

Rara

Sächsische

MB 8^o

401

Landesbibliothek

URFILM 13 / 1982 № 143 - 168
Sächsische Landesbibliothek Dresden

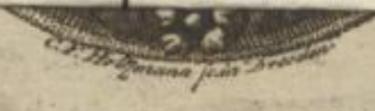
Handschrift MB 8° 401 Rara
Druck

Benutzungsbedingungen:

- Von Veröffentlichungen mit Forschungsergebnissen, die auf dem Studium der vorliegenden Quelle beruhen, ist durch den betr. Autor ein Freixemplar (Belegexemplar) unverzüglich der Bibliothek zuzuleiten.
- Jede Anfertigung von Kopien der Quelle, auch handschriftlicher Art, setzt die Unterzeichnung einer Verpflichtung voraus.
- Publikationen der Quelle selbst erfordern die Genehmigung der Bibliotheksleitung. Diesbezügliche Anträge sind zum frühestmöglichen Termin schriftlich einzureichen.

III 5 Nov 1982

--	--	--	--	--



203.

Ars Musica 172.

Fragment of a white label on the left edge of the page.

Herrn Georg Andreas Sorgens
Anleitung
zum
Generalbass
und zur
Composition.

Mit
Anmerkungen
von
Friedrich Wilhelm Marburg.

Mit vier Kupfertafeln.



Vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu.
Moliere.



Tranfchel

Berlin, 1760.

Bey Gottlieb August Lange.

MB 8° 401 Rara



Im Druck bey dem Buchhändler

Georg Meißner

in Dresden

Georg Meißner

in Dresden

Verleger

1801

Georg Meißner

in Dresden

Verleger

Georg Meißner

Verleger

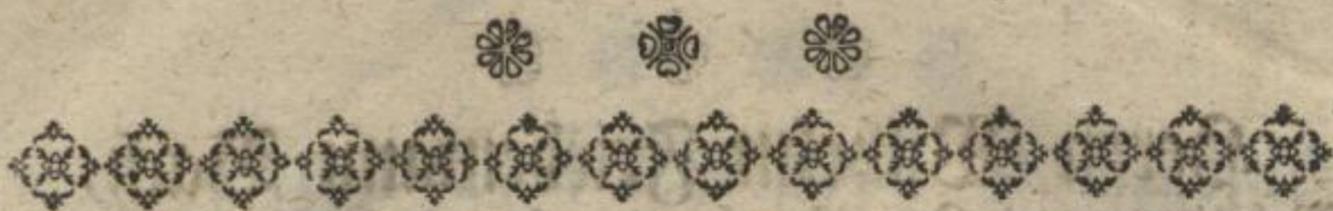
in Dresden



Georg Meißner

Verleger





Z u s c h r i f t.

Den berühmten Tonkünstlern Deutschlands

Herrn Johann Adant,

Componisten bey der Königlichen Capell- und Kammermusik zu
Dresden.

Herr M. Ernest Daniel Adami,

Lehrer am lateinischen Schulcollegio zu Landeshut, und Musikdirector
dasselbst, wie auch der Königl. deutschen Gesellschaft zu
Königsberg in Preussen ordentlichem Mitgliede.

Herrn M. Jacob Adlung,

Der Churfürstl. Maynzischen Academie nützlicher Wissenschaften zu
Erfurt ordentlichem Mitgliede, des evangel. Rathsgymnasii daselbst
ordentlichem Lehrer, wie auch Organisten an der evange-
lischen Raths- und Predigerkirche.

Herrn Johann Friedrich Agricola,

Königl. Preussischen Hofcomponisten.

Herrn Johann Lorenz Albrecht,

Musikdirector bey der Hauptkirche Unserer lieben Frauen zu Mühl-
hausen in Thüringen.

* 2

Herrn



Herrn Wilhelm Friedemann Bach,
Musikdirector und Organisten bey der Hauptkirche zu St. Marien
in Halle im Magdeburgischen.

Herrn Carl Philipp Emanuel Bach,
Königl. Preussischen Kammermusikus.

Herrn Johann Ernst Bach,
Hochfürstl. Sachsen-Weimar und Eisenachischen wirklichen Capellmeister.

Herrn Franz Benda,
Königl. Preussischen Kammermusikus.

Herrn Georg Benda,
Hochfürstl. Sachsen-Gothaischen Capellmeister.

Herrn Johann Schielemann Cramer,
Hochfürstl. Sachsen-Gothaischen Capell- und Kammermusikus.

Herrn Johann Friedrich Doles,
Musikdirector an den beyden Hauptkirchen zu Leipzig.

Herrn Ernst Eberlin,
Hochfürstl. Erzbischöfl. Capellmeister zu Salzburg.

Herrn Carl Fasch,
Königl. Preussischen Kammermusikus.

Herrn Friedrich Gottlob Fleischer,
Privatmusikus in Braunschweig.

Herrn Johann Gottlieb Braun,
Königl. Preussischen Concertmeister.

1779

Herrn



Herrn Carl Christoph Bachmeister,
Organisten an der heil. Geistkirche in Hamburg.

Herrn Antonius Hartenschneider,
Organisten am Dom zu Ollmütz.

Herrn Johann Wilhelm Hertel,
Hochfürstl. Mecklenburg = Schwerinischen Hofcomponisten.

Herrn Carl Höckh,
Hochfürstl. Anhalt = Zerbstischen Concertmeister.

Herrn Johann Georg Hofmann,
Oberorganisten bey St. Maria Magdalena in Breslau.

Herrn Homilius,
Musikdirector in Dresden.

Herrn Ignatius Holzbauer,
Churfürstl. Pfälzischen Capellmeister.

Herrn Conrad Friedrich Hurlebusch,
Capellmeister und Musikdirector in Amsterdam.

Herrn Johann Gottlieb Janitsch,
Königl. Preussischen Kammermusikus.

Herrn Johann Philipp Kirnberger,
Privatmusikus in Berlin.

Herrn Adolph Carl Kunzen,
Musikdirector in Lübeck.

* 3

Herrn



Herrn R. Lambo,

Organisten an der NicolaiKirche in Hamburg.

Herrn Jacob Wilhelm Lustig,

Organisten bey der Martinikirche zu Gröningen in Holland.

Herrn Johann von Mattheson,

Großfürstl. hollsteinischen Legationsrath, wie auch Großbritannischem Secretär.

Herrn Leopold Mozart,

Hofcomponisten und Concertmeister in der Hochfürstl. Erzbischöflichen Capelle zu Salzburg.

Herrn Gottlieb Muffat,

Kayserl. Hoforganisten in Wien.

Herrn Christoph Michelmann,

Privatmusikus in Berlin.

Herrn Johann Novack,

Capellmeister im Schlosse zu Prag.

Herrn Johann Joachim Quantz,

Königl. Preussischen Kammercomponisten.

Herrn Friedrich Christian Hafemann,

Secretär bey des Prinzen und Marggrafen Heinrichs Königl. Hoheit.

Herrn Georg von Neuter,

Capellmeister bey St. Stephan in Wien.

Herrn Friedrich Wilhelm Niedt,

Königl. Preussischen Kammermusikus.

Herrn



Herrn Joseph Niepel,

Er. Durchl. des Fürsten von Thurn und Taxis Concertmeister.

Herrn Johann Heinrich Rolle,

Musikdirector zu Magdeburg.

Herrn Johann Philipp Sack,

Organisten bey der Oberpfarr- und Domkirche zu Berlin.

Herrn Christoph Schafrath,

Kammermusikus bey Ihro Königl. Hoheit, der Prinzessin Amalia,
Schwester des Königs.

Herrn Johann Adolph Scheibe,

Königl. Dänischen Capellmeister.

Herrn Christian Gotthelf Scheinpfug,

Hochfürstl. Schwarzburg-Rudolstädtschen Capellmeister.

Herrn Christoph Gottlieb Schröter,

Organisten an der Hauptkirche zu Nordhausen.

Herrn Johann Adam Schrotenbach,

Erstem Organisten bey St. Peter zu Wien.

Herrn Joseph Selling,

Componisten in Prag.

Herrn Friedrich Wilhelm Sonnenfals,

Musikdirector in Dahme.

Herrn Georg Philipp Telemann,

Capellmeister und Musikdirector in Hamburg.

Herrn



Herrn Martin Wirbach,

Musikdirector bey St. Elisabeth zu Breslau.

Herrn Wolf,

Organisten bey der Hauptkirche zu Stettin.

Herrn Johann Ignatius Wolf,

Kaysert. Schloßorganisten in Prag,

nimmt sich die Freyheit, gegenwärtiges Buch öffentlich zu überreichen, und sich Deroselben schriftliches unparteyisches Urtheil über die, gegen den Herrn Sorge, darinnen erörterten streitigen Puncte gehorsamst auszubitten

Berlin,
gegen die Leipziger
Michaelismesse,
1760.

der Verfasser,
Friedrich Wilhelm Marpurg.

Nachricht

Nachricht an den Leser.

Das Buch, welches ich allhier mit meinen Anmerkungen edire, ist in der verwichenen Leipziger Ostermesse dieses Jahres, unter folgendem Titel herausgekommen:

Compendium Harmonicum,

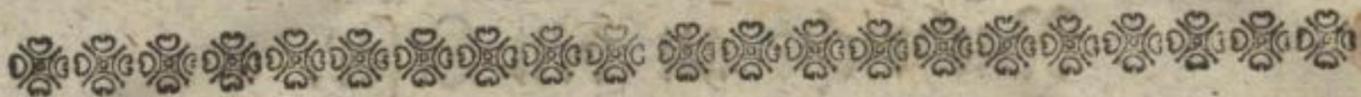
oder kurzer Begriff von der Lehre der Harmonie, für diejenigen, welche den Generalbaß und die Composition studiren, in der Ordnung, welche die Natur des Klangs an die Hand giebt, verfasst von Georg Andreas Sorge, Hochgräflich. Reuß-Plauischen Hof- und Stadtorganisten zu Lobenstein. Mit 24 Kupfertafeln. Lobenstein, in Verlag des Verfassers, und in Commission in Hof, bey dem Herrn Postsecretär Ludewig. 1760.

Was der Herr Sorge für treffliche Einsichten in die Natur des Klanges haben müsse, kann man daraus sehen, daß er den Klang zu einem theilbaren materiellen Wesen macht, und die Intervallen und Accorde für Menschen, Häuser und Bäume ansiehet. — Sein Endzweck bey Verfertigung des Compendii ist gewesen, den fallenden Credit seiner Schriften dadurch in etwas wiederherzustellen; (*) und der meinige ist, nachdem ich durch seine Aufführung gegen mich dazu genöthigt worden bin, ihm zu zeigen, daß seine angewandten Mittel dazu nicht tüchtig genug sind, und daß sein System unrichtig ist; glücklich, wenn ich durch meine wenige Bemühungen, die nichts als die Wahrheit zum Gegenstande haben, eine mit der guten Praxi übereinstimmende vernünftige Theorie einigermaßen zu befördern, im Stande bin. Ich empfehle meine Arbeit zur geneigten Beurtheilung der vernünftigen Tonkener Deutschlands.

(*) Man sehe das achtzehnte Stück der kritischen Briefe über die Tonkunst.

*

Inhalt.



Inhalt.

Istes Capitel. Von der Natur des Klanges, und

dem Ursprung der beyden Tonarten, Seite 1.

Herr Sorge läßt sich einfallen, ein System zu schreiben, und

nimmt einen untüchtigen Grundsatz an. S. 3. 5. 24.

Erklärung des Grundsatzes des Herrn Rameau. S. 6.

Woher der grosse und kleine Dreyklang entsteht? S. 6. 7.

Herr Sorge versteht seinen eigenen Grundsatz nicht. S. 13. 14.

Wie man die weiche Tonart in dem sorgischen Zahlssystem

entwickeln müsse? S. 17. 18. 19.

Herr Sorge weiß seinen Grundsatz nicht vorzutragen. S. 25.

Hat irrige Begriffe von der Sympathie der Töne. S. 33.

Zeigt die Entstehungsart der harten Tonleiter auf eine schna-

ckische Art. S. 42.

Woher man beweisen müsse, daß unsere harte Tonleiter

natürlich ist. S. 47.

Etwas von der weichen Tonleiter. S. 49.

Herr Sorge hat in der Zahlstabelle der Töne einen starken

Fehler begangen. S. 51.

Istes Capitel. Die Terzen, Quinten und Octa-

ven kennen zu lernen. Seite 36.

Gespräch des Herrn Sorge, worinnen sich der Lehrmeister

und Schüler anfänglich einander Complimente machen,

und zuletzt uneins werden, S. 2. Seite 37.

Man untersucht, welcher Gattung von Menschen zum Besten

der Herr Sorge sein zweytes Capitel geschrieben habe.

S. 3. Seite 40.

Istes

Inhalt.

IIItes Capitel. Von der Anverwandtschaft der Harmonien. Seite 42.

Die Untüchtigkeit des sorgischen Grundsatzes wird aufs neue erwiesen. S. 5. Seite 45.

Ister Abschnitt. Von dem Ursprung der vollständigen diatonisch & chromatisch = enharmonischen Tonleiter. Seite 47.

IIter Abschnitt. Von der Anverwandtschaft der Harmonien. Seite 57.

IVtes Capitel. Woher die Melodie entspringe. Seite 64.

Herr Sorge hat des Herrn Rameau Meinung über den Ursprung der Melodie nachgeschrieben. Seite 65.

Herr Sorge will beweisen, warum zwei Quinten oder Octaven, die in gerader Bewegung unmittelbar auf einander folgen, verboten sind? Seite 70.

Führt einen lächerlichen Beweis davon, Seite 72.

Dhymmaßgebliche Gedanken über die Ursache des Quinten- und Octavenverbots, Seite 75. sqq.

Vtes Capitel. Vom reinen Hauptaccord. Seite 86.

Wie die weiche Tonleiter beschaffen seyn muß S. 89. sq.

Etwas von musikalischen Zirkeln, Seite 92. sqq.

Wozu sie dienen sollen. Seite 96.

Beschreibung zweier musikalischer Zirkel, worinnen die Töne in dem ersten Grade der Verwandtschaft einander nachfolgen. S. 29. Seite 100. sqq.

Inhalt.

VItes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

Seite 102. sqq.

Eintheilung der Dissonanzen in vollkommne, unvollkommne und alterirte, Seite 105. sqq.

Die Anzahl der musikalischen Töne wird bestimmt. Seite 107. §. 9.

Es giebt sechs und zwanzigerley Arten von Intervallen in acht Geschlechtern, Seite 109. sqq.

Herr Sorge hat irrige Begriffe von den Wörtern, vermindert und vergrößert. §. 15 — 22. S. 110. sq.

Substituirt eine ungereimte Benennung an die Stelle verminderte Quinte. Seite 113. sqq.

Desselben kläglicher Unterricht von der verminderten Quinte. Seite 114.

Eintheilung der harmonischen Dreyklänge in claische, Verbindungs- und Neben- oder fantastische Accorde.

Seite 116. sqq.

VIItes Capitel. Vom Sextenaccord. Seite 118.

Etwas von zween verteuflten Accorden. S. 122. sq.

VIIItes Capitel. Vom Sertquartenaccord. S. 126.

Unterscheid zwischen der Quarte und Undecime. §. 4 — 16.

Daß die Quarte eine unvollkommne Dissonanz ist. §. 17 — 43.

Exempel vom Herrn Sorge, daraus man sieht, daß er den Gebrauch der Quarte nicht versteht S. 146.

Exempel von einem seynwollenden Tonkünstler, der aus der sorgischen Schule seyn muß. Seite 151.



Erstes



Erstes Capitel.

Von der Natur des Klanges, und dem Ursprung der beyden Tonarten.

§. 1.



So wie man lange vorher in der Welt gesungen und gespielt hat, ehe die Verhältnisse der Töne berechnet worden sind: so haben auch unsre beyde Tonarten, die harte und weiche, lange vorher existirt, ehe man ihren Ursprung zu zeigen bemüht gewesen ist. Aber ich sehe den Fall, daß jemand ihren in der Natur selbst gegründten Ursprung in Zweifel ziehen wollte. Wie würde man ihren Ursprung rechtfertigen, und selbigen aus der Natur selbst herhohlen können?

§. 2.

Unter allen Tonkünstlern, die jemahls geblühet haben, hat sich keiner als der berühmte Tonkünstler in Frankreich, der Herr Rameau, zu allererst mit der Untersuchung dieser Aufgabe abgegeben; und da er selbige auf eine sehr vernünftige Art auflösete: so war es kein Wunder, daß nicht nur andere Musiker von Profession,
die

2 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

die den Regeln ihrer Kunst philosophisch nachzudenken, bemüht waren; sondern auch eigentliche Gelehrte, die sich mit der Tonkunst zugleich beschäftigten, und hierunter vorzüglich der Herr Dalembert, einer der scharfsinnigsten Köpfe unsrer Zeit, und der sich zugleich eine vortrefliche Einsicht in die Theorie der Musik erworben hat, die Hypothesin des Herrn Rameau annahmen.

§. 3.

Konnte nicht auch der Herr Sorge diese Hypothesin annehmen? Vermuthlich hätte er es so lange thun sollen, bis erwann ein anderer grosser Musikus eine annoch wahrscheinlichere Meinung gelehrt hätte. Aber ohne Zweifel hielt er es seiner Ehre für nachtheilig, (man bedenke, daß der Herr Sorge rechnen kann!) einen Anhänger von einer Secte abzugeben. Es kam ihm die Lust an, der Schöpfer eines eigenen Systems, das Haupt einer eigenen Secte zu werden. Sein Ehrgeiß gieng auf nichts geringers, als die rameauische Hypothesin über den Haufen zu werfen. „Ist will ich fliegen, rief der gigantische „Strauß; und das ganze Volk der Vögel stand in ernster Erwartung um ihn versammelt. „Ist will ich fliegen, rief er nachmahls; „breitete die gewaltigen Fittige weit aus, und schoß, gleich einem „Schiffe mit aufgespannten Seegeln auf dem Boden dahin, ohne „ihn mit einem Tritte zu verlihren.“ Wie ist denn der Flug des Herrn Sorge abgelaufen? Die Folge wird es lehren.

§. 4.

Der Herr Rameau bauet seine Hypothesin von dem Ursprunge der beyden Tonarten auf die Sympathie der Töne; Herr Sorge auf die Ordnung der Tonverhältnisse.

§. 5.

Es ist aber wider den Herrn Sorge sogleich zu erinnern, daß er, wie an vielen andern Orten, also auch hier von den Tonverhältnissen einen unrichtigen Gebrauch gemacht hat. Lange vorher, ehe die Tonverhältnisse erfunden wurden, existirte die Sympathie der Töne, obgleich diese nicht eher, als bis man die Töne dem Calculo zu unterwerfen anfing, erkläret werden konnte. Hat es mit der Sympathie

pathie

pathie seine Richtigkeit, und wer zweifelt daran? nicht einmahl der Herr Sorge: so leget uns die Natur vermittelst derselben den allerersten und simpelsten Grundsatz der Harmonie dar. Man darf diesen Grundsatz nur gehörig untersuchen, um die Regeln der Harmonie, die, mit dem Herrn Dalembert zu reden, nur wie im Tappen von unsern Künstlern gefunden worden sind, daraus herzuleiten. Die Rationalrechnung hingegen ist weiter nichts, als ein Hülfsmittel in der Musik, um die verschiedenen Tongrößen zu bestimmen, und sie gehört in die Lehre von der Temperatur. Wenn ich übergehe, wie immer ein Verhältniß aus dem andern, ein unreines aus einem reinen, verbessert werden muß: wie vielen Veränderungen sind so gar die reinen Tonverhältnisse unterworfen, wenn selbige zu einem musikalischen Zirkel geschickt werden sollen? Ueben wir die Tonweiten oder Intervalle in denjenigen Nationen aus, da sie uns die Natur giebt? Bey weitem nicht, indem wir nichts mehr als die einzige Relation $1:2 = C:c$ in der, von der Natur ihr angewiesenen, Grösse lassen, und an allen übrigen flicken wir auf verschiedene Art. Die Quinten werden erniedrigt; die grossen Terzen erhöht, die kleinen Terzen erniedrigt, u. s. w. Was wollen wir also mit den Tonverhältnissen, und wenn sie auch rein sind, beweisen? So viel als wir mit den gekünstelten Nationen beweisen können, die wir, vermittelst der Ausziehung der Dignitäten, für die zwölf halben Töne einer Octave erhalten. Das heißt Nichts. Den größten Beweis von der Untüchtigkeit des sorgischen Grundsatzes giebt endlich seine Unzulänglichkeit ab, indem der Herr Sorge selbst, da wo er damit nicht auskommen kann, zum Principio des Herrn Rameau seine Zuflucht nehmen muß, wie man in der Folge sehen wird. Ich will indessen den vermeinten Grundsatz des Herrn Sorge einen Augenblick gelten lassen. Ich will sehen, daß der Ursprung der beyden Tonarten aus der Ordnung der Tonverhältnisse erwiesen werden könne. Aber alsdenn werden wir sehen, daß der Herr Sorge seinen eigenen Grundsatz nicht einmahl gehörig versteht; und dieses ist es, was ich erweisen will, wenn ich die Hypothesis des Herrn Rameau über den Ursprung der beyden Tonarten zuvor werde an den Tag gelegt haben.

4 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

§. 6.

Herr Rameau hat, wie gesagt, seine Hypothesin auf die Sympathie der Töne gegründet, und diese Sympathie ist aus folgenden Erfahrungen klar.

Erste Erfahrung.

Wenn man einen klingenden Körper in Bewegung setzt: so wird man mit seinem Haupttone, den wir C nennen, die folgenden Intervalle, als die einfache Oberoctave c; die Oberduodecime oder zweyfache Oberquinte g; die zweyfache Oberoctave \bar{c} ; die grosse Oberdecime, Septime oder die dreysfache grosse Oberterz e, und die dreysfache Oberquinte g gelinde mittönen hören. Man sehe diese Töne in der Vorstellung bey Fig. 1. Diese Erfahrung läset sich auf den dickern Seiten eines jeden Instruments, besonders auf einem Contraviolon, und zwar bey stiller Nachtzeit, sehr fühlbar machen, allwo ein nur wenig geübtes Ohr die besagten Töne, und hierunter vorzüglich die Oberduodecime und die grosse Oberdecime Septime, zwey Intervalle, die wir wegen ihrer Aehnlichkeit mit ihren Unteroctaven, nur schlechtweg Oberquinte und grosse Oberterz in der Folge benennen werden, mit geringer Mühe unterscheiden wird. Wer diese Erfahrung in Zweifel ziehen will, der beliebe sich zu erinnern, daß eine Mirturpfeiffe aus der Orgel, ob sie gleich die Octave, Quinte und grosse Terz zu gleicher Zeit hören läset, nichts desto weniger nur ein einziger Ton zu seyn scheint, und auch wirklich nur Einen herrschenden Ton ins Ohr bringet. Will man seinen Ohren nicht trauen: so nehme man seine Augen, und mit denen zugleich an noch einmahl die Ohren, auf folgende Art zu Hülfe. Man stimme mit dem klingenden Körper C fünf andere klingende Körper dergestalt überein, daß der erste die Oberoctave c; der zweyte die Oberduodecime g; der dritte die zweyfache Oberoctave \bar{c} ; der vierte die grosse Oberdecime Septime e, und der fünfte die dreysfache Oberquinte \bar{g} da-
gegen

und dem Ursprung der beyden Tonarten. 5

gegen mache. Diese fünf letzten Körper werden, bey Erklin-
gung des ersten, nicht allein in eine gänzliche Erzitterung ge-
rathen, sondern sie werden ebenfalls einen gelinden Laut von sich
geben.

Zweyte Erfahrung.

Wenn man den vorhergehenden Proceß, durch welchen die
Erfahrung von dem Mitklingen der Consonanzen bestätigt
worden, umkehret, und mit der höhern Seite c fünf andere
klingende Körper dergestalt übereinstimmt, daß der erste die
einfache Unter octave c ; der zweyte die Unterduodecime f ; der
dritte die zweyfache Unter octave e ; der vierte die grosse Dreyfa-
che Unterterz as ; und der fünfte die Dreyfache Unterquinte F
dagegen macht: so wird man, bey dem Anschlage des ersten, diese
fünf letzten tiefen Körper, besonders die Unterduodecime, und die
grosse Dreyfache Unterterz, zwey Intervallen, die wir wegen
ihrer Aehnlichkeit mit ihren Oberoctaven, nur schlechtweg Unter-
quinte und Unterterz in der Folge benennen werden, in eine, ob-
wohl nicht totale Erzitterung, gerathen sehen. Man findet
diese Töne in der Vorstellung bey Fig. 2.

§. 7. Wer siehet nicht, daß aus der ersten Erfahrung der harte
Dreyklang, allhier $c e g$, und mit selbigem zugleich die harte Ton-
art; aus der andern Erfahrung aber der weiche Dreyklang, all-
hier $f a s$, und mit selbigem zugleich die weiche Tonart ent-
springet?

§. 8. Unter diesen beyden Tonarten ist nothwendig die harte Tonart
die vornehmste, welches daraus folget, weil die Töne f und as nur
bloß erzittern, wenn das höhere c angeschlagen wird; anstatt daß e
und g zugleich einen Laut von sich geben, wenn das tiefere C in
Bewegung gesetzt wird.

6 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

§. 9. Aber wie weit sind diese beyde Tonarten, C dur und F mol von einander entfernt! Warum giebt uns die Natur nicht lieber das A mol, als die dem C dur am nächsten verwandte weiche Tonart?

§. 10. Zum Grunde ist es einerley, ob F, C, G, D, oder A mol u. s. w. zuerst zum Vorschein kömmt. Genug, daß uns die Natur so gut eine weiche, als harte Tonart liefert; und daß sie uns alle beyde, unmittelbar hintereinander, die eine in aufsteigender, die andere in absteigender Linie liefert. Aber, wie wenn uns die Natur, ob sie uns gleich F mol, statt A mol, zuerst giebet, doch gleichwohl, so zu reden, mit Fingern auf denjenigen Ton hinweist, in welchen F mol versetzt werden muß, um die der Tonart C dur am nächsten verwandte weiche Tonart zu machen? Da brauchte man alsdenn ohne Zweifel nicht, wie der Herr Sorge alle Augenblicke thut, der Natur mit der Kunst zu Hülfe zu kommen. Die Natur käme, so zu sagen, der Natur selbst zu Hülfe.

§. 11. Hat uns nicht selbige, da sie uns die Töne c und e für die harte Tonart C gab, zugleich in c und e die Medianten und Dominanten von A mol gegeben, so wie sie, da sie den harten Dreyklang C gab, zugleich den Grundton und die Dominante von C mol darlegte? Wir wissen also, daß die Dominante zur Bestimmung der harten und weichen Tonart nichts beyträgt; und daß diese Bestimmung von der Beschaffenheit der Medianten allein abhänget. Folglich ist es nicht C mol, worein die Natur die vermittelst der absteigenden Linie uns ertheilte Tonart F mol versetzt wissen will. Es ist A mol, das sie verlangt. Ich will dieses noch deutlicher an den Tag legen. Die gesunde Vernunft giebt, daß, wenn wir die bekannte zweyte Erfahrung dergestalt anstellen, daß wir den Grundton nach einem, aus der ersten sympathetischen Erfahrung hervorgebrachten, Klange entweder g oder e benennen, im ersten Falle nothwendig die kleine Tonart c es g, und in dem andern a c e, zum Vorschein kommen muß; so wie die kleine

kleine

kleine Tonart f as c entstehet, wenn der Grundklang c genennet wird. Da nun der erste Fall nicht statt findet, wie aus dem vorhergehenden erhellet, was bleibt uns da anders, als das A mol, übrig? Ist dieses genug, um zu beweisen, daß die Natur, diese kluge Lehrmeisterinn, ob sie uns gleich zuerst den weichen Dreyklang f as c ertheilet, wenn bey beyden Erfahrungen der Grundton mit einerley Benennung belegt wird, uns dennoch zugleich ein Mittel anweist, wie wir diese Tonart dem C dur im nächsten Grade relativisch machen können? Man braucht diese Tonart A mol durch keine Kunst, durch keine Verbesserung der Verhältnisse, zu erzwingen. Die Natur leitet uns zu ihr hin. Man darf nur suchen, und das Principium richtig anwenden. Es kann hievon des Herrn Dalembert Einleitung in die Sefkunst, IX. Cap. Seite 39. 40. u. f. w. nachgelesen werden.

§. 12.

Wir haben die Meinung des Herrn Rameau über den Ursprung der beyden Tonarten gesehen. Ich habe sie bald mit den Worten des Herrn Dalembert, bald aus dem Rameau selbst, so kurz als möglich, und wie ich glaube, deutlich vorgetragen. Wer einigermaßen zu denken im Stande ist, und weiß, daß die Grundsätze einer Kunst simpel, und so beschaffen seyn müssen, daß sie aus der Kunst nicht zuvor verbessert werden dürfen, (die Kunst würde in gegenseitigem Falle auf Kunst erbauet werden, und wo bliebe alsdenn die Nachahmung der Natur?) der wird empfinden, daß nichts vernünftiger seyn kann, als die rameauische Hypothesis.

§. 13.

Daß die Hypothesis des Herrn Sorge nicht gleichen Vortheil haben könne, erhellet daraus zur Gnüge, weil er etwas zum Grundsatz gemacht hat, was keinen Grundsatz abgeben kann, wie schon oben gezeigt worden ist. Doch ich setze dieses bey Seite, um nur versprochenemassen zu zeigen, daß Herr Sorge seinen vermeinten Grundsatz nicht einmahl einseht, und folglich nicht zu gebrauchen weiß. Dieser Grundsatz ist, wie gesagt, auf die arithmetische Progression der Zahlen, und der daraus entstehenden Tonverhältnisse gebauet, und diese Zahlen mit ihren Benennungen sind, wenn wir dem tiefsten Klange

8 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

Klänge die Zahl 1, und diesem Klange das sechzehnfüßige C zueignen, von 1 bis 32 folgende:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<u>C.</u>	C.	G.	c.	e.	g.	b.	c̄.	d̄.	ē.	fis.	ḡ.
13	14	15	16	17	18	19	20	21	22		
a.	b.	h.	c̄.	cis.	d̄.	dis.	ē.	f̄.	fis.		
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32		
ges.	g.	gis.	a (*)	a.	b.	bis.	h.	his.	c, oder		hes.

§. 14.

Was sollte der Herr Sorge, seiner Verbindlichkeit gemäß, aus diesem angenommenen Grundsatz herleiten? Nicht allein die harte, sondern auch die weiche Tonart; und beyderley Herleitungen sollten auf die aller simpelste, natürlichste und ungezwungenste Art geschehen.

§. 15.

Das erste hat derselbe gethan; das letzte hat er wollen thun. Aber er hat es nicht recht gethan. Er dreht und windet sich, und weiß nicht, welcher Verhältnisse er sich bedienen soll, der reinen oder unreinen. Er sucht A mol, und findet E mol. Doch durch einige Umwege vermeint er auf die Spur von A mol zu gerathen. Er findet den harten Drenklang e e h e gis h = 5: 10: 15: 20: 25: 30. Haben Sie nun die weiche Tonart von A gefunden, mein lieber Herr Sorge?

„Ja allerdings. Sehen sie nicht, wie dieser Duraccord e gis h, der Accord von der Dominante e in der weichen Tonart A ist?“
Er ist aber auch der Accord von der Dominante e in der harten Tonart A.

„Ey!

(*) Von dem, in der sorgischen Tabelle, der Zahl 26 zugeeigneten wird am Ende dieses Capitel's gehandelt werden.

und dem Ursprung der beyden Tonarten. 9

„Ey! geben sie doch einmahl Acht, wie dieser harte Accord e gis h mit Fingern aufs A mol hinweist. Betrachten sie folgende Vorstellung:

c	h	h	c
g	g	gis	a
e	d	e	e
c	g	e	a

„Ich darf nur der Natur zu Hülfe kommen, und ihr a mit der Zahl 13 etwas erhöhen, so ist die Trias a c e in $13\frac{1}{2}$: 16: 20 vorhanden.

Was für Umstände, mein lieber Herr Sorge! Wollten Sie just den weichen Dreyklang in keinen andern Tönen, als in a c e, zuerst erscheinen lassen; sollte derselbe aus nichts als reinen Verhältnissen bestehen, und war es Ihnen einerley, ob Bruch- oder ganze Zahlen dazu gebraucht würden: so hatten Sie im geringsten nicht nöthig, uns so weitläufig, durch die harten Dreyklänge von C, G und E dahin zu führen. Sie konnten uns diesen Weg ersparen, und durften nur mit künstlicher, der Natur zu Hülfe Kommenden Hand, zwischen $3: 4 = g: c$ ein a supponiren. Damit war der Ursprung der weichen Tonart, und zwar in a c e da, und Sie hätten selbigen, sehr nahe an den Gränzen der Unität, und vorher, ehe uns die Theilung der Seyte den weichen Dreyklang E e g h = $5: 10: 12: 15$ gegeben hätte, entwickelt. Sehen Sie folgende Vorstellung unschwer an:

	$3\frac{1}{2}$	4	5	=	A: c: e
			12		
	40	48	60		
4)	10:	12:	15	=	e: g: h:
			4		
	40	48	60		
3)	$13\frac{1}{2}$:	16:	20	=	a: c: e

B

§: 16.

10 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

§. 16.

Allein war 'es denn nöthig, daß die Trias a c e just zuerst erscheinen mußte? Nichts weniger als dieses. Die zuerst erschienene weiche Tonart, sie mag in F, C oder G etc. seyn, braucht ja nur verfest zu werden. Will man der Natur an einem Orte zu Hülfe kommen, warum nicht an einem andern?

§. 17.

Hätte der Herr Sorge diese Ueberlegung gemacht: so würde er den Ursprung der weichen Tonart nicht so weit von der Unität entfernt haben; und um diese Entfernung zu vermeiden, konnte er entweder mit dem gefundenen E mol zufrieden seyn. Da ihm die Ton-sympathie bekannt war, so konnte er durch selbige, und zwar vermittelst der zweyten Erfahrung, so wie solches oben im §. 11. geschehen, diesen Dreyklang e g h mit leichter Mühe in den Dreyklang a c e verwandeln. Der Ton e kann nemlich so gut zur Dominante des Molaccords A werden, als er die Basis in E mol macht.

Oder er hätte, wenn es ihm nunmehr gleichgültig gewesen seyn würde, welche weiche Tonart zuerst erschiene, uns selbige sehr nahe an der Unität, und noch näher als bey dem supponirten $A = 3\frac{1}{2}$ nemlich sogleich von der Zahl 3 an, in dem Tone G mol, entdecken können. Hier sind die Töne dieses Dreyklangs mit ihren Zahlen, so wie die arithmetische Fortschreitung solche giebt:

$$\begin{array}{cccccc} 3 & : & 6 & : & 7 & : & 9 & : & 12 \\ G & ; & g & ; & b & ; & d & ; & g \end{array}$$

§. 18.

Ich weiß, daß das Verhältniß 6 : 7 nicht rein ist. Aber man muß mit demselben verfahren, wie Herr Sorge mit dem von der Unität so weit entfernten 13 : 16 verfähret, und, vermittelst der Kunst, durch einen angehängten Bruch verbessern, was ihm an der Reinigkeit fehlet. So bald diese durch Kunst geschehende Verbesserung einer Nation angenommen wird, und dieses thut Herr Sorge: welche Verhältnisse sind alsdenn diejenigen, womit die Entstehung der weichen Tonart an den Tag gelegt werden muß? Ohne Zweifel diejenigen

nigen

und dem Ursprung der beyden Tonarten. II

nigen, die dem Termino I nahe sind; und nicht diejenigen, die weit davon zu Hause gehören. In diesem letztern Falle befindet sich nicht nur der weiche Accord in $13\frac{1}{3} : 16 : 20$, sondern auch der in $5 : 10 : 12 : 15$, in Absicht auf $3 : 6 : 7 : 9 : 12$, der ganz nahe an dem Termino I entspringet. Kann man noch einen Augenblick anstehen, den Accord G mol für den ersten weichen Dreyklang, den die Ordnung der Tonverhältnisse giebt, anzunehmen? Es wäre lächerlich. — Hier ist derselbe mit der verbesserten Zahl.

3	:	6	:	$7\frac{1}{3}$:	9	=	G	g	b	\bar{d}
						10					
30	:	60	:	72	:	90					
6) 5	:	10	:	12	:	15		e	\bar{e}	g	\bar{h}
				4							
20	:	40	:	48	:	60					
3) $6\frac{2}{3}$:	$13\frac{1}{3}$:	16	:	20		a	\bar{a}	c	\bar{e}

§. 19.

Ich hoffe, daß man diesen Ursprung der weichen Tonart nicht so erzwungen, und weit hergehohlet finden wird, als den sorgischen. Er ist der Ordnung der natürlichen Tonverhältnisse gemäß; er ist nicht zu weit von der Unität entfernt, und was den Zahlen an Reinigkeit abgeht, ist nach Anleitung der bessern Rationen gut gemacht worden. Genug, daß uns die Natur vermittelt dieser Verhältnisse, nicht bloß mit Fingern nach der weichen Tonart hinweist, wie Herr Sorge will, daß solches vermittelt des harten Dreyklanges e gis h geschehe, ungeachtet dieser Accord gleichwohl ebenfalls in A dur hingehöret; sondern, daß sie uns selbige so gar ausgedrückt und unmittelbar darleget.

§. 20.

Ich kann, diese Hypothesin zu begünstigen, noch verschiednes bemerken, als:

1) wie die Natur diesen weichen Dreyklang $3 : 6 : 7 : 9$ so gleich unmittelbar nach dem harten Dreyklange $1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6$,

B 2

ohne

12 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

ohne daß ein Dreyklang von einer andern Gattung dazwischen kommt, hervorbringer. Wie viele Arten von Dreyklängen entwickelt man, ehe Herr Sorge auf die vermeinte Witterung von A mol kommt?

2) Wie sich sogleich nach diesem weichen Dreyklänge $3 : 6 : 7 : 9$, der erste anomalische Dreyklang, oder der erste Nebenhauptaccord, wie man ihn nennen will, nemlich die welche verminderte Trias, in den Zahlen $5 : 6 : 7 = e : g : b$ entdeckt.

