}$ auch in den $\frac{3}{4}$ Takt versetzt werden können, der $\frac{1}{8}$ wäre ein C Takt, und der $\frac{3}{8}$ ein $\frac{3}{4}$ Takt; wie widersinnig dieses sey, kann jeder leicht selbst erfahren, der 3. B. ein Sique in $\frac{1}{8}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt in dem C oder $\frac{3}{4}$ Takt versetzt.

Der $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt hat den ältern Componisten zu einem Achtzehnteelstakt von drey triplirten Zeiten Gelegenheit gegeben, wenn sie anzeigen wollten,

wollten, daß das Stück leicht, flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollte. 3. B.

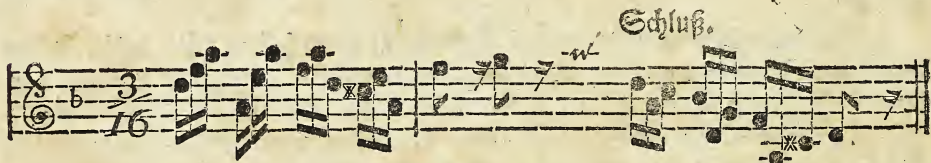


Da aber dergleichen Feinheiten des Vortrags so verloren gegangen, daß so gar viele, die doch Virtuosen heißen, sechs zusammengezogene Sechszehntel wie zwey zusammengesetzte Triolen vortragen, so gehört der $\frac{1}{16}$ Takt unter die verlorenen und heut zu Tage sehr entbehrlichen Taktarten.

4) Der Dreyachteltakt hat die lebhafteste Bewegung des Passelieds; er wird leicht, aber nicht ganz tändelnd vorgetragen, und ist in der Cammer- und theatralischen Musik von großem Gebrauch.

Der aus dem $\frac{3}{8}$ entstehende Neunsechszehnteltakt von drey triplirten Zeiten ist von den ältern Componisten zu giquenartigen Stücken, die äußerst lebhaft und leicht vorgetragen werden sollten, vielfältig gebraucht worden; in der heutigen Music aber kommt er nicht mehr vor; der $\frac{3}{8}$ Takt vertritt seine Stelle.

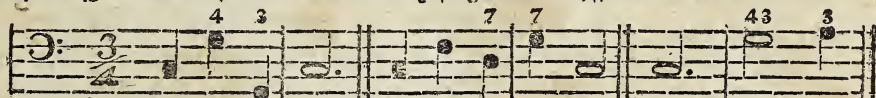
5) Der Dreysechszehnteltakt, der den wahren leichten Vortrag der flüchtigen Stücke und Tänze bezeichnet, die hie und da in $\frac{3}{8}$ gesetzt werden, wo wegen der grossen Geschwindigkeit jeder Takt nur eine Zeit fühlen läßt, ist wenig gebraucht worden. In Händels Clavierfanten findet sich eine Gigue in dem $\frac{3}{16}$ Takt, die sich also anfängt:



Daß dies kein anderer als der $\frac{3}{16}$ Takt sey, obgleich in der Herausgabe von John Walsh statt $\frac{3}{8}$, $\frac{1}{2}$ vorgezeichnet ist, erhellet aus der Schlußnote, die auf dem Niederschlag fällt, und nur drey Sechszehntel durchdauert, welches in dem $\frac{1}{2}$ Takt gar nicht angeht, wohl aber in dem zusammengesetzten $\frac{1}{16}$ Takt, wie hernach, wenn wir die zusammengesetzten Taktarten abhandeln werden, mit mehrerem gezeigt werden soll.

Der aus dem $\frac{3}{8}$ entstehende Neun zwey- und dreyßigtheiltakt von drey triplirten Zeiten ist von gar keinem Nutzen und auch niemals gebraucht worden.

Diese Tripeltaktarten kommen alle darin mit einander überein, daß man bey jeder drey Zeiten auf den Tact fñhlet, davon die erste allezeit lang, die dritte kurz ist. Die zweyte kann, nach Beschaffenheit des Stücks lang, oder kurz seyn. Nämlich in schweren Taktarten und ernsthaften Stücken wird sie gewöhnlich lang, wie in den Chacomen und in vielen Sarabanden: in leichten Taktarten aber wird diese zweyte Zeit leicht. Diese doppelte Behandlung der zweyten Zeit im Tripeltact wird durch folgende Beispiele erläutert.



Im ersten Beispiel fällt eine zufällige Dissonanz, die nur auf schwere Tactzeiten kommen kann, auf das zweyte Viertel: im zweyten fällt der Schluß auf dasselbe, folglich ist es hier ebenfalls lang: im dritten Beispiel aber ist es leicht.

Was ich vorher in den Anmerkungen über die geraden Taktarten von der Behandlung derselben in Ansehung des verschiedenen Gewichtes der Zeiten erinnert habe, läßt sich leicht auch auf die Tripeltacte anwenden. Vorhalte, oder zufällige Dissonanzen, Haupttöne und Schlüsse können nur auf lange Zeiten fallen. Indessen sind doch die Schlüsse auf der zweyten schweren Zeit des Tripeltactes weniger gewöhnlich, als auf der ersten, oder dem Niederschlag. Viel englische und besonders schottische Tänze gehen von dieser Regel ab, und schließen mit dem Auftact, dadurch aber bekommen sie etwas sonderbares, das auch ein ungeübtes Ohr bemerkt.

Wenn in dem $\frac{3}{4}$ Tact Achtel und im $\frac{3}{8}$ Tact Sechzehntel vorkommen, so ist das erste dieser Achtel, oder Sechzehntel lang.

Anmerkungen über die zusammengesetzten Taktarten.