3) Wie sich nachhero der grosse übermäßige Dreyklang in den Zahlen $7 : 9 : 11 = b : d : fis$ entwickelt.

4) Wie endlich die grosse verminderte Trias in den Zahlen $15 : 19 : 21$, oder, wenn man will, noch vorher in $9 : 11\frac{1}{4} : 12\frac{1}{2} = d : fis : as$ zum Vorschein kommt; alles der Ordnung der Tonverhältnisse gemäß. Wer die vorhergehenden Accorde in verbesserten Rationen sehen will, der siehe sie in folgender Vorstellung:

Der erste anomalische Accord. $5 : 6 : 7\frac{1}{2} = e g b$

$$\frac{25 : 30 : 36}{5}$$

5) $\underbrace{5 : 6}$ 6) $\underbrace{5 : 6}$

Der zweyte anomalische Accord.

$$7\frac{1}{2} : 9 : 11\frac{1}{4} = b \overline{d} \overline{fis}$$

$$\frac{144 : 180 : 225}{20}$$

36) $\underbrace{4 : 5}$ 45) $\underbrace{4 : 5}$

Der dritte anomalische Accord.

$$9 : 11\frac{1}{4} : 12\frac{1}{2} = \overline{d} \overline{fis} \overline{as}$$

$$\frac{180 : 225 : 256}{20}$$

45) $\underbrace{4 : 5}$ Ratio Tertiae diminutae

oder

oder $\frac{15}{12} : 18\frac{1}{4} : 21\frac{1}{3} = h \text{ dis } f$
 $180 : 225 : 256$

4) Wie die Ableitung der weichen Tonart, so wie ich sie, nach Ordnung der arithmetischen Fortschreitung der Zahlen, dem Herrn Sorge begreiflich gemacht habe, mit der sympathetischen Ableitung darinnen übereinstimmt, daß sowohl hier als dort die weiche Tonart, in der Entfernung einer Duodecime, von dem Grundton an, entspringet; mit dem blossen Unterscheid, daß, nach der Ordnung der arithmetischen Fortschreitung solches eine Duodecime über den Hauptton in der Ration 1 : 3; und nach der Tonsympathie eine Duodecime unter dem Grundton, in der umgekehrten Ration 3 : 1 geschieht. Was für ein gutes Vorurtheil könnte diese Uebereinstimmung nicht für die ist erklärte, und auf die Zahlen 3 : 6 : 7 : 9 = G : g : b : d gegründete Ableitung der weichen Tonart erwecken, wenn der auf die Ordnung der Verhältnisse gebauete sorgische Grundsatz einen Grundsatz der Harmonie abgeben könnte!

Ich untersuche der Herr Sorge den Titel seines Werks, auf welchem er sich rühmet, die Lehre von der Harmonie der Ordnung der Natur gemäß vorgetragen zu haben. Wie kennt er die Natur so wenig! So wenig als sich.

§. 21.

Es ist schon oben im §. 5. gesagt worden, warum der sorgische Grundsatz für keinen Grundsatz gelten könne. Laßt uns sehen, warum Herr Sorge den Grundsatz des Herrn Rameau nicht für gültig erkennet. „Es ist nicht nöthig, schreibt er Seite 3, §. 4. mit dem Herrn Rameau die weiche Tonart in absteigenden erzitternden Quinten und Terzen zu suchen.“ Das Argument geht im §. 3. in Beziehung auf die vorhergehenden beyden §. vorher, und heißt: „Weil in jedem, zumahl tiefen, Klange der harte und weiche Hauptaccord stecket, und zwar der erste dreymahl, als die Grundharmo-

14 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

„harmonie, die Quint- und Terzharmonie (*), welche zugleich
 „die Quintharmonie der weichen Tonart ist, und die weiche
 „Terzharmonie, welche ihre kleine Terz aus der Quintharmonie
 „entlehnet oder beybehält, als:

1.	2.	3.	4.	5.		3.	6.	9.	12.	15.
C	C	G	c	e		G	g	d	g	h
5.	10.	15.	20.	25.		5.	10.	12.	15.	20.
E	e	h	e	gis		E	e	g	h	e

Es findet sich in diesem Argument zuörderst eine Denkungslücke zwischen dem Vorsatz und Nachsatz. Denn wenn daraus, daß in jedem tiefen Klange nicht nur der harte, sondern auch der weiche Dreyklang so und so viele mahl enthalten ist, folgen soll: daß es unnöthig ist, die rameauische Meinung, in Absicht auf die Entsprungung der Tonarten, anzunehmen: so muß der §. 4. so heißen: „Wir haben also nicht nöthig, mit dem Herrn Rameau die harte Tonart in dem Mittlingen der aufsteigenden Quinten „und

(*) Ein Schriftsteller für die deutsche Nation würde anstatt Grundharmonie, Quint- und Terzharmonie, um seine Gedanken deutlich an den Tag zu legen, sagen: „die Harmonie des Grundtons, das ist c e g; „die Harmonie der Quinte des Grundtons, d. i. g h d; die Durharmonie der Terz des Grundtons, d. i. e gis h, welche zugleich „die Harmonie von der Quinte e der weichen Tonart a ist; und „die Molharmonie e g h, welche ihre kleine Terz aus der Harmonie der Quinte des Grundtons entlehnet oder beybehält.“ Es ist zu bemerken, wie dieses Entlehnen oder Beybehalten eine Nachahmung derjenigen Bedeutung ist, vermittelst welcher der Herr Rameau, (man sehe den §. 11. zurück, oder schlage des Herrn Dalembergs Einleitung in die musikalische Schunft, Seite 40. §. 80. nach,) das c aus der Harmonie des Grundtons, nemlich aus c e g entlehnet oder beybehält, um daraus die kleine Terz für die weiche Tonart A zu bilden. Man nehme g h d, anstatt c e g; und e g h, anstatt a c e: so stehet man die Nachahmung ein. Wie doch die Leute manchemahl, wider ihren Willen, dem Herrn Rameau folgen! So viele Gewalt hat öfters Wahrheit und Natur annoch über ein unbiegsames, verstocktes Herz. Noch schreibt sich die ganze Substanz des §. 5. im I. Capitel des sorgischen Compendii, aus der Fabrik des Herrn Rameau her. Herr Sorge ist sehr unglücklich in der Verbergung seines Raubes. Warum führt er nicht seinen Mann an?

„und Terzen; noch der weiche Tonart in die Erzitterung der absteigenden Quinten und Terzen zu suchen.“

§. 22.

Zweytens findet sich in diesem Argument ein sehr besondrer Ausdruck, wenn es heißt: daß in jedem zumahl tiefen Klange sowohl der harte als weiche Dreyklang steckt &c. Doch diesen zweydeutigen Ausdruck wollen wir in der Folge umständlicher untersuchen, und hier nur bemerken, daß Herr Sorge damit sagen will: daß bey der Theilung einer Seite, in den von 1 bis 32 sich nach und nach entwickelnden Tonverhältnissen, sich sowohl der harte als weiche Dreyklang, mithin die harte und weiche Tonart, so und sovielmahl entwickelt.

§. 23.

Wenn aber die Unnöthigkeit der rameauischen Hypothesis mit solchem Argument dargelegt werden soll: so kann man selbiges mit leichter Mühe, wider die sorgische Hypothesis, in Absicht auf die weiche Tonart, auf folgende Art umgekehrt anwenden: Weil die Sympathie der Töne, vermittelst der Erzitterung der Unterterz und Unterquinte, die weiche Tonart giebet: so haben wir nicht nöthig, selbige mit dem Herrn Sorge, in der Verhältnistabelle zwischen 1 und 32 aufzusuchen. Würde aber dadurch die sorgische Meinung von dem Ursprung der weichen Tonart widerlegt werden? So wenig als die rameauische durch das sorgische Argument. Jedoch der Grund des sorgischen Arguments folget im §. 6. nach, wo es heißt: daß auf die absteigende Linie nicht gesehen wird, wenn noch jemand in aufsteigender Linie vorhanden ist; das heißt: daß man den Ursprung der weichen Tonart nicht abwärts suchen muß, wenn man ihn aufwärts finden kann. Ich antworte hierauf, daß Herr Sorge diese Maxime bey seinem vermeinten Grundsatz anzuwenden, Recht hat. Denn es wäre lächerlich, zweyerley Verhältnistabellen, eine in aufsteigender Linie, und eine andere in absteigender Linie anzunehmen, und in der ersten die harte, in der zweyten aber die weiche Tonart zu suchen. Aber der Herr Sorge muß seinen Grundsatz nicht mit dem rameauischen vermengen, und nicht

nicht

16 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

nicht behaupten wollen, daß, aus zweyerley Principiis, eben dieselben Sachen auf einerley Art demonstrirt werden müssen. Welche Absurdität!

Es ist hier die Frage, welcher Grundsatz von beyden den Vorzug hat. Die Frage ist gar leicht entschieden; denn es ist oben bewiesen worden, daß die Rationalzahlen nichts weniger als einen Grundsatz abgeben können. Kann man sich noch einen Augenblick um den Vorzug des Principii zanken? Nach dem Herrn Sorge, der die Natur des Klanges, und den Ursprung der Tonarten, nicht aus der Physik, sondern aus der Arithmetick erkläret, welches gar seltsam anzuhören ist, würde, wenn die Rationalzahlen nicht existirten, weder Dreyklang noch Tonart möglich seyn. Nach dem Herrn Rameau, der die Natur des Klanges, und den Ursprung der Tonarten aus der Natur selbst erkläret, nehmen die Dreyklänge, und die daher entstehenden Tonarten, sogleich in der Natur des klingenden Körpers selbst, ehe noch Zahl, Zirkel und Maasstab gebraucht wird, ihren Anfang. Weil wir aber ohne Hülfe der Zahlen keine Grösse deutlich bestimmen können, und sich die Klänge nicht durch sich selbst ausmessen lassen: so ruft er die Arithmetik, und Zirkel und Maasstab zu Hülfe, um diese, von der Natur selbst uns dargelegten Dreyklänge, und die auf selbige sich gründenden Tonarten, zu untersuchen, und ihre Grössen von einander zu unterscheiden. Sie erscheint, die Arithmetik in Begleitung der Messkunst, und läßt uns so gleich, innerhalb dem Umfang der sechs ersten Zahlen, die beyden Hauptdreyklänge, und zwar den einen aufwärts in $1 : 2 : 3$: $4 : 5 : 6$, und den andern abwärts in $6 : 5 : 4 : 3 : 2 : 1$: jenen in C C G c e g, diesen in c c f c As F, vermittelst der, mit dem klingenden Körper angestellten, beyden Erfahrungen wahrnehmen. Herr Sorge entfernt in seinem Zahlensystem den weichen Dreyklang nicht allein von seiner Quelle; sondern führt uns erst durch einen langen Umschweif, per varios casus, per tot discrimina rerum, dahin. Er stößt mit Gewalt die Natur von sich, zu deren Priesterthum er sich allein eingeweiht zu seyn, glaubet. Sucht er sich, oder die Natur lächerlich zu machen?

§. 25.

Wir haben gesehen, daß der Herr Sorge seinen eigenen Grundsatz nicht recht versteht. Ich will annoch zeigen, daß er selbigen, so wie er ihn versteht, und vermuthlich verstanden wissen will, nicht einmahl ohne Verwirrung, und ohne Einmischung von Ideen, die so wenig zu seiner Absicht gehören, daß sie derselben vielmehr widersprechen, zu lehren weiß.

§. 26.

Man weiß, daß er die Theilung einer klingenden Seyte nach der natürlichen Ordnung der Zahlen, zu seinem Grundsatz genommen hat. Auf was für eine Art legt er uns denselben dar? Man höre:

„Der Klang ist kein einfaches, sondern ein vielfaches und vermishtes Wesen, welches sich nach der natürlichen Ordnung der Zahlen, und der daraus entstehenden Verhältnisse, entwickelt. Er ist gleich einem Baume, welcher sich in unterschiedliche Aeste und Zweige vertheilet. Wenn man die Zahl 1 dem Klange des sechzehnfüßigen C zueignet: so bekommen die folgenden Zahlen nachstehende Klänge und Intervallen:

1	2	3	4	5	6	
C	C	G	c	e	g	&c.

Nachdem Herr Sorge das was er in dieser Verhältnistabelle suchte, gefunden zu haben vermeinet, nemlich den Ursprung des harten und weichen Dreyklanges, und der darauf gebaueten harten und weichen Tonart: so thut er folgenden Ausspruch im §. 3.

„Also steckt in jedem, zumahl tiefen, Klange der harte und weiche Hauptaccord.

§. 27.

Alle andere Musiker und Naturkundige haben bisher die Verhältnisse der Töne, nach der natürlichen Ordnung der Zahlen, entweder aus der Länge, oder aus den Vibrationen einer Seyte erklärt. Herr Sorge that selbiges ebenfalls vor etwann zwölf Jahren, als er

C

noch

18 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

noch nicht ein so grosser Physicus war, wie iso; und schickte, nach dem Beispiele des Herrn Rameau und anderer, die Schüler der musikalischen Theorie zu gleicher Zeit in die Trompeterschulen, um in selbigen die, auf die natürliche Ordnung der sechzehn erstern Zahlen sich gründenden, Tonverhältnisse practisch kennen zu lernen. Aber iso kommt er mit einer ganz nagelneuen Methode zum Vorschein, und lehret uns, das Verhältniß eines Tons in dem Tone selber zu suchen. Er theilet den Klang, wie einen Borstorferapfel; verkürzt ihn um $\frac{1}{2}$, um $\frac{1}{3}$, um $\frac{1}{4}$ u. s. w. der natürlichen Ordnung der Zahlen zu Folge, und verfertigt daraus seine Verhältnistabelle von 1 bis 32. Der Klang ist ihm ein vermischtes, vielfaches, materielles Wesen, und ein Klang steckt in dem andern.

§. 28.

Man werfe mir nicht ein, daß Herr Sorge das vielfache Wesen eines Klanges, oder das Stecken eines Klanges in dem andern, nicht auf eine solche materialische Art verstanden wissen wolle; daß ihm gar wohl bekannt seyn könne, daß der Klang eine blosser Empfindung, und nicht eine theilbare Sache sey, wie etwann ein Borstorferapfel; daß er aber, um den Verhalt der einen Empfindung gegen die andere zu erklären, den Verhalt der Wirkung aus dem Verhalt der Ursache herleiten müsse, und so viel sagen wolle, als: daß wie sich eine Seyte gegen die andere, also auch ein Ton gegen den andern verhalte.

§. 29.

Ich antworte, daß Herr Sorge sich in diesem Falle nicht so materialisch hätte ausdrücken müssen; oder er hätte wenigstens seinem Vortrage, weil ihm selbiger vermuthlich einen prächtigen Eingang seines Buchs zu machen schien, eine vernünftige Erklärung beyfügen sollen. Um aber allen Erklärungen auszuweichen, hätte er, meines Erachtens am besten gethan, etwann auf folgende faßliche, und zu keinem Mißverstände Anlaß gebende Art, seinen Eingang zu machen:

„Jeder klingender Körper enthält, auffer seinem tiefen Grundklange, alle Klänge, die höher als dieser Grundklang sind.
„Unser klingender Körper ist eine gespannte Seyte, deren tiefen
„Grund-

und dem Ursprung der beyden Tonarten. 19

„Grundklang wir C nennen. Wenn wir diese Seyte nach der natürlichen Ordnung der Zahlen theilen; und dem Grundklange C die Zahl 1 zueignen: so geschichts, daß auf die folgenden höhern Töne der Seyte folgende Zahlen kommen;

1	2	3	4	5	6	&c.
C	C	G	c	e	g	&c.

Der §. 3. hätte hernach alsdenn auf folgende Art etwann eingerichtet werden müssen:

„Also ist in der vorhergehenden Verhältnistabelle, zwischen 1 und 32, der harte Dreyklang drey-mahl, und der weiche ein-mahl anzutreffen. &c.

§. 30.

Aber ich wollte wetten, daß Herr Sorge das Stecken des einen Klanges in dem andern, nicht respective, einen Klang gegen den andern betrachtet, sondern physikalisch versteht. Was kostet es einem sinnreichen, und mit vieler Einbildung angefüllten, Kopfe, eine neue Hypothesin aufs Tapet zu bringen? Es ist nur um einen Schritt von einem Irrthum zum andern zu thun. Herr Sorge ist zur System-macherey geneigt. Zur Zeit stecken nur noch die höhern Klänge in tiefen. Wer weiß, ob er uns nicht übers Jahr lehret, daß die tiefen Klänge in höhern stecken? Er hat sein Vorgemach &c. durch sein Compendium vernichtet. Vielleicht vernichtet er in kurzem sein Compendium harmonicum, durch ein Vestibulum musicum, u. s. w. Ich will meinen Argwohn rechtfertigen, daß Herr Sorge das Zueinanderstecken der Klänge wirklich nach dem Buchstaben versteht.

§. 31.

Ich brauche zu meinem Beweise nichts weiter, als ein Paar Stellen, aus einem andern Tractat des Herrn Sorge, bezubringen, wo auch von dem Stecken des einen Klanges in dem andern die Rede ist. Es ist billig, Sorgen durch Sorgen zu erklären. Der Tractat, den ich anführen werde, ist seine Anweisung, Orgel und Claviere zu stimmen, eine im Jahre 1758. von ihm herausgegebene Streitschrift wider den berühmten Clavierinstrumentenmacher Herrn

C 2

Frize

20 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

Frize in Braunschweig. Nachdem er in dieser Schrift, Seite 10, §. 23. der Kleinen Terz die Fähigkeit abgesprochen, bey dem Anschlage des tiefern Termini, so wie etwann die grosse Terz vermittelst der Sympathie, zu erzittern: so fügt er die vermeinte Ursache in folgenden Worten hinzu:

„Das läßt die kleine Terz wohl bleiben, weil von Natur
„nur die grosse, nicht aber die Kleine Terz in jedem Klange
„stecket, ob wir sie gleich in den hohen nicht vernehmen
„können.“

Man vergleiche diese Stelle, in Absicht auf die Kleine Terz, mit der im §. 3. Cap. I. *Compend.* „Also steckt in jedem zumahl tiefen Klange
„der harte und weiche Hauptaccord.“ Man wird zwischen diesen zwoen Stellen einen gar wunderlichen Widerspruch bemerken. Denn in der einen steckt in jedem tiefen Klange der weiche Hauptaccord, und folglich die Kleine Terz, und in der andern steckt selbige nicht darinnen. Doch wir übergehen dieses allhier.

§. 32.

Noch eine Passage aus dem angeführten Tractat, Seite 11. §. 24.

„Nicht nur die natürlich reine dreyfache grosse Terz 5 : 1, sondern
„auch die Octave 2 : 1, die zweyfache Quinte 3 : 1, die Doppel-
„octave 4 : 1; die dreyfache Quinte 6 : 1, und sogar der Septes-
„narius 7 : 1, mehrer zu geschweigen, stecken in einem jedwe-
„den Klange, und sind bey tiefen Klängen, nicht nur bey Sey-
„ten sondern auch bey Pfeiffenwerken, doch auf Clavizymbeln,
„u. d. mehr, als bey Clavichordien gar vernehmlich zu hören.“

§. 33.

Wer siehet nicht, daß in den angeführten beyden Passagen die Rede von der Sympathie der Töne ist? Da nun in dem *Compendio harmonico*, und zwar in den angeführten Stellen des Isten Capitel, wozu man noch den sechsten §. fügen kann, in Absicht auf das Zueinanderstecken der Klänge, eine vollkommene Aehnlichkeit der Ausdrücke herrschet: so ist nicht anders zu schliessen, als daß auch hier diese

diese

diese Sympathie gemeinet seyn müsse. Die Sympathie ist es also, oder vielmehr der dem Herrn Sorge nicht genugsam bekannte Grund der Sympathie, der denselben zu dem materialischen Begriffe von dem vielfachen und vermischten Wesen eines Klanges, und von dem Stecken des einen Klanges in dem andern verführt hat. Daß es seine völlige Richtigkeit hiemit habe, ist annoch daraus klar, daß er seine in einander stecken sollende Töne auf eben diejenige Art entwickelt, da sich die sympathetischen Töne äussern, nemlich sprungweise; denn die natürliche Ordnung der Zahlen 1 2 3 4 5 6 hebt den Sprung zwischen diesen Intervallen nicht auf. Der Unterscheid ist nur, daß die Sympathie nicht so viele Töne mittönen, oder erzittern läßt, als uns Herr Sorge von 1 bis 32 vorschreibt.

§. 34.

Der Grund der Sympathie liegt in dem harmonisch consonirenden Bau eines jeden klingenden Körpers, der, da er den Einklang, die Octave, die Quinte, und grosse Terz, (*) aber auch keine andere Intervallen, als diese, entweder zum gelinden Mitklingen, oder zum Erzittern bringet, folglich nicht aus lauter ähnlichen Theilen, aber auch aus keinen andern, als solchen, die das Verhältniß der angeführten Töne haben, zusammengesetzt seyn kann. Wenn nun ein so harmonisch gebaueter Körper in Bewegung gesetzt wird, und sich in der Nähe desselben ein anderer klingender Körper befindet, der entweder in Ansehung des herrschenden Haupttons, oder der denselben begleitenden harmonischen Nebentöne, eine Ähnlichkeit mit ihm hat: so geschieht es, daß sich die durch den Anschlag des erstern Körpers in der Luft entstandne zitternde Bewegung dem zweyten Körper mittheilet, wodurch alsdenn dieser letztere entweder zu einem gelinden Mittönen, oder nur zu einem blossen Erzittern gebracht wird; jenes, wenn der anschlagende erste Körper, in seinem gehörigen Verhalt, tiefer; dieses, wenn er höher stehet. Kann man diese Begleitung eines herrschenden Haupttons von leisen harmonischen Nebentönen für ein Stecken dieser Nebentöne in dem Haupttone erklären? So wenig als man sagen kann,

§ 3

(*) Ich bediene mich Kürze wegen dieser Ausdrücke, anstatt: einfache und zweyfache Octave; zweyfache und dreysfache Quinte, und dreysfach grosse Terz.

22 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

daß der vermittelst der Sympathie zum Gehör kommende Ton des zweyten klingenden Körpers in dem ersten enthalten ist. Wäre es im eigentlichen Verstande wahr, daß ein Ton in dem andern enthalten wäre: so würde nicht einmahl die Sympathie Statt finden. Denn der höhere Klang würde von dem tiefern schlechterdings verschlungen, und nicht einmahl mitgehört werden; weitgeschle, daß er einen andern klingenden Körper zum Mitklingen, oder nur zum Erzittern bringen würde. Noch eins. Wenn man daraus, daß bey dem Anschlage des $C = 1$, die zweyfache Quinte $g = 3$, oder die dreyfache Terz $e = 5$ zc. gelinde mitklinget, gefolgert werden wollte, daß die Töne g und e in dem Grundklange C enthalten wären: so müßte auch folgen, daß die beyden tiefen Klänge A und C , in dem höhern Klange e steckten, weil jene tiefen Klänge bey dem Anschlage dieses höhern Klanges erzittern. So ungereimt dieses letztere ist, so ungereimt ist auch das erstere.

§. 35.

Ich will einmahl einen Augenblick sehen, der Ton wäre ein vielfaches, zusammengesetztes Wesen, und einer in dem andern enthalten, nemlich der höhere in einem tiefern. Ich will dieses sehen, sage ich. Aber alsdenn ist es falsch, zu sagen, daß sich das zusammengesetzte Wesen eines gegebenen Grundklanges, nach der natürlichen Ordnung der Zahlen entwickelt. Nach der natürlichen Ordnung der Zahlen folget bekanntermassen auf 1 eine 2, und das Verhältniß $1 : 2$ enthält das Intervall einer Octave. Wie viele mittlern Töne aber sind zwischen den beyden Terminis dieser Octave enthalten! Wir wollen nur, unserer Praxi zu Folge, auf nichts als die kleinen und grossen halben Töne Acht haben. Ist es da nicht irrig, die zwischen 1 und 2 liegenden elf halben Töne, vermittelst eines Sprunges, zu überhüpfen, wie Herr Sorge gethan hat? Ist etwan in dem Tone C , die Octave und Duodecime dieses C eher enthalten, als die Secunde Des , D oder Dis , u. s. w. *Aut, aut.* Entweder steckt ein Ton in dem andern; und alsdenn muß man dieses Zueinanderstecken nicht nach der natürlichen Ordnung der Zahlen erklären, sondern die Klänge nach den Graden ihrer Aufsteigung, zwischen 1 und 2 entwickeln: Oder ein Ton steckt nicht in dem andern; und als-

denk

denn muß man nicht den Ton für ein theilbares, materielles Wesen erklären, welches sich nach der natürlichen Ordnung der Zahlen entwickelt. Wer siehet nicht, daß sich der Herr Sorge, sogleich vom Anfange seines Wercks, in einen Labyrinth versetzt hat, wo er sich nicht herauszuwickeln im Stande ist? Treffliche Anlage zu einem Lehrgebäude? Wie ordentlich muß es in dem Kopfe dieses Mannes aussehen!

§. 36.

Bald sollte ich auf die Gedanken kommen, daß der Herr Sorge den auf die Sympathie erbauten rameauischen Grundsatz, in so weit ihm selbiger zuträglich war, mit seinem eigenen vermeinten Grundsatz zusammen schmelzen wollen. Damit er aber, als ein großer Mann, allen Verdacht von sich ablehnte, als ob er etwann so kleinen Geistern, wie die Herren Rameau und Dalembert sind, etwas nachschriebe: so veränderte er die Sprache, und verwandelte dasjenige, was jene mit allen Naturkundigern, die die Sympathie der Töne vernünftig untersucht hatten, für eine Begleitung von Nebentönen hielten, in das Stecken eines Klanges in dem andern. Ich will also den Fall setzen, daß man, vermittelst einer vernünftigen Erklärung, die vielleicht Herr Sorge ein andermahl der Welt mittheilen wird, diese Begleitung eines herrschenden Hauptklanges von harmonischen Nebentönen, als ein Stecken eines Klanges in dem andern, betrachten könne. Aber, was äußern sich alsdenn bey dem Herrn Sorge für neue Ungereimtheiten? Ist doch nichts als Irthum, Verwirrung und Widerspruch überall, wo man hinsiehet. Man erweist in der That dem Herrn Sorge zu viel Ehre, daß man sich die Mühe giebt, einen Rameau oder Dalembert gegen das Cahos seiner Schmierereyen zu vertheidigen. Möchte er doch nicht zu stolz darüber werden!

§. 37.

Ich will beweisen, was ich gesagt habe, nemlich, daß wenn man auch die sympathetischen Töne als so viele in einander steckende Töne betrachten könnte, sich dennoch alsdenn neue Ungereimtheiten, bey dem Herrn Sorge äußern. Denn vermittelst aller, von den schärfsten Ohren und Augen gemachten richtigen Erfahrungen, hat man befunden, daß
keine

24 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

keine andere, als consonirende Intervallen, und unter diesen nur die Octave, Quinte und grosse Terz, um mich kurz auszudrücken, in der gegebenen Grundseyte gelinde mitklingen, oder bey dem Anschlage dieser Grundseyte, auf andern, in gehörigem Verhalt dagegen gesimmeten, Seyten erregt, und entweder ebenfalls zu einem wirklichen Mitklingen gebracht, oder nur in Erzitterung versetzt werden. Man hat niemahls eine Secunde oder Septime, u. s. w. mitklingen hören, oder erzittern sehen. Aber was für eine Menge von Klängen bringet der Herr Sorge zwischen 1 und 32 zum Vorschein? Geben etwann die Zahlen 7. 9. 11. 13. 14. 15. 17. 18. 19. 21. 22. 23. 25. 26. 27. 28. 29. 30 und 31 auch sympathetische Klänge? Denn sie stecken, nach dem Herrn Sorge, alle in dem Grundtone C so gut, als 1. 2. 3. 4. 5. 6, mit den in doppelter und dreifacher Proportion hierauf fallenden Klängen. Von der Kleinen Septime $b = \frac{1}{7}$; ingleichen der grossen Septime $h = \frac{1}{5}$, und der übermäßigen Quinte $gis = \frac{1}{3}$ lehret uns solches der Herr Sorge wirklich mit ausdrücklichen Worten. In Ansehung der übrigen bezieht er sich auf seinen allgemeinen Lehrsatz von dem Wesen des Klanges.

S. 38.

Ist es aber erlaubt, wider alle hörbare und sichtbare Erfahrung, solch Zeug in die Welt hineinzuschreiben? In was für Männer Gegenwart hat der Herr Sorge seine Erfahrungen gemacht? Vor zwey Jahren, als er wider den Herrn Fritzen seine oben angeführte Streitschrift herausgab; als er die kleine Terz der Sympathie nahm, aber ihr an deren Stelle den Numerum septenarium $\frac{1}{7}$ einräumte; fügte er zwar, wie wir oben in der im S. 32. von ihm angeführten Stelle gesehen, die Worte: mehrer zu geschweigen, dem Verzeichniß der sympathetischen Klänge hinzu. Man konnte allhier unter dem Worte mehrer die Verdrey- und Bervielfachung der in diesem Verzeichnisse enthaltenen Verhältnisse verstehen. Es ließ sich dieses also erklären, und Herr Sorge würde sich haben beschweren können, daß man seinen Worten einen unrechten Verstand andichtete, wenn man durch mehrer etwann die kleine Terz; oder etwann ein dissonirendes Verhältniß, seine kleine Septime $b = \frac{1}{7}$ ausgenommen, hätte verstehen wollen. Aber dieser Fall existirt nicht mehr. Mit eben den

den

den Worten, da er im Jahre 1758 uns lehrte, was vermittelst der Sympathie in einem Grundtone nicht steckte, nemlich die kleine Terz; und was darinnen steckte, nemlich die Octave, Quinte, grosse Terz und NB. kleine Septime; mit eben den Worten, sage ich, lehret er uns isto:

- 1) Daß die kleine Terz darinnen steckt. „Also steckt in jedem, „umahl tiefen, Klange der harte und weiche Hauptaccord.“ §. 3. Compend. I. Cap.

Man wird den sonderbaren Widerspruch, der sich zwischen Sorgen wider Herrn Frixen, und zwischen Sorgen wider den Herrn Rameau, in Absicht auf die kleine Terz, offenbaret, als eine glückliche Wirkung der seit zwey Jahren von dem Herrn Sorge angestellten lehrreichen physikalischen Versuche gütigst entschuldigen.

- 2) Daß die grosse Septime $h = \frac{1}{15}$, und die übermäßige Quinte $gis = \frac{1}{25}$ darinnen steckt. „In dem Klange C steckt „in aufsteigender Linie von Natur ein gis in 25, ingleichen ein „h in 15.“ §. 6. Compend. I. Cap.

§. 39.

Was die kleine Septime $b = \frac{1}{7}$ betrifft, die der Herr Sorge bereits vor zwey Jahren auf seinem harmonischen Observatorio entdeckt hat, so würde ein nicht so dreister Naturkündiger als er, uns selbige etwann nur durch ein, vermittelst eines Vergrößerungsglases wahrgenommenes schwaches Erzittern einer zweyten Seyte entdeckt haben; und es würde ihm geantwortet seyn, daß diese Erzitterung der Seyte nur von ohngefähr, und nicht durch die Sympathie der Töne; sondern von einer, durch einen zu heftigen Anschlag der ersten Seyte verursachten totalen Erzitterung des Instrumentkörpers entstanden wäre. Allein, was soll man dem Herrn Sorge antworten, der diese kleine Septime gar vernehmlich in C hat mitklingen hören? Vielleicht ist dieses bey einer verstimmtten Mixturpfeiffe, oder mit einer knotigten und unreinen Seyte, geschehen. Hierwider habe ich nichts einzuwenden. Doch vielleicht hat der Herr Sorge nicht einmahl mit aller gehörigen Genauigkeit seine Beobachtungen gemacht. Ich glaube immer, daß er, um sich in den Stand setzen, die Septime b

D

vernehm-

26 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

vernehmlich, obwohl leise, in C mitklingen zu hören, zuförderst mit der Stimme ein b in die Seyte gesungen hat. Gleich darauf hat er sich eingebildet, diesen Ton b deutlich zu vernehmen. Zu was für Wahrheiten uns doch die Einbildung verhelfen kann!

§. 40.

Wird es mit den übrigen Klängen, die der Herr Sorge vermittelst der Sympathie in dem Grundtone C entdeckt hat, (wenn wir nemlich sein Ineinanderstecken der Klänge für synonymisch mit Sympathie ansehen, und dieses thun wir allhier, der Aehnlichkeit des Ausdrucks, und den angeführten Parallelstellen zu Folge;) wird es als denn, sage ich, mit den übrigen vermeinten sympathetischen Klängen des Herrn Sorge nicht gleiche Bewandniß haben?

§. 41.

Haben Sie, mein lieber Herr Sorge, Ihr Ineinanderstecken der Klänge nicht sympathetisch verstanden? Gut. So drücken Sie sich auch nicht, bey verschiedenen Begriffen, mit einerley Wörtern aus. Erklären Sie sich positiv, und machen Sie Ihre Meinung der Welt deutlich. Unrichtige Ausdrücke veranlassen unrichtige Auslegungen. Ist ein System an sich unrichtig, und wird solches noch dazu unrichtig, verwirrt und widersprechend vorgetragen: so muß nothwendig Irthum auf Irthum gehäuft werden. Ich setze den Fall, daß ein Musiker in der Welt existirte, der dem Herrn Rameau feind wäre, und sein System deswegen nicht annehmen wollte. Wie schlecht wird sich dieser Musiker, den ich für einen geschickten Mann halte, aus Ihrem Buche erbauen! Wenn Leute, die aus gewissen Ursachen Ihre Partey würden ergriffen haben, sich auf jeder Seite Ihres Compendii schämen müssen, jemahls dergleichen Einfall gehabt zu haben: was wird von Leuten geschehn, die die Sache gehörig zu untersuchen, sich die Mühe nehmen; und die von der wahren Beschaffenheit der Umstände gründlich unterrichtet seyn wollen, ehe sie ihr Lob, oder ihren Tadel darüber äußern?

§. 42.

Ich könnte hiemit meine Anmerkungen über das erste Capitel schließen, wenn der Herr Sorge am Ende desselben, nemlich im §. 7.
nicht

nicht annoch die Entstehungsart der harten Tonleiter, ein Artikel, dem von einem methodischen Tonlehrer ein besonders Capitel würde gewidmet worden seyn, auf eine so ziemlich schnackische Art gelehret hätte.

„Die Natur, heißt es im §. 7. giebt uns mit der Grund- und Quintharmonie die melodische Treppe bis auf zwei Stufen:

8	9	10	12	15	16
c	d	e	g	h	c

„Es fehlet nur also noch die Quarte und Sexte, f und a. Weil nun c f eine Quarte seyn muß, und sie uns mit dem Verhalte 3 : 4 schon eine reine Quarte gegeben hat: so dürfen wir diese nur auch so einrichten; und weil c a eine grosse Sexte seyn muß, und uns mit 3 : 5 g e schon eine grosse Sexte gegeben worden ist, so ist diese auch bald zu haben. Da nun 11 für f zu viel, und 13 für a zu wenig ist: so können wir leicht ausrechnen, wie viel auf sie kömmt; z. E. 3 — 4 — 8? Fac. $10\frac{2}{3}$; und 3 — 5 — 8? Fac. $13\frac{1}{3}$. Es kömmt also auf f $10\frac{2}{3}$, und auf a $13\frac{1}{3}$. — Man muß der Natur mit der Kunst zu Hülfe kommen ꝛc.“

§. 43.

Es werden wenig Leser seyn, denen folgender Ort in der vorhergehenden Stelle: „es fehlet also nur noch die Quarte und Sexte, f und a. Weil nun c f eine Quarte seyn muß ꝛc.“ nicht etwas windschief vorkommen sollte. Ein ordentlich denkender Scribent würde gesagt haben:

„Es fehlet also nur noch die vierte und sechste Stufe. Weil nun die vierte mit der reinen Quarte f, und die sechste mit der reinen grossen Sexte a ausgefüllt werden muß; 11 aber für die Quarte f zu viel, und 13 für die Sexte a zu wenig ist: so müssen wir diese Verhältnisse, denen uns schon gegebenen Rationen von 3 : 4, und 3 : 5 gemäß, mit Hülfe der Regel de Tri, verändern; da alsdenn die Zahl 11 auf $10\frac{2}{3}$ herunter; und die Zahl 13 auf $13\frac{1}{3}$ heraufgesetzt wird, wie man aus folgendem Proceß erfährt:

D 2

3 — 4

f : c

28 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

3 — 4 — 8? Fac. $10\frac{2}{3}$, und

3 — 5 — 8? Fac. $13\frac{1}{3}$

„Hieraus entsteht folgende harte Tonleiter:

8.	9.	10.	$10\frac{2}{3}$.	12.	$13\frac{1}{3}$.	15.	16.
c	d	e	f	g	a	h	c

§. 44.

Nachdem wir uns den Herrn Sorge nunmehr verständig gemacht haben: so sind wir im Stande, seine Meinung von der Entstehung der harten Tonleiter zu untersuchen. Ich frage also den Herrn Sorge, woher er weiß, daß die vierte Stufe mit der reinen Quarte f, und die sechste mit der grossen Sexte a besetzt werden muß. Kann nicht auch jene mit fis, und diese mit as besetzt werden? Beweisen Sie mir, daß sich das erste auf das Gesetz der Natur gründet, nicht aber das letzte.

„Das weiß ja wohl der kleinste Singbube, daß die vierte Stufe f, und die sechste a heißen muß. Ergo &c.“

Ich weiß, mein lieber Herr Sorge, daß es Ihnen niemahls an Ausflüchten mangelt. Aber worauf gründet sich diese dem kleinen Singknaben also beygebrachte Tonleiter? Wie wenn man ihn nun folgendergestalt singen gelehrt hätte:

c. d. e. fis. g. as. h. c.

oder

e. dis. e. f. gis. a. h. c, u. s. w.

„Ey das ist ja nicht unsere natürliche harte Tonleiter. Es muß heißen c d e f g a h c.“

Sie argumentiren vortreflich. Aber warum muß es denn so heißen?

§. 45.