Es giebt so wohl in dem geraden Tact von zwey Zeiten als in dem Tripeltact Melodien, in denen offenbar ganze Tacte wechselseitig von schweren und leichtem Gewichte sind, so daß man einen ganzen Tact nur wie eine Zeit fñhlet. Wenn die Melodie so beschaffen ist, daß man den ganzen Tact nur als eine einzige Zeit fñhlet, so müssen nothwendig zwey Tacte zusammen genommen werden, um nur einen auszumachen, dessen erster Theil lang, der andre kurz ist. Denn wenn dieses Zusammenziehen nicht geschähe, so würde man, wegen der nothwendigen Schwere des Niederschlages, eine Melodie von lauter schweren Schlägen bekommen, welches eben so niedrig wäre, als eine Periode der Rede, die aus lauter einsylbigen Wörtern bestünde, deren jedes einen Accent hätte.

art viele Tänge ihren besondern Charakter bekommen, und ich mir vorgenommen habe, diese Materie in einem eigenen Abschnitt abzuhandeln; so werde ich dort Gelegenheit haben, bestimmter über den Charakter solcher an besondern Regeln gebundener Stücke zu sprechen.

Es erhellet aber aus dem wenigen, was ich hier über die verschiedene Charaktere der Taktarten angemerkt habe, daß diese Verschiedenheit der Taktarten sehr bequem sey die besondern Schattirungen der Leidenschaften auszudrücken.

Es hat nemlich jede Leidenschaft ihre Grade der Stärke und, wenn ich mich so ausdrücken kann ihr tieferes, oder flacheres Gepräge. Die Freude z. B. kann feyerlich und gleichsam erhaben; sie kann rauschend, oder auch hüpfend und muthwillig seyn. Diese und noch mehr Grade und Schattirungen kann die Freude haben; und so ist es auch mit andern Leidenschaften beschaffen. Der Tonsetzer muß vor allen Dingen das besondere Gepräge der Leidenschaft, die er zu schildern hat, sich bestimmt vorstellen und alsdenn eine schwerere, oder leichtere Taktart wählen, nachdem der Affect in seiner besondern Schattirung, die eine oder andre erfordert.

3) Wie hat man sich bey Singstücken in Ansehung der Taktart zu verhalten? Erstlich muß man auf die Empfindung, die in den Worten liegt, Acht haben, und nach Beschaffenheit desselben eine von den ernsthafteren oder munteren Satzungen des Takts wählen. Denn alles was z. B. in dem Allabrevertakt gesungen wird, kann auch im $\frac{3}{4}$ Takt gesungen werden, der Vortrag aber verursacht, daß ein solches Stück in der ersten Taktart weit ernsthafter, und in der letzten weit munterer klinget.

2) Muß man untersuchen, ob der Text eine Taktart von zwey, drey oder vier Zeiten verlangt. Nemlich jede lange Sylbe muß auf einer langen, und jede kurze auf einer kurzen Taktzeit fallen. Das Hauptwort eines Verses muß auf die erste Zeit zu stehen kommen. Z. B.

Weiser Damon, dessen Haupt
vorbeir um und um belaubt.



Weiser Da: mon, des: sen Haupt ic.

Hier folgt auf einer langen allezeit eine kurze Sylbe, und könnte auch in dem $\frac{3}{8}$ Takt gesetzt werden, also:



Weiser Damon

Da der Vers aber einen ernsthaften Gang hat, so ist der $\frac{2}{4}$ dem $\frac{3}{8}$ vorzuziehen. Hingegen haben folgende Verse einen munteren Gang, obgleich eben so wie oben, eine lange mit einer kurzen Sylbe abwechseln.

Ein kleines Kind mit Flügeln,
Das ich noch nie gesehen ic.

Diese müssen in $\frac{6}{8}$ gesetzt werden, also:



Ein kleines Kind mit Flügeln, das ich ic.

aber nicht in $\frac{3}{4}$, weil alsdenn die letzte kurze Sylbe von dem Worte Flügeln auf die erste Zeit des Tactes fiel, folglich lang ausfallen würde; da nun in der Folge dieser Verse der Schluß allezeit in der Mitte fällt, so ist dieses ein Zeichen, daß es der zusammengesetzte $\frac{6}{8}$ Tact ist.

Eine andere Bewandniß hat es mit folgendem Beyspiel, welches des Schlußes wegen der einfache $\frac{6}{8}$ Tact ist.



Was to, ben die Völ, ker für Freu, de und jauchzen mit wil, dem Ge, schrey.

Wollte man dies Beyspiel in $\frac{3}{4}$ setzen, so käme am Ende ein falscher Rhythmus von drey Tacten, zu geschweigen, daß die letzte Sylbe von dem Wort Freude lang würde.



Was to, ben die Völ, ker für Freu, de, und jauchzen mit wil, dem Ge, schrey.

Hier folgen noch einige Beyspiele, die nun weiter keine Erklärung bedürfen.



Wenn der jäng, ste, Tag sich naht, Erd' und Himmel trau, ren ic.



Wer, kü, me nicht die er, ste Pflicht.

oder:

III. Von dem Rhythmus. ⁽³⁾

Durch Bewegung und Tact bekommt der Gesang den Character, wodurch überhaupt eine sanfte, oder heftige, eine traurige, oder freudige Empfindung ausgedrückt wird. Durch den Rhythmus wird der Strohm des Gesanges, der ohne ihn einförmig fortfließen würde, in größere und kleinere Sätze eingetheilet, deren jeder, wie die Sätze der Rede seinen besondern Sinn hat. Dadurch bekommt der Gesang seine Mannigfaltigkeit und wird bey seinen übrigen Annehmlichkeiten zu einer Rede, die das Gehör und die Empfindung mit mannigfaltigen Sätzen, deren einige zusammen genommen einen Hauptsatz ausmachen, unterhält.

Wer nur einigermaßen ein Gehör hat, wird bemerkt haben, daß die größte Kraft des Gesanges von dem Rhythmus herkommt. Durch ihn wird so wol der Gesang, als die Harmonie von mehreren Tacten in einen einzigen Satz zusammen verbunden, den das Gehör auf einmal faßt, und etliche kleine Sätze werden wieder als ein größeres Ganzes in einen Hauptsatz verbunden, an dessen Ende ein Ruhepunct ist, welcher uns verstatet, das wir ebenfalls diese einzeln Sätze zusammen auf einmal zu fassen im Stande sind.