Hier entdeckt sich nunmehr die Untüchtigkeit des sorgischen Grundsatzes handgreiflich. Zahlen kann er uns wohl geben; aber keine Töne. Denn wie will man daraus erweisen, daß die vierte Stufe f, und nicht fis; die sechste a, und nicht as seyn muß? „Daraus, daß bey der Theilung einer Seyte, nach der Ordnung der Zahlen, sich zwischen

„3 : 4

„3 : 4 eine und zwar reine Quarte, und zwischen 3 : 5 eine grosse, und zwar zugleich reine Sexte entwickelt.“ Ich antworre, daß diese beyde reinen Verhältnisse zu weiter nichts dienen, als daß man die unreinen darnach verbessert; aber nicht zum Beweise, daß die vierte Stufe eine vollkommne, und nicht eine übermäßige Quarte; die sechste Stufe eine grosse, und nicht eine kleine Sexte enthalten soll. Sollte aus dem sorgischen Grundsatz eine Tonleiter hergeleitet werden: so müßte solche auf der vierten Stufe schlechterdings eine übermäßige Quarte haben. Denn es findet sich, sobald die aus der Theilung der Sexte, nach der natürlichen Ordnung der Zahlen, entspringenden Töne stufenweise zu gehen anfangen, zweymahl die übermäßige Quarte, nemlich b:e in 7:10, und c: fis in 8:11, ehe in dieser stufenweisen Progression die reine Quarte d:g in 9:12 = 3:4 einmahl zum Vorschein kömmt. Der Vorzug des irradicalen Verhältnisses vor einem radicalen entscheidet hier nichts. Es kömmt auf die Art der Progression an, in welcher die Verhältnisse, radicale und irradicale, entstehen. Wirft man ein, daß die Verhältnisse der übermäßigen Quarte in 7:10, und 8:11 nicht rein sind: so antworre ich aus dem Herrn Sorge, daß man der Natur mit der Kunst zu Hülfe kommen muß, und verbessere die Ration 7:10 mit $7\frac{1}{5}$:10, oder $7\frac{2}{5}$:10; und die Ration 8:11 mit $8\frac{1}{4}$, oder $8\frac{1}{2}$. Siehet man hieraus nicht, daß sich aus dem vermeinten sorgischen Grundsatz gar vernünftig demonstriren läßt, daß die vierte Stufe unserer harten Tonleiter keine vollkommne, sondern eine übermäßige Quarte seyn muß?

§. 46.

Der Schluß, sowohl auf die Güte des sorgischen Grundsatzes, als auf die Beschaffenheit unserer harten Tonleiter ist hiernach leicht zu machen. Entweder ist der sorgische Grundsatz gut; und alsdenn ist unsere harte Tonleiter, welche ein f, und kein fis, im vierten Grade aufweist, unnatürlich: oder unsere Tonleiter mit dem f im vierten Grade ist natürlich; und alsdenn taugt der sorgische Grundsatz nichts. Welches von beyden giebt man zu?

§. 47.

Aus nichts, als aus der Sympathie der Töne, läßt sich beweisen, daß unsere harte Tonleiter c d e f g a h c natürlich ist, und daß,

30 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

weder eine übermäßige Quarte, noch eine kleine Sexte, darinnen seyn muß; sondern daß die Intervallen just in den bekannten Verhältnissen, nemlich zuerst zween ganze Töne, hernach ein halber; als denn drey ganze Töne, und endlich noch einmahl ein halber Ton, aufeinander folgen müssen.

§. 48.

Man weiß, daß derjenige Theil der harten Tonleiter, der aus c d e f besteht, demjenigen der aus g a h c besteht, vollkommen ähnlich ist; indem in beyden zuerst zween ganze Töne zum Vorschein kommen, ehe sich der halbe Ton zeigt. Es besteht unsere Tonleiter also, nach griechischer Art zu reden, aus zweyen unverbundnen Tetrachorden, nemlich aus dem Tetrachorde c d e f, und aus dem g a h c. Ehe das letzte entstand, mußte das erste nothwendig schon vorhanden seyn. Die Töne c. e. f aus dem ersten Tetrachorde liegen uns gleich offenbar vor Augen. Die erste bekannte sympathetische Erfahrung giebt die Töne c und e, und die zweyte das f. Nun fehlt annoch ein Ton zwischen c und e. Soll derselbe ein ganzer oder halber Ton, oder gar anderthalb Ton seyn? Ein halber (des) kann es nicht seyn, weil die Fortschreitung vom des zum e durch den weiten Verhalt, den diese beyden Töne gegen einander machen, viel zu groß ist; und anderthalb Ton (dis) kann es ebenfalls nicht seyn, weil sich alsdenn vom c zu dis die nehmliche vorige Entfernung findet. Ueberdieses ist kein einziger sympathetischer Ton zur Zeit vorhanden, woraus das des oder dis, wenn er zum Grunde gelegt würde, hergeleitet werden könne. Es muß also unstreitig ein Mittelton von einer ganz andern Beschaffenheit seyn, den die Natur zwischen c und e verlanger. Es kostet aber wenig Mühe, diesen Mittelton zu finden, wenn man die vorhandnen sympathetischen Töne, als so viele neue Grundtöne betrachtet, und zu Rathe ziehet. Da sich nun unter allen diesen Tönen kein einziger findet, der zwischen c und e sich nehmen könne, als das von dem zum Grunde gelegten sympathetischen G entstandne d: so ist das erste Tetrachord c d e f fertig; und dieses erste Tetrachord bringet, vermittelst der Sympathie, sogleich das zweyte Tetrachord zuwege. Denn das c giebt g; das d giebt a; das e giebt h, und das f giebt c. Wenn die Quinte g, und die

Octave

Octave c schon vorher, ehe noch an das zweyte Tetrachord gedacht ward, vorhanden waren, und also nicht einmahl aufs neue gesucht werden durften: so dienet dieses darzu, um zu zeigen, mit was für einem Tone das zweyte Tetrachord anheben, und schliessen sollte. Das g ist der Anfang desselben, und das c macht mit seiner Unteroctave C die Gränzen, zwischen welchen die beyden, eine einzige und zwar die allererste und natürlichste Tonleiter bildenden Tetrachorde, eingeschlossen seyn sollen. Im dritten Capitel, I. Abschnitt, werden wir den Ursprung dieser Tonleiter noch auf eine andere kürzere Art aus der Quelle der Sympathie herleiten.

S. 49.

Ich will bey dieser Gelegenheit ein Wort von der weichen Tonleiter sagen. Man weiß, daß der harte Dreyklang in aufsteigender Linie, der weiche aber in absteigender seinen Ursprung nimmt, und daß auf jenen die harte Tonleiter, auf diesen aber die weiche gegründet ist. Sollte nicht eben dieses umgekehrte Verhältniß, das zwischen den beyden Dreyklängen in Ansehung ihres Ursprungs vorhanden ist, zwischen den beyden Tonleitern, in Ansehung des Sitzes der halben Töne, natürlicher Weise Statt haben? Man sehe folgende Vorstellung:

Harte Tonleiter.

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

Weiche Tonleiter.

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

Würde eine weiche Tonleiter von dieser Art nicht natürlicher seyn, als die uns gewöhnliche, die nicht allein aufsteigend andere Stufen hat, als absteigend, sondern wo annoch in beyden Fällen die beyden Tetrachorde, worinn sich die Tonleiter zertheilet, gänzlich von einander unterschieden, und nicht einerley sind, wie in der harten Tonleiter? Man sehe folgende Vorstellung.

Auf

32 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

Aufsteigende Leiter.

a h c d e fis gis a
2 3 7 8

Absteigende Leiter.

a g f e d c h a
6 5 3 2

In aufsteigender Ordnung fallen die halben Töne zwischen die zwente und dritte, siebente und achte Stufe: in absteigender aber zwischen die zwente und dritte, und fünfte und sechste Stufe. Das ist ein Punct, worinnen unsere gewöhnliche weiche Tonleiter von der in e f g a h c d e unterschieden ist. Der zwente Unterscheid folget aus dem ersten, und besteht darinnen, daß wenn in e d c h a g f e die beyden Tetrachorde, als e f g a, und h c d e völlig einerley sind, in der gewöhnlichen, weichen Tonleiter hingegen solche verschieden sind, als:

I. Tetrachord.

a h c d

2. Tetrachord.

e f g a

und

a h c d

e fis gis a

Würde, frage ich, einer solchen, z. E. aus e f g a h c d e, bestehenden, und unter dem Nahmen einer phrygischen uns schon bekannten Tonart, nicht der Vorzug über unsere gewöhnliche weiche Tonart, z. E. A mol zuerkannt werden müssen? Und würde nicht die phrygische Tonart e f g a h c d e zugleich die allererste weiche Tonart seyn, weil sie aus nichts als solchen Tönen besteht, die die Tonart C dur ausmachen?

§. 50.

So ein günstigs Vorurtheil alle diese Umstände für die phrygische Tonart anfänglich erwecken können: so erhalten sich selbige doch nicht lange, so bald man diese Tonart in einer andern Aussicht untersucht

sucht

sucht, allwo es sich findet, daß sie eine unvollkommene Tonart ist. Die Ursache ist, weil sie keinen vollkommenen Schluß in die Grundnote E erlaubet; und dieser Mangel rührt daher, weil es der Dominante h an der grossen Terz dis, und der vollkommenen Quinte fis fehlet. Wenn man etwann das fis und dis in diese phrygische Tonart aufnehmen will: so muß nothwendig auch cis zu gleicher Zeit zugelassen werden, damit man vom h bis zum e, durch ordentliche Stufen, nemlich durch h cis dis e, und nicht durch h-c-dis-e, hinaufsteigen könne. Was aber entsteht alsdenn, sobald die Töne fis, cis, und dis in die Tonleiter gebracht werden? Die ordentliche weiche Tonart a h c d e fis gis a; obwohl in andern Tönen, nemlich in e fis g a h cis dis e; Wer zwischen der harten, und unserer ordentlichen weichen Tonart, in Absicht auf den Sitz der halben Töne, eine auf den oben angeführten umgekehrten Verhalt sich gründende Aehnlichkeit verlangt: der darf nur die sieben absteigenden Stufen der weichen Tonart, die gegen die beyden unverbundenen Tetrachorde der harten Tonart, zwey verbundene Tetrachorde ausmachen, mit der aufsteigenden harten Tonleiter vergleichen. Man sehe folgende Vorstellung:

absteigend. a g f e | e d c h verbundene
 3 4 | 3 4 Tetrachorde.

aufsteigend. c d e f | g a h c unverbundne
 3 4 | 3 4 Tetrachorde.

Was den Umstand betrifft, daß die Tonart e f g a h c d e, weil sie aus lauter solchen Tönen besteht, die die Tonart C dur ausmachen, die allererste weiche Tonart seyn würde: so muß man hinzusehen: in ihrer Art, oder von ihrer Sorte. Und dieses ist so gewiß, als es gewiß ist, daß unsere ordentliche weiche Tonleiter a g f e d c h a die allererste weiche Tonart in ihrer Art machet. Aber dieser Umstand trägt nichts zum Vorzug der phrygischen Tonart über unsere gewöhnliche weiche Tonart bey. Es kömmt hier auf den Vorzug der Art oder Sorte von weichen Tonarten an sich an; und diesen hat unsere weiche Tonart nicht nur vor der phrygischen, sondern vor allen übrigen möglichen weichen Tonarten, weil sie eine vollkommene Tonart ist. Man probire alle nur mögliche Versetzungen unserer

E

gan-

34 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges

ganzen und halben Töne, und versuche eine neue Tonart zu erfinden; wohlgemerkt, 1) daß die Tonart vollkommen seyn muß; 2) daß die Töne nicht anders, als in ganzen, und grossen halben Tönen einander folgen müssen; 3) daß die erste neue weiche Tonart ihrer Art, mit der ersten harten ihrer Art eine vollkommne Gemeinschaft haben muß. Man wird so wenig eine bessere weiche Tonart, als unsere gewöhnliche, auf- und absteigend betrachtet, herausbringen, so wenig man eine bessere harte Tonart, als die bekannte, herauszubringen im Stande seyn wird.

§. 51.

Ich komme nunmehr zum Herrn Sorge zurück. Ich erinnere mich, daß ich wegen der, dem Tone as in der Verhältnistabelle zu geeigneten Zahl 26, annoch eine Anmerkung schuldig bin. Wenn ich nun bedenke, daß der Zahl 13 zuvor ein a zugeeignet worden, so entdecke ich zwischen diesen Zahlen 13 und 26 einen erstaunlichen Fehler. Denn wenn $13 : 26 = 1 : 2$, und also eine vollkommne Octave macht: so hat der Herr Sorge entweder bey 13, oder bey 26 einen unrichtigen Ton angegeben. Ich will es sofort untersuchen, wenn ich zuvor werde bemerkt haben, daß allhier kein Druckfehler vorhanden ist, indem eben dieser Auctorschnitzer in der sorgfischen Anweisung zur Rationalrechnung vorhanden ist. Er ist vermuthlich schon zur andern Natur geworden. Wie leichtsinnig ist der Herr Sorge! Ein bischen mehr Klengstlichkeit könnte nicht schaden. Man kann niemals zu behutsam seyn, wenn man Schüler der Kunst vor sich hat. Wie viele Personen kann der Herr Sorge nicht zu dem Irthum verleitet haben; als wenn die Zahlen 13 : 26 etwann das Verhältniß der verminderten Octave a : as enthielten?

§. 52.

Jedermann sieht ohne Zweifel ein, daß, wenn 13 ein a geben soll, nothwendig 26 ebenfalls ein a geben muß; und, wenn 26 ein as seyn soll, nothwendig 13 auch ein as seyn muß. Wir brauchen also nur eine von den beyden Zahlen zu untersuchen, und diese mag die Zahl 13 seyn. Betrachtet man selbige für a, so fehlt daran $\frac{1}{2}$; und sieht man sie hingegen für as an, so ist $\frac{1}{2}$ zuviel da, wie aus folgenden Processen erhellet, vermittelst welcher zu dem höhern Termini

Termini

Termino c = 16 der tiefere Terminus zweymahl gesucht wird; das erstemahl um eine kleine Terz, das andremahl, um eine grosse Terz zu machen. Steht also:

$$\begin{array}{r}
 6 : 5 : 16 = c \\
 \hline
 5 \\
 6) \frac{80}{13\frac{1}{2}} = a
 \end{array}
 \qquad
 \begin{array}{r}
 5 : 4 : 16 = c \\
 \hline
 4 \\
 5) \frac{64}{12\frac{2}{3}} = as
 \end{array}$$

Wenn nun die Octave von as die Zahl $25\frac{2}{3}$, so wie a $26\frac{1}{3}$ haben muß: so hat der Herr Sorge nicht allein bey 13, sondern auch bey 26 gefehlt, indem die Zahl 13 so wenig ein a, als 26 ein as giebt. Für a ist zu wenig, und für as zuviel da. Jedoch, da die Unrichtigkeit der Zahl 13 für a dem Herrn Sorge bekannt ist, wie wir oben gesehen haben: so ist ihm vermuthlich ebenfalls die Unrichtigkeit der Zahl 26 für as bekannt. Wir wollen ihm in diesem Puncte keine Unwissenheit bey messen. Aber es kömmt darauf an, zu wissen, da die Zahlen 13 und 26 gleichwohl benennet werden sollen, und da die Benennung einerley seyn muß, weil sich die Zahlen wie 1 zu 2 verhalten: ob alsdenn, in Ermangelung eines Mittelworts zwischen a und as, diese Zahlen eher mit a oder mit as zu benennen sind. Diese Frage ist leicht entschieden, wenn man Acht hat, daß die Zahl $12\frac{2}{3} = as$ nur um $\frac{2}{3}$ von 13; die Zahl $13\frac{1}{2} = a$ hingegen um $\frac{1}{2}$ von 13 differiret. Folglich ist die Zahl 13 mit as, und nicht mit a zu benennen. Ich will aber allhier noch einmahl die Vertheidigung des Herrn Sorge übernehmen, und sage, daß, weil die ganze Zahl von as nur 12; die aber von a 13 ist, und in der Verhältnistabelle nur ganze Zahlen Platz haben sollen, aus diesem Grunde die Zahl 13 mit a benennet werden muß. Aber alsdenn muß auch 26 ebenfalls mit a benennet werden; oder man giebt zu Irthümern Anlaß, so wie es Herr Sorge gethan hat; und das ist es, was ich habe erweisen wollen.

§. 53.

Ich rathe gar wohl die Ursache, warum er 26 mit as bezeichnet hat; nemlich weil auf die folgende Zahl 27 erstlich das reine a fällt. Gut! Aber das unreine a ist sowohl ein a, als das reine;

§ 2

und

36 Erstes Capitel. Von der Natur des Klanges ꝛc.

und wenn die Benennung einer Zahl mit dem was sie vorstellt, nothwendig übereinstimmen muß: so muß sowohl die Zahl 26 mit a, als die Zahl 27 mit diesem Nahmen benennet werden, so bald man annimmt, was im vorhergehenden §. gesagt ist, nemlich: daß in der Verhältnißtabelle nur auf die ganze Zahlen gesehen, und von selbigen die Benennung für einen Ton genommen werden soll. Daß aber der Herr Sorge diesen Satz annimmt, ist aus der Benennung der Zahl 13 zu ersehen. Ist es also nicht ein Leichtsin, daß er bey 26 denjenigen Grundsatz, den er bey 13 hatte, aus den Augen gesetzt hat? Bey einem ordentlichen Scribenten muß das Nachfolgende allezeit mit dem Vorhergehenden übereinstimmen, und kein Widerspruch existiren. Herr Sorge widerspricht sich in zweyen aufeinanderfolgenden Linien. Das ist zu arg!

§. 54.

Es ist bewiesen worden, 1) daß Herr Sorge einen untüchtigen Grundsatz angenommen hat. 2) Daß er seinen eigenen, auf die Verhältnißtabelle der Töne erbaueten Grundsatz nicht versteht. 3) Daß er seinen Grundsatz nicht ohne Verwirrung, nicht ohne Einmischung fremder Ideen, die seiner Absicht so wenig dienen, daß sie vielmehr selbiger widersprechen, vorzutragen weiß. 4) Daß er keine richtige Begriffe von der Tonsympathie hat. 5) Daß er in der Verhältnißtabelle der Töne einen abscheulichen Fehler begangen hat ꝛc. Ich habe ihn nicht blosserding kritisiert, sondern ihm zu gleicher Zeit gewiesen, was und wie er hätte lehren sollen. Ich schliesse hiemit meine Anmerkungen über das erste Capitel, und gehe zu dem folgenden.

Zweytes Capitel.

Die Terzen, Quinten und Octaven kennen zu lernen.

§. 1.

Die Ueberschrift dieses Capitels ist bey dem Herrn Sorge etwas räthselhaft, und sollte eigentlich folgendergestalt lauten: Von der Art, sich die grossen und kleinen Terzen, die Quinten und Octaven, auf eine mechanische Art, aus der Gestalt und

und

Zweytes Capitel. Die Terzen, Quinten und Octaven 2c. 37

und Lage der Claviertasten bekannt zu machen. Anstatt: Von den unterschiedlichen Gestalten der zu denen reinen Hauptaccorden nöthigen Terzen, Quinten und Octaven. Es hat der Herr Sorge aber diesen Fehler durch eine sehr scharfsinnige Ausführung verbessert, wie man aus folgender Probe sehen kann:

„Die Quinten haben viererley Gestalten. Ihrer sechs bestehn aus zweo breiten Tasten, als:

f c, c g, g d, d a, a e, e h
1 2 3 4 5 6

„Bey einer einzigen ist die untere Taste breit, und die obere schmahl, als bey h fis. Bey einer einzigen ist die untere Taste schmahl, und die obere breit, als bey b f. Ihrer vier haben zwe schmahl Tasten, als:

fis cis, cis gis, gis dis, dis ais
1 2 3 4

„Zwischen den beyden Tasten einer reinen Quinte müssen allemahl sechs andre liegen.“

§. 2.

Man kann leicht denken, daß die Terzen und Octaven auf eine ähnliche Art beschrieben werden, und also brauchen wir nicht, uns dabey aufzuhalten. Nach meiner wenigen Einsicht fehlt diesem Capitel weiter nichts, als daß es jemand in Knittelverse bringet. Ich will einen Versuch machen, wie es gesprächweise gelungen haben würde.

Schüler. Ich habe sein Vorgemach 2c. mit Verwunderung gelesen, hochzuehrender Herr Magister, und dadurch eine ziemliche Einsicht in die mannigfaltigen Sätze der Harmonie erlanget (*). Ich mögte ich annoch gerne wissen, was eine Quinte wäre. Darf ich mir nicht einige Nachricht davon ausbitten?

Schulmeister. O ja! geliebter Schüler. Die Quinte ist — — ein Ding, welches viererley Gestalten hat. Denn erstlich besteht

E 3

(*) Man sehe Herrn Sorgens Anweisung zur Rationalrechnung, Seite 32.

38 Zweytes Capitel. Die Terzen, Quinten

es aus zwoen breiten Tasten, z. E. f c, c g, u. s. w. Zweitens besteht es aus zwoen schmahlen Tasten, z. E. fis cis, cis gis &c. Drittens —

Schüler. Mit Erlaubniß, Herr Magister, daß ich ihm in die Rede falle. Könnte ich die Quinte nicht auch so beschreiben, daß sie ein Ding wäre, welches folgende viererley Gestalten hätte: erstlich, daß es aus zwo hölzernen Tasten bestände, z. E. c g, g d, u. s. w. zweitens, daß es aus zwo elfenbeinern Tasten bestände, z. E. cis gis, gis dis, u. s. w. Drittens —

Schulmeister. Bravo! den Einfall hätte ich gewünscht zu haben. Ich sehe, daß du selber nachzudenken anfängst, und in deinem Nachdenken glücklich bist. Das ist mir lieb. Es steckt ein großer Geist in dir. Fahr fort, mein Sohn.

Schüler. Ich danke für das gütige Zutrauen zu meiner Wenigkeit, scharfsinniger Lehrmeister. Ist mir noch eine Frage erlaubt? Sind nicht c d, d e, e f &c. oder fis gis, as b, u. s. w. auch Quinten? Denn die drey erstern Dinger haben zwo breite, die beyden letzten aber zwo schmahle Tasten.

Schulmeister. Nicht so vorschnell, Monsieur! Zwischen den beyden Tasten einer reinen Quinte müssen allemahl sechs andre liegen. Zähle einmahl:

c | cis d dis e f fis | g
1 2 3 4 5 6

Schüler. Das ist artig. Ich bewundre, wie sich doch die Rechenkunst allenthalben so nützlich gebrauchen läßt. Wohl dem, der mit den Zahlen so gut umzugehen weiß, wie Er, hochzuehrender Herr Magister! Könnte man aber nicht auch ein Stückchen aus der Meßkunst allhier anbringen, und die Octaven, Terzen und Quinten, u. s. w. nach Spannen, Daumen und Linien abzählen?

Schulmeister. Das Ding läßt sich hören. Ich spüre schon ein Verlangen in mir, einen Tractat davon zu schreiben. Weist du was? Wenn

das

das Gesetz der Natur, in Absicht auf die Folge
der harmonischen Sätze,

eine von mir gefertigte Schrift (*), worinnen ich vermittelst
der Rationalrechnung beweise, warum die in gerader Bewe-
gung auf einander folgenden Quinten und Octaven nicht
wohl klingen, wenn, sage ich, diese Schrift von mir wird
ediret seyn: so soll meine erste Arbeit seyn, deinen bewunderns-
würdigen Einfall auszuführen.

Schüler. Ich bitte um Erlaubniß, einen kleinen Einwurf zu
machen. Ich finde, 1) daß zwischen der tiefen und höhern
Taste der verminderten Sexte dis : b auch sechs andere Tasten
liegen, so wie zwischen den beyden Tasten der Quinte; als:

dis		e	f	fis	g	gis	a		b	(ais ist die Quinte.)
		1	2	3	4	5	6			

2) daß zwischen der tiefen und höhern Taste der verminderten
Quarte auch drey Tasten liegen, so wie zwischen den beyden
die grosse Terz formirenden Tasten, als:

h		c	cis	d		es	und	h		c	cis	d		dis
		1	2	3						1	2	3		

3) daß zwischen den beyden Enden der übermäßigen Secun-
de auch zwey Tasten liegen, so wie zwischen den beyden Enden
der kleinen Terz, als:

c		cis	d		dis	und	c		cis	d		es
		1	2						1	2		

Wie soll ich da die Quinte es — b, oder dis — ais von der
verminderten Sexte dis — b; ingleichen die grosse Terz h — dis
von der verminderten Quarte h — es; und die kleine Terz c — es
von der übermäßigen Secunde c — dis unterscheiden?

Schulmeister. Du bist sehr naseweis: du brauchst für iso nur die
Quinten, und grossen und kleinen Terzen kennen zu lernen. Die
übrigen Intervallen werden uns schon nach und nach bekannt werden.

Schüler.

(*) Man sehe die sorgliche Anweisung zur Rationalrechnung, Seite 305.

40 Zweytes Capitel. Die Terzen, Quinten

Schüler. Ich nehme in aller Demuth meinen Einwurf zurück, hochzuehrender Herr Lehrmeister, und gebe ihm völlig Recht.

§. 3.

Wir müssen nur allhier mit dem Gespräche abbrechen, damit der Lehrmeister und Schüler nicht handgemein werden. Ich wäre aber begierig zu wissen, welcher Gattung von Menschen zum Besten der Herr Sorge dieses zweyte Capitel eigentlich geschrieben hätte; für alle Compositions- und Generalbassschüler überhaupt, oder für den Clavierspieler besonders?

§. 4.

Für alle Schüler des Generalbasses ꝛc. überhaupt kann es nicht geschrieben seyn. Denn ich sehe den Fall, daß die vom Herrn Sorge angegebenen Merkmahe einer Quinte oder Terz nicht trüglich wären; ich sehe diesen Fall, sage ich, gegen die klare Erfahrung, wie man aus dem vorhergehenden Gespräche gesehen hat: so würden diese von der Größe, der Materie oder Farbe der Tasten hergenommenen Merkmahe doch nur bey Clavieren, aber nicht bey andern des Generalbasses fähigen Instrumenten, z. E. auf der Theorbe, passen.

§. 5.

Herr Sorge hat also ohne Zweifel nur einen Generalbassschüler ꝛc. auf dem Clavier, bey der Verfertigung seines zweyten Capitels, im Sinne gehabt. Aber auch dieses widerleget sich. Denn unter was für einem Himmelsstriche studiret jemand den Generalbass auf dem Clavier, ohne sich vorher eine gute Zeit über im Clavierspielen geübt, und sich vermittelst dieser Uebung eine gehörige Ränntniß der Tasten erworben zu haben? Hat der Compositions- und Generalbassschüler aber dieses gethan: so weiß ich nicht, was derjenige Anführer zur Sekunst für einen Ehreñnahmen verdienet, der sich bey nüchternem Muthe einfallen lassen wollte, seinen Schüler die Quinten und Terzen auf eine Art kennen zu lehren, nach welcher er, bey seiner Uebung im Schreiben, allezeit das Griffbrett vor Augen haben, und die breiten und schmahlen Tasten abzählen müßte, um ein Intervall zu beurtheilen. Da ich weit entfernt bin, den Herrn Sorge in die
Classe

Classe solcher elenden Meister zu setzen: so kann ich nicht anders glauben, als daß er dieses Capitel, samt den dazu gehörigen Kupfern, nur so aus Spaß seinem Buche einverleibet hat.

§. 6.

Noch eins fällt mir ein. Vielleicht ist die Absicht des Verfassers gewesen, einem unmusikalischen angehenden Instrumentmacher, der das Clavierstimmen auf eine mechanische Art erlernen will, damit zu dienen. Diese Muthmassung bekommt dadurch keinen geringen Grad der Wahrscheinlichkeit, weil das Clavierstimmen bekanntermassen eine der vornehmsten Beschäftigungen des Herrn Sorge ist. Aber auch hier mache ich mir wieder eine Einwendung, und frage: wozu alsdenn das im §. 1. dieses Capitel vorkommende Gewäsch von sieben Doppelpfeifen, und sieben Doppelbecken, nebst den in der ersten Kupfertafel sich hierauf beziehenden mit bb und x fürchterlich geharnischten Notenköpfen, nuzet? Das ist ohne Zweifel zu gelehrt für einen Instrumentmacher. — Mit einem Worte, ich mag das Ding überlegen, wie ich will, so entdecke ich allezeit Widersprüche. Ich weiß nicht, für wen der Herr Sorge dieses Capitel gemacht hat. Ob er es selbst weiß? Vielleicht giebt er uns gelegentlich Rechenschaft davon.

§. 7.

Hätte der Herr Sorge diejenige Absicht bey diesem Capitel gehabt, die er hätte haben sollen, nemlich nicht allein einem Generalbassschüler auf dem Clavier, sondern jedem angehenden Tonkünstler überhaupt zu dienen, es mag derselbe ein Sänger oder Spieler, ein Clavierist, Theorbist oder Harfenist 2c. seyn: so hätten fürs erste die vier hier vorkommenden Intervalle, als die Octave, die reine Quinte, und die grosse und kleine Terz, nicht allein auf eine ganz andere Art beschrieben werden müssen; sondern man hätte auch noch von allen übrigen in der Musik vorzüglich gebräuchlichen Intervallen, wenigstens von allen denen, die im Compendio &c. vorkommen, ebenfalls eine gehörige Beschreibung hinzufügen sollen. Ich will nur an einem einzigen Intervalle, nemlich an der reinen Quinte, die Probe machen, wie eine auf ihre wesentlichen, und sie in allen

42 Zweytes Capitel. Die Terzen, Quinten und Octaven ic.

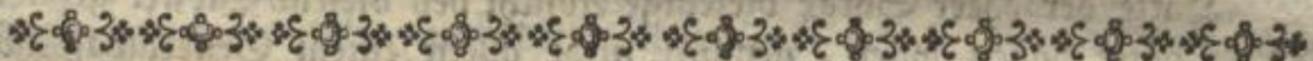
Fällen und zu allen Zeiten von jedem andern Intervalle unterscheidenden Merckmahle, gegründete Beschreibung hätte aussehn müssen. Hier ist selbige. Man untersuche sie.

Die reine Quinte ist ein Intervall von drey ganzen, und einem grossen halben Ton, in fünf Stufen.

Zum Exempel c — g. Die drey ganzen Töne sind c d, d e, und e f. Der grosse halbe Ton ist e f. Oder die drey ganzen Töne sind c d, es f und f g, der grosse halbe Ton aber d es. Die fünf Stufen sind

c	d	e	f	g	oder	c	d	es	f	g
I	2	3	4	5		I	2	3	4	5

Ich verhoffe, daß niemand eine Quinte von dieser Art, weder mit der übermäßigen noch falschen Quinte, ob diese beyde letztern gleich ebenfalls aus fünf Stufen bestehen; noch mit der verminderten Sexte, ob selbige gleich ebenfalls viertelhalb Ton enthält, verwechseln wird. Das Wesentliche des die reine Quinte sowohl von der falschen und übermäßigen Quinte, als von der verminderten Sexte unterscheidenden Characters, hängt nicht von der benannten Anzahl der Stufen, oder der Anzahl der Töne besonders oder allein; sondern von beyden zugleich ab. Ferner ist diese Beschreibung allgemein, man mag den Generalbass auf dem Clavier, oder auf einem andern Instrumente studiren.



Drittes Capitel.

Von der Unverwandtschaft der Harmonien.

§. 1.

Entweder hätte dieses dritte Capitel mit dem ersten vereinigt, oder was im §. 7. und 8. des ersten Capitels vorgetragen wird, bis in dieses dritte Capitel verspartet werden sollen. Ueberall blickt der leichtsinnige, unordentliche sorgische Geist hervor. Doch dieses betrifft nur eigentlich die äusserliche Einrichtung des Wercks. Laßt uns

uns

Drittes Capitel. Von der Unverwandtschaft ic. 43

uns sehen, ob der Herr Sorge, in der Ausführung dieses dritten Capitel's selbst, sich besser aufführet. Der Gegenstand desselben ist gedoppelt, wie man zwar nicht aus der Ueberschrift, aber aus der Abhandlung siehet, nemlich 1) die Verwandtschaft der harten und weichen Harmonien zu zeigen; 2) den Ursprung der diatonisch-chromatisch = enharmonischen Tonleiter zu erklären.

§. 2.

„Eine jede zum Grunde erwählte Harmonie, heißt es im §. 1. hat fünf andere Nebenharmonien, von welchen man mit der größten Gewißheit sagen kann, sie seyn der Grundharmonie alle in dem nächsten Grade auf- oder absteigender Linie verwandt. Setzet die drey Klänge einer Grundharmonie, (Triadem fundamentalem,) und gebet einem jeden eine Ober- und Unterquinte: so werdet ihr bald sehen, welches die am nächsten verwandten Harmonien sind, und welche zur auf- oder absteigenden Linie gehören:

g	h	d
C	E	G
f	a	c

„Da habt ihr in aufsteigender Linie die Harmonie g h d, und in absteigender Linie f a c, und also drey Durharmonien. Setzet diese Klänge stufenweise, so ist die natürliche Tonleiter vorhanden:

c d e f g a h c

„Setzet das a, als die Terz der in absteigender Linie befindlichen Harmonie zum Grunde einer Mollharmonie, und gebet A C E wiederum Ober- und Unterquinten: so bekommt ihr auch drey weiche Harmonien,

e	g	h
A	C	E
d	f	a

„Da sieht man ganz deutlich, daß der Grundharmonie c e g fünf andere, und der Grundharmonie a c e auch fünf andere, nemlich eben die, welche bey der Durharmonie hervorkamen, in den nächsten Graden verwandt sind.“

§ 2

§. 3.

44 Drittes Capitel. Von der Anverwandtschaft

§. 3.

Wie lehrreich klinget dieser Vortrag! Mit was für einem zuversichtlichen Tone spricht nicht der Herr Sorge! Er gebeut, so stehts da —

§. 4.

Unser Auctor hat ganz Recht, die Anverwandtschaft der Harmonien, diesen in der Composition so wichtigen Artikel, worauf sich die ganze Lehre von der Modulation gründet, aus den Ober- und Unterquinten der beyden Dreyklänge zu erweisen. Er hat auch vollkommen Recht, aus eben dieser Quelle die natürliche Tonleiter $c d e f g a h c$, die er gleichwohl schon im I. Capitel §. 7. entwickelt zu haben glaubte (*), herzuleiten. Noch ist seine Herleitung der vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter im §. 2. 3. dieses dritten Capitels richtig. Aber was hat er für

(*) Entweder muß ihm die Art dieser gebrechlichen Entwicklung im ersten Capitel, wie in unsern Anmerkungen darüber gezeigt worden ist, im dritten Capitel leyd geworden seyn, ob er sie gleich aus Leichtsinzigkeit in seinem Manuscript stehen lassen; oder sie muß, bey dem unglücklichen Stolpern über die breiten und schmahlen Tasten im zweyten Capitel, aus seinem Kopfe Abschied genommen haben. Sollte der Herr Sorge bey der neuen Entwicklung eben dieser Tonleiter im dritten Capitel, wider Vermuthen, den Grundsatz der Sympathie nicht vor Augen gehabt haben: so kann es mit selbiger nicht anders, als auf folgende Art zugegangen seyn.

Versuch

nach Sorgischer Art, die Tonleiter $c d e f g a h c$ zu finden.

Nehmet die drey Klänge der Grundharmonie $c e g$, und gebet einem jeden eine Ober- und Untersecunde. Setzet die Secunden in demjenigen Verhältnisse zu, als sie in der Tonleiter $c d e f g a h c$ vorhanden sind,

nemlich:

d	f	a
C	E	G
h	d	f

Setzet diese Klänge stufenweise, so findet ihr die natürliche Tonleiter $c d e f g a h c$.

Welches zu erweisen war.

für einen Grund hiezu? Mus was für einer Ziffer der Verhältnistabelle will er beweisen, daß er just die Ober- und Unterquinten der beyden Dreyklänge, und keine andere Intervallen dazu nehmen mußte?

§. 5.

Man lernet hier wiederum die Untüchtigkeit des sorgischen Grundsatzes kennen. Er ist verbunden, zu dem Principio des Herrn Rameau seine Zuflucht zu nehmen. Er ist verbunden, diesem Auctor nachzuschreiben. Man erlaube mir dieses dem Herrn Sorge so gebräuchliche Wort. Denn woher bekömmt er sonst, als aus dem Mitklängen der Töne, seine Oberquinten, und aus dem Erzittern der Seyten seine Unterquinten? Woher bekömmt er die chromatisch-enharmonische Tonleiter im §. 2 und 3, als aus dem Mitklängen der grossen Oberterzen, und aus dem Erzittern der grossen Unterterzen? In Ansehung dieser letzten Tonleiter erklärt er sich, in Beziehung auf die vorhin von ihm angeführte Stelle, folgendergestalt, und schließt damit dieses dritte Capitel:

„Verfahrt ihr mit den übrigen zu den sechs Harmonien gehörigen Klängen eben auf diese Weise: so bringt auch eine jede einen neuen Klang. D bringt ein fis, a ein cis, e ein gis, h ein dis, und f mit seiner Unterquinte ein b; und alsdenn sind alle in der Tonart C dur nöthigen Klänge vorhanden, nemlich

c. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. b. h. c.

„Verwechselt man C dur mit C mol, weil doch die Quinte g (**)
„in einem Es steckt (*), und solches in Bewegung bringet:

§ 3

(*) Diese Stelle giebt uns über das verzweifelte Ineinanderstecken der Klänge aus dem I. Capitel nicht wenig Licht. Wir sehen hieraus nemlich, daß Herr Sorge nichts anders als die Sympathie der Töne, in der That dadurch versteht. Es bleibt ihm also übrig, erstlich seine Variantens in Absicht auf die kleine Terz zu vergleichen. Denn in seiner oben angeführten Streitschrift wider den Herrn Fritzen schließt er sie von der Sympathie aus; im Compendio aber nimmt er sie darein auf. Zweytens muß er beweisen, daß die auf 7: 9: 11: 13: 14: 16. kurz alle zwischen 1 und 32 enthaltenen Töne sympathetisch sind.
(**) Ist vermuthlich ein Druckfehler, und wird heißen sollen: die Terz g; denn g und es machen keine Quinte.

46 Drittes Capitel. Von der Unverwandtschaft

„so kriegen wir auch es, b, as, des. Cis heisset so denn auch des; „dis heisset auch es; fis wird ges, gis ein as, u. s. w. Wechselt „man nun mit diesen sich verwandten Harmonien fein freundschaftlich ab: so entstehen viererley Melodien (*) für alle „vier Hauptstimmen, Diskant, Alt, Tenor und Bass.“

§. 6.

Ich muß gestehen, daß es mich nicht wenig wundert, wie der Herr Sorge, der es für unnöthig hielte, mit dem Herrn Rameau die weiche Tonart in absteigenden, oder in erzitternden Quinten und Terzen zu suchen, (S. 4. Cap. I. Compend.) allhier von dem rameauischen Grundsatz Gebrauch macht. Warum bedient er sich denn nicht des seinigen? Was für ein Mischmasch! Geschwinde entwickle er

(*) Die viererley Melodien sollen vermuthlich ein gegebener Hauptklang, und die drey in selbigem mitklingenden Töne, die Terz, Quinte und Octave seyn, z. E. c e g c. Wenn wir nun z. E. die vom Herrn Sorge erklärten fünf Nebenharmonien von C, als G, F, A, E und D, seiner Regel zu Folge, fein freundschaftlich, z. E. auf folgende Art abwechseln,

C F E A | D G C —

so stellen sich diese gegebenen Hauptklänge mit den dreyen mitklingenden Tönen auf folgende Art dar:

Diskant	c	f	e	a	d	g	c
Alt	g	c	h	e	a	d	g
Tenor	e	a	gis	cis	fis	h	e
Bass	c	f	e	a	d	g	c

Ist das nicht was vortrefliches, recht extra feines? Man braucht hinfort nichts mehr, als die mit einem Grundklänge mitklingenden Töne zu kennen, um sogleich vierstimmig componiren zu können. Wie brav ist der Herr Sorge, daß er uns diesen Satz so sehr erleichtert hat! Verstehet derselbe dieses freundschaftliche Abwechseln, und die daher entstehenden viererley Melodien für jede Hauptstimme auf eine andere Art: so bittet man sich eine Erklärung, und zugleich ein Exempel aus. Aus diesem delphischen Vortrage ist es nicht möglich, flug zu werden. Die Practiker lachen darüber, und die Theoretiker schütteln den Kopf. Vermuthlich gehört diese Stelle unter die kleinen Uebersichten, für welche der Herr Verfasser, theils in der Liste der Druckfehler, theils am Ende des Buchs, den christlichen Leser um geneigte Nachsicht ersuchet. Es sey ferne, daß ich ihm solche versagen wolle!

er doch die Anverwandtschaft der Harmonien und den Ursprung der diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter aus seiner Zahlentabelle!

§. 7.

Weil viele Personen den Unterricht des Herrn Sorge in diesem Capitel nicht bestimmt, und nicht ordentlich genug finden werden: so will ich mich, mit seiner Erlaubniß, einen Augenblick auf seinen Lehrstuhl setzen, und die Sachen erklären, wie sie hätten erklärt werden sollen.

Erster Abschnitt

Von dem Ursprung der vollständigen diatonisch-chromatisch-enharmonischen Tonleiter.

§. 8.

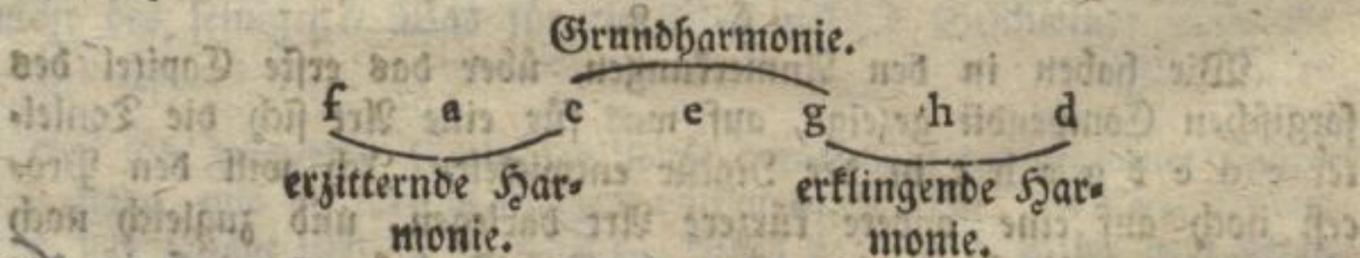
Wir haben in den Anmerkungen über das erste Capitel des sorgischen Compendii gezeigt, auf was für eine Art sich die Tonleiter $c d e f g a h c$ in der Natur entwickelt. Ich will den Proceß noch auf eine andere kürzere Art darlegen, und zugleich noch einige andere Umstände hinzufügen. Es ist bekannt, daß in der Grundharmonie $C E G$ die Oberduodecimen $g h d$ erklingen; und bey dem Anschlage dieser Grundharmonie die Unterduodecimen $f a c$ erzittern. Da kein Umfang der Stimme zureichet, diese weiten Intervalle zu singen; die Erfahrung uns aber lehret, daß sich der höhere und tiefere Terminus einer ein-zwey- und mehrfachen Octave dergestalt im Gehör vermischen, daß man nur einen einzigen Ton zu vernehmen glaubet: so sehen wir aus dem erstern Umstande die Nothwendigkeit ein, die von der Natur uns gegebenen Intervalle näher aneinander zu bringen; und der zweyte Umstand führet uns auf den Proceß, vermittelst wessen wir diese Näherung bewirken können.

§. 9.

Wir brauchen nemlich nur erstlich die Oberduodecime g , und die große Oberdecime Septime e des Grundtons C , in die Oberquinte g , und in die große Oberterz e zu verwandeln. Damit entsteht der terzenweise gebauete Accord $c e g$. Zweytens müssen wir diesen terzenweise gebaueten Accord $c e g$ wieder zum Grunde legen, und die in selbigen erklingenden Oberduodecimen $g h$
in

48 Drittes Capitel. Von der Unverwandtschaft

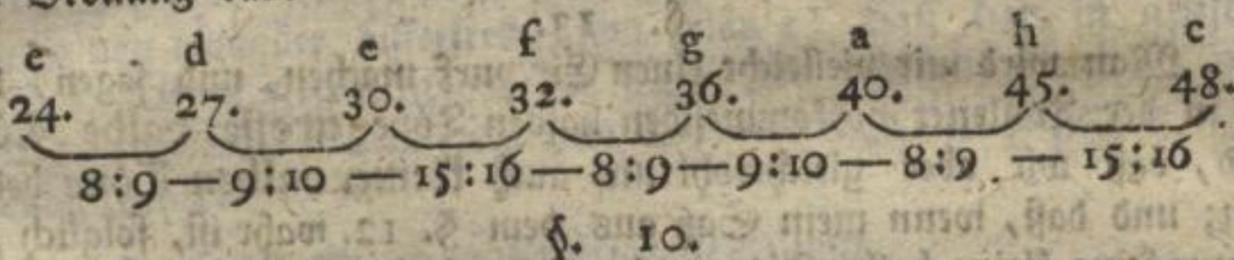
in die Oberquinten g h; das d aber in die Unterquarte, d und endlich die erzitternden Unterduodecimen in die Oberquarten f a c zu versehen. Damit ist die, mit der Octave des Grundtons vermehrte, siebenstufige Klangleiter c d e f g a h c da. Wer diese Klangleiter in ihren natürlichen Zahlen sehen will, der braucht die Zahlen 4 : 5 : 6 = c : e : g, nach Anleitung folgender Vorstellung, nur zweymahl zu addiren. Da die Harmonie c e g die Grundharmonie ist: so nimmt selbige bey dieser Berechnung, worinnen die Zahlen 4 : 5 : 6 so wohl f a c und g h d, als c e g vorstellen, natürlicher Weise den mittelsten Platz ein; die erklingende Harmonie g h d den obersten, und die erzitternde f a c den tiefsten, nemlich:



Man beobachte diese terzenweise Folge der Töne, die uns künftig zu andern Betrachtungen nöthig seyn wird. Hier ist der Calculus der Tonleiter selbst:

	4	5	6	=	f	a	c								
(multiplic.)	4	5	6	=	c	e	g								
	16.	20.	24.	30											
2)	8	10	12	15	=	f	a	c	e						
	5	6	g	h											
	40.	50.	60.	75.	90										
5)	8.	10.	12.	15.	18	=	f	a	c	e	g				
	4	5	g	h											
	32.	40.	48.	60.	72.	90.									
2)	16.	20.	24.	30.	36.	45	=	f	a	c	e	g	h		
	5	6	h	d											
	80.	100.	120.	150.	180.	225.	270								
5)	16.	20.	24.	30.	36.	45.	54	=	f	a	c	e	g	h	d
	f	a	c	e	g	h	d								

Das Spatium zwischen $24:30 = c:e$ wird aus der Halbierung der Zahl $54 = d$; das zwischen $30:36 = e:g$ aus der Duplirung der Zahl $16 = f$; das zwischen $36:45 = g:h$ aus der Duplirung der Zahl $20 = a$; und das zwischen $45:54 = h:d$ aus der Duplirung der Zahl $24 = c$ erfüllet. Alsdenn stellen sich die natürlichen Zahlen für die Tonleiter $c d e f g a h c$ in folgender Ordnung dar:



Aus dem Umstande der Ähnlichkeit eines Tons mit seiner Ober- oder Unter octave ist leicht zu schliessen, daß alle nur mögliche verschiedene Töne innerhalb dem Umfang einer Octave enthalten seyn müssen, und daß die Octave folglich der Gränzstein aller Intervallen ist. Wir brauchen also nur zu untersuchen, was für Töne innerhalb dem Raum einer Octave, zwischen den Hauptklangstufen unserer sieben-tönigen Leiter annoch vernehmlich hörbar, und zu gleicher Zeit bequem singbar sind, um sogleich die Anzahl aller zu unserer Praxi nöthigen Töne bestimmen zu können. Aber wie stellen wir diese Untersuchung an? Auf keine andere Art, als diejenige, vermittelst welcher wir zu den Tönen $c e g$, die Töne $h d$ und $f a$ gefunden haben. So wie vorher $c e g$ zum Grunde gelegt ward: so müssen wir iso die Harmonien $g h d$, und $f a c$, und die hievon entspringenden Harmonien wieder zum Grunde legen, und aus den vorhergehenden Tönen immer neue entwickeln.

§. 11.

Wie weit aber können wir in der Entwicklung dieser neuen sympathetischen, zwischen die sieben Hauptklänge einzuschaltenden Töne, gehen, und wie sollen selbige benennet werden?

§. 12.

Wie weit die Entwicklung der neuen Töne gehen müsse, zeigt uns die Natur vermittelst der, in den bekannten sieben Tönen, zu aller-



50 Drittes Capitel. Von der Unverwandtschaft

allererst erteilten Klangleiter. Der kleinste Ton darinnen ist ein halber Ton, und folglich sollen keine kleinern Töne entwickelt werden, z. E. Viertheils- oder Achttheilstöne, u. s. w. Wenn Töne von der Gattung der beyden letztern gleich ganz deutlich von einander unterschieden werden können: so sind sie doch nicht bequem zum Gesange; und also verlangt sie die Natur nicht.

§. 13.

Man wird mir vielleicht einen Einwurf machen, und sagen, daß die in der Tonleiter vorkommenden halben Töne grosse halbe Töne sind, daß wir aber gleichwohl uns auch kleiner halben Töne bedienen; und daß, wenn mein Satz aus dem §. 12. wahr ist, folglich die Natur keine kleine halbe Töne verlangt. Hierauf dient zur Antwort, daß uns die Natur zwar nicht unmittelbar, aber doch mittelbar auf die kleinen halben Töne führet, und folglich solche verlangt. Ich will es durch zweyen im vierten Grade von dem Grundton C entfernten Töne, beweisen. Der vierte Grad gründet sich allhier auf die Progression der Quinten, wovon unten gehandelt werden wird.

§. 14.

Man weiß, daß in dem Grundtone C eine grosse Terz erklinget, die wir e nennen. Setzet e zum Grunde, so erklinget wieder eine grosse Terz in selbiger, für welche wir in der ganzen siebenklängigen Tonleiter keinen Nahmen haben. Wir finden aber vermittelst der Betrachtung ihrer Grösse, daß sie zwischen der g und a Stufe ihren Platz hat.

§. 15.

Man weiß ferner, daß bey dem Anschlage des Grundtons C ein gewisser, in der Tonleiter noch nicht vorhandner Ton, und der eine grosse Unterterz gegen voriges C macht, erzittert. Da dieser neue Ton ebenfalls, so wie der im §. 14. entdeckte, zwischen g und a hingehöret: so sollte man gedenken, daß er mit dem vorigen den Verhalt 1:2 machen müßte. Aber nichts weniger als dieses. Denn es findet sich, wenn man die Töne dem Calculo unterwirft, daß sie sich wie 64:125 verhalten, und daß folglich das Verhältniß

125:128

125:128 daran, setzt, um eine reine Octave im Verhalt 1:2 daraus zu bilden.

§. 16.

Untersuchet man aber, wie sich die beyden neuen Töne gegen g und a verhalten; so bemerkt man zwar, daß sie halbe Töne gegen selbige machen. Aber man wird zugleich gewahr, daß sie in der Grösse von einander differiren, und zwar 1) daß der in aufsteigender Linie gefundene neue Ton bey weitem nicht so viel von g, als von a unterschieden ist, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

$\frac{2}{16} \times \frac{3}{25} = c:g$ aufsteigende Quinte.
 $\frac{2}{16} \times \frac{3}{25} =$ der aufwärts gefundene neue Ton.

2) $\frac{48}{24} : \frac{50}{25}$ Verhältniß des neuen Tons gegen g. ferner:

$\frac{3}{16} \times \frac{5}{25} = c:a$ aufsteigende Sexte.

$\frac{3}{16} \times \frac{5}{25} =$ der aufwärts gefundene neue Ton.

3) $\frac{75}{15} : \frac{80}{16}$ Verhältniß des neuen Tons gegen a. hernach:

$\frac{15}{24} \times \frac{16}{25}$

$\frac{125}{128}$ Differenz, um welche der halbe Ton 15:16 größer ist, als 24:25.

2) Daß der in absteigender Linie gefundene neue Ton bey weitem nicht so viel von A, als von G differiret, wie man aus folgender Vorstellung siehet:

$\frac{4}{5} \times \frac{3}{4} = c:G$ absteigende Quarte

$\frac{4}{5} \times \frac{3}{4} =$ der abwärts gefundene neue Ton.

$\frac{16}{6} : \frac{15}{5} =$ Verhältniß dieses neuen Tons gegen g. ferner:

$\frac{6}{5} \times \frac{5}{4} = c:A$ absteigende kleine Terz.

$\frac{6}{5} \times \frac{5}{4} =$ der abwärts gefundene neue Ton.

$\frac{25}{25} : \frac{24}{24} =$ Verhältniß des neuen Tons gegen a.

52 Drittes Capitel. Von der Anverwandtschaft

§. 17.

Da siehet man, wie die Natur nicht allein den grossen halben Ton 15 : 16, sondern auch den kleinen 24 : 25 hervorbringet, und wie sie, sobald die aus nicht mehr als sieben Klängen bestehende natürliche Tonleiter, diese Tonleiter von der ersten Schöpfung, mit mehrern Klängen vermehret werden soll, uns diesen kleinen halben Ton so gar nothwendig mache. Wollte man von den beyden vorhin gefundenen neuen Tönen den höchsten weglassen, so würde das eine keine grosse Terz haben, und sollte der unterste wegbleiben, so würde die kleine Terz zu dem Fehlen. Man muß sie also beyde behalten.

§. 18.

Ehe ich mehrers von diesen beyden neuen Tönen sage, wollen wir sie benennen. So willkührlich aber die Benennung der sieben ersten Klangstufen war, ehe der Umfang der Octave erfüllet wurde: so wenig willkührlich ist sie hier. Denn so wie die neuen Töne aus den schon vorhandenen hervorgebracht werden: so müssen auch ihre Benennungen eben daher fließen. Wenn man nun nach vorhergehendem Beweise findet, daß der zwischen g. und a oberwärts gefundene neue Ton zu dem g einen kleinen, und zum a einen grossen halben Ton macht, und also weniger von g als von a differiret: so muß er, als ein mit diesem g am meisten übereinkommender Ton, auch ohne Zweifel seine Benennung von g, und nicht von a, erhalten. So weit aber nur, und nicht weiter erstreckt sich die Verbindlichkeit, worinnen wir in Absicht auf die Benennung dieses neuen Tons in aufsteigender Linie sind. Denn wenn derselbe nur so benennet wird, daß man seine Beziehung auf g erkennen kann: so ist es einerley, durch was für ein mit dem Zeichen g verbundnes anderes Zeichen solches geschieht. Indessen sind die Musiker eingeworden, bey den in aufsteigender Linie entstehenden kleinen halben Tönen die Sylbe *is* zu gebrauchen, und solche der Benennung des Hauptklanges anzuhängen. Daher entsteht der Name *gis* für den in aufsteigender Linie gefundenen neuen Ton, der zu g einen kleinen halben Ton, und zu dem a einen grossen halben Ton macht.

§. 19.

§. 19.

Wir müssen auch den in absteigender Linie gefundenen neuen Ton zwischen g und a benennen. Da sich derselbe gegen a, just wie der vorhergehende gegen g verhält: so ist leicht zu schliessen, daß er auch nach a benennet werden müsse. Da sich die Verbindlichkeit der Benennung des neuen Tons auch nicht weiter, als bis hieher erstreckt, und es übrigens willkürlich ist, durch was für ein dem Zeichen des Haupttons angehängtes anders Zeichen solches geschieht; die Musiker aber unter sich eins geworden, bey den in absteigender Linie entstehenden kleinen halben Tönen die Sylbe es zu gebrauchen: so entsteht daher der Name aes, oder kurzweg as für den zwischen g und a unterwärts gefundenen neuen Ton, der gegen g einen grossen, gegen a hingegen einen kleinen halben Ton macht.

§. 20.

Alles was bisher von gis und as gesagt ist, gilt von allen übrigen annoch zu erfindenden, und sich auf eben diese Art gegen einander verhaltenden neuen Tönen. Die Application kann ein jeder, der das vorhergehende genugsam begriffen, ohne fernere Erklärung von selbst machen. Wir wollen nur hier annoch bemerken, daß die grossen halben Töne 15 : 16, sonsten auch diatonische halbe Töne; die kleinen halben Töne 24 : 25 aber chromatische halbe Töne genennet werden.

§. 21.

Wenn wir von den vorhin gefundenen halben Tönen das as um eine Octave erhöhen, oder das gis um eine Octave erniedrigen, und sie alsdenn beyde gegen einander vergleichen; so finden wir, daß ihr Unterscheid 125 : 128 ungefähr einen Viertelston beträgt. Sollte nun daraus, daß uns von der Natur sowohl gis als as, und vermittelst derselben ein Viertelston, insgemein enharmonischer Ton genannt, ertheilet worden, nicht gefolgert werden können, daß wir in unsere mit neuen Tönen zu vermehrende Tonleiter auch enharmonische oder Viertelstöne bringen müßten? Im geringsten nicht. Denn es würde auch folgen, daß wir Achttheils-, Sechzehntheils- und Zwey- und dreyßigtheilstöne u. s. w. annehmen müßten

54 Drittes Capitel. Von der Unverwandtschaft

müßten, weil sich, bey immer fortgesetzter auf- und absteigender Progreßion, zwischen den schon vorher angenommenen Vierteltheilstönen Achttheilstöne, zwischen diesen wiederum Sechzehnthelstöne, u. s. w. setzen. Wir sind gegentheils schon verbunden, die Vierteltheilstöne z. E. das vorige gis und as, weil ihre Differenz 125 : 128 zwar hörbar, aber nicht bequem singbar ist, vermittelst einer vernünftigen Theilung dieser Differenz, in der Praxi zusammenzuschmelzen, und in einerley Grösse vorzubringen; ob wir gleich diesen nehmlichen Klang unter zweyerley Gestalten behandeln, und so ausüben können, als wenn gar keine Veränderung damit vorgenommen wäre. Die mögliche gute Eintheilung berechtigt uns zu diesem Verfahren, wobey das Ohr so wenig als nichts verlihet; die Stimme und Ausübung aber gewinnt. Da unter zweyen Uebeln zu wählen war: so mußte nothwendig das geringere dem größern vorgezogen, und die vollkommne natürliche Richtigkeit des Verhalts von gis und as, der nach der Fähigkeit unserer sinnlichen Werkzeuge einzurichtenden Ausübung aufgeopfert werden. In gegenseitigem Falle würde zwar das Ohr, aber nicht die Stimme, und jenes doch nur dem Scheine nach, dabey gewonnen haben. Denn wer ist uns Bürge, daß bey einer so gezwungenen Ausübung von Tönen, die den Werkzeugen der Stimme so wenig natürlich sind, der gehörige richtige Verhalt zwischen gis und as allezeit würde beobachtet worden seyn? Weit gefehlt also, daß uns die Entdeckung der Vierteltheilstöne zu einer ausschweifenden, unnatürlichen Tonleiter, verführen sollte: so sind die mit ihnen zu gleicher Zeit entstehenden kleinen halben Töne vielmehr der Gränzstein der nach der Fähigkeit unserer sinnlichen Werkzeuge einzurichtenden Tonleiter.

§. 22.

Dieses festgesetzt, ist leicht zu bestimmen, aus wie vielen Tönen unsere Tonleiter, in ihrem ganzen Umfange, bestehen muß. Wir müssen nemlich nicht eher mit dem Suchen der neuen Töne inne halten, als bis wir zwischen jedem ganzen Tone einen kleinen, und einen grossen halben Ton; und zwischen jedem grossen halben Ton einen kleinen halben Ton entdeckt haben. Man kann

kann

Kann sich von diesen Bedingungen, aus dem zwischen g und a vorhin entwickelten gis und as eine Vorstellung machen:

g . gis . as . a

Das g und a machen einen ganzen Ton; g und gis einen kleinen halben, und gis und a einen grossen halben Ton. Das g und as machen hingegen einen grossen halben, und as und a einen kleinen halben Ton.

§. 23.

Wenn wir nun den oben erklärten Gesetzen zu Folge, die sich nach und nach entwickelnden neuen Töne zugleich gehörig benennen; so stellet sich, bey dem zum Grunde gelegten C E G, in aufsteigender Quintenprogression, der erste neue Ton im zweyten Grade, zwischen f und g, mit dem Namen fis; und der zweyte neue Ton im dritten Grade zwischen c und d, mit dem Namen cis dar, und immer so weiter. In absteigender Linie kommt der erste neue Ton, zwischen a und h, mit dem Namen hes oder b, im zweyten Grade zum Vorschein; der zweyte zwischen d und e, mit dem Namen es im dritten Grade, und immer so weiter. Man sehe folgende Tabelle:

aufsteigende Töne. Grad Grad	Erflingende oder Töne.	8	gis	his	dis	Grundharmonie.
		7	cis	eis	gis	
		6	fis	ais	cis	
		5	h	dis	fis	
		4	e	gis	h	
		3	a	cis	e	
		2	d	fis	a	
		1	g	h	d	
absteigende Töne. Grad Grad	Erstirrende oder Töne.	1	C	E	G	Grundharmonie.
		2	f	a	c	
		3	b	d	f	
		4	es	g	b	
		5	as	e	es	
		6	des	f	as	
		7	ges	h	des	
		8	ces	es	ges	
		fes	as	ces		

§. 24.

56 Drittes Capitel. Von der Unverwandtschaft

§. 24.

Wenn wir die nunmehr gefundene neuen Töne mit den sieben Tönen der Hauptklangleiter vergleichen, so findet es sich, daß die vorigen Bedingungen alle erfüllet sind, und daß dadurch jeder unser Haupttöne, einen kleinen halben Ton über sich, und einen unter sich bekommen hat, wie aus folgender Vorstellung erhellet:

cis	dis	eis	fis	gis	ais	his	} cis	
C	D	E	F	G	A	H		C
ces	des	es	fes	ges	as	hes oder b		ces

§. 25.

Zählet man diese Töne zusammen, so sind es *potestato*, oder dem Wehrt in der Ausübung nach just ein und zwanzig, die aber, weil folgende achtzehn enharmonische Töne e — fes, h — ces, fis — ges, cis — des, gis — as, dis — es, ais — hes oder b, eis — f und his — c, in einerley Klängen ausgeübet werden, und daher für nicht mehr als neun wirklich verschiedene Töne gelten, mit den annoch übrigen dreien, d g und a, nicht mehr als eine Reihe von zwölf wirklichen halben Tönen ausmachen, wie man aus folgender Vorstellung sieht:



Diese den Wehrt von ein und zwanzig Tönen habenden zwölf Töne, machen die sogenannte vollständige diatonisch-chromatisch enharmonische Tonleiter unserer jetzigen Musik aus. Wie vielerley mögliche Arten von Intervallen in dieser Tonleiter enthalten sind, und wie viele Intervalle zu jeder Art gehören, hat keiner gründlicher

licher

licher ausgeführt, als der Herr Riedt, einer der einsichtsvollsten Tonkünstler unsrer Zeit, in seinem Versuch über die musikalischen Intervallen.

Zweiter Abschnitt.

Von der Anverwandtschaft der Harmonien.

§. 26.

Es giebt zweyerley Arten der Anverwandtschaft unter den Harmonien.

Die eine Anverwandtschaft gründet sich auf die Ähnlichkeit des Dreyklangs. Vermittelt selbiger sind die harten Dreyklänge $c\ e\ g$, und $g\ h\ d$, oder die beyden weichen, $a\ c\ e$ und $e\ g\ h$, einander verwandt; hingegen $c\ e\ g$ und $a\ c\ e$; oder $g\ h\ d$ und $e\ g\ h$ einander nicht verwandt.

Die andere Verwandtschaft gründet sich auf die Uebereinkunft der Töne in einer ganzen Tonleiter. Vermittelt selbiger sind die Harmonien, (wir bedienen uns, so wie Herr Sorge, allhier dieses Wortes anstatt Tonart;) ich sage die Harmonien $c\ e\ g$ und $a\ c\ e$; oder $g\ h\ d$ und $e\ g\ h$ einander verwandt; hingegen $c\ e\ g$ und $g\ h\ d$ einander nicht verwandt.

§. 27.

Sowohl nach der einen als nach der andern Art der Verwandtschaft, ist eine Harmonie mit der andern allezeit mehr oder weniger verwandt. So ist z. E. $c\ e\ g$ mit $g\ h\ d$ näher, als mit $d\ f\ a$; und ferner $c\ e\ g$ näher mit $a\ c\ e$, als mit $e\ g\ h$ verwandt.

§. 28.

Wir wollen zuvörderst die Grade der erstern Art von Verwandtschaft untersuchen. Jede in der Entfernung einer auf- oder absteigenden reinen Quinte, vermittelt der Sympathie von dem Grundton gezeugte Nebenharmonie, ist mit der Grundharmonie im ersten Grade verwandt. Z. E. die Grundharmonie ist $c\ e\ g$. Die

h

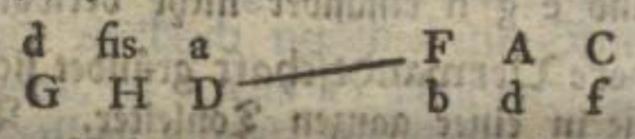
aufsteig

58. Drittes Capitel. Zweyter Abschnitt.

auffsteigende Nebenharmonie ist g h d, und die absteigende ist f a c. Den Vorzug unter diesen beyden, in gleichem Grade mit der Grundharmonie verwandten Nebenharmonien hat die auffsteigende g h d, weil selbige in c e g erklinget; f a c aber durch selbige nur erzittert. So wie es mit c e g in Absicht auf g h d, und f a c bewandt ist: so ist es auch mit jeder andern Grundharmonie, z. E. mit es g b, in Absicht auf b d f, und as c es bewandt, und so weiter. Man applicire annoch dieses auf die Mollharmonie a c e, in Absicht auf die darinnen erklingende Harmonie e g h, und die dadurch erzitternde d f a; oder auf die Mollharmonie c es g in Absicht auf g b d, und f as c, u. s. w.

§. 29.

Da jede Nebenharmonie wieder zu einer Grundharmonie werden kann, und sobald solches geschieht, der Grund zu zweyen neuen Nebentonarten da ist, z. E.



diese zwei neue Nebenharmonien aber ebenfalls wiederum zum Grunde geleyet werden können, und dieses so lange fortgesetzt werden kann, als in der vorhin entwickelten vollständigen ein und zwanzigtönigen Musikleiter Töne vorhanden sind: so siehet man hierdurch, daß sowohl die auf- als absteigende Linie der Harmonien, von Quinte zu Quinte mit neuen Graden vermehrt wird. Wenn nun g h d mit c e g im ersten Grade auffsteigender Linie verwandt ist, wie vorhin gesagt worden: so ist die von g h d entspringende Harmonie d fis a, mit c e g im zweyten Grade dieser Linie verwandt. Wenn ferner f a c mit c e g im ersten Grade absteigender Linie verwandt ist: so ist die von f a c entspringende Harmonie b d f, mit c e g im zweyten Grade dieser Linie verwandt, und immer so weiter. Man sehe folgende Verwandtschaftstabelle der harten und weichen Dreyklänge. Wir nehmen C E G und A C E zu Grundharmonien.

Ver-

Verwandtschaftstabelle

der Durdreyklänge.				der Mollfreyklänge.					
aufsteigend	8	gis	his	dis	aufsteigend	8	eis	gis	his
	7	cis	eis	gis		7	ais	cis	eis
	6	fis	ais	cis		6	dis	fis	ais
	5	h	dis	fis		5	gis	h	dis
	4	e	gis	h		4	cis	e	gis
	3	a	cis	e		3	fis	a	cis
	2	d	fis	a		2	h	d	fis
	1	g	h	d		1	e	g	h
Grad	C	E	G	Grundharmonie	A	C	E		
absteigend	1	f	a	c	absteigend	1	d	f	a
	2	b	d	f		2	g	b	d
	3	es	g	b		3	c	es	g
	4	as	c	es		4	f	as	c
	5	des	f	as		5	b	des	f
	6	ges	b	des		6	es	ges	b
	7	ces	es	ges		7	as	ces	es
	8	fes	as	ces		8	des	fes	as

Man sieht hieraus

- 1) Daß unter den Durdreyklängen, in aufsteigender Linie, das g dur dem c dur im ersten Grade; das d dur im zweyten, das a dur im dritten, u. s. w. verwandt ist.
- 2) Daß unter den Mollfreyklängen, in aufsteigender Linie, das e moll dem a moll im ersten Grade; das h moll im zweyten, das fis moll im dritten, u. s. w. verwandt ist.
- 3) Daß unter den Durdreyklängen, in absteigender Linie, das f dur dem c dur im ersten Grade; das b dur im zweyten; das es dur im dritten, u. s. w. verwandt ist.
- 4) Daß, unter den Mollfreyklängen, in absteigender Linie, das d moll mit a moll im ersten; das g moll im zweyten; das c moll im dritten, u. s. w. verwandt ist.

§. 30.

Daß alle Durharmonien unter sich, ingleichen alle Mollharmonien unter sich verwandt sind, ingleichen wie die Grade dieser Verwandt-

wandtschaft bestimmt werden, ist aus dem vorhergehenden klar. Nunmehr ist die Frage, wie eine Dur- und Mollharmonie, oder eine Dur- und Molltonart einander verwandt, und wie ihre Grade zu berechnen sind? Hier kommt es zuvörderst darauf an, diejenigen zwei Tonarten von beyderley Geschlecht zu kennen, die im ersten Grade einander verwandt sind. Nachhero werden die folgenden Grade, wie bey der ersten Art der Verwandtschaft der Harmonien, quintenweise abgezählet. Was den ersten Punct betrifft, so ist zu merken, daß zwei verschiedene Tonarten nemlich eine harte und eine weiche, die in der Weite einer kleinen Terz von einander entfernt sind, und wovon die harte auf den obersten, die weiche aber auf den untersten Terminus dieser kleinen Terz erbaut ist, allezeit im ersten Grade einander verwandt sind, z. E. C dur und A moll; G dur und E moll; F dur und D moll, u. s. w. Der Grund dieser Verwandtschaft im ersten Grade liegt in der Natur der Tonleitern beyder Tonarten, welche nemlich aus einerley Hauptklängen bestehen, und daher eine vollkommne sympathetische Aehnlichkeit haben, wie aus folgender Vorstellung zu ersehen ist:

										harte Tonleiter.									
e	(fis)	g	a	h	c	d	e	(fis)	g	e	(fis)	g	a	h	c	d	e	(fis)	g
A	H	C	D	E	F	G	A	H	C	A	H	C	D	E	F	G	A	H	C
d	e	f	g	a	(b)	c	d	e	f	d	e	f	g	a	(b)	c	d	e	f
										weiche Tonleiter.									

§. 31.

Ich komme auf den zweyten Punct, in Ansehung dessen zu merken ist, 1) daß von zweyen, in gleichem Grade auf und absteigender Linie, mit einer weichen Grundtonart, verwandten harten Nebentonarten, allezeit die in aufsteigender Linie den Vorzug hat. Der Grund dieses Vorzugs liegt in der Natur, von welcher die weiche Tonart abwärts, die harte aber aufwärts erzeugt wird, wie im ersten Capitel gezeiget worden.

2) Daß von zweyen, in gleichem Grade auf- und absteigender Linie, mit einer harten Grundtonart verwandten weichen Nebentonarten, allezeit die in absteigender Linie den Vorzug hat. Der Grund ist der vorige mit gehöriger Anwendung.

§. 32.

§. 32.

Hier folgen zwei Tabellen zur Erläuterung des vorhergehenden §.

Erste Tabelle.

	9	gis	his	dis	(ist as dur)
	8	cis	eis	gis	(ist des dur)
	7	fis	ais	cis	(ist ges dur)
	6	h	dis	fis	
	5	e	gis	h	
	4	a	cis	e	
	3	d	fis	a	
	2	g	h	d	
Grad.	1	c	e	g	
weiche	A	C	E,	harte Grundtonart	C E G
Grad.	1	f	a	c	
	2	b	d	f	
	3	es	g	b	
	4	as	e	es	
	5	des	f	as	(ist cis dur)
	6	ges	b	des	(ist fis dur)
	7	ces	es	ges	(ist h dur)
	8	fes	as	ces	(ist e dur)

Zweyte Tabelle.

	8	eis	gis	his	(ist f moll)
	7	ais	cis	eis	(ist b moll)
	6	dis	fis	ais	(ist es moll)
	5	gis	h	dis	(ist as moll)
	4	cis	e	gis	
	3	fis	a	cis	
	2	h	d	fis	
Grad.	1	e	g	h	
Grad.	1	a	c	e	
	2	d	f	a	
	3	g	b	d	
	4	c	es	g	
	5	f	as	c	(ist eis moll)
	6	b	des	f	(ist ais moll)
	7	es	ges	b	(ist dis moll)
	8	as	ces	es	(ist gis moll)
	9	des	fes	as	(ist cis moll)

Man siehet aus der ersten Tabelle, wo die weiche Tonart A zum Grunde liegt,

- 1) daß dem A moll in aufsteigender Linie, das C dur im ersten Grade; das g dur im zweyten, das d dur im dritten, u. s. w. verwandt ist.
- 2) daß dem A moll in absteigender Linie, das f dur im ersten Grade; das b dur im zweyten; das es dur im dritten, u. s. w. verwandt ist.

Nach der ersten Anwendung des vorhergehenden §. ist entschieden, daß C dur näher als f dur; und G dur näher als B dur, mit A moll verwandt ist, und so mit den übrigen Harmonien.

Aus der zweyten Tabelle, wo die harte Tonart C zum Grunde liegt, siehet man:

- 1) Daß dem C dur in absteigender Linie, das A moll im ersten Grade; das D moll im zweyten, das G moll im dritten, u. s. w. verwandt ist.
- 2) Daß dem C dur in aufsteigender Linie das E moll im ersten Grade, das H moll im zweyten, das Fis moll im dritten, u. s. w. verwandt ist.

Nach der zweyten Anmerkung des vorhergehenden §. ist entschieden, daß A moll näher, als D moll, und D moll näher als H moll, mit C dur zc. verwandt ist.

§. 33.

Ich will noch eine Bemerkung, aus einer veränderten Anwendung der Ton sympathie machen, um zu beweisen, daß es mit dem angegebenen Verhältniß der Verwandtschaft zweyer weichen Tonarten von einerley Grad, gegen eine harte; oder zweyer harten Tonarten von einerley Grad gegen eine weiche, seine vollkommne Richtigkeit hat. Z. E.

1) Warum F dur näher, als G dur, mit A moll verwandt ist?

Die sympathetische Ursache ist diese, weil die Töne a c, als die beyden, die Tonart A moll entscheidenden, vornehmsten Töne, in F erklingen. Hingegen findet sich zwischen A moll und G dur keine andere Ähnlichkeit, als diejenige, die durch die in A moll erklingende E Mollharmonie, welche letztere sich gegen G dur, wie A moll gegen C dur verhält, vermittelt wird. Da nun jene Ähnlichkeit zwischen F dur und A moll unmittelbar entsteht: so ist solche grösser, als die letztere, und daher F dur näher, als G dur mit A moll verwandt.

2) Warum E moll näher, als D moll mit C dur verwandt ist?

Die sympathetische Ursache ist diese, weil e g, als die beyden die Tonart E moll entscheidenden vornehmsten Töne, in C erklingen. Hingegen findet sich zwischen C dur und D moll keine andere Ähnlichkeit, als diejenige, die durch die Harmonie F dur, die bey dem Anschlag der C Durharmonie erzittert, und sich gegen D moll verhält,

hält,

Von der Unverwandtschaft der Harmonien. 63

hält, wie C dur gegen A moll, vermittelt wird. Da nun jene Ähnlichkeit zwischen C dur und E moll unmittelbar entsteht: so ist solche grösser, als die letztere, und daher E moll näher, als D moll, mit C dur verwandt.

§. 34.

Nun wird man die Sorgische Stelle im §. I. Cap. III. Compend. verstehen, und beurtheilen können. Es heisset daselbst: „daß jede zum Grunde erwählte Harmonie, sie sey dur oder moll, fünf andere in dem nächsten Grad auf oder absteigender Linie verwandte Nebenharmonien hat.“

§. 35.