Der Rhythmus eines Tonstückes hat große Aehnlichkeit mit der Versification eines lyrischen Gedichtes: einzelne Einschnitte der Melodie stellen die Verse vor, und größere Abschnitte von etlichen Einschnitten, sind musicalische Strophen. Wie nun in dem lyrischen Gedichte ungemein viel auf eine gute Versification ankommt, so ist auch im Gesang der Rhythmus eine sehr wichtige Sache. Darum habe ich mir vorgenommen, diese Materie hier mit allem Fleiß abzuhandeln.

Es gibt Melodien, deren Rhythmus durchaus genau nach gewissen Regeln eingerichtet ist, die man nicht überschreiten darf: andre Stücke aber sind an solche bestimmte Regeln nicht gebunden; sondern es stehet dem Tonsetzer frey sich einen Rhythmus, oder eine musicalische Versart zu wählen. In dem ersten

(3) Man nimmt dieses Wort in zweyer Sinne wird es genommen, wenn man sagt: ley Sinn: bisweilen bedeutet es das, Dieses Stück ist im Rhythmus unrichtig, was die Alten Rhythmoponie nannten, oder hat keinen guten Rhythmus, im andern Sinn braucht man es, wenn man eines Stückes; andermal aber bedeutet es sagt: ein Rhythmus (Einschnitt) von vier einen Satz oder Einschnitt. Im erstern Tacten.



Wer : säu , me nicht die er : sie Pflicht.

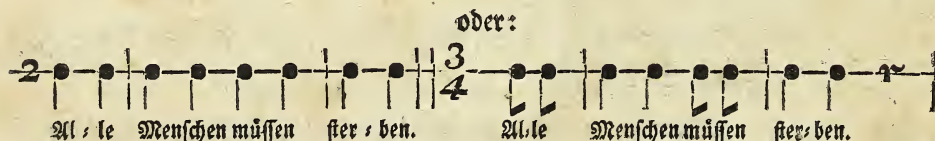


Wer : säu , me nicht die er : sie Pflicht.



Wer : säu , me nicht die er : sie Pflicht.

Nach Beschaffenheit des Inhalts der Worte ist eine oder die andere Art zum Ausdruck geschickter.



Man sieht aus diesen wenigen Beyspielen, daß zu den nemlichen Worten verschiedene Tactarten und rhythmische Gänge gewählt werden können, und die langen und kurzen Sylben immer richtig treffen; und hier ist nur von solchen Melodien die Rede, wo auf jeder Sylbe eine Note zu stehen kommt. Da nun aber bey einer verzierten Melodie viele Noten, ja ganze Passagen auf einer Sylbe angebracht werden können, so läßt sich begreifen, daß zu den nemlichen Worten fast alle Tactarten passen können. Daher muß man, wenn man grosse Singestücke setzt, bey denen eine verzierte Melodie statt findet, ein Gefühl von der jeder Tactart eigenen Wirkung haben, und diejenige wählen, die den zu schildernden Ausdruck am besten darstellt. Braun und Haffs haben die nemlichen Arien oft in sehr verschiedenen Tactarten gesetzt, dieses rühret aber keinesweges von einer Gleichgültigkeit gegen die Tactarten her, sondern weil sie den Affect, der in den Worten lag, von verschiedenen Seiten bemerkten, und einer z. B. die Eifersucht mehr klagten und der andere mehr toben ließ; beydes kann recht seyn. Oft hatten sie auch Worte vor sich, in denen kein Schatten von Empfindung lag, zu welchen denn freylich jede Tactart paßte, die der Prosodie der Worte nicht entgegen war.

III. Von dem Rhythmus. ^(*)

Durch Bewegung und Tact bekommt der Gesang den Character, wodurch überhaupt eine sanfte, oder heftige, eine traurige, oder freudige Empfindung ausgedrückt wird. Durch den Rhythmus wird der Strohm des Gesanges, der ohne ihn einformig fortfließen würde, in größere und kleinere Sätze eingetheilet, deren jeder, wie die Sätze der Rede seinen besondern Sinn hat. Dadurch bekommt der Gesang seine Mannigfaltigkeit und wird bey seinen übrigen Annehmlichkeiten zu einer Rede, die das Gehör und die Empfindung mit mannigfaltigen Sätzen, deren einige zusammen genommen einen Hauptsatz ausmachen, unterhält.

Wer nur einigermaßen ein Gehör hat, wird bemerkt haben, daß die größte Kraft des Gesanges von dem Rhythmus herkommt. Durch ihn wird so wol der Gesang, als die Harmonie von mehreren Tacten in einen einzigen Satz zusammen verbunden, den das Gehör auf einmal faßt, und etliche kleine Sätze werden wieder als ein größeres Ganzes in einen Hauptsatz verbunden, an dessen Ende ein Ruhepunct ist, welcher uns verstatet, das wir ebenfalls diese einzeln Sätze zusammen auf einmal zu fassen im Stande sind.

Der Rhythmus eines Tonstückes hat große Ähnlichkeit mit der Versification eines lyrischen Gedichtes: einzelne Einschnitte der Melodie stellen die Verse vor, und größere Abschnitte von etlichen Einschnitten, sind musicalische Strophen. Wie nun in dem lyrischen Gedichte ungemein viel auf eine gute Versification ankommt, so ist auch im Gesang der Rhythmus eine sehr wichtige Sache. Darum habe ich mir vorgenommen, diese Materie hier mit allem Fleiß abzuhandeln.

Es gibt Melodien, deren Rhythmus durchaus genau nach gewissen Regeln eingerichtet ist, die man nicht überschreiten darf: andre Stücke aber sind an solche bestimmte Regeln nicht gebunden; sondern es steht dem Tonsetzer frey sich einen Rhythmus, oder eine musicalische Versart zu wählen. In dem ersten

(*) Man nimmt dieses Wort in zweyer Sinne wird es genommen, wenn man sagt: ley Sinn: bisweilen bedeutet es das, Dieses Stück ist im Rhythmus unrichtig, was die Alten Rhythmoponie nannten, oder hat keinen guten Rhythmus, im andern Sinn braucht man es, wenn man eines Stückes; andermal aber bedeutet es sagt: ein Rhythmus (Einschnitt) von vier einen Satz oder Einschnitt. Im erstern Tacten.

ersten Fall sind die zum Tanzen gemachte Melodien, in dem andern aber die andern Arten der musicalischen Stücke. Aber auch in diesem andern Falle müssen doch gewisse Regeln beobachtet werden, damit man nicht gegen den rhythmischen Wolklang anstosse.