Das hat seine Richtigkeit, daß jede Harmonie, oder vielmehr jede Tonart (denn dieses Wort hätte hier sollen gebraucht werden,) ihre fünf, theils auf die erste, theils auf die zweyte Art der Verwandtschaft, gegründete verwandte Nebentonarten oder Nebenharmonien hat, die dazu dienen, um darein Ausweichungen und Cadenzen zu machen. Aber das ist falsch, daß diese fünf Harmonien oder Tonarten alle in dem nächsten oder ersten Grade mit der Haupttonart verwandt sind.

Denn wenn in C dur die beyden, auf die erste Art der Verwandtschaft sich gründenden Tonarten, G dur und F dur sind; die drey von der zweyten Art der Unverwandtschaft aber A moll, E moll und D moll: so sind nicht mehr, als die beyden harten Tonarten G dur und F dur, und die beyden weichen A moll und E moll im nächsten oder ersten Grade mit C dur verwandt. Hingegen ist D moll erst im zweyten Grade damit verwandt, wie aus vorigen Tabellen zu ersehen ist.

Ferner, wenn in A moll die beyden auf die erste Art der Verwandtschaft sich gründenden Tonarten E moll und D moll sind; die drey von der zweyten Art der Verwandtschaft aber C dur, F dur und G dur: so sind nicht mehr als die beyden weichen Tonarten E moll und D moll, und die beyden harten C dur und F dur im nächsten oder ersten Grade mit A moll verwandt. Hingegen ist G dur erst im zweyten Grade damit verwandt, wie man aus vorigen Tabellen ersehen kann.

§. 36.

64 Drittes Capitel. Zwenyter Abschnitt 2c.

§. 36.

Es ist also ein irriger Lehrfaß des Herrn Sorge, wenn er Seite 7. §. 1. Cap. III. Linea 2 und sqq. sagt: „daß jede zum Grunde erwählte Harmonie, sie sey dur oder moll, fünf andre Nebenharmonien habe, von welchen man mit der größten Gewißheit sagen könne, sie seyn der Grundharmonie alle in dem nächsten Grade auf oder absteigender Linie verwandt.“

§. 37.

Auf folgende bestimmte Art hätte der Herr Sorge, wenn er die Grade der Verwandtschaft mit mehrer Aufmerksamkeit untersucht hätte, sich ausdrücken müssen:

„Eine jede harte oder weiche Grundtonart hat fünf andere, zu Ausweichungen und Cadenzen geschickte Nebentonarten, wovon ihrer vier im ersten, und eine im zweyten Grade, mit der Grundtonart verwandt sind 2c.“

Da ich in der vorhergehenden Verbesserung die fünf Nebentonarten, wovon die Rede ist, als solche umschrieben habe, die zu Ausweichungen und Cadenzen geschickt sind: so ist dieses deswegen geschehen, damit man die Ursache wisse, warum man dieser fünf Nebentonarten vor den übrigen andern, in größrer Entfernung mit einer gegebenen Grundharmonie verwandten Nebentonarten vorzüglich erwehnet, und ihnen den größten Theil eines ganzen Capitels gewidmet hat. Auch dieses hat der, mit seinem Gegenstande immer zu leichtsinnig, und unmethodisch beschäftigte Herr Sorge aus der Acht gelassen.

Viertes Capitel.

Woher die Melodie entspringe 2c.

§. 1.

In diesem Capitel scheint der Herr Sorge die Absicht gehabt zu haben, den Leser auf eine großmüthige Art überraschen, und ihm mehr geben zu wollen, als man aus der Ueberschrift vermuthen konnte. Denn von dem Ursprung der Melodie findet man
just

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe 2c. 65

just das wenigste darinnen; nichts mehr als einen einzigen Paragraphus. Hier ist das was er davon sagt:

„Die Melodie entspringt unstreitig aus der Harmonie. Nehmet die Klänge einer Grundharmonie einzeln, als e e g: so ist schon eine gewisse Art von Melodie vorhanden. Versetzt diese Klänge, so oft ihr könnt, so kriegt ihr von diesen vier Klängen einen Haufen Melodien. Wechselt man nun mit den sich verwandten Harmonien geschicklich ab: so wird es an mancherley Melodien nicht fehlen, wenn zumahl allerhand Metra darzukommen.“ (*)

§. 2.

Was Herr Sorge von dem Ursprung der Melodie aus der Harmonie allhier vorbringt, gründet sich auf die Sympathie der Töne, und ist dem Herrn Rameau nicht allein nachgeschrieben, sondern auch auf eine sehr undankbare Art nachgeschrieben worden. Denn da der Herr Rameau der erste in der Welt ist, der diese Meinung von dem Ursprung der Melodie behauptet hat, so hätte man wenigstens, da man solche annimmt, ihres Urhebers mit einer gewissen Art von Höflichkeit, Wohlstands wegen, gedenken sollen; ob sonst dem Herrn Rameau wenig daran gelegen seyn kann, ob er vom Herrn Sorge getadelt oder gelobt wird. Warum hat dieser letztere, da er des Herrn Rameau nicht gedenken wollen, den Ursprung der Melodie aus der Harmonie, nicht aus seinem eigenen Principio, aus seiner Tonverhältnistabelle, hergeleitet? Vermuthlich deswegen, weil sie in den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. u. s. w. nichts als eine melodische Fortschreitung aufweist, und daß man diese sich hinter einander entwickelnden Töne erst übereinander setzen muß, um sie in eine Harmonie zu verwandeln. Es scheint, als wenn der Herr Sorge wider Wissen und Willen zu einem Anhänger, oder nach seinem

Aus-

(*) Wechselt man nun — darzukommen. Man kann zu diesem letzten Punct, der im §. 3. Cap. III. Compend. und also ungefähr vier oder fünf Zeilen vorher, mit etwas andern Worten, als: „Wechselt man nun mit diesen sich verwandten Harmonien fein freundschaftlich ab 2c.“ vom Herrn Sorge gelehrt worden ist, die über diese Stelle im dritten Capitel von uns gegebne Anmerkung zurücke lesen.

66 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe 2c.

Ausdruck, zu einem Nachschreiber des Herrn Rameau werde. Glück dazu! Ich habe bey allem diesen noch einige Scrupel in Ansehung der Meinung des Ursprungs der Melodie aus der Harmonie, die mir der Trumpf, den Herr Sorge in dem folgenden fünften Capitel seines Compendii, S. 1. auf denjenigen setzt, der diese Meinung nicht für wahr hält, noch nicht hat benehmen können.

§. 3.

Ich bin gar nicht in Abrede, sondern behaupte es selber, daß uns die Natur, vermittelst der ersten sympathetischen Erfahrung, eine Menge zu gleicher Zeit anschlagender Töne, und folglich eine Harmonie ertheilet. Ich weiß auch, daß diese zu gleicher Zeit anschlagenden Töne so vielen Stof zu einer Melodie enthalten, und daß wenn man solche einzeln nacheinander anschläget, sogleich eine Melodie vorhanden ist, z. E. c e g c. Ich füge noch hinzu, daß alle diese einzelnen Klänge wiederum ihre sympathetische Harmonie mit sich führen, deren vereinzelt Töne wieder so viele Theile einer Melodie sind. Aber mich dünkt, daß diese theoretische Erfahrung nur in gewissem besondern Verstande, nicht aber im allgemeinen, auf die practische Musik appliciret werden könne. Gegentheils dünkt mich, daß diese theoretische Erfahrung gemißbraucht wird, und daß selbige zum Beweise nützlicherer Wahrheiten, die daraus fließen, angewendet werden könnte und sollte. Ich will mich zuörderst über den ersten Punct erklären.

§. 4.

Man setze folgende Bastöne, mit einer beliebigen schicklichen Harmonie darüber, z. E. mit abwechselnden Dreyklängen und Sextenacorden, als:

c 6 6
 h a g

Man sehe hievon
Fig. 3.

Diese Folge von Harmonien enthält den Grund einer unzähligen Menge Melodien. Ich will nur ein Paar daraus herleiten, als die bey Fig. 4. und 5. Die erste dieser Melodien ist bloß symphonisch, weil nichts als solche Töne darinnen vorkommen, die in der vorgeschriebnen Harmonie enthalten sind; die andere ist paraphonisch, weil die

die

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic. 67

die symphonischen Töne mit durchgehenden und Wechselnoten verbunden werden. Hier kann man sagen, daß die Melodie aus der Harmonie entspringet.

§. 5.

Aber war nicht schon vorher, ehe man noch über die Wahl der Accorde übereinkam, aus welchen eine Melodie erfunden werden sollte, in den Basnoten c h a g nemlich, worüber die Accorde gesetzt wurden, eine Melodie vorhanden? Existirte nicht diese Melodie weit eher, als die Harmonie? Und wenn entstand diese letztere? Nicht eher, als bis man sich vornahm, die tiefe Grundmelodie mit Nebenmelodien in der Höhe zu versehen; auf eben die Art, als wenn man in einer höhern Stimme eine Melodie erfindet, und zu solcher abwärts Nebenmelodien setzet.

§. 6.

Man mache mir nicht die Einwendung, daß ja jeder Ton der zum Grunde gelegten Basmelodie seine sympathetische Harmonie bey sich hatte, ehe unsere Harmonie darüber gesetzt ward. Diese Sympathie gehöret im geringsten nicht hieher. Denn selbiger zu Folge hätten die vier Noten c h a g nichts als vollkommne harte Dreyklänge haben müssen, als den Durdreyklang h dis fis über h, und den von a cis e über a. Sie hat nemlich die Folge und Beschaffenheit meiner über die gegebne Basmelodie c h a g gesetzten Harmonien so wenig bestimmet, so wenig sich der Herr Sorge bey Fig. 5. 6. 7. 8. 9. Tab. I. seines Compendii dadurch hat bestimmen lassen. Es gehören diese bey gedachten Figuren befindlichen Exempel zu dem §. 1. des fünften Capitel vom reinen Hauptaccord, in welchem sich der Herr Verfasser vermuthlich erinnert haben muß, daß er der Ueberschrift des vierten Capitel: vom Ursprung der Melodie, so schlecht genug gethan hat. Wir wollen das erste Exempel untersuchen. Die in lauter Vierteltheilen geschriebne Basnoten sind:

c | g a e f | c A d G | c

Was existirte eher, diese Melodie, oder die Harmonie, die über jedem Klange dieser Melodie Statt haben sollte? Ohne Zweifel die Melodie. Denn Herr Sorge giebt erst folgendermassen Befehl,

§ 2

aus

68 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic.

aus was für Theilen die Harmonie zusammengesetzt werden soll.

„Zu jeder dieser Bassnoten wird in der rechten Hand, Terz, Quinte und Octave gegriffen; doch in beständiger Abwechslung, so, daß bald die Terz, bald die Quinte, bald die Octave oben ist.“

Wenn man nun hieraus sieht, daß, nachdem die Bassmelodie entworfen war, auch die Melodie jeder Oberpartie dadurch festgesetzt ward, daß sie, in beständiger Abwechslung, bald die Terz, bald die Quinte, oder Octave zu dieser Bassmelodie machen sollte: so kann man sich ohne Zweifel nicht des Lachens enthalten, wenn man den Herrn Sorge, mit einer etwas launischen Mine, fragen und antworten höret:

„Woher kommen diese kleine Melodien? Aus der Harmonie. — Wer das Gegentheil statuirt, der — — handelt eben so ungereimt ic.“

Sie hätten sollen fragen und antworten, mein lieber Herr Sorge:

„Woher kommen diese Harmonien? Aus den der Bassmelodie hinzugefügten höhern Melodien. Wer das Gegentheil statuirt, der — — handelt eben so ungereimt, als ic. ic.“

Hieng es nicht annoch von Ihnen ab, der erwählten Bassmelodie eine andere Folge von Accorden zu geben? Möglich war es. Versuchen Sie Ihre harmonische Einsichten, es mögen nun Grund- oder umgekehrte Accorde, consonirende oder dissonirende Sätze seyn. Daran liegt nichts.

§. 7.

Ich glaube, daß sich aus dem Vorhergehenden genugsam wird begreifen lassen, daß man, in der praktischen Musik, nur in besonderm Verstande sagen könne: daß die Melodie aus der Harmonie entspringe, nemlich alsdenn, wenn, nach einem gewissen Endzweck, eine gewisse Anzahl von Accorden oder Harmonien erfunden, und vorher bestimmt wird, um eine Melodie darauf zu bauen. In allgemeinem Verstande aber entspringet ohne Zweifel die Melodie eher, als die Harmonie. Denn es war in dem vorhergehenden Falle, ehe an die Art und Gattung der Accorde gedacht wurde,

wurde,

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe 2c. 69

würde, schon eine Basismelodie vorhanden. Oder, wurde etwann die Basismelodie mit den Harmonien, die sie haben sollte, zugleich gedacht und erfunden? Nun, so stiegen Melodie und Harmonie zu gleicher Zeit an zu existiren; und dieses scheint mir, nach aller Ueberlegung, die vernünftigste Meinung zu seyn, wenn man im allgemeinen Verstande, oder überhaupt, von der Harmonie oder Melodie, in Absicht auf ihre Entstehungsart in der praktischen Musik redet.

S. 8.

Ich komme auf den zweyten Punct, nemlich zu zeigen, was sich für nützlichere Wahrheiten aus dem Grundsatz der Sympathie herleiten lassen. Diese sind zum Exempel:

- 1) Daß die Musik harmonisch, d. i. mehr als einstimmig, ausgeübet werden soll. Es mögen sich dieses die Verechter der monophonischen Musik des alten Griechenlands merken.
- 2) Daß in der polyphonischen Composition der vierstimmige Satz der vorzüglichste vor allen ist. Wenn in $c\ e\ g\ c$ auch das oberste c nicht einen so verschiednen Ton von dem untersten c macht, als etwann die Quinte g , oder die grosse Terz e : so macht selbiges dennoch gegen die Mittelstimmen g und e einen andern Ton, als das unterste c gegen diese beyden Töne macht. Denn das oberste Ende der Octave c macht mit g eine Quarte, und mit e eine kleine Sexte; da das unterste Ende hingegen mit g eine Quinte, und mit dem e eine grosse Terz macht. Folglich mußte das oberste c als ein in diesem Verstande verschiedner oder obligater Ton, mit beygehalten werden, um uns den besten polyphonischen Satz, nemlich den vierstimmigen, bestimmen zu helfen.
- 3) Daß in jeder polyphonischen Composition, eine der Oberstimmen gegen den Bass allezeit eine Terz, oder Quinte machen müsse. In Ermangelung dieser Intervallen erfordert die Praxis eine Sexte, als ein umgekehrtes Intervall der Terz.
- 4) Daß die consonirenden Sätze vor den dissonirenden vorzüglich gebraucht werden müssen.

S. 3. 5) Daß,

70 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic.

- 5) Daß, bey Verdoppelung der Consonanzen in einem vielstimmigen Saße, die Octave den ersten; die Quinte den zweyten, und die Terz den dritten Rang hat. (Man sehe hievon den zweyten Theil meines Handbuchs, Seite 160.)
- 6) Daß, in Absicht auf die Lage der Consonanzen, weder eine Quinte noch Terz in der äußersten Tiefe gesetzt werden kann. Hingegen findet die Octave und der Einklang daselbst Platz. In der mittlern Tiefe kann eine Quinte, aber keine Terz statt finden. Die Praxis stimmt damit überein, welche nur bis c e in Terzen, und bis F c in Quinten zu gehen erlaubt. (Man sehe den zweyten Theil meines Handbuchs Seite 167.) Da in einem zweystimmen Saße die Octave, als ein zu leeres Intervall in Thesi verboten, und sogar kaum die Quinte daselbst geduldet wird: so kann zum Vortheil dieser Intervalle allhier gemerket werden, daß solche auch in einem zweystimmen Saße, aber nur in der Tiefe; und zwar die Octave in der äußersten, die Quinte aber in der mittlern Tiefe, so gut in Thesi, als in Arsi, gebraucht werden können, zumahl da sonst kein ander Intervall daselbst statt findet.

Wir gehn zum 2 §. des IVten Capitels des Sorgischen *Compendii* fort, der da er die wichtigste Entdeckung enthält, die jemahls im Reiche der Musen, vom Aristoteles (*) bis auf den Herrn Hofrath Mizler, gemacht seyn kann, mit Schwabacher hätte gedruckt werden sollen. Sie betrifft nichts geringers als die Frage: warum zwey in gerader Bewegung unmittelbar aufeinander folgende Quinten oder Octaven verboten sind? Hier werden wir den Herrn Sorge in seiner Grösse kennen lernen. Ich will diese Begebenheit mit seinen eigenen Worten darlegen:

„Zwo

(*) Aristoteles wirft in seinen, oder den ihm zugeeigneten Aufgaben, die Frage auf: woher es komme, daß, da man octavenweise sänge, solches nicht auch quarten- oder quintenweise geschähe? Und Herr Mizler hat im 4ten Theile des 11ten Bandes seiner musikalischen Bibliothek sieben verschiedene Abhandlungen über das Verbot der Quinten und Octaven ic. der Welt mitgetheilt.

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic. 71

„Zwo Quinten oder Octaven dürfen in einerley Stimmen nicht aufeinander folgen. Das heißt, hat z. E. der Diskant die Quinte oder Octave gehabt: so darf er sie bey der Fortschreitung nicht wieder haben. Warum? Es wird das Gesetz der Natur dabey übertreten. Wie heißt dieses? Mache keinen Sprung. Wie beweiset man, daß durch Setzung zweier Quinten und Octaven ein solcher Sprung begangen werde? Also: wenn man die Fortschreitung in ihren verknüpften Verhältnissen darstellt, z. E.

12	:	18	g	d
10	:	15	e	h
8	:	12	c	g
2	:	3	C	G
32	:	48		

§. 10.

Ich muß gestehen, daß ich mich über die Bescheidenheit, womit der Herr Sorge seine interessante Entdeckung der Welt gemein machet, nicht genug verwundern kann. Mit so vielem Pomp er uns, in seiner Anweisung zur Rationalrechnung, sein Gesetzbuch der Natur (*) im Jahre 1748 ankündigte: so ganz sitzsam und ohne die geringste Prableren theilt er uns allhier die niedliche Quintessenz aus diesem Werke mit. Er hält sich nicht über diejenigen Scribenten auf, die über die besagte Materie schon ganze Abhandlungen geschrieben, und doch kein Gnüge geleistet haben. Ob ihm gleich bekannt ist, daß die musikalische Societät des Herrn Hofrath Mizlers einen Preis auf die Auflösung der Frage von der unzulässigen Quinten und Octavenfolge gesetzt hat: so thut er doch, als wisse er hievon nichts, und machet keinen Anspruch darauf. Er erzählt uns nicht, in was für einem Jahre er zuerst dieser Aufgabe nachzudenken angefangen; mit wie vieler Schwärigkeit die Auflösung verknüpft, und wenn er so glücklich gewesen, das Geheimniß des Quinten- und Octavenverbots zu entschley-

(*) Man sehe hievon das zweyte Capitel in gegenwärtigem Buche, Seite 39 ganz oben, zurück.

72 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe &c.

entschleyern. Er thut sich nichts darauf zu gute, daß er das horatische *nonum prematur in annum*, bis auf *duodecimum* und drüber verlängert. Er widmet seine Entdeckung keiner Academie der Wissenschaften, um sich dadurch einen Platz in diesen gelehrten Körpern zu erwerben. Und was endlich andere in ein Gewebe von weiterschweifigen dialectischen Vernünstelleyen kunstmäßig verhüllet haben würden, das leget er uns mit der galantesten Mine, galanter als Alexander, da er den gordischen Knoten durchhieb, und so klar und helle wie Wasser, in sechs oder sieben Zeilen vor Augen. Warum ist der Herr Sorge nicht überall so deutlich, so methodisch, und so bescheiden?

§. 11.

Bald fange ich an zu befürchten, daß hinter dieser dem Herrn Sorge gar nicht gewöhnlichen Bescheidenheit etwas verborgen ist. Hat der zwölf Jahre her schwangre Berg nicht etwann eine Maus geböhren? Ein Rabulist pflegt niemahls eine unschuldigere Mine anzunehmen, als wenn er den listigsten Streich auszuführen Willens ist. Laßt uns die sorgische Entdeckung näher anschauen.

§. 12.

Warum sind die in gerader Bewegung unmittelbar auf einander folgenden Quinten und Octaven verboten?

„Deswegen, weil durch Sezung derselben ein Sprung gemacht wird, und der Natur die Sprünge zuwider sind.
Gut! das läßt sich hören. Aber wo ist der Beweis, daß durch Sezung zweier Quinten oder Octaven ein solcher verbotner Sprung gemacht wird?

„Da ist er, wenn man die Fortschreitung dieser Intervalle in ihren copulirten Verhältnissen darstellt.“

§. 13.

Armseeliger Beweis! denn da keine Fortschreitung von Intervallen möglich ist, deren Verhältnisse sich nicht copuliren lassen: so kann man vermittelst desselben beweisen, daß keine einzige Fortschreitung von Intervallen und Harmonien, in der Musik etwas tauget. Bald wird uns der Herr Sorge durch seine scharfsinnige Demonstration mit

mit

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic. 73

mit den Rationalzahlen um alle Harmonien bringen. Ich gebe nur ein Exempel mit grossen Terzen und grossen Sexten.

Ein Beweis nach sorgfältiger Art, daß man nicht zwei grosse Terzen, oder umgekehrt zwei kleine Sexten, in einer Quartenfortschreitung; und ferner, daß man nicht zwei kleine Terzen, oder umgekehrt zwei grosse Sexten, in einer stufenweisen Fortschreitung, hintereinander setzen darf.

Ich bin der Schüler; Herr Sorge ist der Lehrmeister.

Schüler. Warum darf man nicht zwei grosse Terzen in einer Quartenfortschreitung, oder zwei grosse Sexten in einer stufenweisen Progression, hinter einander setzen?

Sorge. Es wird das Gesetz der Natur dabei übertreten.

Schüler. Wie heisset solches?

Sorge. Mache keinen Sprung.

Schüler. Wie beweiset man, daß durch Setzung zweier grossen Terzen ic. und zweier grossen Sexten ic. ein solcher Sprung begangen werde?

Sorge. Also, wenn man die Fortschreitung dieser Intervallen in ihren verknüpften Verhältnissen darstellt:

grosse Terzen.

$$\begin{array}{l} 15 : 20 \quad e \quad a \\ 12 : 16 \quad c \quad f \end{array}$$

$$27 : 36 = 3 : 4$$

grosse Sexten.

$$\begin{array}{l} 75 : 80 \quad gis \quad a \\ 45 : 48 \quad h \quad c \end{array}$$

$$120 : 128 = 15 : 16$$

§. 14.

Lachet nicht, ihr Freunde, lachet nicht! Ich komme auf einen Einfall, vermittelst dessen sich vielleicht der sorgfältige, die Copulation der Verhältnisse zum Beweise der unzulässigen Quintenfolge anzuwenden, erklären läßt. Ich schreite ohne fernern Eingang zur Sache, und gebe ein Exempel böser Quintenfolgen.

$$27 : 30 = a \quad h$$

$$18 : 20 = d \quad e$$

$$45 : 50 = 9 : 10$$

R

Man

74 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe &c.

Man betrachte in diesem Exempel den ersten Terminum der Ration 27 : 30 a : h gegen den zweyten der in 18 : 20 = d : e, und also die Diagonallinie 20 : 27. Was entdeckt man da für eine abscheuliche Quarte für e : a, eine um das syntonische Comma von der reinen Quartenvation differirende Quarte! Man sehe :

$$\begin{array}{r} 20 \quad \times \quad 27 \\ 3 \quad \quad \quad 4 \\ \hline 80 : 81 \end{array}$$

Da sehen wir es ja, wie sich die unzulässige Quintenfolge aus der Verknüpfung der Rationen erweisen läßt. Entsteht nicht in dem vorhergehenden Quintengange vermittelt der bösen Quarte 20 : 27, ein den natürlichen Verhältnissen entgegen Querverstand? Noch ein Exempel, welches schlimmer ist, als das vorhergehende.

$$\begin{array}{r} 36 : 40 = a \quad h \\ 24 : 27 = d \quad e \\ \hline 60 : 67 \end{array}$$

Hier findet man sogar zwischen 27 : 40 eine um das syntonische Comma von dem reinen Quintenverhalt differirende Quinte, als

$$\begin{array}{r} 27 \quad \times \quad 40 \\ 2 \quad \quad \quad 3 \\ \hline 80 : 81 \end{array}$$

Folget nicht hieraus, daß die unzulässige Quintenfolge aus der Copulation der Verhältnisse erwiesen werden könne? — Aber wie steht es mit den Octaven? Entstehn da auch solche falsche Rationen, wenn man sie verknüpft? Und entstehen nicht auch unreine Verhältnisse und Querverstände, wenn richtige Fortschreitungen copulirt werden? Doch genug hievon. Der Kiesel des Herrn Sorge, die Rationalrechnung mit Gewalt hineinzumischen, da wo sie nicht hingehört, offenbart sich überall. Es ist mit der Frage: Warum sind zwei vollkommene Quinten in gerader Bewegung hintereinander verboten? und der Antwort, weil sie sich in folgenden Zahlen copuliren lassen,

$$\begin{array}{r} 36 : 40 = a \quad h \\ 24 : 27 = d \quad e \end{array}$$

nicht

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe 2c. 75

nicht anders bewandt, als wenn man diese Frage folgendergestalt beantwortet: Weil es vollkommne Quinten in gerader Bewegung sind. Jener Schüler fragte seinen Lehrmeister, warum die Canons in der Unterquinte alle so beliebt in einer Fuge wären, und der Lehrmeister antwortete, weil diese Canons in Hypodiapente gesetzt wären.

§. 15.

Was den Umstand mit dem der unzulässigen Quinten- und Octavenfolge zugeeigneten Sprunge betrifft, so ist vielleicht nichts wahrer, als daß ein Sprung, und zwar ein böser, und deswegen den Ohren unangenehmer Sprung darinnen steckt. Aber selbiger läset sich nicht aus der Copulation der Rationen beweisen, ob es gleich möglich ist, die dabey interessirten Accorde, so gut als alle übrige Harmonien, in verknüpften Verhältnissen vorzustellen. Ich weiß nicht, was der Herr Sorge für Ideen von diesem Sprunge hat; denn aus seinen copulirten Zahlen lassen sich selbige nicht begreifen. Nach meinen Gedanken läset sich dieser Sprung auf folgende Art erklären. Ich bin aber weit entfernt, diese Gedanken für unfehlbar auszugeben; sondern ich will sie nur als zufällige Betrachtungen der Welt zur Prüfung vorlegen. Man verwerfe sie wenn man findet, daß sie kein Genüge leisten. Ich habe nicht mehr, als einige wenige Tage, der ganzen Sache nachzudenken, Zeit gehabt.

§. 16.

Man bemerket, daß diejenigen Folgen von Harmonien das Gehör am angenehmsten rühren, wo der folgende Accord mit dem vorhergehenden im ersten Grade verwandt ist; und daß diejenigen als weniger angenehm empfunden werden, wo der folgende Accord mit dem vorhergehenden nicht im ersten Grade, sondern erst im zweyten verwandt ist. Ich nenne die ersten Arten von Folgen, wozu ich nichts als harmonische Vierklänge nehme, weil sich alle übrige mögliche Harmonien darein auflösen lassen, harmonische Folgen vom ersten, und die letzten vom zweyten Range.

§. 17.

Wenn wir die Merkmahle untersuchen, wodurch sich die harmonischen Folgen erster Gattung von denen zweyter Gattung unterscheiden:

76 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic.

so findet man, daß in den ersten der nachfolgende Accord allezeit ein oder zwey Intervalle aus dem vorhergehenden erhält; in dem zweyten aber der folgende Accord aus ganz neuen Tönen als der vorhergehende besteht. Der Grund also, warum die harmonischen Folgen vom ersten Rang uns angenehmer rühren, als die vom zweyten, ist in den besagten Merkmalen zu suchen, und mit andern Worten kein anderer als dieser, weil die erstern gewisse gemeinschaftliche Töne haben, wodurch der nachfolgende Satz mit dem vorhergehenden aufs genaueste verbunden wird; in den letztern aber keine solche Gemeinschaft oder kein solcher Uebergang von einem Accord zum andern, sondern vielmehr ein Sprung, und zwar Harmoniensprung vorhanden ist.

§. 18.

Wenn die Verschiedenheit zweyer Harmonien an sich verschiedentlich auf unsre Sinne wirkt: so ist, die Erfahrung bey Seite, zu glauben, daß eben dieselbe Folge einen verschiednen Eindruck in uns machen muß, nachdem die Intervallen eines jeden Accords diese oder jene Ordnung unter sich halten. Die beste unter allen möglichen Intervallenordnungen ist unstreitig diese, die die Merkmale der besten harmonischen Folge nachahmet. Denn so wie sich ein Accord gegen den andern verhält: so verhält sich auch ein simpels Intervall gegen das andere, und, wenn es die Natur so geordnet hat, daß diejenigen harmonischen Folgen ein grösser Gefallen erregen sollen, die in dem ersten Grade einander verwandt sind, als die im zweyten: so muß diejenige Ordnung der Intervallen unstreitig angenehmer seyn, wo der gemeinschaftliche Ton der beyden Accorde erstern Ranges auf seiner Stufe stehen bleibt, als wo er weggerissen, und in eine andere Stimme versetzt wird. Denn dadurch, daß der eine oder andere Ton des folgenden Accordes schon in dem vorhergehenden ist gehört worden, bekommt eine solche Folge nur einen blossen Vorzug vor einer Folge, wo solches nicht geschieht. Sobald aber in der vollkommnern Folge der gemeinschaftliche Ton nicht allein in dem vorhergehenden Accorde gehört, sondern annoch für den nachfolgenden in seiner Stimme erhalten wird: so muß der größte Grad der Vollkommenheit der schon an sich vollkommnern Folge zuwachsen.

§. 19.

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe :c. 77

§. 19.

Man glaube nicht, daß ich durch den Vorzug, den ich der angenehmen Intervallenordnung vor derjenigen gebe, wo die Intervalle aus ihrer Stimme in eine andere versetzt werden, diese letztere Intervallenordnung ohne Unterscheid für schlecht und verwerflich erkläre. Sie verhält sich, überhaupt gesprochen, gegen jene, wie die harmonischen Folgen vom zweyten Range gegen die vom erstern. Es sind Sprünge darinnen. So lange sich mit diesen Sprüngen gewisse Merkmale verbinden, die die beste Ordnung der Intervallen hat: so lange ist die Intervallenordnung noch gut, und der Sprung durch diese Merkmale bedeckt. Schwinden aber alle Merkmale der guten Ordnung, und es bleibt nichts als ein blosser Sprung übrig: so ist es unmöglich, daß die Intervallenordnung gut seyn könne; eben so wie die harmonischen Folgen vom zweyten Range, ihres Sprunges ungeachtet, gut sind, so lange dieser Sprung genugsam bedeckt, und dadurch den Sinnen weniger empfindbar wird; aber alsdenn gänzlich aufhören gut zu seyn, wenn der Sprung unbedeckt in seinem vollen Lichte da steht, und das Ohr zu sehr angreift. Ich werde alles dieses durch Exempel deutlicher machen, und zeigen, daß in der unzulässigen Quinten- und Octavenfolge ein solcher böser unbedeckter Sprung steckt. Da dieser Sprung von der Ordnung der Natur im äußersten Grade abweicht: ist es da möglich, daß die bewußte Quinten- und Octavenfolge angenehm seyn könne, und kann sie da anders als verboten werden? Wenn allhier von Sprüngen geredet wird, so muß ich einigen Lesern zu gefallen erinnern, daß keine aus der Brechung der Sätze entstehenden melodischen Sprünge gemeinet werden.

§. 20.

Es ist gesagt worden, 1) daß die harmonischen Folgen vom ersten Range den Ohren angenehmer sind, als die vom zweyten, und 2) daß in Ansehung des Standes der Intervallen dieser Harmonien diejenige Ordnung die beste ist, wo der gemeinschaftliche Ton der beyden Accorde auf seiner Stufe liegen bleibt, ohne versetzt zu werden.

R 3

Exem.

78 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe &c.

Exempel

einer harmonischen Folge vom ersten Range.

	No. 1.		No. 2.
	d e		e d
	h̄ c Fig. 6.		c h Fig. 7.
Unifonus	{ g g		{ g g } Unifonus
	{ g c		{ c g } nus
	Der Bass fällt eine Quinte.		Der Bass steigt eine Quinte

§. 21.

Man findet in den beyden vorhergehenden Exempeln die simpelste und allererste Ordnung, in welcher uns die Natur die Intervallen der beyden schönsten harmonischen Folgen vom ersten Range darleget. Wer die Richtigkeit davon einsehen will, muß auf den Grundsatz der Sympathie der Töne zurückgehen, und die von dem Grundtone C zuerst hervorgebrachten vier Klänge C G c e = 2 : 3 4 : 5 setzen. Auf diesen Accord soll der g h d Accord 4 : 5 : 6 dergestalt folgen, daß, obigen Beobachtungen zu Folge, das g des vorigen Accords auf seiner Stufe und in seiner Stimme erhalten werden könne. Da die Sympathie die Töne sprungweise giebt, aber zwischen dem Grundton C = 1, und dem sympathischen Ton c = 2 kein g vorhanden ist: so muß der Ton c = 2 folglich natürlicher weise auf den Ton g = 3 heraufsteigen, sobald der g h d Accord = 4 : 5 : 6 erscheinen soll. Allhier können wir uns, doch nicht zum Beweise, sondern nur um die Vorstellung der Sache auch durch Zahlen deutlich zu machen, der Copulation bedienen, wie folget:

20	:	18	=	\overline{e}	\overline{d}	
16	:	15	=	c	h	Man sehe Fig. 7.
12	:	12	=	g	g	Unifonus
8	:	12	=	c	g	

Die Zahlen 8 : 12 : 16 : 20 sind vermittelst der Reduction mit 4 nichts anders als 2 : 3 : 4 : 5, und 12 : 12 : 15 : 18 ist vermittelst der Reduction mit 3 nichts anders als 4 : 4 : 5 : 6.
Man

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic. 79

Man siehet, daß, wenn keine schönere und natürlichere harmonische Folgen, als die bey No. 1 und 2. möglich sind: also auch keine bessere Intervallenordnung, als die vorgestellte, in diesen NB. aufs engste zusammengezognen Harmonien möglich ist. Ich sage aufs engste zusammengezognen, Harmonien. Denn die beyden Accorde enthalten keinen grössern Umfang als eine Decime. Sie mußten aber auch in Ansehung des Puncts, von welchem sich die Harmonien ausbreiten, oder in Ansehung des ersten Accords, aufs engste zusammengezogen werden, wenn etwas daraus erwiesen werden sollte.

§. 22.

Ehe wir die Merkmale der besten Intervallenordnung sammeln, will ich alle harmonischen Folgen vom ersten Range hersehen.

No. 1.	No. 2.	No. 3.	No. 4.
g a	a g	g a	a g
e f	f e	e e	e e
Fig. 8.	Fig. 9.	Fig. 10.	Fig. 11.
Uniso. { c c } nus { c f }	Quin- c c } ta f c }	Uniso. { c c } nus { c a }	Uniso- c c } nus a c }
Der Bass geht eine Quinte abwärts.	Der Bass geht eine Quinte aufwärts.	Der Bass geht eine Terz ab- wärts.	Der Bass geht eine Terz auf- wärts.

No. 5.	No. 6.	No. 7.	No. 8.
c h	h c	e f	f e
Fig. 12.	Fig. 13.	Fig. 14.	Fig. 15.
g g	g g	c d	d e
Terz { e e } { c e }	Unif- se e sonus { e c }	Uni- sa a } sonus { a d }	Quinta. a a } d a }
Der Bass geht eine Terz auf- wärts.	Der Bass geht eine Terz ab- wärts.	Der Bass geht eine Quinte abwärts.	Der Bass geht eine Quinte aufwärts.

§. 23.

In der harmonischen Folge bey No. 1 und 2 bemerket man, in Absicht auf die Bewegung der Stimmen, folgende Ordnung:

1) Daß sich nicht alle Stimmen zugleich fortbewegen.

2) Daß

80 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic.

- 2) Daß eine Stimme gegen alle drey übrigen die Seitenbewegung beobachtet.
- 3) Daß vermittelst dieser Seitenbewegung der gemeinschaftliche Ton allezeit als Quinte, oder Octave vorherliegt. Octave und Einklang sind allhier einerley.
- 4) Daß zwischen zwey Oberstimmen, und dem Baß die Gegenbewegung herrschet.

§. 24.

Ich setze diese Merkmahle zum Grunde, um nach selbigen ein Paar Fortschreitungen, worinnen Octaven und Quinten, offenbar und heimlich, enthalten sind, und zwar in einer harmonischen Fortschreitung zwischen der Dominante und dem Hauptton, oder umgekehrt, zu untersuchen. Zuförderst aber erscheint hier die erste und beste Intervallenordnung in ihren dreyen Versetzungen oder Gestalten, als:

No. 1.

<p>d e Fig. 16. h c</p> <p>Unifonus {g g} Quinta. {g c}</p> <p>1ste Gestalt.</p>	<p>g g Fig. 17. d e</p> <p>Tertia {h c} Octava. {g c}</p> <p>2te Gestalt.</p>	<p>h c Fig. 18. g g</p> <p>Quinta {d e} Decima. {g c}</p> <p>3te Gestalt.</p>
--	---	---

In der vorhergehenden Vorstellung fänget die Folge mit der Harmonie der Dominante an. Man setze also den letzten Accord zuerst, so hat man die Folge umgekehrt, und fange selbige mit der Harmonie des Haupttons an, als:

No. 2.

<p>e d Fig. 19. c h</p> <p>Quinta {g g} Unifonus {c g}</p> <p>1ste Gestalt.</p>	<p>g g Fig. 20. e d</p> <p>Octava {c h} Tertia. {c g}</p> <p>2te Gestalt.</p>	<p>c h Fig. 21. g g</p> <p>Decima {e d} Quinta. {c g}</p> <p>3te Gestalt.</p>
---	---	---

§. 25.

Ich werfe nunmehr folgende Fragen auf:

Erste Frage. Warum folgende Fortschreitung, worinnen Octaven und Quinten sind, nichts tauget?

No. 1.

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic. 81

No. 1.	No. 2.
d g	g d
h e	e h
g c	c g
G C	C G

Antwort. Weil zween Sprünge darinnen stecken, und diese Fortschreitung kein einziges Merkmahl der guten Fortschreitung hat. Die Sprünge werden durch folgende Vorstellung, wo man sie ausgefüllet hat, in Absicht auf No. 1. sichtbar.

d e e g	d d e g
h c c e	h h c e
Octava {g Duo {g Quin {g c oder Octava {g Uni {g Quin {g c Fig. 23.	va {g son {g ta {c c
dec. {c ta {c c	ausgelassen.

Zwente Frage. Was von folgenden Fortschreitungen zu halten ist.

No. 1.	No. 2.
d c	e d
h g	g h
Octava {g Decima {e g	Decima {e g} Octava {g g}

Antwort. Dieses, daß sie zwar nicht so strafbar sind, als die vorhergehenden, weil sie nur einen Sprung enthalten, wie man aus folgender Vorstellung sieht:

d h c	Fig. 24.
h g g	
Octava {g Decima {e g} Decima. Fig. 25.	
g g c	
ausgelassen.	

daß sie aber dessen ungeachtet nicht gut sind, weil ihnen alle übrige Merkmahle der guten Fortschreitung fehlen. Diese Gänge, worinnen verdeckte Octaven und verdeckte Quinten stecken, nemlich bey No. 1. zwischen der höchsten und tiefsten Stimme, {d c / g e, und dem Alt und Bass {h g / g c; und bey No. 2. zwischen der höchsten und tiefsten Stimme

82 Viertes Capitel Woher die Melodie entspringe ic.

Stimme $\begin{cases} c & d \\ c & g \end{cases}$ und dem Tenor und dem Bass $\begin{cases} e & g \\ c & g \end{cases}$ zu verbessern, muß man den Bass in die Gegenbewegung versehen, durch welches Verfahren ein Merkmal der guten Fortschreitung hergestellt wird, als wie Fig. 26.

Dritte Frage. Um wie viel die folgende Fortschreitung von der besten unterschieden ist?

No. 1.	No. 2.
d	e
h	c
Octava $\begin{cases} g \\ g \end{cases}$	Quinta $\begin{cases} g \\ c \end{cases}$
Quinta $\begin{cases} g \\ c \end{cases}$	Octava $\begin{cases} g \\ g \end{cases}$

Fig. 27.

Antwort. Um nicht mehr als einen Grad, wie man aus folgender Vorstellung sieht:

d	e	e	d	d	e
h	c	c	h	h	c
Octava $\begin{cases} g \\ g \end{cases}$	Duode-	g	Quinta.	Octava $\begin{cases} g \\ g \end{cases}$	Unifo-
ausge-	cima	c	Octava $\begin{cases} g \\ g \end{cases}$	Unifo-	c
lassen.	ausge-	c	Unifo-	nus	Quinta.
	lassen.				

Fig. 28.

Da sie, diesen Punct ausgenommen, alle übrigen Merkmale der besten Fortschreitung hat: so ist sie zwar nicht so angenehm, als die beste Fortschreitung. Hingegen gehört sie auch nicht ins Register der bösen, und es stimmt mit dieser Theorie die Lehre der Praxis überein, welche diejenige Art verdeckter Octaven und Quinten, worinnen die Oberstimme sich stufenweise bewegt, während der Zeit die Unterstimme eine Quarten- oder Quintenfortschreitung macht, erlaubt. Bey No. 1. findet man eine solche verdeckte Octave zwischen

$\begin{cases} h & c \\ g & e \end{cases}$ und bey No. 2. eine verdeckte Quinte zwischen $\begin{cases} e & d \\ c & g \end{cases}$

Ich enthalte mich, mehrere Exempel erlaubter und unerlaubter Fortschreitungen beizubringen. Wenn das vorhergehende genugsam begriffen hat, und weiß was die Praxis erlaubt, und nicht erlaubt wird die

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe 2c. 83

die Ursache davon nach dem was gesagt ist, leicht zu entwickeln, und alle übrige Fragen also aufzulösen wissen.

§. 27.

Wenn die in einer harmonischen Folge, von zween im ersten Grade verwandten Accorden, entstehende verbotene Quinten- und Octavenfolge dem Gehör zuwider ist: so ist es unstreitig diejenigen Quinten- und Octavenfolge noch mehr, die in einer Folge von zween, im zweyten Grade verwandten Accorden entsteht. Denn da in selbigen schon ein Harmoniensprung vorhanden ist, so muß, wenn Intervallensprünge dazu kommen, nothwendig alle gute Wirkung aufgehoben werden. Solange diese Intervallensprünge vermieden werden; und dieses kann nicht anders als durch die Gegenbewegung, eines der vornehmsten Merkmalhe der ersten und besten Intervallenordnung, geschehen: solange sieht eine Folge von zween, im zweyten Grade verwandten Accorden, derjenigen Folge von zween im ersten Grade verwandten Sätzen gewissermassen ähnlich, wo die drey Oberstimmen zugleich gegen den Bass eine Gegenbewegung machen, und wovon man bey Fig. 26. Exempel gesehen. Höret aber diese Ähnlichkeit auf, und das Ohr entdecket, durch die ungeschickte Stellung der Partien, die harmonische Lücke, die versteckt werden sollte: so erregt eine solche Fortschreitung grössern Widerwillen, als irgend eine andere Quinten- oder Octavenfolge. Man sehe hievon folgendes Exempel

g	a	Fig. 29.
e	f	
c	d	
c	d	

Ich mag den harmonischen Sprung mit A moll oder F dur ausfüllen: so stecken allezeit zween Intervallensprünge darinnen, wie man aus folgender Vorstellung sieht:

g	a	a	e	Quinta	Fig. 30.
e	e	e	f		
c	c	c	d		
c	a	a	d		

Decima {
Terz {
ausgelassen

§ 2

Oder:

1070

84 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe 2c.

oder:

g	a	a	a	
e	f	f	f	
Octava {	Duo. {	Quin. {	a	} Octava Fig. 31.
c	decima {	ta {	d	
	f	f	f	
	ausgelassen			

Man sehe zu diesen Sprüngen alle übrige fehlenden Merkmale der guten Fortschreitung. Kann diese Quinten- und Octavenfolge anders als im äussersten Grade unangenehm seyn? Man bediene sich aber der Gegenbewegung als:

g	f	
e	d	
Octava {	a	} Quinta Fig. 32.
c	d	

Da wird das eine Merkmal der guten Fortschreitung hergestellt. Das Ohr wird getäuscht, und überhört den Harmoniensprung wegen der guten Intervallenordnung. So wie in gewissen Fällen, wie aus der Praxi bekannt ist, eine Dissonanz eine böse Quintenfolge dem Ohr undeutlich macht, man sehe Fig. 33: also wird allhier der Sprung der Harmonie durch die Gegenbewegung versteckt.

§. 28.

Ich habe mich bemüht, die verbotne Quinten- und Octavenfolge in einer harmonischen Folge von zween im ersten, und von zween im zweyten Grade verwandten Accorden, theoretisch und zwar auf eine jedem Practiker faßliche theoretische Art zu erklären. Wir haben dabey gesehen, daß die Quinten- und Octavenfolgen von der lezten Gattung, indem es unter den bösen Fortschreitungen ebenfalls Grade giebt, so wie unter den guten, die unleidlichsten sind. Es bleibt uns noch von einer gewissen Quinten- und Octavenfolge, die in der Progression eines harmonischen Vierklangs von der einen Ver- setzung zur andern möglich ist, ein Wort zu sagen übrig. Ich gebe folgendes Exempel:

g	g	
e	e	} Fig. 34.
c	c	
C	C	

Man

Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ꝛc. 85

Man sehe auch bey Fig. 35 ein in abgeleiteten Sätzen sich hierauf beziehendes Exempel.

§. 29.

Man kann nicht sagen, daß diese Folge das Gehör sonderlich, nemlich so beleidigt, als wenn die Quinten ꝛc. aus zween verschiedenen Harmonien entstehen. Die Ursache hiervon ist ohne Zweifel physikalisch, und liegt in der Sympathie der Töne, und den sich in einander verliedrenden Vibrationen, die nur um die Hälfte von einander differiren.

§. 30.

Indessen kann man auch nicht sagen, daß das Ohr an dieser Quintenfolge eben Gefallen hat. Es hat nur weniger Misvergnügen daran, als an andern Gattungen von Quinten- und Octavenfolgen; und also steckt allezeit etwas unangenehmes, und folglich ein Fehler darinnen. Die Ursache davon ist unstreitig keine andere, als weil der Sprung nicht bedeckt oder vorbereitet ist, welches geschehen seyn würde, wenn das dritte Merkmal der besten Intervallenordnung wäre nachgeahmt worden, und die Quinte als Quinte vorhergelegen hätte, nemlich so wie bey Fig. 36. Denn als Octave, kann die Quinte in einem versetzten harmonischen Vierklange nicht vorherliegen, und, so wie nach dem §. 18. die beste unter allen möglichen Intervallenordnungen, in einer harmonischen Folge von zween verschiedenen Sätzen, diejenige ist, die die Merkmale der besten harmonischen Folge, das ist, der zwischen dem Haupttone und der Dominante nachahmet: so muß diejenige Intervallenordnung in einem, in versetzter Gestalt wiederholten harmonischen Vierklange, nothwendig ebenfalls die beste seyn, die die Merkmale der besten Intervallenordnung in einer Folge von zween verschiedenen Sätzen nachahmet. Diese Gradation scheint mir gegründet zu seyn.

§. 31.

Obgleich das vorhin angeführte Exempel fehlerhaft ist: so sind es doch die folgenden noch mehr:

86 Viertes Capitel. Woher die Melodie entspringe ic.

No. 1.		No. 2.	
c	c	g	g
g	g	e	e
e	e	c	c
c	c	c	c

und

Fig. 37.

Bei Nummer 1. sind Octaven zwischen den äußersten Stimmen, und Quinten zwischen dem Alt und Bass; und bei No. 2. sind Octaven und Quinten; jene zwischen dem Tenor und Bass; diese zwischen dem Tenor und Diskant, und Diskant und Bass. Ein Exempel in abgeleiteten Sätzen sehe man bei Fig. 38.

Da in diesen Exempeln kein einziges Merkmal der guten Fortschreitung vorhanden ist, und solche also in dem äußersten Grade von demjenigen natürlichen Fortgang abweichen, der das meiste Gefallen erregt: so können sie nicht anders als unangenehm seyn, und deswegen in der Praxi verboten werden. Man sehe bei Fig. 39, durch was für eine Intervallenordnung die Exempel einige Merkmale der guten Fortschreitung erhalten würden.



Fünftes Capitel.

Vom reinen Hauptaccord.

§. 1.

Hier geht eigentlich der praktische Unterricht vom Generalbass an. Wenn Herr Sorge kein Freund von unnützem Gewäsche, und lächerlichen Allegorien wäre: so würde dieses Capitel ungefähr folgende Gestalt erhalten haben:

„Der reine Hauptaccord, von andern vollkommner, ordentlicher oder eigentlicher Dreyklang genannt, ist zweyerley, hart oder weich;

„Hart,

Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord. 87

„Hart, wenn er die grosse Terz bey sich führet, z. E. c e g.

„Weich, wenn er die kleine Terz bey sich führet, z. E. a c e.



„Um mit diesen Accorden umgehen zu lernen, sehe man folgende Exempel, wovon die bey Fig. 40. 41. 42. 43. 44, in der harten Tonart C; und die bey Fig. 45. 46. 47. 48. 49, in der weichen Tonart A sind.



„Zu jeder Bassnote wird mit der rechten Hand Terz, Quinte und Octave, jedoch in beständiger Abwechslung, gegriffen; nemlich so, daß bald die Terz, bald die Quinte, bald die Octave, oben komme. Die Ursache ist, damit keine verbotne Quinten oder Octavenfolgen entstehen mögen.



„Da die weiche Tonart zweyerley Arten von Sexten und Septimen, nemlich so wohl eine grosse, als kleine Sexte und Septime in ihrer Tonleiter hat: so kommt es daher, daß, nach Beschaffenheit der Modulation, sowohl der harte als weiche Dreyklang auf der vierten und fünften Klangstufe der weichen Tonart Statt haben kann. Man sehe hievon Fig. 50.



„Zur zweyten Klangstufe der weichen Tonart findet sich aus vorigem Grunde, sowohl der weiche, als der weiche verminderte Dreyklang. Wir können von diesem letztern aber noch nicht allhier sprechen; und geben also nur ein Exempel vom ersten bey der vorhergehenden Fig. 50.



„Man wird bemerkt haben, daß sowohl alle Dur- als Moll-Exempel, in Ansehung des ersten Notenschritts, von einander unterschieden sind. Denn in den Dur-Exempeln geschieht der erste Schritt bey Fig. 40 in die Quinte; bey Fig. 41 in die Quarte; bey Fig. 42 in die Sexte.

bey

88 Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord.

„in den Mollkempeln geschieht der erste Schritt
bey Fig. 43 in die Terz.
bey Fig. 44 in die Secunde.
bey Fig. 45 in die Quinte.
bey Fig. 46 in die Quarte.
bey Fig. 47 in die Terz.
bey Fig. 48 in die Sexte.
bey Fig. 49 in die Septime.

„Die in Ansehung dieses ersten Schritts beobachtete Ordnung gründet sich auf die Verwandtschaft der Harmonien, vermöge welcher

- 1) Die Fortschreitung in die Ober- und Unterquinte, oder in die Unter- und Oberquarte, die vollkommenste ist.
- 2) Die Fortschreitung in die Ober- und Unterterz, oder in die Unter- und Obersexta nimmt den zweyten Rang ein.
- 3) Die Fortschreitung in die Ober- und Untersecunde ist die letzte in der Ordnung.

§. 2.
Nun muß ich von dem fünften Capitel des sorgischen Compendii selbst ein Wort sagen. Was daselbst im §. 1. von dem Ursprung der Melodie aus der Harmonie gelehret wird, darüber habe ich in dem vorhergehenden vierten Capitel, wohin dieser Artikel eigentlich gehöret, meine Meinung schon eröffnet. Die Ausdrücke: Secundenharmone, Septimenharmone, u. s. w. worunter alle Welt einen aus der Secunde oder Septime bestehenden Accord; der Herr Sorge aber, nach der ihm eigenen neuen Sprache, einen harmonischen Dreyklang für die zweyte oder siebente Klangstufe einer zum Grunde gelegten Tonart, versteht, übergehen wir hier und überall, wo sie vorkommen werden. Unser Auctor muß sich bey den Gelegenheiten, wo er sich derselben bedienet, nicht besonnen haben, daß er ein deutscher Scribent ist, und daß er für Anfänger der Harmonie schreibe, die sich aus der Lage der breiten und schmahlen, hölzernen und eiserbeinern Tasten, die Quinten und Terzen zc. bekannt machen müssen. Vielleicht sucht er darinnen Lob, nicht von jedermann verstanden werden. Wie gelehrt, wie tieffinnig! wird mancher sagen. —

Wir

Wir wollen dem Herrn Sorge seine gelehrten und tief sinnigen Ausdrücke lassen.

§. 3.

Der 3te §. ist zu merkwürdig, um aus der Acht gelassen zu werden. Sollte man wohl glauben, daß der Herr Sorge noch nicht mit sich eins ist, wie die Klangstufen der weichen Tonleiter beschaffen seyn müssen? Bald heißt es, daß die aufsteigende Folge aus den Tönen a h c d e f gis a; bald, daß sie aus a h c d e fis gis a besteht. Die absteigende Folge wird bald mit a g f e d c h a; bald mit a gis f e d c h a gemacht. Warum nicht auch mit a gis fis e d c h a, oder mit a g fis e d c h a?

§. 4.

Warum verwirren sie denn, mein lieber Herr Sorge, den Anfänger der Harmonie mit diesem Geschwätz? Was soll das? „Man hat guten Grund dazu, mit gis f abzustiegen. Ungehenden Sängern aber pflegt die übermäßige Secunde, die von der siebenten Stufe zur sechsten entsteht, schwer zu fallen.“ Schreiben Sie etwann eine Anleitung zur Singkunst? Ey, ey!

§. 5.

Ein anders ist es, wie die weiche Tonart natürlicher Weise beschaffen seyn muß; ein anders wie sie, im Lauffe der Melodie, Ursachen wegen künstlicher Weise ausgeübt wird. Natürlicher Weise muß sie so beschaffen seyn, daß sie, so wie die harte Tonart, alle Töne, deren sie sowohl im einfachen als zusammengesetzten Gesange benöthigt ist, in ihrem Bezirk enthalte. Ist dieses möglich, wenn sie mit ebendenselben Tönen herab und hinaufsteigt? Wo sind in a g f e d c h a, die Töne fis und gis, die sie nicht allein zur Melodie, sondern auch zur Harmonie gebraucht; oder in a h c d e fis gis a, die Töne f und g, die die Modulation nöthig macht, vorhanden? Sie muß ihre Töne also zwischen zwei Tonleitern vertheilen, und da fragt es sich, welche von allen möglichen Vertheilungen die beste und natürlichste ist?

M

§. 6.

90 Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord.

§. 6.

Daß keine andere Vertheilung natürlicher und besser sey, als die unter allen guten Practikern bekannte und gewöhnliche, da man mit der grossen Sexte und Septime hinauf, aber mit der kleinen Septime und Sexte heruntersteigt, nemlich a h c d e fis gis a, und a g f e d c h a, ist aus der Unmöglichkeit einer bessern und natürlichern klar genug. Denn will man etwann mit der kleinen Septime und grossen Sexte heruntersteigen, als a g fis e d c h a: so muß man nothwendig, um die dem Umfang der Tonleiter annoch fehlenden Töne nicht auf eine ungereimte Art auszulassen, auf folgende Art mit der kleinen Sexte und grossen Septime heraufsteigen, als: a h c d e f gis a, oder will man etwann auf diese letzte Art die absteigende Leiter bilden; so muß man, aus vorigem Grunde, nothwendig die aufsteigende nach der ersten Art formiren. Aber was ist das für eine Tonleiter, wo übermäßige Secunden Statt haben? Sieht sie die Natur? Aus was für einer Ziffer der Verhältnistabelle der Töne will uns der Herr Sorge beweisen, daß man sehr guten Grund habe, mit gis f abzustiegen? Ich sehe schon einem neuen System entgegen. Bald wird derselbe in der Bassfortschreitung von der Dominante einer weichen Tonart zur sechsten Klangstufe, z. E. von e zu f, nicht mehr die Terz a zu F verdoppeln, sondern von dem gis aufs f herabsteigen, nemlich

h	a	h	a
gis	f	gis	a
e	c	e	c
E	F	E	F

Was für herrliche Entdeckungen werden wir im Reiche der Harmonie zu erwarten haben!

§. 7.

Daß der Herr Sorge für das gis — f in A moll eine ganz besonders gerührte Empfindung haben müsse, ist aus dem sechsten Capitel, §. 3. Seite 14, annoch abzunehmen, allwo es heißt: „Daß es nichts ungereimtes seyn würde, A moll mit gis vorzuzeichnen.“ Warum nicht auch mit dis und b? Mit dis, wegen des
Accords

Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord. 91

Accords der verminderten Terz, mit der verminderten Quinte und der verminderten Septime. Mit b, wegen der in der Melodie vorkommenden verminderten Terz, z. E. $\begin{matrix} b & a & gis \\ d & c & h \end{matrix}$. Wehe dir, du armes A moll, und euch allen übrigen weichen Tonarten, wenn der Herr Sorge durch seine neue Vorzeichnung, die äusserlichen Kennzeichen eurer Verwandtschaft mit den harten Tonarten aufheben wird! — Der Mann muß sich nicht mehr erinnern, was er in seinem dritten Capitel geschrieben hat. Wie leichtsinnig!

§. 8.

Er gedenkt nicht mehr daran, daß aus dem, was er im dritten Capitel gesagt hat, zugleich die Regel der Vorzeichnung fließet, nemlich, daß man natürlicherweise keine andere Töne, als die mit dem Dreyklange des zum Grunde gelegten Haupttons im ersten Grade verwandt sind, in die Vorzeichnung dieses Tons bringen könne! Wenn nun A C E zum Grunde liegt, und die im ersten Grade damit verwandten Töne, keine andere, als seine vollkommene Ober- und Unterquinten sind, nemlich e g h, und d f a, als:

e	g	h
A	C	E
d	f	a

findet sich hierunter etwann ein gis? ic. Das Argument des Herrn Sorge, warum es nicht ungereimt seyn würde, gis in die Vorzeichnung zu bringen, ist, um der übermäßigen Quinte des auf die Medianten fallenden anomalischen Accords c e gis, dadurch einen Platz im Notenplane zu verschaffen. Vermuthlich hat er nicht Achtung gegeben, daß uns an dem Accord c e g mehr gelegen ist, als an c e gis. —

§. 9.

Nun wissen wir, was es mit dem guten Grunde des Herrn Sorge, mit gis — f abzusteiigen, für eine Verwandtniß hat. Ein guter Grund darwider ist dieser unstreitig, daß nichts ungereimter seyn würde, (weil doch von ungereimten Dingen die Rede ist;) als das f und g von einander abzusondern, und sie entweder in fis g,

M 2

oder

92 Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord.

oder f gis zu verwandeln, wenn man bedenkt, daß sie von der Natur vermittelst eben desselben Tons, nemlich der Medianten c, übereinander hervorgebracht werden, g erklingend, und f erzitternd. Ist es aber vernünftig, diese der weichen Tonart wesentlichen Töne, nemlich die kleine Sexte und Septime in der Folge bey einander zu lassen: so ist es auch vernünftig, solches in Ansehung der zufälligen Töne, nemlich der grossen Sexte und Septime ebenfalls zu thun. Dieses geschieht, wenn man z. E. in A moll, mit a g f e herunter, und mit e fis gis a hinaufsteigt. Ist noch etwas darwider einzuwenden?

§. 10.

Im §. 6. und den folgenden bis zum Schlusse des Capitel, bringet der Verfasser des Compendii drey musikalische Zirkel, aber was mich sehr befremdet, nicht allein in einer für einen Anfänger in der Harmonie sehr fürchterlichen, sondern zugleich sehr falschen und abscheulichen Schreibart zum Vorschein. Kein einziger Ton hat seine ihm zukommende Vorzeichnung, und diese Vorzeichnung hat derselbe vermuthlich deswegen weggelassen, 1) weil er sich nicht lange genug in jedem Tone aufhält, sondern nur zweyen Griffe darinnen machen läßt. 2) Weil in dem ersten Zirkel die Töne in einer solchen Ordnung untereinander zirkeln, daß die Zahl der Kreuze und Been für jeden Ton bald zu bald abnimmt, und dadurch keine gute natürliche Ordnung entsteht. So wie es nun mit der Schreibart des ersten Zirkels gehalten ward, so mußten nothwendig, Gesellschafts wegen, die beyden letzten Zirkel nachfolgen.

§. 11.

Diese Schreibart, wo die Vorzeichnung der Töne ausgelassen wird, ist, wenn dieser Mangel durch Ziffern über die Noten, und durch die den Ziffern hinzugefügte Kreuze und Been, ersetzt wird, sehr beschwerlich; alsdenn aber, wenn dieser Mangel der Vorzeichnung nicht ersetzt wird, abscheulich und falsch. In dem letzten Falle befinden sich alle drey sorgfischen Zirkel.

§. 12.

Ich will nur ein Paar Exempel geben. Was soll zu der Bassnote Ges, womit der dritte Zirkel Tab. II. Fig. 3. Compendii anfängt,

fängt,

Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord. 93

fängt, gegriffen werden? Der Notenplan giebt, weil nichts vorgezeichnet ist, die übermäßige Terz h, und die übermäßige Quinte d. Aber Herr Sorge verlangt b und des, nemlich den harten Dreyklang dazu. Was soll zu dem dis in dem funfzehnten Tactraum Fig. I. Tab. II. Compendii gegriffen werden? Der Notenplan giebt die verminderte Terz f, und die falsche Quinte a. Aber Herr Sorge verlangt fis und ais, nemlich den weichen Dreyklang dazu. Man untersuche auf eine ähnliche Art alle drey Zirkel: so wird man da, wo der sorgische Schneckenzirkel in diejenigen Töne geräth, die mehrere Kreuze oder Been zu ihrer Vorzeichnung gebrauchen, allenthalben Fehler und Unrichtigkeiten von dieser Art finden. Was hat nun diese Schreibart für Nutzen! Sie zeigt von nichts anderm, als dem leichtsinnigen, und wider die Regeln der guten Ordnung aufrührerischen Geiste des Herrn Sorge.

§. 13.

Noch ein Wort von der äußerlichen Gestalt der sorgischen Zirkel. Was sollen die Tonarten fhis moll, cisis moll, his dur, heles moll, deses dur, eles dur, alas dur, u. s. w? In was für Transponirgrillen geräth unser Verfasser in seinem Zirkelparoxysmo? Müssen darum, weil in einigen der sogenannten versetzten Tonarten, im Laufe der Modulation, hin und wieder ein Doppelkreuz oder Doppelbe erforderlich wird, ganze Tonleitern in diesen Figuren ausgerichtet werden? Der Herr Sorge behauptet zwar zu wissen, wie weit sich die Praxis versteigt. Allein er muß sich in dem Augenblick, da er auf den ausschweifenden Einfall von cisis moll, &c. (warum nicht auch cisisisis moll?) verfiel, nicht mehr darauf besonnen haben. Ich wäre begierig, ihn aus einer dieser neuen Tonleitern ein Stück spielen oder accompagniren zu sehen. Man pflegt sonst zu sagen, daß man nicht die Dinge ohne Noth vervielfältigen müsse.

§. 14.

Damit man die Ordnung der Modulation in den sorgischen Zirkeln wissen möge, so will ich sie alle drey hieher setzen; allein mit der in der Mitte des Zirkels nöthigen Veränderung der Kreuze in Been, oder der Been in Kreuze.

94 Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord.

Der Iste Zirkel.

1 C dur	2 G dur	3 A moll	4 E moll
5 D —	6 A —	7 H —	8 Fis —
9 E	10 H	11 Cis	12 Gis
13 Fis	14 { Cis Des	15 Es	16 B
17 As	18 Es	19 F	20 C
21 B	22 F	23 G	24 D
25 C			

Der IIte Zirkel.

1 C dur	2 F dur	3 D moll	4 G moll
5 B —	6 Es —	7 C —	8 F —
9 As	10 Des —	11 B	12 Es
13 { Ges Fis	14 H —	15 Gis	16 Cis
17 E	18 A —	19 Fis	20 H
21 D	22 G —	23 E	24 A
25 C			

Der IIIte Zirkel.

1 C dur	2 G dur	3 E moll	4 H moll
5 D —	6 A —	7 Fis —	8 Cis —
9 E	10 H	11 Gis	12 Dis
13 Fis	14 { Cis Des	15 B	16 F
17 As	18 Es	19 C	20 G
21 B	22 F	23 D	24 A
25 C			

§. 15.

Was die sorgfiche Bearbeitung dieser Zirkel betrifft, so wäre es gut gewesen,

1) Wenn die Folge der Harmonien in einen ordentlichen Tact eingetheilet, und nicht so lauderwelsch mit runden Noten und Viertelnotenköpfen zu Papier gebracht worden wäre.

2) Wenn

E 10

Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord. 95

2) Wenn man einen ordentlichen kurzen Rhythmus, mit verschiedenen Arten von Bassprogressionen, zum Grunde gelegt hätte.

3) Wenn man die Ausweichung von einem Ton in den andern ein wenig vorbereitet hätte. In einem Lehrtempel von dieser Art sind z. E. die Uebergänge vom f dur ins d moll, und vom g dur ins a moll, und alle ähnlichen, vermittelst der blossen Dominante des folgenden Tons, als

c	cis	h	h
a	a	g	gis
f	e	d	e
f	a	g	e

so etwas plump.

§. 16.

Aus dem §. 9. des VI. Capitels Compendii siehet man, daß der Herr Sorge vergessen hat, daß sein dritter Zirkel von der Erfindung des um die Tonkunst unsterblich verdienten Herrn Legationsraths von Mattheson ist. Man kann desselben Kleine Generalbassschule, Seite 131. nachschlagen. Der Zirkel des Herrn Heinichen, dessen im gedachten §. gedacht wird, gehet die Töne in folgender Ordnung durch.

1 C dur	2 A moll	3 G dur	4 E moll
5 D —	6 H —	7 A —	8 Fis —
9 E	10 Cis	11 H	12 Gis
13 Fis	14 Dis	15 { Cis Des	16 B
17 As	18 F	19 Es	20 C
21 B	22 G	23 F	24 D
25 C			

§. 17.

Der Herr Sorge hat den ersten der im §. 14. vorgebrachten Zirkel, der durch C und G dur, A und E moll gehet, bereits in dem dritten Theile seines Vorgemachs, Seite 427. gelehret. Er bildet sich nicht wenig darauf ein, und zieht ihn sowohl dem matthesonischen als heinichenschen vor. „Heinichens Zirkel, heißt es, ist „ganz

„ganz

96 Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord.

„ganz gut. Aber man kann doch nicht behaupten, daß z. E. A moll
„dem C dur näher verwandt wäre als G dur. Das bezeuget ratio
„mathematica ganz deutlich; denn Ratio 3 : 2 ist eher und vollkomm-
„ner, als 5 : 6. — Der matthesonische Zirkel wäre besser als
„der heinrichensche, wenn Modus minor dem maiori nicht bey sechs
„Modis wider alle natürliche Ordnung vorgriffe. Unsere neue Art
„(die sorgische) ist unstreitig die natürlichste, und also die beste; denn
„sie nimmt das vollkommnere für erst, und das weniger vollkommne
„hernach.“

§. 18.

Herr Sorge thut recht wohl, daß er selbst seinen Zirkel für den
besten erklärt. — Ich werde mir aber die Freiheit nehmen, noch
verschiednes dagegen einzuwenden.

§. 19.

Entweder sollen die musikalischen Zirkel dazu dienen, um einen
Scholaren mit allen Tönen und Tonarten gleich bekannt zu machen,
und daß er z. E. so gut zu dis als d den weichen Dreyklang zc. fin-
den lerne. In dieser Absicht ist es einerley, in was für einer Ord-
nung ein Zirkel die vier und zwanzig Töne durchläuft, wenn die
Ausweichung des vorhergehenden Accordes in den folgenden nur den
Regeln der Modulation gemäß verrichtet, und in keinen als einen
von den fünf Tönen, in welche jeder Ton seiner Natur nach, zu ca-
denziren Recht hat, auf eine gute Art hineingegangen wird. Folglich
sind in Absicht auf diesen Punct nicht nur die drey Zirkel, wovon die
Rede ist, sondern alle übrige, die nur möglich sind, wenn sie die vor-
hin gemeldte Eigenschaft besitzen, einander im Range gleich.

§. 20.

Oder die musikalischen Zirkel sollen dazu dienen, den Zusam-
menhang der zwölf harten, und zwölf weichen Tonarten einem Schü-
ler der Harmonie bekannt zu machen. Aber auch bey dieser Absicht
hat noch keiner der bemeldten Zirkel den Vorzug vor den beyden an-
dern. Denn da der Schüler sowohl vermittelst des einen, als des
andern zu seinem Anfangstone zurück kömmt, und es einerley ist, auf
was

was

Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord. 97

was für eine Art solches geschieht, wenn er nur durch richtige Modulationen zurück geführet wird: so wird er so gut vermittelst des matthesonischen und heinichenschen, als vermittelst des sorgischen Zirkels erkennen, daß unter den zwölf harten und zwölf weichen Tonarten ein Zusammenhang ist.

§. 21.

Weswegen verlangt denn der Herr Sorge für seinen Zirkel den Vorzug? Deswegen, weil in dem seinigen dieser Zusammenhang auf die nächsten Grade der Verwandtschaft gegründet seyn soll; und sein Argument in Ansehung des heinichenschen Zirkels, ist: „weil Heinichen von C dur ins A moll; er (Sorge) aber von C dur ins G dur geht. Wenn nun $c : a$ sich wie $5 : 6$, $c : g$ aber wie $3 : 2$ verhält; und $3 : 2$ der Unität näher ist, als $5 : 6$: so muß ja unstreitig sein (der sorgische) Zirkel natürlicher, und deswegen besser als der heinichensche seyn.“ Ich nehme dieses Argument an, und untersuche darnach den matthesonischen und sorgischen Zirkel. Der Anfang ist in beyden gleich. Sie fangen in C dur an, und weichen von dannen ins G dur aus. Von diesem G aber lenket sich der Herr von Mattheson ins E moll, und Herr Sorge ins A moll. Wenn nun $g : e$ sich wie $5 : 6$, $g : a$ aber wie $8 : 9$ oder $9 : 10$ verhält, und $5 : 6$ der Unität näher ist als $8 : 9$, oder $9 : 10$: so ist unstreitig der matthesonische Zirkel natürlicher, und folglich besser als der sorgische.

§. 22.

Es hat in der That seine Richtigkeit, daß der matthesonische Zirkel besser ist, als der sorgische. Er ist aber zugleich annoch besser als der heinichensche; und also ist der sorgische im Range der letzte. Hier ist der Beweis, aber nicht nach sorgischer Art mit mißgebrauchten Rationalzahlen.

§. 23.

Mein Grundsatz, welchen Herr Sorge selbst erkennet, ist: daß diejenige Ordnung der vier und zwanzig Töne, wo selbige im nächsten Grade der Verwandtschaft auf einander folgen, besser ist, als diejenige, wo solches nicht geschieht; nemlich 1) wo
N ent-

98 Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord.

entweder die Accorde vermische, d. i. im ersten und zweyten Grade wechselsweise; oder 2) wo selbige durchgehends im zweyten Grade aufeinander folgen. Nach diesem Grundsatz muß man, aber nicht eine einzelne Folge von Tönen, sondern die ganz erste, oder die Grundlinie des Zirkels, von welcher die folgenden Linien nichts als bloße Versetzungen sind, untersuchen.

§. 24.

Ich sage, daß der matthesonische Zirkel, worinnen die Töne in folgender Ordnung auf einander folgen:

C dur, G dur, E moll, H moll, D dur &c.

besser ist als der sorgische, worinnen die Töne folgendergestalt gehen:

C dur, G dur, A moll, E moll, D dur &c.

Denn in diesem letzten Zirkel folgen die Töne in vermischten Graden. C und G dur sind im ersten Grade einander verwandt; G dur und A moll im zweyten; A moll und E moll im ersten, E moll und D dur im zweyten, u. s. w.

In dem ersten aber folgen die Töne unvermischt im ersten Grade; denn C und G dur sind im ersten; G dur und E moll im ersten; E moll und H moll im ersten; H moll und D dur im ersten Grade, u. s. w. einander verwandt.

§. 25.

Da es, wiewohl in einer versetzten Ordnung der beyden mittelsten Töne in jeder Linie, mit dem heinichenschen Zirkel eben die Bewandniß hat, als mit dem sorgischen; (denn, wo bey Sorgen zuerst G dur, und hernach A moll steht, da steht bey Heinichen zuerst A moll, und hernach G dur, nemlich:

im ersten Grade im zweyten Grade im ersten Grade
C dur, A moll, G dur, E moll &c.)

so braucht es nicht viele Mühe einzusehen, daß der matthesonische Zirkel auch vor dem heinichenschen den Vorzug hat.

§. 26.

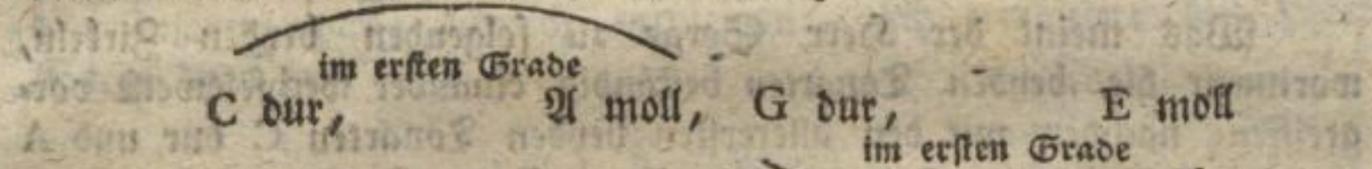
§. 26.
Ich will bey dieser Gelegenheit bemerken, daß der zweyte sorgische Zirkel:



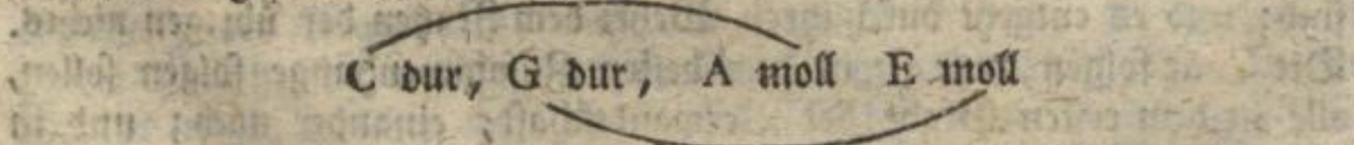
mit dem matthesonischen, obwohl in entgegen gesetzter Linie, übereinstimmt; denn der matthesonische ist auf die aufsteigende Ordnung der Töne; der sorgische zweyte aber auf die absteigende erbauet. Es ist was besonders, daß Herr Sorge nicht einmahl den Wehrt dieses zweyten Zirkels eingesehen hat.

§. 27.

Es ist zu zeigen, daß der heinichensche Zirkel vor dem ersten sorgischen den Vorzug hat. Worinnen sie beyde übereinkommen, und unterschieden sind, hat man kurz zuvor gesehen. Es frage sich also, in welchem Zirkel von beyden, bey ihrem Unterscheid, die beste und natürlichste Ordnung ist. Diese ist sichtbarlich in dem heinichenschen, und nicht in dem sorgischen; denn in dem erstern folgen die beyden im ersten Grade einander verwandten unähnliche Tonarten unmittelbar hintereinander, nemlich



Hingegen sind sie in dem letztern, nemlich in dem sorgischen von einander abgesondert, nemlich



Kann eine Ordnung schöner seyn als die bey Heinichen, wo die beyden Tonarten, die den Grund aller übrigen enthalten, C dur und A moll, den Anfang machen, und alle folgenden in dem Verhältnis,

100 Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord.

hältnisse, so wie sie von C und A erzeugt werden, nachfolgen? Man zeichne C dur, als die allererste Durharmonie mit 1; G dur mit 2, u. s. w. Man zeichne die allererste Mollharmonie A mit 1, E mit 2, u. s. w. Alsdenn ist die Ordnung des heinichenschen Zirkels 1. 1. 2. 2. 3. 3. 4. 4. u. s. w. Hingegen die Ordnung des sorgischen: 1. 2. 1. 2. 3. 4. 3. 4. u. s. w. Welche Ordnung ist die allererste und natürlichste?