Da ich mir vorgenommen habe in einem der folgenden Abschnitte von den gebräuchlichsten Tanz-Melodien besonders zu sprechen, so werde ich hier von ihrer rhythmischen Beschaffenheit nichts sagen, sondern nur die allgemeiner Regeln vortragen, die überhaupt die rhythmische Beschaffenheit gar aller Stücke betreffen.

Wie man in der Rede erst am Ende eines Satzes den Sinn desselben gefaßt hat und dadurch nun mehr oder weniger befriediget ist, nachdem dieser Sinn eine mehr oder weniger vollständige Rede ausmacht; so ist es auch in der Musik. Ehe nicht in einer Folge von zusammenhangenden Tönen ein Ruhepunkt kommt, auf welchem das Gehör einigermassen befriediget wird, und nun diese Töne auf einmal, als ein kleines Ganzes zusammen faßt, hat es auch keinen Sinn, und eilet um zu vernehmen, was eigentlich diese auf einander folgende Töne sagen wollen. Kommt aber nach einer nicht gar zu langen Folge zusammenhangender Töne ein merklicher Abfall, der dem Gehör eine kleine Ruhe verstattet und den Sinn des Satzes schließt, so vereinigt das Ohr alle diese Töne in einen faßlichen Satz zusammen.

Dieser Abfall, oder Ruhepunkt, kann entweder durch eine völlige Cadenz, oder auch blos durch eine melodische Clausel mit einer beruhigenden Harmonie, ohne Schluß in dem Bass, bewürkt werden. Im ersten Fall hat man einen ganz vollständigen musicalischen Satz, der in dem Gesang das ist, was eine ganze Periode in der Rede, nach welcher man einen Punkt setzt; im andern Fall aber hat man einen zwar verständlichen Satz, nach welchem man aber nothwendig noch einen oder mehr andre erwartet, um den Sinn der Periode vollständig zu machen. Jenen vollständigen Satz, der sich mit einem förmlichen Schluß endiget, wollen wir einen Abschnitt, oder eine Periode nennen; den unvollständigen aber, der sich nur mit einem melodischen Abfall, oder einer befriedigenden Harmonie endiget, wollen wir einen Einschnitt, oder einen Rhythmus nennen.

Man begreift leicht, daß eine jede gute Melodie aus verschiedenen Abschnitten und diese wieder aus mehreren Einschnitten bestehen müssen. Was nun in Ansehung dieser Abschnitte und Einschnitte zu beobachten sey, damit das

das Gehör nirgend beleidiget werde, oder die Aufmerksamkeit verliere, will ich zuerst hier anzeigen.

Ein musicalischer Abschnitt ist also eine Folge verbundener Töne, die sich mit einer ganzen oder förmlichen Cadenz endiget. Die Wirkung dieser Cadenz ist eine solche Befriedigung des Gehörs, die ihm verstatet, die ganze Reihe der in diesen Abschnitt vereinigten Töne als ein Ganzes zusammen zu fassen, ohne durch Erwartung dessen, was folgen könnte, in der Empfindung gestöhret zu werden. Geschiehet dieser Schluß in die Haupttonica des Stücks, so ist die Befriedigung vollkommen und man erwartet nun nichts weiter, weil die ganze musicalische Rede ihr End erreicht hat; wird aber in einen andern als dem Hauptton geschlossen, so ist die Befriedigung des Gehörs vollständig, weil es einen Hang fñhlet, den Hauptton wieder zu vernehmen.

Eine Folge solcher Abschnitte deren keiner, als der letzte in den Hauptton schließet, macht ein einziges Tonstück aus. Würde man aber einen, oder mehr Abschnitte, ehe man am Ende des Tonstücks ist, durch einen Schluß in den Hauptton endigen, so würde man nicht mehr eine einzige Melodie haben, sondern ein Tonstück, das aus zwey, oder mehr ähnlichen Melodien zusammen gesetzt ist.

Es sollte demnach eine Hauptregel seyn, das man durch das ganze Stück keinen Abschnitt, als den letzten in der Haupttonica schließet. Denn, wenn dieses geschieht, so wird eigentlich das ganze Stück geendiget. Aber man übertritt diese natürliche Regel gar ofte. Denn in Concerten und Arien schließen die Tutti und die Ritornelle insgemein in dem Hauptton und sind also schon ganze, für sich bestehende Stücke, weil nach einem solchen Schlusse das Gehör nun schon völlig befriediget ist, und gar nichts empfindet, das die Erwartung einer neuen Folge von Tönen erwecket.

Ganz schlecht aber ist die Art einiger Componisten, die gleich anfangs eines Stückes nach zwey, oder vier Tacten, wieder in der Haupttonica schließen, folglich wieder da stehen wo sie angefangen haben. Um dieses zu vermeiden, und das Ritornell mit dem folgenden genau zu verbinden, könnte die Solo- oder Singstimme gleich mit dem Schluß des Ritornells anfangen, dadurch würde die genaueste Verbindung der Haupttheile des Stücks erhalten. Folgendes Clavier-Concert von J. S. Bach, kann zum Beyspiel dieser Verbindung dienen:

Solo.

Man kann die Trennung des ersten Ritornells von der folgenden Solostimme auch dadurch vermeiden, daß man das Ritornell in der Dominante des Haupttones schließt, also:

Solo.

Sonst erfordert die Einheit der Melodie, daß alle Abschnitte durch das ganze Stück in einerley Tactzeit anfangen. Es würde die Empfindung der Einheit völlig zerrütten, wenn die Abschnitte bald im Aufschlag bald im Niederschlag anfiengen.