§. 28.

In der That würde der heinichensche Zirkel selbst vor dem matthesonischen, wo die Zahlen folgendergestalt gehen: 1. 2. 2. 3. 3. 4. 4. 2c. den Vorzug haben, wenn die Folge der Töne durchgehends, ohne unterbrochen zu werden, auf den ersten Grad der Tonverwandtschaft gegründet wäre. Denn das Vortgreiffen der weichen Tonarten, H, Cis, Dis, F, G und A vor den harten Tonarten, D, E, Fis, As, B, C das Herr Sorge dem matthesonischen Zirkel zur Last legen will, gereicht demselben so wenig zum Nachtheil, so wenig es dem sorgischen zum Vortheil gereicht, daß alle vorige harte Tonarten eher als die mit ihnen im ersten Grade verwandte weiche Tonarten darinnen erscheinen.

§. 29.

Was meint der Herr Sorge zu folgenden beyden Zirkeln, worinnen die beyden Tonarten beständig einander wechselsweise vortgreiffen, nachdem mit den allerersten beyden Tonarten C dur und A moll in dem harten, und mit A moll und C dur in dem weichen Tonzirkel, der Anfang gemacht worden; sollten sie nicht den Vorzug vor allen andern fordern können? Ich kann sie loben, weil sie nicht von mir sind; und es entgeht durch ihren Wehrt dem Nutzen der übrigen nichts. Die Töne folgen, wie sie in dem besten Zusammenhange folgen sollen, alle in dem ersten Grade der Verwandtschaft, einander nach; und in beyden Zirkeln sind die Zahlen 1. 1. 22. 33. 44. und so weiter.

Der

Fünftes Capitel. Vom reinen Hauptaccord. 101

Der erste Tonzirkel.

1. C dur	2. A mol	3. E mol	4. G dur
5 D —	6 H —	7 Fis —	8 A —
9 E —	10 Cis	11 Gis	12 H
13 Fis	14 { Es Dis	15 B	16 Des
17 As	18 F	19 C	20 Es
21 B	22 G	23 D	24 F
25 C —			

Der zweyte Tonzirkel.

1. A mol	2. C dur	3. G dur	4. E mol
5 H —	6 D —	7 A —	8 Fis —
9 Cis	10 E	11 H	12 Gis
13 Dis	14 { Fis Ges	15 Des	16 B
17 F	18 As	19 Es	20 C
21 G	22 B	23 F	24 D
25 A —			

§. 30.

Mich deucht, daß es keine unebne Bemühung seyn würde, die Anzahl aller möglichen Tonzirkel auszurechnen, und von jeder Art den Zusammenhang kürzlich anzuzeigen. Ich ermuntere den Herrn Sorge dazu auf.

§. 31.

Wir sind noch nicht mit dem Zirkelproceß fertig. Herr Sorge bedient sich, um den Vorzug seines Zirkels vor dem heinichenschen zu erweisen, des Arguments: daß die Tonart G dur, die er sogleich hinter C dur herfolgen läßt, näher mit C dur verwandt sey, als der Ton A moll, welchen Heinichen auf den Anfang von C dur folgen läßt. Dieses Argument ist schief. Denn die Anverwandtschaft des A moll mit dem C dur hat einen andern Grund, als die Verwandtschaft des G dur mit C dur; und also kann man zwischen G dur und A moll,

102 Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

moll, in Absicht auf ihre Relation mit C dur, keine Vergleichung anstellen. Die Tonart A moll ist unter allen weichen Tonarten diejenige, die am nächsten mit C dur verwandt ist; und eben so verhält sich G dur gegen die harte Tonart C in Ansehung aller übrigen harten Tonarten. Beyde Töne, A moll und G dur sind also der Tonart C dur gleich nahe, obwohl in verschiedenem Verstande. Will der Herr Sorge Zirkel haben, wo die Töne im ersten Grade von einerley Art der Verwandtschaft einander folgen sollen: so muß er nicht die harten und weichen Töne unter einander mengen, sondern aus jeden besonders, in auf- und absteigender Linie, seine Zirkel erfinden. Ich will den Anfang der aus den auf- und absteigenden Quintenprogressionen entspringenden vier Zirkel hersehen:

Ister Zirkel.	C dur,	G dur,	D dur,	A dur 2c. 2c.
IIter Zirkel.	C dur,	F dur,	B dur,	Es dur 2c.
IIIter Zirkel.	A moll,	E moll,	H moll,	Fis moll 2c.
IVter Zirkel.	A moll,	D moll,	G moll,	C moll 2c.

Sechstes Capitel.

Von den Nebenhauptaccorden.

In der Sprache der Ordnung würde dieses Capitel etwann folgendergestalt geklungen haben:

„Es giebt dreyerley Nebenhauptaccorde, oder uneigentliche oder anomalische Drenklänge, wie sie andre nennen.

„Der erste besteht aus der kleinen Terz, und verminderten Quinte, als h d f.

„Der zweyte besteht aus der grossen Terz und übermäßigen Quinte, als c e gis.

„Der dritte besteht aus der grossen Terz, und verminderten Quinte, als h dis f.

Der

610

Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden. 103

✱
„Der erste Nebenhauptaccord, von andern der weiche
„verminderte Dreyklang genannt, wird nirgends als auf der
„siebenten Klangstufe einer harten, und auf der zweyten, ingleichen
„der um einen kleinen halben Ton erhöhten sechsten und siebenten einer
„weichen Tonart gemacht. Man sehe Fig. 51 und 52. Die-
„ser Accord wird, wie man in den Exempeln gesehen, durch
„die Ziffer 5, mit einem halben Bogen darüber angezeigt.

✱
„Der zweyte Nebenaccord, von andern der harte über-
„mäßige Dreyklang genennt, hat seinen Platz auf der dritten
„Klangstufe oder der Medianten eines Molltons. Man sehe
„Fig. 53. In einem Durton, sowohl auf der Hauptseite als
„der Dominante, pfleget man selbigen öfters, so wie bey Fig.
„54. durchzuziehen.

✱
„Der dritte Nebenaccord, von andern der harte ver-
„minderte Dreyklang genennt, hat nirgends Platz, als auf
„der zweyten oder fünften Klangstufe eines Molltons. Man
„sehe Fig. 55. Dieses Exempel kann für A moll und E moll
„gelten.

✱
„Um sich sowohl die beyden Hauptaccorde, als den vornehm-
„sten Nebenaccord, nemlich den weichen verminderten Dreyklang,
„auf allen Tönen bekannt zu machen, und zugleich den Zusam-
„menhang der zwölf harten und zwölf weichen Tonarten einzu-
„sehen, studire man den bey Fig. 56. befindlichen, und nach
„der heinrichenschen Methode eingerichteten Tonzirkel.

§. 2.

Nun komme ich auf das Capitel beyrn Herrn Sorge selbst.
Er sagt im §. 1.

„Daß man die Nebenhauptaccorde unter den reinen Haupt-
„accorden so mit durchschleichen lassen müsse, ob sie gleich aus
„solchen Quinten beständen, die nur so genannte Pseudoconso-
„nanzen

104 Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

„nanzen wären; und daß er diesen Quinten den Namen Pseudoconsonanzen in seinem Vorgemach 2c. zuerst gegeben, und daß solcher so glücklich gewesen wäre, von mir angenommen zu werden.

§. 3.

Es kann seyn, daß der Herr Sorge den Namen Pseudoconsonanzen, von der falschen und übermäßigen Quinte in den uneigentlichen Dreyklängen, und von ihren umgekehrten Intervallen, der übermäßigen und verminderten Quarte, zu allererst gebraucht hat. Ich muß aber gestehen, daß ich bis auf diese Stunde noch nicht weiß, wie ich auf den Einfall gekommen bin, diese Benennung von dem Herrn Sorge anzunehmen. Ich verzeihe es mir im geringsten nicht, und will durch einen feyerlichen Widerruf dieser Namen für meine Unachtsamkeit büßen. Das Wort Pseudoconsonanz ist nicht allein ein vielen Tonkünstlern unverständliches Wort, sondern es drücket auch dasjenige nicht aus, was es ausdrücken soll. Denn da die griechischen Wörter Pseuda, und Diaphona (diastemata) mit den lateinischen Wörtern Fallae (vocalae), und Dissonantiae, aus welchem letztern das Wort Dissonanz in unserer Sprache entstanden ist, synonymisch sind: so entdeckt man in dem Zwitterworte Pseudoconsonanz einen so genannten Widerspruch im Beysatze, indem es nichts anders saget, als eine dissonirende Consonanz. Ist das nicht ein viereckiges Dreyeck? Soll der Ausdruck tropisch seyn: so muß kein tropischer Ausdruck in einem Lehrbuche Statt finden.

§. 4.

Ich will also meine Leser ersuchen, das von dem Herrn Sorge für die falschen und übermäßigen Quinten, und deren Repliken, zu allererst gebrauchte und von mir angenommen gewesene Wort Pseudoconsonanz, an allen Orten, wo sie es in meinem Handbuche 2c. finden werden, auszustreichen, und dafür unvollkommne Dissonanz; anstatt des Wortes Pseudodissonanz aber, da wo es für eine Consonanz gebraucht wird, die bey der Umkehrung eines dissonirenden Satzes, zwischen den Mittelstimmen zu einer Dissonanz wird, z. E. die Quinte im Sertquintenaccord, und die Terz im Terzquartenaccord 2c. uneigentliche Dissonanz zu lesen.

§. 5.

S. 5.

Ich verändere allhier die Nahmen einiger Sachen, aber nicht meine Lehre davon, und will mich über die Benennung der vollkommen und unvollkommenen Dissonanzen erklären. Ich verstehe durch Dissonanz ein solches Intervall, welches das Gemüth in eine Art von Unruh zu versetzen fähig ist, aus welcher es sich zu befreyen wünschet. Ein solches Intervall ist entweder vollkommen oder un-

vollkommen, wenn es in allen Verbindungen und Stellungen dergleichen Wirkung hervorbringeret.

unvollkommen, wenn es nur in gewissen Verbindungen und Stellungen diese Wirkung hervorbringeret.

Ich füge zu diesen beyden Gattungen von Dissonanzen noch eine dritte, die ich, bis ein besserer Name ausgemacht wird, alterirt nenne, und verstehe dadurch solche, die, wenn sie in ihren unveränderten Relationen ausgeübet würden, durch sich allein dissoniren würden; aber in dem temperirten Zirkel unserer ein und zwanzig Töne, nur durch ihre Verbindungen dissoniren. Diese Eintheilung gründet sich, wie man sieht, auf die Art der Ausübung der Intervallen, und nicht auf blosser theoretische Speculationen.

S. 6.

Vollkommene Dissonanzen sind

1) alle kleine oder chromatische halbe Töne mit ihren Repliken, und folglich

der verminderte und vergrößerte Einklang.

die vergrößerte und verminderte Octave.

2) alle grosse oder diatonische halbe Töne mit ihren Repliken, und folglich

die kleine Secunde und grosse Septime.

D

3) alle

106 Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

- 3) alle aus einem kleinen und grossen halben Ton bestehende ganze Töne mit ihren Repliken, und folglich die grosse Secunde und kleine Septime.
- 4) alle Intervallen, die aus zween grossen halben Tönen bestehen mit ihren Repliken, (*) und folglich die verminderte Terz, und übermäßige Sexte.

Unvollkommne Dissonanzen sind

- 1) die vollkommne Quarte.
- 2) die übermäßige Quarte und ihre Replike
- 3) die falsche Quinte.

Sowohl die vollkommenen, als übermäßigen, und verminderten Quartan werden alsdenn Undecimen genennet, wenn sie in den Accorden, worinnen sie vorkommen, die Septime desjenigen Grundaccords, von welchem diese Accorde herkommen, vorstellen. In den übrigen Fällen behalten sie den Nahmen Quartan, als 1) wenn sie in Mittelstimmen vorkommen; 2) im Secunden- und 3) im Terquartenaccord. In diesen dreien bemeldten Fällen hat die Quarte weder einer Vorbereitung noch Auflösung vonnöthen. Hingegen wird sie in dem Sertquartenaccord, so wie eine ordentliche Dissonanz, tractiret, ob man gleich in dem galanten Styl, in Ansehung der Vorbereitung, freyer mit ihr umgehen kann,

(*) Da die verminderte Terz, z. E. cis — es, in unserm temperirten Tonzirkel, mit der grossen Secunde cis — dis, in einerley Grösse ausgeübet wird: so gehört sie in diesem Verstande auch unter die alterirten Dissonanzen. Wenn man aber bedenket, daß die verminderte Terz, sie mag in ihrer eigentlichen oder veränderten Ration ausgeübet werden, allezeit und in allen ihren Verbindungen und Stellungen dissoniret: so findet sie in diesem Verstande unter den alterirten Dissonanzen, wovon nach meiner Eintheilung die Rede ist, keinen Platz, sondern sie gehört unter die vollkommenen Dissonanzen. Die Application auf die übermäßige Sexte ist leicht zu machen. Gewisse andere Einwendungen, die man mir wegen des Nahmens alterirte Dissonanzen machen könnte, sind nicht der Mühe wehrt, daß ich sie anführe und widerlege.

Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden. 107

kann, als mit der Undecime; indessen hat sie doch allezeit einer Auflösung vonnöthen, die zwar im galanten Styl so gut einen Grad über, als unter sich geschehen kann; aber in der gebundenen Schreibart, in Fugen und Contrapuncten, allezeit abwärts verrichtet werden muß, so wie es mit der Undecime gehalten wird. Dieses ist kürzlich meine Lehre von der Quarte. In der Folge wird ein mehrers von der Quarte und Undecime vorkommen.

§. 8.
Alterirte Dissonanzen sind

- 1) die übermäßige Secunde und ihre Replike, nemlich
- 2) die verminderte Septime.
- 3) die übermäßige Terz und ihre Replike, nemlich
- 4) die verminderte Sexte.
- 5) die verminderte Quarte, und ihre Replike
- 6) die übermäßige Quinte.

§. 9.
Ich bin versichert, daß ich nach den Gedanken einiger Tonkünstler, eine zu grosse Anzahl von Dissonanzen angegeben habe. Um meinen Bewegungsgrund dazu an den Tag zu legen, will ich kürzlich sagen, woher ich diese Intervallen nehme. Ich nehme sie aus der auf die Verwandtschaft der Tonarten gegründten Modulation der Tonarten her. Jeder Hauptton hat bekanntermassen fünf Nebentöne, in welche er ausweichen kann. Ich setze C dur zum Grunde. Die Nebentöne sind G und F dur; A, E und D mol. Laßt uns sehen, was jede Tonart für Töne hat. Sollte der Streit wegen der gebräuchlichern und ungebräuchlichern Intervallen nicht dadurch entschieden werden können? Ich sollte glauben, daß man wenigstens die daher entspringenden Intervalle für authentisch oder klassisch erkennen müßte, gesetzt auch, daß dieser oder jener Tonkünstler einige davon nicht gebraucht hätte, oder nicht brauchen wollte; ein Umstand, der den innern Werth eines Intervalls weder vermehrt, noch verringert.

§. 10.
Die Tonart C dur besteht aus c d e f g a h c;
G dur aus g a h c d e fis g,
F dur aus f g a b e d e f,

108 Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

A mol aus a h c d e f fis g gis a,
 E mol aus e fis g a h c cis d dis e, und
 D mol aus d e f g a b h c cis d.

§. 11.

Wenn man die in den vorhergehenden sechs Tonarten enthaltenen verschiedenen Töne zusammen zählet, so sind es zwölf, und sie folgen in nachstehender Ordnung aufeinander:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	c
c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h	

§. 12.

Um die in diesen zwölf Tönen enthaltenen verschiedenen Intervalle zu finden, setze man zuvörderst das tiefe c zum Grundton, und vergleiche damit alle übrigen Töne, als c cis, c d, c dis, u. s. w. Man setze hernach cis zum Grundton, und vergleiche cis d, cis dis, cis e u. s. w. Wenn man auf eine ähnliche Art einen Ton nach dem andern zum Grunde legt, und die übrigen Töne damit vergleicht: so entwickelt man sechs und zwanzigerley Arten von Intervallen.

§. 13.

Da A mol eben die Ausweichungen hat als C dur, so ist leicht zu erachten, daß dieser Ton nicht mehr oder weniger Intervallen als C dur giebt. Man wird aber, da alle übrige harte Töne der harten Tonart C, und alle weiche dem A mol gleich sind zugleich bemerken, daß alle besagte sechs und zwanzigerley Arten von Intervallen, vermittelst der Modulation, sowohl in einer einzigen zum Grunde gelegten harten, als weichen Tonart vorkommen können; und daß solche folglich, zwar nicht extensiv, aber intensiv in jeder Tonart, weichen oder harten, enthalten sind.

§. 14.

Sechstes Capitel. Von den Nebenhaupttaccorden. 109

§. 14.

Hier folget das Verzeichniß der in jeder Tonart enthaltenen sechs und zwanzigerley Arten von Intervallen oder Zweyklängen, in acht Geschlechtern.

- | | | |
|-----------------|---|---|
| I.
Einklang. | } | 1. Der verminderte besteht aus einem kleinen halben absteigenden Ton, als cis c, |
| | | 2. Der vollkommne hat eben dieselbe Höhe oder Tiefe als der Grundton, z. E. c c. |
| | | 3. Der übermäßige besteht aus einem kleinen halben aufsteigenden Ton, c cis. |
| II.
Secunde. | } | 4. Die kleine ist ein Intervall von einem grossen halben Ton in zwey Stufen, cis d. |
| | | 5. Die grosse ist ein Intervall von einem ganzen Ton in zwey Stufen, als c d. |
| | | 6. Die übermäßige ist ein Intervall von einem ganzen, und kleinen halben Ton, in zwey Stufen, c dis. |
| III.
Terz. | } | 7. Die verminderte ist ein Intervall von zweyen grossen halben Tönen, in drey Stufen, als gis b. |
| | | 8. Die kleine ist ein Intervall von einem ganzen, und grossen halben Ton, in drey Stufen, als g b. |
| | | 9. Die grosse ist ein Intervall von zweyen ganzen Tönen in drey Stufen, als g h. |
| IV.
Quarte. | } | 10. Die übermäßige ist ein Intervall von zweyen ganzen Tönen und einem kleinen halben Ton, in drey Stufen, als b dis. |
| | | 11. Die verminderte ist ein Intervall von einem ganzen, und zweyen grossen halben Tönen, in vier Stufen, als cis f. |
| | | 12. Die vollkommne ist ein Intervall von zweyen ganzen und einem grossen halben Ton, in vier Stufen, als c f. |
| | | 13. Die übermäßige ist ein Intervall von drey ganzen Tönen in vier Stufen, z. E. c fis. |

110 Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

- V. Quinte. { 14. Die verminderte besteht aus zween ganzen und zween grossen halben Tönen in fünf Stufen, als fis c.
15. Die vollkommne besteht aus drey ganzen und einem grossen halben Ton in fünf Stufen, als f c.
16. Die übermäßige besteht aus vier ganzen Tönen, in fünf Stufen, als f cis.
- VI. Sexte. { 17. Die verminderte besteht aus zween ganzen, und drey grossen halben Tönen, in sechs Stufen, als dis b.
18. Die kleine besteht aus drey ganzen und zween grossen halben Tönen in sechs Stufen, als h g.
19. Die grosse besteht aus vier ganzen und einem grossen halben Ton in sechs Stufen, als b g.
20. Die übermäßige besteht aus fünf ganzen Tönen, in sechs Stufen, z. E. b gis.
- VII. Septime. { 21. Die verminderte besteht aus drey ganzen Tönen, und drey grossen halben in sieben Stufen, als dis c.
22. Die kleine besteht aus vier ganzen, und zween grossen halben Tönen, in sieben Stufen, z. E. d c.
23. Die grosse besteht aus fünf ganzen, und einem grossen halben Ton, in sieben Stufen, als d cis.
- VIII. Octave. { 24. Die verminderte besteht aus vier ganzen, und drey grossen halben Tönen, in acht Stufen, als cis c.
25. Die vollkommne besteht aus fünf ganzen und zween grossen halben Tönen in acht Stufen, als c c.
26. Die übermäßige besteht aus sechs ganzen und einem grossen halben Ton in acht Stufen, als c cis.

§. 15.

In §. 2. Seite 14. saget Herr Sorge:

„Dass er die Kleinere Quinte nicht die verminderte Quinte nennen könnte, weil sie unter den Klängen der natürlichen Tonleiter c d e f g a h c mit h f unvermindert erschiene, ohne an dem untern Ende ein Kreuz, oder an dem obern ein
„Be nöthig zu haben; und würde im G dur oder E mol ein
„Kreuz

Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden. III

„Kreuz vorgezeichnet: so wäre fis c wiederum so natürlich, als h f im C dur oder A mol, u. s. w. Die grössere Quinte aber liesse sich eher die vergrösserte oder übermäßige nennen, weil ihr oberes Ende, nach der einmahl angenommenen Bezeichnung, eine Erhöhung oder Vergrösserung brauchte, es geschehe nun durch ein Kreuz, rundes oder viereckiges Be. Bezeichnete man aber z. E. A mol mit einem gis, welches eben nichts ungereimtes wäre (*), so käme diese vergrösserte Quinte z. E. c gis im Notenplan ganz natürlich, so wie h f. Man würde sie aber eben so oft zu erniedrigen haben, als man das g im A mol zu erhöhen hätte.“

§. 16.

Woserne ich mutmassen darf, was Herr Sorge mit dieser Stelle sagen will, und dieses ist eben keine Kleinigkeit: so dünkt mich, daß er die Vergrösserung und Verminderung eines Intervalls aus der Vorzeichnung der Tonart beurtheilt wissen, und nicht bey denjenigen Intervallen, die die Vorzeichnung giebt, sondern bey denen, die sie nicht giebt, und die erst durch den Gebrauch der Versetzungszeichen, im Laufe der Modulation, vorkommen, die Vergrösserung und Verminderung will Statt finden lassen. Er erkennt es also eben nicht für ungereimt, daß man z. E. das Intervall c gis eine übermäßige oder vergrösserte Quinte nennet, weil in der Vorzeichnung von A mol kein gis vorhanden ist. Hingegen würde er dieses c gis so wenig eine übermäßige Quinte nennen, wenn der Ton gis in die Vorzeichnung von A mol gebracht würde, so wenig als er h f für eine verminderte Quinte erkennen kann, weil in C dur oder A mol kein fis oder b am Schlüssel steht.

§. 17.

Wir wollen das was der Verfasser in der angeführten Stelle sagt, auf andere Intervallen appliciren. In der Vorzeichnung von A mol findet weder gis noch fis Statt. Wie muß man da, der sorgischen Lehre zu Folge, die Intervallen a fis, oder a gis, wenn solche in A mol vorkommen, benennen? Das erste eine übermäßige oder vergrösserte Sexte, und das andere eine übermäßige u. Septime. Ferner in

*) Wie ungereimt diese Vorzeichnung seyn würde, ist oben gezeigt worden.

112 Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

der dorischen Tonart d e f g a h c d findet in der Vorzeichnung kein Be Statt. Wie muß man da das Intervall d b, wenn es vor-
kömmt, nach sorgfischer Art benennen? Eine verminderte Sexte.

§. 18.

Vortreflich! In A dur würde a fis eine grosse Sexte, und a gis eine grosse Septime gewesen seyn. Allein in A mol verwandelt sich jene in eine übermäßige Sexte, und diese in eine übermäßige Septime. In F dur würde d b eine kleine Sexte machen. Aber in der dorischen Tonart, wo kein Be am Schlüssel steht, wird dieses Intervall zu einer verminderten Sexte. Wer sollte dergleichen veränderliche Wirkungen in der Vorzeichnung suchen? Ist es nicht merkwürdig, daß eben dasselbe Intervall, z. E. h f eine verminderte Quinte seyn, und nicht seyn kann? Zum Exempel in C dur ist h f nichts weniger als eine verminderte Quinte; aber wohl in der lydischen Tonart f g a h c d e f.

§. 19.

In solche lächerliche Widersprüche geräth man, wenn man Wörter und Begriffe vermischt, und wenn man, so wie die Größe der Intervallen aus der Gestalt und Lage der breiten und schmahlen Tasten bestimmen, also ihre Namen aus der Vorzeichnung herhohlen will, ohne auf ihre Natur und Beschaffenheit Acht zu haben.

§. 20.

Herr Sorge vermischt Wörter und Begriffe. Er hält die Wörter übermäßig oder vermindert, mit den Wörtern wider die Vorschrift des Notenplans um einen chromatischen halben Ton erhöht, oder erniedrigt, für synonymisch. Das ist falsch. Die Wörter vermindert oder vergrößert, für welches letztere man auch übermäßig, so wie für das erstere mangelhaft oder unvollkommen saget, werden niemahls als von Intervallen gebraucht, die das Verhältniß eines vollkommenen, eines grossen oder kleinen Intervalls um einen chromatischen halben Ton entweder nicht erfüllen, oder die solches um so viel überschreiten, es mag dieses Intervall in der Vorzeichnung begriffen seyn oder nicht, und aus den so genannten natürlichen oder versetzten Tönen allein, oder vermischt bestehen

§. 21.

Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden. 113

§. 21.

Es ist wahr, daß die Wörter vergrößert oder vermindert manchesmahl für die Wörter: durch ein Kreuz erhöht, oder durch ein Be erniedrigt, da, wo keine Verwirrung der Begriffe zu besorgen ist, genommen werden. Aber es geschieht nicht allein mit dem Zusatz: durch ein Kreuz vergrößert, oder durch ein Be vermindert, sondern es geschieht nur allezeit bey einfachen Tönen, nicht aber bey Zwenklängen oder Intervallen. Bey den Intervallen, wo von dem Verhältniß eines Tons gegen seinen Grundton die Rede ist, bedienet man sich der Wörter vergrößert oder vermindert schlechtweg, ohne allen Zusatz. Ein durch ein Kreuz vergrößerter oder durch ein Be vermindertes Ton ist also ein ganz ander Ding, als ein vergrößertes oder vermindertes Intervall. Wenn die beyden allerersten Tonarten C dur und A mol höher oder tiefer transponirt werden sollen, so müssen einige von den Intervallen c d e f g a h c durch ein Kreuz vergrößert, oder durch ein Be vermindert werden. Werden die Töne, woraus eine Tonart, extensiv und intensiv, besteht, gegen einander verglichen: so entstehen auf einigen Stufen verminderte und übermäßige Intervallen.

§. 22.

Ich muß erinnern, daß man sich anstatt durch ein Kreuz erhöht, oder durch ein Be erniedrigt, der Wörter durch ein Kreuz vergrößert, oder durch ein Be vermindert, nicht einmahl ordentlicher Weise bedienet. Geschicht es aber, so werden sowohl diese letztere als jene erstere, nicht allein bey den sogenannten zufälligen, sondern auch bey den wesentlichen chromatischen Erhöhungen und Erniedrigungen eines Tons gebraucht. Die wesentlichen Erhöhungen oder Erniedrigungen haben ihren Platz in der ordentlichen Vorzeichnung eines transponirten Tons. Die zufälligen entstehen durch die Ausweichung des Tons in seine Nebentöne. Transponirte Töne sind alle Töne, die nicht C dur oder A mol sind.

§. 23.

Ein besonderer Umstand in der angeführten sorgischen Passage ist nicht aus der Acht zu lassen, nemlich dieser, daß, da der Herr Sorge

P

ein

114 Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

ein überall aufgenommenes gutes musikalisches Kunstwort reformiren will, er die ungereimteste Benennung von der Welt an die Stelle setzt, indem er die verminderte Quinte eine Kleinere, und die übermäßige eine grössere Quinte nennet. Eine Kleinere Quinte setzt eine Kleine, und eine grössere setzt eine grosse Quinte voraus. Wenn nun \sharp . E. c ges eine kleinere, und c gis eine grössere Quinte seyn soll, was ist alsdenn c g? Eine grosse oder Kleine Quinte?

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.

Horat.

§. 24.

Von der verminderten Quinte heisst es im §. 5. Cap. VI. Seite 15.

„Dass sie auf dem Clavier zweymahl mit zwei breiten Tasten, nemlich in h f, und eis h erscheint, und sich bey h f in eben der Gestalt sehen lässt, wie sechs andere reine Quinten. Weil es nun die siebente ist, so muss sie freylich was absonderliches haben, gleichwie die Zahl 7 in der Harmonie. Eilsmahl erscheint sie, da entweder ihr unteres Ende schmal, und das obere breit, oder das untere breit, und das obere schmal ist.“

§. 25.

Mein Gott, was für ein kläglicher Unterricht! Ist es der Hofcant oder der Hoforganist zu Lobenstein, der das Intervall der verminderten Quinte beschreibt? Doch es ist von den breiten und schmalen Tasten schon genug oben gesagt worden. Aber was heisst das: „Weil es nun die siebente ist, so muss sie freylich was absonderliches haben, gleichwie die Zahl 7 in der Harmonie“? Soll es siebente Taste, Quinte oder Gestalt heissen? Vermuthlich siebente Taste. Aber worinnen besteht das absonderliche, das die verminderte Quinte freylich haben muss? Darinnen, dass sie auf dem Clavier aus sieben Tasten besteht. Was für scharfsinnige Beobachtungen! Wenn es so etwas sonderliches ist, dass die verminderte Quinte just sieben Tasten enthält: ist es da nicht eben so sonderlich, dass die Octave dreyzehn Tasten enthält, die grosse Septime zwölf, die kleine eilf, die verminderte zehn, u. s. w.?

Al.

Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden. 115

Allein wozu nützet diese Tischlerbetrachtung? Sind nicht andere Dinge bey einem Intervalle zu bemerken?

§. 26.

Endlich schließt der Herr Sorge das sechste Capitel folgendermassen:

„So viel von Hauptaccorden, als zween reinen, einem harten und weichen; und drey mißlautenden Nebenhauptaccorden. Mehrere anzunehmen, würde der Musik keinen Vortheil bringen.“

§. 27.

Ich will nicht entscheiden, ob es der Musik Vortheil oder Schaden bringen würde, mehrere Nebenhauptaccorde anzunehmen. Vielleicht kömmt es bey der Verschiedenheit der möglichen musikalischen Sätze auf zweyerley Dinge an, auf die Art der Ausübung, und auf die Art der Composition, in welcher sie ausgeübet werden. Der letzte Punct ist bald entschieden, und der erste würde es auch mit leichter Mühe seyn, wenn nicht einige Musiker von Ansehen alle übrigen Sätze, die keine harten oder weichen Dreyklänge sind, für bloße papierne Sätze und Grillenfängerereyen erklärten, und andere geschickte und zum Nachdenken fähige Köpfe dadurch abschreckten, die Natur dieser übrigen Sätze aufs genaueste zu untersuchen, und ihren Sitz zu bestimmen. Dieses aber muß sich der Herr Sorge nicht einfallen lassen zu thun, er, der den harten vergrößerten Dreyklang *c e gis*, und den harten verminderten *h dis f* in der Liste seiner Sätze mit aufführet. Ich will mir, einigen Wißbegierigen zu Gefallen, die Mühe geben, die in dem Umfang einer harten und weichen Haupttonart, und deren fünf Nebentonarten, möglichen Dreyklänge aufzusuchen. Meine Haupttonart ist *C dur* mit den fünf Nebentönen *G* und *F dur*, und *A*, *E* und *D mol.* Folglich sind die Töne, aus deren verschiednen Verbindung untereinander ich diese Dreyklänge entwickeln will, folgende zwölf:

<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>dis</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

P 2

§. 28.

116 Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

§. 28.

Ich theile die aus diesen zwölf Tönen entspringenden Dreyklänge auf dreyerley Art ein, 1) in classische oder Hauptaccorde. 2) in Mittel- oder Verbindungsaccorde. 3) in Nebenaccorde. Sie machen insgesamt eine Anzahl von zehn Dreyklängen aus.

§. 29.

Classische oder Hauptaccorde sind diejenigen, die die Natur selber, ohne alles Zuthun der Kunst, vermittelst der beyden sympathetischen Erfahrungen, giebt, und also die beyden Dreyklänge, der harte und der weiche, z. E. c e g, und a c e.

§. 30.

Mittel- oder Verbindungsaccorde nenne ich diejenigen Dreyklänge, ohne welche man keine gewisse symmetrische Fortschreitung überall fortzuführen, im Stande ist. Von diesen Accorden ist nur eine einzige Art vorhanden, nemlich der weiche verminderte Dreyklang, z. E. h d f, oder fis a c ic.

§. 31.

Mit den vorhergehenden drey Accorden, als dem harten, weichen, und dem weichen verminderten, an sich und in der Verkehrung, und den davon abstammenden Septimensätzen ic. an sich und in der Verkehrung, kann man ohne Zweifel in allen Arten von Compositionen, in der galanten und strengen Schreibart, reichlich auskommen. Unsere Vorfahren, ja viele unserer noch lebenden berühmten Componisten, bedienen sich nicht einmahl des weichen verminderten Dreyklangs an sich, sondern nur des davon abstammenden Sextenaccords; oder sie fügen dem Dreyklang eine Septime hinzu, und alsdenn brauchen sie ihn so, und in seinen Verkehrungen.

§. 32.

Unterdessen sind die übrigen Dreyklänge, die ich mit der allgemeinen Benennung Nebenaccorde bezeichne, nicht so schlechterdings aus dem Gebiete der Tonkunst zu verweisen. Von einigen kommen, wenn ihnen

ihnen

Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden. 117

ihnen eine Dissonanz zugefügt, und alsdenn der Satz verkehrt wird, recht brauchbare Sätze her, wenn sie gleich für sich gar nicht im Gebrauche sind. Ich nenne die hieher gehörigen Nebenaccorde bekanntere, gewöhnlichere oder ordentliche Nebenaccorde. Die andern vermache ich alle dem Gebiet der Fantasie, wo sie vermittelst einer geschickten unerwarteten Auflösung das Ohr täuschen, und also auch ihre gute Dienste thun können. Ich nenne sie unbekanntere, ungewöhnlichere, oder ausserordentliche, ingleichen fantastische Nebenaccorde.

Bekanntere Nebenaccorde sind:

1) Der harte übermäßige Dreyklang, z. E. c e gis.

2) Der verminderte übermäßige Dreyklang, z. E. dis f a.

3) Der harte verminderte Dreyklang, z. E. h dis f.

Die beyden letztern Sätze kommen in den Tönen c cis d dis e f fis g gis a b h gleich vielmahl vor, nemlich zweymahl, und zwar der erstere in dis f a, und gis b d; der andere in h dis f und e gis b. Sie haben also gleichen Rang. Der sprödeste Satz unter beyden ist indessen unstreitig der harte verminderte Dreyklang, z. E. h dis f. Aber man thue die Septime hinzu, und setze die Quinte f zum Basse: so entsteht ein übermäßiger Sextenaccord, mit der grossen Terz und übermäßigen Quarte. Was für ein schöner Satz für den galanten Styl! Der verminderte übermäßige Dreyklang macht indessen ebenfalls eine ziemliche heteroclitite Figur. Man setze ihm aber die Septime c hinzu, und verkehre den Satz in den Accord der übermäßigen Sexte mit der grossen Terz und Quinte. Was für ein vortreflicher Accord geht da hervor! Ist es nicht mit diesen Accorden, wie mit gewissen veralteten Stammwörtern in den Sprachen beschaffen, von welchen die brauchbarsten Wörter hergeleitet werden?

118 Sechstes Capitel. Von den Nebenhauptaccorden.

S. 34.

Die fantastischen oder unbekanntern Nebenaccorde sind:

- 1) Der aus der übermäßigen Terz und reinen Quinte, z. E. b dis f.
- 2) Der aus der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte, z. E. b dis fis.
- 3) Der weiche übermäßige, als g b dis.
- 4) Der aus der verminderten Terz und reinen Quinte, als gis b dis.

Wer durch den blossen Anschlag der classischen Sätze

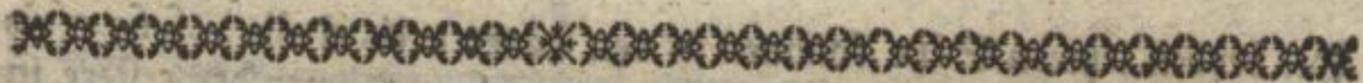
b es f,

b es ges,

g b es und

as b es

nicht beleidigt wird, der wird auch durch den blossen Anschlag dieser fantastischen Griffe nicht beleidigt werden. In unserm temperirten Tonzirkel nemlich klingenet ein Satz an sich, als der andere. Nur das Tractament, das Vorbereiten und Auflösen, macht ihren Unterschied aus.



Das siebente Capitel.

Vom Sextenaccord.

§. I.

Der Unterricht in diesem Capitel hätte auf folgende faßliche Art dargelegt werden sollen:

„Der Sextenaccord besteht aus Terz, Sexte und Octave, und entspringt aus der ersten Versetzung eines Haupt- oder Nebenhauptaccords. Die erste Versetzung findet Statt, wenn die Terz des Haupt- oder Nebenhauptaccords zum Basse genommen wird. Zum Exempel, c e g c ist der Hauptaccord. Man setze die Terz e in den Bass, so entsteht der Sextenaccord e e g c.

„An-

„Anstatt der Octave, muß öfters die Sexte oder Terz dop-
pelt gesetzt werden, um eine fehlerhafte Fortschreitung zu ver-
meiden.

„Man kann in der galanten Schreibart, aber nicht in der
gebundnen, den Anfang einer Composition mit der Sextenharmo-
nie, jedoch nur in sehr kleinen Stücken, allenfalls entschuldigen.
Hingegen kann man keine Composition damit endigen, weil die
Sexte keine vollkommne, sondern unvollkommne Consonanz ist,
und noch immer etwas erwarten läßt; das Ende eines Stücks
aber so gemacht werden muß, daß man nach nichts mehrern
verlanget.