Die Länge der Abschnitte ist an keine bestimmte Regel gebunden, außer in den Tanzmelodien, wo sie allemal von einer bestimmten Anzahl Tacte sind. Dennoch aber kann man über diesen Punkt nicht ganz willkürlich verfahren; denn die Abschnitte können zu kurz und zu lang seyn. Eine Folge von ganz kurzen Abschnitten von etlichen wenigen Tacten, würde bald verdrießlich werden, weil das Gehör gar zu schnell hinter einander kommende Ruhepunkte fühlte. Es will doch
von

von der Tonart jedes Abschnittes einigermaßen gesättiget seyn, und nicht alle Augenblicke gleichsam in eine neue Spannung gesetzt werden. Aber ein Abschnitt kann auch zu lang seyn. Wenn man eine Zeitlang von einer Tonart unterhalten worden, so verlangt man nun auch eine andere zu hören. Ausser dem kann ein Abschnitt so lang seyn, daß man den Anfang desselben völlig aus dem Gehör verlohren hat, ehe man das Ende fühlet. In diesem Falle kann ein Abschnitt nicht mehr als ein einziges Ganzes zusammen gefaßt werden.

Hieraus erhellet, daß doch den Abschnitten gewisse Schranken gesetzt sind, die man ohne Nachtheil des Wohlklanges nicht überschreiten kann. Die kürzesten Abschnitte sind von 6 bis 8 Tacten, die längsten erstrecken sich nicht weit über 32 Tacte. Ich spreche hier nur von dem, was am gewöhnlichsten und wohlklingendsten ist; denn es trifft sich bisweilen, daß aus besondern Gründen, zumal wenn ein Text es erfordert, kleinere Abschnitte vorkommen; und man kann ihre Länge bisweilen auch über die erwähnten Schranken ausdehnen, ohne langweilig zu werden.

Man muß sich vornehmlich im Anfange der Stücke für allzu kurzen Abschnitten hüten. Das Gehör muß von der Haupttonart so eingenommen werden, daß es dieselbe durch das ganze Stück hindurch nie völlig aus dem Gefühl verlietret. Ausser dem ist die Aufmerksamkeit im Anfang des Stückes noch in ihrer vollen Stärke, und das Gehör kann da mehr zusammen fassen, als wenn es schon etwas ermüdet worden ist.

Nach den Regeln der Modulation muß ein Abschnitt um so viel kürzer seyn, je entfernter sein Ton von dem Hauptton ist; denn wenn man sich zu lang in einem solchen Ton aufhielte, würde das Gefühl des Haupttones ganz ausgelöscht werden.

Man hat angemerkt, daß die Abschnitte am gefälligsten sind, die aus einer Anzahl Tacte bestehen, die sich durch 4 theilen läßt. Weniger angenehm sind die, welche man durch 3 theilen kann. Durchgehends aber müssen sie sich durch 2 theilen lassen. Denn ein Abschnitt, der aus einer ungeraden Anzahl Tacte besteht, hat etwas unangenehmes. Wenn aber der Abfall des letzten Abschnittes durch den Dominanten-Accord gemacht wird, so daß nothwendig der Schluß in die Tonica noch einen Tact erfordert, so bekommt der letzte Abschnitt eine ungerade Anzahl von Tacten, 33 anstatt 32, oder 49 anstatt 48, ohne daß das Gehör beleidiget wird. Dies ist auch der Fall, dessen ich vorher erwähnt habe, da das Ende eines Ritornells mit dem Anfang der Sing- oder Solostimme zusammen trifft.

Jeder Abschnitt bestehet gemeinlich aus einer größern oder kleinern Anzahl Einschnitte, die durch kleinere Ruhepunkte, als die Schlüsse geben, von einander, zwar nicht abgeschnitten oder getrennt, aber doch etwas abgesondert sind. Diese kleinen Ruhepunkte werden in der Melodie entweder durch melodische Clauseln, oder durch Pausen, in der Harmonie aber durch beruhigende Accorde, besonders durch Dominanten-Accorde, bewürkt: wenigstens muß allemal da, wo der kleine Ruhepunkt seyn soll, ein neuer consonirender Accord gehört werden. Man kann auch Schluß-Accorde dazu brauchen, aber sie müssen durch Verwechslungen oder durch Dissonanzen geschwächt werden, damit die Ruhe nicht zu merklich sey und das Gehör in naher Erwartung des folgenden unterhalten werde.

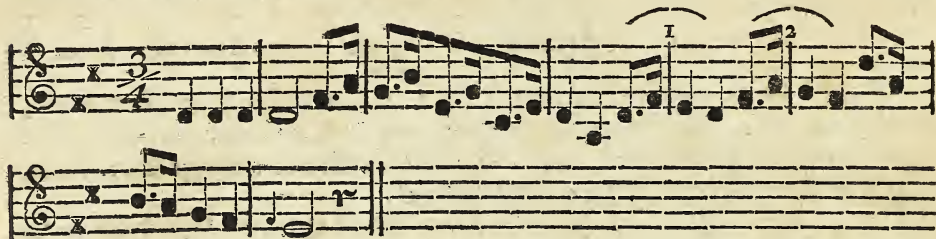
Den stärksten Abfall zur Bewürkung eines Einschnittes macht der halbe Schluß; seine Verwechslungen geben kleinere Abfälle. So kann man auch die Verwechslungen der ganzen Cadenz eben dazu gebrauchen; ja so gar die Cadenz selbst, wenn man sie auf einen schlechten Tacttheil fallen läßt, wie vornehmlich in den Savotten geschieht. Endlich macht auch jede neue consonirende Harmonie einen kleinen Abfall, oder Ruhepunkt aus. Auf so vielerley Weise kann also der Abfall, oder das Ende eines Einschnittes fühlbar gemacht werden.

Vergleichen Einschnitte, die man auch Rhythmen nennet, können von verschiedener Länge seyn; man kann sie von einem bis 4, 5 und noch mehr Tacten machen, so wie man in der Poesie lange und kurze Verse hat. Die längern aber, besonders, wenn sie über vier Tacte sind, werden gemeinlich in zwey, oder noch mehr kleinere Glieder eingetheilt, die durch ganz kleine Ruhepunkte, welche mit der Cäsur der Verse übereinkommen, und die man ebenfalls Cäsuren nennt, merklich werden.

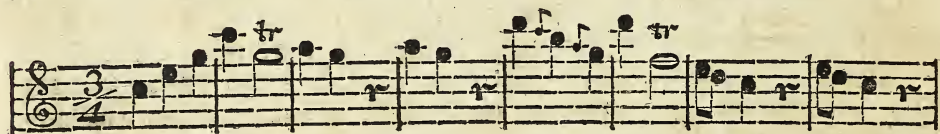
Wie das Gehör in jedem Tonstück gar bald den Tact bemerkt und durch das ganze Stück will beybehalten wissen, so wird es auch bald für den Rhythmus eingenommen und ist geneigt immer gleich viel Tacte auf jeden Einschnitt zu rechnen und findet sich wirklich etwas beleidiget, wenn die Gleichförmigkeit derselben unterbrochen wird. Es giebt zwar allerdings Fälle, wo einzelne Einschnitte von mehr oder weniger Tacten, als die übrigen durchgehends sind, eines besondern Ausdrucks halber sehr gut stehen. Dieses muß man aber als eine Ausnahme von der Regel ansehen. Denn in so fern nur von Wollklang und einem süßlichen, gefälligen Gesange die Rede ist, thut ohne Zweifel die durchaus gleiche Länge der Einschnitte die beste Wirkung. Ein

Bey:

Tacten gehört werden, die in der Mitte eine Cäsur haben. Man kann in der Folge von Einschnitten, die vier Tacte haben, auch solche sehen, die zwey von einem Tacte und denn einer von zwey Tacten für einen einzigen von vier Tacten gelten. Dabey aber ist nothwendig, daß die zwey von einem Tacte sich ähnlich seyen. Man sehe folgendes Beyspiel:



und versuche das kleine Glied, das hier mit 2 bezeichnet ist, weg zu lassen, so wird man bald das unnatürliche und niedrige der Melodie dabey empfinden. Hier ist also der erste Rhythmus von vier Tacten, der zweyte eben so lang, aber er besteht aus drey Gliedern, davon zwey einen und das dritte zwey Tacte lang sind. Auf diese Weise bringet man in einer Folge von gleich langen Einschnitten Mannigfaltigkeit in dem Rhythmus. Der Einschnitt von vier Tacten aber kann nicht aus zwey Gliedern von einem und von drey Tacten zusammengesetzt werden, doch kann man nach einem Einschnitt von drey Tacten den letzten Tact, als ein Echo wiederholen, und so einen Rhythmus von vier Tacten daraus zusammen sehen, wie in folgendem Beyspiele:



Einschnitte von drey Tacten eine ganze Melodie hindurch, können nicht wohl gebraucht werden, es sey denn in ganz kurzen Stücken die etwas Bärleskes haben sollen, wie die kleinen Tanzstücke sind, die man Bayerisch nennen. Man kann also diesen Einschnitt von drey Tacten, der etwas fremdes und ungewöhnliches empfinden läßt, nur im Anfang eines Stücks brauchen, oder auch hier und da in der Mitte, wo man die Absicht hat, das Gehör durch etwas fremdes zu überraschen.

In Tripeltacten ist er faßlicher, als in geraden Tacten. Er kann aber, wenn er einfach oder ohne Cäsur ist, nicht wohl allein stehen, sondern muß paar-
weis

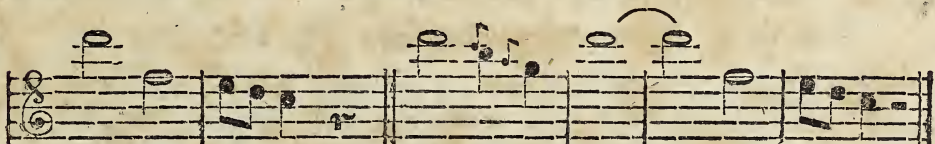
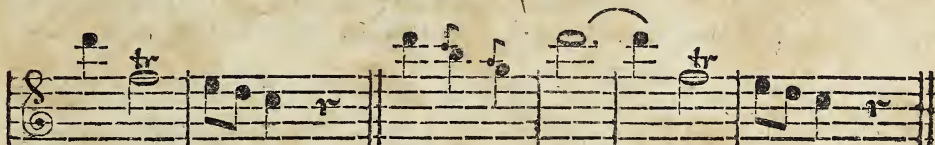
weise gesetzt werden und zwar so, daß beyde einander ähnlich sind, wie ich von dem Einschnitt von einem Tact angemerkt habe. Folgendes kann zum Beyspiel hie von dienen :



oder



Würde man in diesen Beyspielen nach dem ersten Einschnitt einen andern von zwey, oder vier Tacten setzen, etwa nach folgender Art:



so würde der Gesang, wo nicht ganz widrig, doch sehr ungewöhnlich werden. Dergleichen Irregularitäten könnten in Fällen angebracht werden, wo man die Absicht hat, das Gehör durch etwas seltsames und etwas widersinniges zu überraschen.

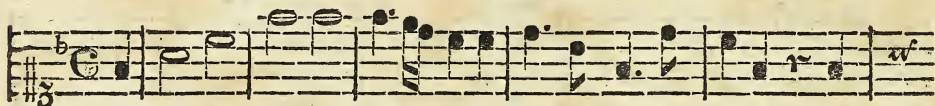
Es verdienet hier als etwas sonderbares angemerkt zu werden, daß es Fälle giebt, wo ein Einschnitt von 4 Tacten durch Verlängerung gewisser Haupttöne, auf denen ein besonderer Nachdruck soll gelegt werden, in Rhythmen von 5 Tacten verwandelt werden kann. Das Gehör wird dadurch nicht nur nicht beleidiget, sondern das Uebermaß eines solchen Einschnittes ist oft von großer Wirkung. So kann dieser Einschnitt von 4 Tacten



in folgenden von 5 Tacten verwandelt werden, die nur für 4 Tacte gelten.

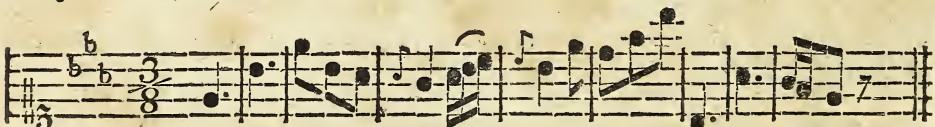


Einschnitte von fünf, sieben, neun Tacten müssen durch schickliche Cäsuren in kleinere Glieder eingetheilt werden, wenn sie nicht wiederig klingen sollen. Dergleichen lange Einschnitte aber hintereinander könnten dem Gesang etwas verworrenes geben; deswegen können sie nicht anders, als mit großer Vorsichtigkeit und vornehmlich bey solchen Gelegenheiten gebraucht werden, wo etwa ein heftiger, oder sehr feyerlicher Ausdruck gesucht wird. Man hat eine vortrefliche Arie von Graun, die fast durchaus aus Rhythmen von fünf Tacten besteht, davon einige sogar ohne Cäsur sind. Aber die Worte erforderten etwas außerordentliches und gleichsam wütendes. Hier ist der Anfang dieser Arie:



Non v'é la nell'a - re - ne del cau-ca - fo cru-de-le non

Man hat auch Einschnitte von 7, 9 und mehr Tacten, die nichts weiter, oder undeutliches haben; sie müssen aber durch Cäsuren faßlich werden, und können auch nur in kurzen Tactarten vorkommen. Hiervon kann folgendes zum Beyspil dienen:



Wenn aber dergleichen langen Einschnitte von fünf, oder sieben Tacten in einem Stück vorkommen, darinn Einschnitte von vier Tacten herrschend sind;

so sind diese längern inöemeln aus der vorher erwöhnten Verlängerung einiger Noten entstanden und werden als Einschnitte von 4 Tacten geföhlt, wie in diesem Beispiele, wo allemal die zwey ersten Tacte des Einschnitts für einen einzigen stehen :



So viel habe ich von der Länge der Einschnitte anzumerken gefunden.

Der Anfang der Einschnitte, folglich auch ihr Ende, ist an keine Stelle des Tactts gebunden; sie können nicht nur auf jeder Zeit des Tactts, sondern auch auf jeden kleinen Theil der Zeiten fallen. Will man aber am leichtesten und faßlichsten schreiben, so fängt man entweder mit dem Niederschlag, oder mit dem Aufschlag an.

Dennoch hat man dabey diese Einschränkung zu bemerken, daß, wenn der Abfall des Rhythmus durch einen halben Schluß, oder auf eine schlusmä- ßige Art gemacht wird, alsdenn das Ende, nemlich dieser Abfall auf eine gute Tactzeit fallen müsse; weil ein solches Ende seiner Natur nach lang seyn muß. Folgendes kann zur Erläuterung dieser Regel dienen.



recht



In dem ersten Beyspiel fällt das Ende des Rhythmus unrichtig; in dem zweyten ist der Fehler gehoben.

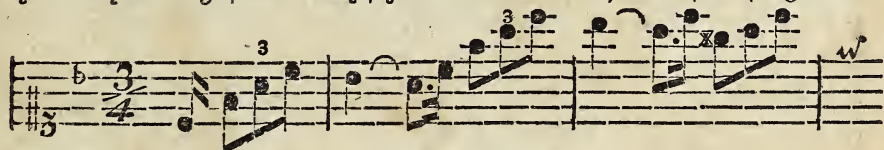
Kleinere Ruhepunkte aber können auf jeden Tacttheil fallen, und die Cäsuren können ebenfalls auf allen Stellen des Tactes und auf alle Harmonien, nur die zufälligen Dissonanzen, oder Vorhalte ausgenommen, angebracht werden; folglich ist es irrig, was einige lehren, daß die Cäsur an gewisse Tacttheile gebunden sey. Man sehe die bekannte Bach'sche Clavier Sonate, die also anfängt:

*Die erste C. Sonate ist ein wunderlicher Angriff, der
keine Ruhepunkte gestattet.*

wenn man sie ganz durchspielt, so wird man finden, daß Cäsuren auf jedes Achtel des Tactes fallen.

Wenn der erste Einschnitt mit dem Niederschlag anfängt, so können doch die folgenden im Aufschlag anfangen: fängt aber das Stück im Aufschlag an; so müssen ordentlicher Weise auch die folgenden im Aufschlag anfangen, wie solches in den Passepieds, Gavotten, Louren u. a. m. beobachtet wird.

Jedoch wenn ein Stück auf eine etwas ungewöhnliche Art anfängt, als in dem $\frac{3}{4}$ Tacte mit dem zweyten, dritten, oder fünften Achtel, und im $\frac{3}{4}$ Tacte mit dem zweyten, oder dritten Achtel, so ist es in kurzen Stücken nicht wol thunlich, die folgenden Rhythmen anders anfangen zu lassen: In langen Stücken geht es wol an; doch muß der Rhythmus, so wie er anfänglich gewesen, am öftersten wiederkommen; so wie man in der Modulation den Hauptton auch ofte wieder ins Gehör bringen muß. Ein Beyspiel und Muster einer solchen Behandlung ist die Bachische Clavier Sonate, die also anfängt:



Wenn auf einen Einschnitt, der im Niederschlag anfängt, einer der mit dem Aufschlag anfängt, folget; so muß dem ersten an seiner vollständigen Länge etwas fehlen. Man betrachte folgendes Exempel.

Da das Stück im Niederschlag anfängt, so sollte der erste Einschnitt durch die zwey ersten Tacte durchdauren; aber der zweyte Einschnitt fängt mit dem dritten Viertel des zweyten Tactes an; folglich scheint dieses Viertel dem ersten Einschnitt zu fehlen. Dennoch hat dieses nicht nur nichts anstößiges, sondern gefällt ohne Zweifel darum, weil das Gehör den ersten Einschnitt selbst nach dem Anfange des zweyten fortdauren läßt und solcher Gestalt beyde gleichsam in einander schlinget. In Ariën kommen dergleichen in einander geschlungene Rhythmen häufig vor und sind ofte von der besten Wirkung, den Ausdruck kräftiger zu machen.

In zwey und vielstimmigen Stücken trifft es sich, daß der Rhythmus in den Stimmen verschieden ist. Man sehe folgende Beyspiele hievon:

1.

2.

oh qual in te ri — po — fo

oh qual piacer gu —

pos - so di gio - ja pieno og — gi spe - rar per
sto - so pos — nel tuo bel se - no og —
te, og — gi sperar per te.
gi sperer per te, sperar per - te.

In dem ersten fängt der Rhythmus in der obern Stimme mit dem vierten Achtel, im Bass aber mit dem zweiten Achtel an. Im andern aber fällt das Ende der Einschnitte der einen Stimme mit dem Anfang derselben in der andern ein. Man sollte denken, daß dergleichen Irregularitäten das Ohr verwirren müßten. Dennoch findet es vielmehr Wohlgefallen daran. Vermuthlich darum, weil man sich bewusst ist, daß es eine größere Vollkommenheit ist, zwey verschiedene Reihen von Rhythmen auf einmal zu fassen, als nur einen. Wo aber viele Stimmen und jede mit ihrem eigenen Rhythmus zugleich gehört werden, da wird schon das geübte Ohr eines Kenners erfordert, wenn der Gesang nicht als ein verworrenes Geräusche soll vernommen werden. Vielleicht kommt es von dem Bewußtseyn der großen Schwierigkeit, in solchen Fällen alles deutlich zu fassen, her, daß große Tonsetzer ein vorzügliches Wohlgefallen an vielstimmigen Fugen haben, die ungeübten Zuhörern verdrießlich werden.

Alles, was ich bisshier über den Rhythmus gesagt habe, betrifft seine äußere und gleichsam mechanische Beschaffenheit: jezt muß ich auch etwas von seiner innern Beschaffenheit sagen.

Die Erfindung eines einzigen melodischen Satzes oder Einschnittes, der ein verständlicher Satz aus der Sprache der Empfindung ist, und einem empfindsamen Zuhörer die Gemüthslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt, ist schlechterdings ein Werk des Genies und kann nicht durch Regeln gelehrt werden. Ich kann also von der Erfindung schicklicher Rhythmen zum Ausdruck gewisser Empfindung nichts sagen.

Dies einzige kann überhaupt angemerkt werden, daß kurze Rhythmen sich vorzüglich zu sanften, zärtlichen, artigen und insonderheit zu flüchtigen, leichtsinnigen und zu tändelnden Sachen schicken; lange aber zu nachdrücklichen und sehr ernsthaften Empfindungen, besondere zu dem recht pathetischen Ausdruck.

Ueber freylich macht es die Länge und Kürze allein nicht aus; der eigentliche Geist jeder Empfindung muß noch hinein gebracht werden, zu welchem Bewegung, Tact, die Notengattung, die Intervalle und die Harmonie das meiste beytragen.

Gleich in der ersten Periode des Stücks muß der ganze Geist desselben enthalten seyn, und alle folgenden müssen einige Aehnlichkeit mit diesem ersten haben, damit durchaus die Einheit der Empfindung beybehalten werde. Was also für Rhythmen im ersten Abschnitt vorkommen; so müssen die andern Abschnitte ähnliche hören lassen. Ich will damit nicht sagen, daß es dieselben in einem andern Ton; höher oder tiefer gesetzt seyn sollen: sondern nur, daß sie in demselben Geist seyn, und fürnehmlich, daß sie sich in den Notengattungen, oder Tacttheilen, nicht zu weit von den Rhythmen der ersten Periode entfernen; weil dieses dem Ausdruck eine ganz andre Wendung geben würde. Wenn zum Beispiel in den Rhythmen des ersten Abschnittes meist lauter Achtelnoten vorkämen; so kann man in den folgenden nicht oft Achtel mit Punkten und darauf folgenden Sechszehnteln () hören lassen, ohne dem Character der ersten Rhythmen in dem Gehör gleichsam auszulöschen. Man höret jetzt gar oft Stücke in dem neuen italienischen Geschmack; darinn Stellen vorkommen, die aus Notengattungen bestehen, dergleichen sonst im ganzen Stück nicht vorkommen. Dieses verwirret die Einheit des Ausdrucks völlig und macht, daß man am Ende eines solchen Stücks gar nicht weiß, was man gehört hat.

Da aber überhaupt die ganze rhythmische Beschaffenheit eines Stücks mehr das Werk einer feinen Empfindung, als einer bestimmten Theorie ist, so rathe ich jungen Tonsetzern die Werke der größten Meister fleißig durchzuspielen, um sich

sich das Gefühl für diesen wichtigen Theil der Composition zu erwerben. Wer lange Zeit lauter ausgesuchte und rhythmisch vollkommene Sachen gehört hat, bemerkt hernach mit ziemlicher Leichtigkeit jeden Fehler, der gegen die Richtigkeit und den Character des Rhythmus begangen wird.

Melodien, die über Texte gemacht werden, müssen sich in den Rhythmen und Cäsuren nothwendig nach dem Text richten. Nichts ist niedriger, als ein Einschnitt der Melodie, der auf eine Stelle des Textes fällt, die keinen Ruhepunkt verträgt. In Oden und Liedern geschieht dieses öfters: gemeiniglich aber rühret es in solchen Stücken von Fehlern her, die der Dichter begangen hat. Aber in Arien und andern Melodien, die nur auf eine einzige Strophe des Textes gemacht sind, sind dergleichen Fehler, die der Componist gegen den Sinn des Textes begeht, unverzeihlich. Es möchte nicht ganz unnöthig seyn, jungen Componisten ein aufmerksames Lesen des neunten Capitels des zweyten Theiles in Matthesons vollkommenem Capellmeister zu empfehlen.



Druckfehler.

- S. 43. in der zwölften Zeile von unten l. behandelt statt abgehandelt.
S. 48. zwischen dem zweyten und dritten Notensystem l. Phrygisch statt Aeolisch.
S. 58. in der letzten Zeile über dem ersten Notensystem l. 8. statt 6.
S. 71. muß es nach dem Comma in der zehnten Zeile also heißen: die eine von der Terz der Tonica zur Quarte, $g^b a$, die andere von der großen Septime zur Oktave $d^b e$, beyde sind ic.
S. 104 muß vor der ersten Note des zweyten Tactts ein $\frac{1}{2}$ stehen.