„Hier sind die von den zween Haupt- und dreien Neben-
accorden entspringenden Sextensätze, mit ihren dreysfachen
Versetzungen gegen den Baß:

„Erster Hauptaccord C dur

in enger Versetzung.

c	e	g
g	c	e
e	g	c
C	C	C

in weiter Versetzung.

e	g	c
g	c	e
e	e	g
C	C	C

„davon abstammender Sextenaccord.

c	e	g
g	c	e
e	g	c
E	E	E

e	g	c
g	c	e
e	e	g
E	E	E

Aus

120 Siebentes Capitel. Vom Sextenaccord.

Aus den weiten Versetzungen entsteht das sogenannte getheilte Accompagnement.

„Zweyter Hauptaccord A moll

in enger Versetzung,

in weiter Versetzung.

a	c	e
e	a	c
c	e	a
<hr/>		
A	A	A

c	e	a
e	a	c
a	c	e
<hr/>		
A	A	A

davon abstammender Sextenaccord.

a	c	e
e	a	c
c	e	a
<hr/>		
C	C	C

c	e	a
e	a	c
a	c	e
<hr/>		
C	C	C

„Erster Nebenhauptaccord, der weiche verminderte Dreyklang h d f.

Grundaccord.

h	d	f
f	h	d
d	f	h
<hr/>		
H	H	H

Sextenaccord.

h	d	f
f	h	d
d	f	h
<hr/>		
D	D	D

„Zweyter Nebenhauptaccord, der harte vergrößerte Dreyklang c e gis.

Grundaccord.

c	e	gis
gis	c	e
e	gis	c
<hr/>		
C	C	C

Sextenaccord.

c	e	gis
gis	c	e
e	gis	c
<hr/>		
E	E	E

„Drit-

Siebentes Capitel. Vom Sextenaccord. 121

„Dritter Nebenhauptaccord, der harte verminderte Dreyklang h dis f.

Grundaccord.			Sextenaccord.		
h	dis	f	h	f	h
f	h	dis	f	h	h
dis	f	h	h	h	f
H	H	H	Dis	Dis	Dis

Dieser Sextenaccord leidet keine Verdoppelung mit der Octave. Man muß also die Sexte verdoppeln, wie geschehen ist, wenn man ihn vierstimmig gebrauchen will.



„Man“ siehet aus dem vorhergehenden,

- 1) „daß der aus dem harten Hauptaccord abstammende Sextensatz aus einer kleinen Terz und kleinen Sexte besteht,
- 2) „Daß der aus dem weichen Hauptaccord entspringende Sextensatz aus einer grossen Terz und grossen Sexte besteht.
- 3) „Daß der aus dem weichen verminderten Nebenaccorde entspringende Sextensatz aus einer kleinen Terz und grossen Sexte besteht.
- 4) „Daß der aus dem harten vergrößerten Nebenaccorde entspringende Sextensatz aus einer grossen Terz und kleinen Sexte besteht.
- 5) „Daß der aus dem harten verminderten Nebenaccord entspringende Sextensatz aus einer verminderten Terz und kleinen Sexte besteht.“



Die Sexten sind nichts anders als umgekehrte Terzen.



„Ein Anfänger des Generalbasses merke sich:

„Daß, wenn in einer aufsteigenden Terzenfortschreitung im Basse, auf den Hauptaccord der Sextenaccord



„fal“

122 Siebentes Capitel. Vom Sextenaccord.

„folget, er den letzten Accord nicht lange suchen darf,
„indem er ihn schon in der Hand hat, f. E.

e	e	d	
c	c	h	Fig. 57.
g	g	g	
C	E	G	

„Auf eine umgekehrte Art geht öfters der Sexten-
„accord vor dem Hauptaccorde her, f. E.

d	e	e	
h	c	c	Fig. 58.
g	g	g	
G	E	C	

§. 2.

In §. 9. Seite 19. liest man folgende artige Gedanken über
das Intervall der verminderten Sexte:

„Man statuirt auch eine kleinste oder verkleinerte Sexte
„(diminutam), welche aus einer vierten Art von Nebenhaupt-
„accorden entsteht, da die grosse Terz vergrößert wird, f. E.
„b dis. — Dieser Accord gehört in die höllische Musik,
„oder vielmehr ins Zetergeschrey, wenns heißt: Zeult gräß-
„lich, ihr Teufel! O möchte man doch die Harmonie mit der-
„gleichen Ausdrücken verschonen! Dieser kleinsten Sexte Gefähr-
„ten sind eine kleinste Terz, und verminderte Octave.“

§. 3.

Sie haben Recht, Herr Sorge; der Accord der verminderten
Sexte ist ein verzeufelter Accord. Aber ist der allerliebste Satz,
den Sie Tab. III. Fig. 10. Ihres Compendii vorbringen, und den
man allhier bey Fig. 59. abgedruckt findet, weniger verzeufelt? Jenem
verwerfen Sie, diesen billigen Sie. Wo haben Sie Ihre Ohren? Laf-
sen Sie uns einmahl mit kaltem Blute beyde Sätze untersuchen.

§. 4.

Der eine Accord besteht aus der verminderten Terz, kleinen Sexte, und verminderten Octave, z. E.

d

h Man sehe Fig. 60.

f

Dis

Der andere Accord besteht aus der vollkommenen Quinze, vollkommenen Octave, und übermäßigen Terz, z. E.

dis

b Man sehe Fig. 61.

f

B

Den erstern billigt der Herr Sorge; den letztern verwirft er.

§. 4.

Ehe wir die Erfahrung zu Rathe ziehen, frage ich allhier: ob derjenige Accord härter klingen muß, worinnen weniger Dissonanzen, oder worinnen mehrere sind? Wer nur weiß, was eine Dissonanz ist, und ein bisschen Menschenverstand hat, wird ohne Widerspruch gestehen, daß derjenige Accord am härtesten klingen muß, der die mehresten Dissonanzen enthält.

§. 5.

In diesem Falle befindet sich der von dem Herrn Sorge gebilligte Accord.

d verminderte Octave.

h kleine Sexte.

f verminderte Terz.

Dis

Er enthält zwei scharfe Dissonanzen, nemlich die verminderte Octave und verminderte Terz; dahingegen der andere nichts mehr als eine einzige Dissonanz, nemlich die übermäßige Terz enthält, als:

2 2

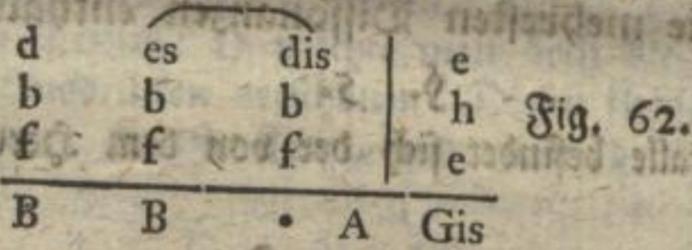
dis

124 Siebentes Capitel. Vom Sextenaccord.

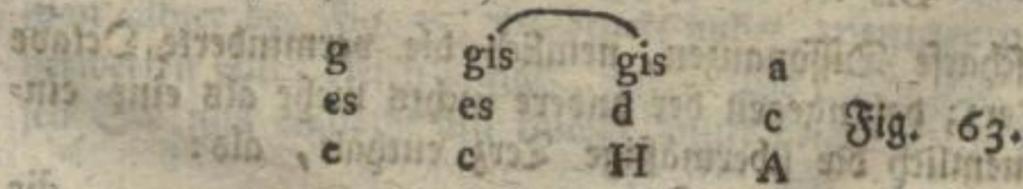
dis übermäßige Terz.
 b vollkommne Octave.
 f vollkommne Quinte.
 ———
 B

§. 6.
 Laßt uns nun die Erfahrung zu Rathe ziehen. Wir wollen hören. Wie klingen die beyden Sätze? Der von dem Herrn Sorge gebilligte klingt verteufelt hart; und wie der andere? Recht englich dagegen.

§. 7.
 Ohne Zweifel würde der Herr Sorge den Accord mit der übermäßigen Terz nicht zu einem so höllischen Accorde gemacht haben, wenn er bedacht hätte, daß die Töne B f b dis in unserm temperirten Tonzirkel nichts anders als die Töne B f b es sind, welche bekanntermassen einen verkürzten Undecimenaccord, insgemein Quintquartenaccord genannt, enthalten. Er kann also wider das bloße Klingen dieses Accords an sich nichts einwenden. Will er wider etwas protestiren, so muß es wider die Verwechslung des Klanggeschlechts, und die dadurch entstehende fremde Auflösung, die eine entfernte Modulation veranlasset, geschehen. Denn diese Verwechslung findet bey dem Gebrauche dieses Accords im Grunde Statt, wenn sie gleich nicht im Notenplane angezeigt ist, wie man aus folgender Vorstellung sehen kann:



§. 8.
 Allein der Herr Sorge misbilligt ja die Verwechslung des Klanggeschlechts nicht. Er giebt uns im VI. Cap. §. 3. selbst folgendes Exempel:



§. 9.

§. 9.

Worinnen besteht denn nun das vertheufelte Wesen des Accords mit der übermäßigen Terz? Vermuthlich darinnen, daß vermittelst der fremden Auflösung in eine zu entfernte Tonart ausgewichen wird. Es ist billig, diese Ausweichung zu untersuchen. Der Accord B f b es, mit der darauf gehörigen ordentlichen Auflösung B f b d gehört allhier in B dur zu Hause. Nun wird das es in dis verwandelt, und zur Auflösung des Sazes, die Modulation vermittelst des Sextenaccords Gis e h e ins A moll hingelenket. Im wievielsten Grade ist A moll mit B dur verwandt? Im zweyten.

§. 10.

Laßt uns die sorgische Ausweichung aus dem C moll ins A moll dagegen halten. Im wievielsten Grade sind diese beyden Töne einander verwandt? Im dritten Grade.

§. 11.

Nun beurtheile man die sinnreichen Einfälle des Herrn Sorge von dem Accord mit der übermäßigen Terz, die höllische Musik, das Zetergeschrey, und das gräßliche Geheul der Teufel.

§. 12.

Bev der im §. 8. angeführten sorgischen Ausweichung aus dem C moll ins A moll, zweyen Töne, die sich nach der Sprache unsers Verfassers, wie Weib und Rebweib verhalten, ist mir eine Anmerkung entwischt, die ich hier nachholen werde, nemlich diese, daß Herr Sorge daselbst vermittelst der Töne c es gi, einen aus der Kleinen Terz und übermäßigen Quinte bestehenden fantastischen Accord, vermuthlich wider Wissen und Willen, angebracht hat, eben so wie in dem Accord der übermäßigen Terz mit der reinen Quinte, diesem vertheuften Accord, wovon bisher geredet worden, ein solcher fantastischer Satz vorhanden ist. Man beliebe das Verzeichniß der Dreyklänge, das im sechsten Capitel des gegenwärtigen Buches beygebracht worden, bey dieser Gelegenheit nachzuschlagen

126 Siebentes Capitel. Vom Sextenaccord.

schlagen. Die enharmonische Verwechslung in dem sorgtschen Exempel von c es gis wird man aus folgender Vorstellung erkennen:

g	as	es	gis	a
es	es	d	c	Fig. 64.
c	c	H	A	

Dem Herrn Sorge sind dergleichen Dinge Kleinigkeiten. Folglich ist ihm nichts leichter, als eine nützliche und notwendige Erklärung auszulassen.



Achtes Capitel.

Vom Sertquartenaccord.

S. I.

Der guten Praxi gemäß hätte der Unterricht vom Sertquartenaccord auf folgende Art gegeben werden müssen:

„Der Sertquartenaccord besteht aus der Quarte, Sexte und Octave, und entspringt aus der zweyten Versetzung eines Haupt- oder Nebenhauptaccords. Die zweyte Versetzung findet Statt, wenn die Quinte des Grundaccords zum Basse gesetzt wird. Zum Exempel c e g c ist der Grundaccord. Man setze die Quinte g, in den Bass: so entsteht der Sertquartenaccord g e g c.

*
„Man kann mit dem Sertquartenaccord so wenig ein Stück anfangen, als endigen.

*
Die Quarte im Sertquartenaccord ist eine unvollkommene Dissonanz, und hat einer Auflösung vonnöthen.

*
Hier sind die von den Haupt- und Nebenhauptaccorden entspringenden Sertquartensätze, mit ihren dreysfachen Versetzungen gegen den Bass.

1) „Der

1) „Der Grundaccord ist C dur, c e g c

„in enger Versetzung. in weiter Versetzung.

c e g	e g c
g e e	g e e
e g e	c e g
G G G	G G G

2) „Der Grundaccord ist A moll, a c e a

„in enger Versetzung. in weiter Versetzung.

a c e	c e a
e a e	e a c
e e a	a c e
E E E	E E E

3) „Der Grundaccord ist der weiche verminderte Dreyklang h d f.

„in enger Versetzung. in weiter Versetzung.

h d f	d f h
f h d	f h d
d f h	h d f
F F F	F F F

4) „Der Grundaccord ist der harte vergrößerte Dreyklang c e gis.

„Anstatt der Octave, muß die Serte in dem hievon entspringenden Saße der verminderten Quarte, vierstimmig accompanirt, doppelt genommen werden, um zu allen Fällen der Auflösung bereit zu seyn.

e	e	e
e	e	e
e	e	c
Gis	Gis	Gis

5) „Der

128 Ahtes Capitel. Vom Sertquartenaccord.

5) „Der Grundaccord ist der harte verminderte Dreyklang *h dis f*.

„Der hievon abstammende Sertquartenaccord kann nicht anders als dreyssimmig im ordentlichen Accompagnement bequem gebraucht werden. Im getheilten aber findet die Verdoppelung der Bassnote Statt, weil, bey dem hernach eine Stufe heruntersteigenden Basse, die Octave in die falsche Quinte herunterspringen kann. Aber welcher gute Seher bedient sich dieses heterocliten Cases, ohne die Terz hinzuzufügen?

§. 2.

Vermuthlich um seinen Lesern ein kleines Freudchen (*) zu machen, drückt sich der Herr Sorge, im §. 4. Cap. VIII. über die Eigenschaft der Quarten folgendergestalt aus:

„Man sehe und höre doch, ob sich der Triton oder die grössere Quarte, wie auch die kleinste oder verminderte Quarte nicht eben wie freye Consonanzen aufführen. Sie sind zwar strenge Junkern, aber ihren Adel vertheidigen sie rechtschaffen. Consoniren sie gleich schlecht, so führen sie sich doch wie freye Consonanzen auf, und ihre Dienste, wenn sie recht angebracht werden, sind gut. Die Natur hat sie nicht feiner gebildet. Was fragt der General darnach, wie der Soldat gebildet ist, wenn er nur seine Dienste gut versteht. Laßt es seyn, daß sie bey Bindungen oft wie Dissonanzen tractirt werden, und zwar sowohl die reinen als falschen: geht es doch den Quinten, Terzen und Sexten, ja selbst den Octaven auch nicht besser; deswegen bleiben sie doch Consonanzen. Man will sie zwar wenn sie gebunden erscheinen, nicht Quarten, sondern Undecimen titulirt wissen; allein es braucht dieser Vorsichtigkeit nicht; sonsten müßte man sie auch mit der Zahl *II* andeuten, welches ja nicht geschieht, zum wenigsten selten.“

§. 3.

Mich dünkt, daß es dem Herrn Sorge weniger als jemanden zukömmt, über die Benennung der Quarte zu disputiren, ihm,

der
(*) Ein Favoritausdruck des Herrn Hoforganisten.

der sich erst den Gebrauch der Quarte, der guten Ausübung gemäß, bekannt machen sollte. Ein grosser Practicus hieselbst ist der Meinung, daß man aus der Art, wie ein Componist die Quarte gebraucht, auf seine übrige Richtigkeit oder Unrichtigkeit im Sase einen sichern Schluß machen könne. Was für ungünstige Ideen muß man von dem Sase des Herrn Sorge bekommen, wenn man sein Glaubensbekanntniß von der Quarte liest? Daß er auch wirklich nach seinen Worten thut, bezeugen die Exempel, womit er seine irrige Lehre erläutert. Doch ehe ich diese Exempel untersuche, ist es nöthig, wegen einer besonders anstößigen Stelle in der angeführten Passage ein Wort zu sagen.

§. 4.

Herr Sorge sagt:

„Man will die Quarten zwar, wenn sie gebunden erscheinen, nicht Quarten, sondern Undecimen titulirt wissen. Allein es braucht dieser Vorsichtigkeit nicht, sonsten müßte man sie auch mit der Zahl II andeuten, welches ja nicht geschieht, zum wenigsten selten.“

Wenn der Verfasser die Quarte in dem aus der Verkehrung des Dreyklangs entstehenden Sextquartenaccord meint: so hat er Unrecht, wenn er glaubt, daß man solche eine Undecime genennt wissen will. Wenigstens ist mir kein einziger musikalischer Schriftsteller bekannt, der es thue. Meint er aber diejenige Quarte, die mit der Quinte verbunden wird: so ist es zwar im Grunde einerley, ob man sie eine Quarte oder Undecime nennet. Allein die Gründe derjenigen, die sie im besagten Falle eine Undecime nennen, überwiegen sehr viel derjenigen ihre, die sie überall eine Quarte benennet wissen wollen.

§. 5.

Die letztern, die die Quarte in allen Fällen eine Quarte heissen, haben keinen andern Grund als denjenigen, den sie aus der Anzahl der zum Intervalle der Quarte gehörigen Stufen hernehmen, und vermöge dessen dasjenige Intervall, welches zwei Stufen erfordert, eine Secunde genennet wird, und dasjenige, welches drey Stufen erfordert, eine Terz, u. s. w.

R

-§. 6.

130 Achtes Capitel. Vom Sertquartenaccord.

§. 6.

Die erstern, die die Quarte in gewissen Fällen eine Undecime betiteln, verkennen diese Ordnung der Stufen im geringsten nicht. Es ist ihnen ganz wohl bekannt, daß die Stufe der Undecime die um eine Octave erhöhte Stufe der Quarte ist. Aber weil es hier nicht auf das Intervall der Quarte an sich, sondern erstlich auf die Art, wie dasselbe harmonisch erzeugt wird, und zweytens auf die Art, wie es seiner harmonischen Zeugung zu Folge, in der guten Praxi gehandhabet wird, ankömmt: so glauben sie, daß man unter Quarte und Quarte einen Unterscheid machen müsse.

§. 7.

In der Harmonie wird die Quarte auf viererley Art vornehmlich erzeugt, nemlich erstlich vermittelst der Verkehrung des harmonischen Dreyklanges, wenn die Quinte in den Bass gesetzt wird. Zum Exempel, der harmonische Dreyklang ist c e g. Versetzt man diese Töne dergestalt, daß das g den untersten Platz erhält, und c e den obersten, nemlich g c e: so kömmt ein aus Serte und Quarte bestehender Satz, wie schon bekannt ist. Allhier entspringet die Quarte aus der Verkehrung der Quinte.

§. 8.

Zweytens entsteht eine Quarte in der Harmonie, wenn ein Septimenfah in einen Terzquartenaccord verkehrt, und die Quinte zur Basis gesetzt wird. Zum Exempel der Septimenaccord ist d f a c, und der davon abstammende Terzquartenaccord ist a c d f.

§. 9.

Drittens entsteht eine Quarte, wenn ein Septimenfah, z. E. d f a c in einen Secundenfah, als allhier in c d f a verwandelt wird.

§. 10.

Viertens entsteht eine Quarte, wenn bey der Schöpfung der Accorde in absteigender Linie, dem in aufsteigender Linie erzeugten Septimenaccord, ein neues Intervall in der Entfernung einer Quinte unterwärts hinzugefügt wird. Z. E. Der Septimenaccord ist
g h d f.

g h d f.

g h d f. Man vermehre selbigen unterwärts mit der Quinte c: so entsteht folgender Accord.

Fig. 65. $\left. \begin{array}{l} f \\ d \\ h \\ g \end{array} \right\}$ Accord der Septime.
 \underline{c} der unterwärts hinzugefügte neue Ton.

§. II.

Ich komme auf das Tractament dieser auf viererley Art erzeugten Quarten, da zu merken ist:

1) Daß die Quarte im Sertquartenaccord als eine Dissonanz tractirt wird; doch mit dem Unterscheid, daß, da die Dissonanzen der Septime, Secunde, u. s. w. ihre gemessenste Fortschreitung haben, sie, obwohl nur in der galanten Schreibart, und auch bey liegenbleibendem Basse, zweyerley Wege zu ihrer Auflösung vor sich hat, einen unter, und den andern über sich. In Ansehung des Anschlages aber kann sie, in eben dieser Schreibart, eben so wie die kleine Septime der Dominante eines Haupttons, frey und ohne Vorbereitung angeschlagen werden.

2) Daß die Quarte im Terzquartenaccord nicht wie eine Dissonanz, sondern als eine Consonanz, die ihren Gang nehmen kann, wohin sie will, in so weit es die andern Stimmen des folgenden Satzes erlauben, tractirt wird.

3) Daß die Quarte im Secundenaccord auf die vorhergehende Art gehandhabet wird.

4) Daß die Quarte mit der Quinte, d. i. die in dem vierten Falle erzeugte, die gemessenste Fortschreitung hat, indem sie sowohl vorbereitet, als allezeit unter sich aufgelöset werden muß.

§. 12.

Warum wird nun die in dem vierten Falle erzeugte Quarte, oder die Quarte mit der Quinte, (die None und Septime mögen dabey seyn, oder weggethan, und an ihre Stelle der Bass mit der Octave verdoppelt werden;) eine Undecime genennet? Weil es

132 Aechtes Capitel. Vom Sertquartenaccord.

billig ist, daß sie von allen drey übrigen Arten der Quarte unterschieden werde. Denn die von der zweyten und dritten Gattung werden als Consonanzen tractiret, und bey der ersten findet sich noch ein Schatten von Consonanz, 1) indem sie nicht in allen Arten des Styls braucht vorbereitet zu werden, da die vierte es überall seyn muß; 2) indem sie sowohl einen Grad über, als unter sich, ihren Weg nehmen kann, da die vierte überall abwärts gehen muß. Endlich entsteht die Quarte von der vierten Gattung im geringsten nicht aus der Verkehrung der Quinte, wie die von allen drey übrigen Gattungen; sondern sie hat ihren Ursprung aus der Annnehmung eines neuen Tons unter dem Grundton der Septime; und dieser neue Ton macht gegen den höchsten Klang des Septimenaccords just das Intervall einer Undecime aus, wie man sehen kann

11	f	der höchste Ton des Septimenaccords.
9	d	
7	h	
5	g	Grundton der Septime.
1	c	der angenommene Ton.

Ist diese Quarte eine Replike der Quinte? Die Quinte entsteht gegentheils allhier aus der Quarte, wenn der Accord verkehrt wird. Der Accord sey der verkürzte Undecimensatz, insgemein Quintquartenaccord genannt:

	f	Undecime
Fig. 66.	c	Octave
	g	Quinte
	c	

Man verwandle denselben in den so genannten Quintsecundenaccord durch Versehung der Töne, so hat man den Beweis, nemlich:

	c	Quinte		g	Secunde
Fig. 67.	g	Secunde	oder	c	Quinte
	c	Quinte		g	Secunde
	f	Grundton.		f	

Ich habe gesagt, daß die drey übrigen Quartan verkehrte Quinten sind. Denn

1) In dem Sertquartenaccord ist die Quarte z. E. $g - c$ ihren Ursprung der Verkehrung der Quinte $c - g$ schuldig.

2) In dem Terzquartenaccord $a - c - d - f$ entsteht die Quarte $a - d$ aus der Verkehrung der Quinte $d - a$ im Septimenaccord $d - f - a - c$.

3) In dem Secundenaccord $c - d - f - a$ entsteht die Quarte $c - f$ aus der Verkehrung der Quinte $f - c$ im Septimenaccord $d - f - a - c$.

§. 14.

Ist es iso billig, zwischen Quarte und Quarte einen Unterscheid zu machen? In einem ordentlichen System sollte es wenigstens geschehen, und hat man nicht schon das Exempel der Secunde und None vor sich? Die Secunde entsteht wie bekannt ist, durch die dritte Verfertigung eines Septimenaccordes. Zum Exempel der Accord ist $d - f - a - c$. Man stelle ihn auf den Kopf, oder man setze die Septime zum Basse, als $c - d - f - a$: so hat man den Ursprung der Secunde. Die None hingegen entspringet auf die Art wie die Undecime, wenn bey der Zeugung der Accorde in absteigender Linie, dem in aufsteigender Linie erzeugten Septimenaccord ein neues Intervall in der Entfernung einer Terz unterwärts hinzugefügt wird. Z. E. der Septimenaccord ist $g - h - d - f$. Man vermehre selbigen unterwärts mit der Terz e : so hat man den Beweis, nemlich



e Der unterwärts hinzugefügte neue Ton.

§. 15.

Machet man iso einen Unterscheid zwischen Secunde und None, wie billig ist; denn bey jener muß allezeit der tiefere Terminus, bey dieser aber der höhere resolviren, des Unterscheids ihrer harmonischen

134 Aechtes Capitel. Vom Sertquartenaccord.

Nebenstimmen nicht zu gedenken: warum will man nicht die Quarte von der Undecime unterscheiden, da beyde sowohl ihrer Abkunft, als ihrem Tractament nach, nicht mehr von einander unterschieden seyn können, als sie es wirklich sind? Will man in andern Stücken nicht denken, wie das vulgus musicorum, oder sprechen, wie einige andere, die zwar gewisse Einsichten haben, aber gewisse nicht haben wollen: warum will man es in diesem Stücke thun?

§. 16.

Was die Signatur des Undecimenaccords betrifft: so sollte freylich selbiger regelmäßig mit einer 11 bezeichnet werden. Weil aber die Bezifferung des Generalbasses die Stelle eines mit Noten ausgefüllten Generalbasses vertritt, und man aus eben dem Grunde, da die Bezifferung ist erfunden worden, nemlich darum, daß man desto geschwin- der einen Satz übersehen möge, die leichteste Vorstellung erwehlen muß; hiezu aber die einfachen Zahlen die bequemsten sind: so kann man ohne Zweifel hierinnen der Gewohnheit nachgeben.

§. 17.

Ich will noch ein Wort von dem alten bekannten Streite über die Frage sagen: ob die Quarte eine Consonanz oder Dissonanz ist? Derjenige, der diese Frage am gründlichsten, und mit völliger Einsicht der Sache, untersucht hat, ob er gleich nicht die Undecime von der Quarte unterscheidet, ein Umstand, worauf es bey dieser Frage nicht eigentlich ankommt, ist der berühmte Herr Legationsrath von Mattheson, und kann man hievon desselben dritte Eröffnung des Orchesters nachschlagen. Sollte man wohl glauben, daß Herr Sorge, ein Mann, der sowohl in der Theorie als Praxi keine geringe Figur zu machen, von sich überzeugt ist, es sich hätte können einfallen lassen, diese mit aller möglichen musikalischen Gelehrsamkeit unterstützte, und auf die gute Praxi aller berühmten Componisten gegründete matthesonische Untersuchung anzutasten, und die Quarte schlechterdings und ohne Einschränkung für eine Consonanz zu erklären? Warum? Weil der Herr Legationsrath die musikalische Subtraction entweder nicht verstanden hat, oder nicht hat verstehen wollen. (*) Ist das nicht ein vortreflicher Beweis? Wenigstens ist es ein sehr positiver Beweis.

§. 18.

(*) So argumentirt Herr Sorge im dritten Theile seines Vorgemachs, Seite 104. §. 29.

6 30

§. 18.

Diejenigen, die die Quarte unter die Consonanzen rechnen, wollen solches mit den Rationalzahlen beweisen, in welchen die Quarte, in dem Verhältniß 3 : 4 mitten unter den vollkommenen 1 : 2 : 3, und den unvollkommenen 4 : 5 : 6 ihren Platz hat.

§. 19.

Diejenigen, die sie für eine Dissonanz erklären, verwerfen diesen Beweis, und berufen sich aufs Gehör, und die auf ihre Wirkung in selbigem gebaute Ausübung der grossen Tonmeister, die jemahls so lange die Harmonie, nach der ighen Beschaffenheit in der Welt vorhanden ist, existirt haben.

§. 20.

In der That ist wohl nichts lächerlicher, als die Wirkung eines Intervalls aus den blossen Zahlen beurtheilen zu wollen. Wer wüßte denn, ob die Rationen 1 : 2 : 3, oder 4 : 5 : 6 consonirten, und die in 8 : 9 oder 9 : 10 u. dissonirten, wenn man nicht vorher eine Probe mit den Ohren gemacht hätte? Ein anders ist es, nach der festgesetzten Ration eines gewissen Intervalls eine alterirte relative Ration zu untersuchen. Da läßt es sich mit den Augen sehen, um wie viel diese alterirte Ration in Ansehung der zum Grunde gelegten zu hoch oder zu tief ist. Aber dieser Fall gehört nicht hieher.

§. 21.

Wie befindet nun das Gehör die Quarte? Man muß hier unterscheiden den Ort, den sie einem Concent einnimmt, und die Verbindung, in welcher sie steht.

§. 22.

In Ansehung des Orts, so steht sie entweder gegen den Bass oder nicht. Zum Exempel, in dem vollkommenen Accord $c \ e \ g \ c$, oder in dem Sertenaccord $e \ g \ c$ steht sie nicht gegen den Bass, sondern äussert sich nur in den Mittelstimmen. Hingegen steht sie in dem Sertquartenaccord $g \ c \ e$, oder in dem Secundenaccord $g \ a \ c \ e$, u. s. w. gegen den Bass.

§. 23.

In dem ersten Falle, da sie unter den Mittelstimmen erscheint, und von den Practikern insgemein *Quarta non fundata* genennet wird, erkennet sie weder der Theoretiker noch Praktiker für dissonant. Da in einem vollkommenen Dreyklang, er mag hart oder weich seyn, der ganze Senarius, 1. 2. 3. 4. 5. 6. vorhanden ist, nemlich $\text{z. E. in dem C dur Accord } 1:2 \text{ in C c, } 2:3 \text{ in C G, } 3:4 \text{ in G c, } 4:5 \text{ in C E, und } 5:6 \text{ in E G; oder in Amoll, } 1:2 \text{ in A a, } 2:3 \text{ in A E, } 3:4 \text{ in E a, } 4:5 \text{ in C E, und } 5:6 \text{ in A C; so kann man bishieher das Ansehen der Rationalzahlen ausdehnen, aber nicht weiter. Noch ist in diesem ersten Falle nicht einmahl eine wirkliche oder absolute, sondern nur eine uneigentliche Quarte vorhanden. Denn wenn man die drey höhern Töne des Dreyklangs, z. E. c e g c versetzet und daraus c c e g machet, oder wenn man dem Sextenaccord e e g c, folgende Gestalt giebt e e c g: wo ist alsdenn eine Quarte zu sehen oder zu hören? (*) Es kann bey dieser Gelegenheit bemerket werden, daß die Intervallen nach ihrem Verhältniß gegen den Bass, und nicht nach ihrem Stande unter sich, benennet werden müssen, weil das Ohr auf die erstere Art ihr Verhältniß, und folglich in den vorigen Fällen die Quarte nicht als Quarte, sondern als Octave oder Sexte vernimmt. Weil indessen alle übrigen Intervalle, sie mögen gegen den Bass stehn, oder nicht, überall eine gleiche Wirkung äußern, und entweder consonirend oder dissonirend sind; die Quarte aber sich in diesem Stücke von allen Intervallen unterscheidet, und ihre Wirkung theils von$

(*) Es ist dieser Umstand auch dem Herrn Sorge nicht unbekannt, und er drückt sich in dem zweyten Theile seines Vorgemachs 2c. Seite 96 darüber nicht uneben in folgenden Worten aus: „hat sonus infimus Triadis die Herrschaft, oder stehet zum Grunde eines Satzes: so gilt die alte Werkmeisterische vermeinte Quarte, welche die Quinte und Octave im Hauptaccord miteinander ausmachen, nicht als Quarte, sondern die beyden Klänge, woraus sie bestehen s. u. bekommen vom Grundklange ihren Rahmen, und heißt der untere die Quinte, und der obere die Octave. Wenn aber der Grundklang und die Terz weggethan wird, alsdenn heißen die noch übrigen zween Töne eine Quarte.“ Man schlage hievon den dritten Theil des matthesonischen Orchesters nach, Seite 544. sqq.

von ihrer Stellung, oder dem Orte, wo sie steht, theils von ihrer Stellung und Verbindung zugleich abhänget: so kann man zum Vortheil dieser Quarte, auch eine Ausnahme machen, und wenn man von ihrer Natur und Beschaffenheit redet, sie sowohl nach ihrer Wirkung, die sie unter den Mittelstimmen hervorbringt, als nach der, die sie in ihrem Stande gegen den Bass erzeuget, betrachten, und sie in beyden Fällen eine Quarte nennen, und als einer Quarte von ihr sprechen.

§. 24.

Ich komme auf den zweyten Fall, da die Quarte gegen den Bass steht, und eine *Quarta fundata* von den Practikern genennet wird. Wie klinget sie da ins Ohr? Sehr zwenydeutig. Es fehlet ihr sehr vieles, die Wirkung einer Dissonanz zu thun. Sie beunruhigt das Gehör nicht. Aber es fehlt ihr auch sehr vieles, wie eine Consonanz auf uns zu wirken. Sie stellet uns im geringsten nicht zufrieden. Man ist begierig, ein ander Intervall nach ihr zu hören. Wer stehet nicht, daß die Quarte ein vermischtes Intervall zwischen der Con- und Dissonanz ist? Und diejenigen haben in diesem Verstande so wenig Unrecht, die sie die schwächste Consonanz nennen, als diejenigen, die sie die schwächste, oder eine unvollkommne Dissonanz nennen, obgleich die letztere Benennung genauer und angemessner ist, indem sie durch keine Verbindung das Gemüth wirklich zu beruhigen, fähig ist.

§. 25.

Man wird sich der viererley Arten von Verbindungen, in welchen die Quarte gegen den Bass vornehmlich zu stehen pflegt, und welche im §. 7. 8. 9. 10. erkläret worden sind, vermuthlich annoch erinnern. In dem §. II. ist das Tractament dieser viererley Arten von Quartan, (die Arten der Quarte werden allhier nach ihrer Verbindung betrachtet;) kürzlich gelehret worden. Lasset uns sehen, worauf sich dieses practische Tractament gründet.



§. 26.

138 Ahtes Capitel. Vom Sextquartenaccord.

§. 26.

Es ist hier zuvörderst von der Quarte im Sextquartenaccord die Rede. Da dieser Satz aus der Verkehrung des harmonischen Dreyklangs entspringet: so sollte man glauben, daß er die Eigenschaften seines Stammaccords völlig beyhalten müßte, und wenn der Dreyklang consonirend ist, auch der Sextquartenaccord consoniren müßte; und umgekehrt, wenn jener dissonirend ist, dieser auch dissoniren müßte. Aber nichts weniger als dieses. Die Erfahrung lehret zwar, daß wenn die Sexte sich zur Quarte gesellet, eine angenehmere Harmonie entsteht, als wenn nicht die Sexte dabey ist. Aber eben dieses zeiget, daß das Angenehme, das der Sextquartenaccord bey sich führet, nicht aus der Quarte, sondern aus der hinzugesetzten Sexte entspringet. Sich davon noch mehr zu überzeugen, thue man die Sexte weg, und setze eine Quinte an die Stelle. Wo sind alsdenn die sogenannten *blanditiae Quartae*?

§. 27.

Die Ursachen, warum der Sextquartenaccord nicht diejenige Wirkung thut, deren der vollkommene Dreyklang fähig ist, ist meines Erachtens in der Art seines Ursprungs zu suchen. Aus der wievielften Versehung des Dreyklangs entsteht derselbe? Aus der zweyten. Wenn nun der Dreyklang schon durch die erste Versehung verliert: so muß aus der zweyten Versehung, vermittelst welcher er gänzlich auf den Kopf gestellet, und das Fundament verkehrt wird, unstreitig der unvollkommenste Satz in seiner Art entstehen.

§. 28.

Daß der Dreyklang schon durch seine erste Versehung verliert, ist daraus klar, weil man keinen drey- oder vierstimmigen Concert mit dem Sextenaccord endigen kann; ob man gleich in kleinen Galanteriestückchen damit anzufangen die Erlaubniß hat. Wie will man ein Stück folglich mit dem Sextquartenaccord endigen können, der noch immer etwas nach sich erwarten läßt? Könnte man aber wohl ein Stück mit verkehrtem Fundament anfangen? Sowohl der Anfang als das Ende eines Stücks muß also mit dem Sextquartenaccorde verschonet werden. Ein anders ist es, wenn in einer Fuge der Gefahr

Gefahr

Gefährte bey einer liegenden Quarte, oder Undecime eintritt. Da ist man schon über den Anfang des Stücks weg.

§. 29.

Es ist hier der Ort, den Beweis, womit ein gewisser Theoreticus aus dem vorigen Jahrhundert, Namens Heinrich Grobstimm, oder Baryphonus für die Quarte, als eine Consonanz, gestritten hat, und welchen der Herr Sorge für so wichtig und bündig hält, ein wenig zu untersuchen. Vermuthlich macht der Herr Sorge deswegen so viel Aufhebens davon, weil die Rationalrechnung dabey erfordert wird. Hier ist das Argument des Baryphonus (*): „Wenn die Quarte unter die Dissonanzen gerechnet werden sollte: so müßte nothwendig, wenn sie von der Octave abgezogen wird, ein dissonirendes Intervall übrig bleiben. Denn ein von der Octave abgezogenes Intervall läßet ein gleichartiges Intervall zurück, welches entweder consonirend ist, wenn das abgezogene Intervall consoniret; oder dissonirend, wenn das abgezogene Intervall dissoniret.

§. 30.

Baryphonus unterstützt sein Argument mit einem bey der Zahl 10 bemerkten Umstande, da, wenn eine gerade Zahl von selbiger abgezogen wird, die Differenz ebenfalls gerade ist; und umgekehrt, wenn eine ungerade Zahl abgezogen wird, auch die Differenz ungerade ist. Da aber bey der Zahl 9 und andern nicht allein das Gegentheil zutrifft, sondern annoch zweyerley Arten der Rechnung allhier vermengt werden, die musikalische und gemeine Subtraction: so bedeutet dieser Umstand von der Zahl 10 so viel als nichts.

§. 31.

Indessen hat der Herr Sorge, der allezeit aufs untrüglichste zu demonstrieren glaubt, wenn er ein Paar Ziffern anbringen kann, nicht

S 2

erman-

(*) Im Lateinischen lauten die Worte also: Si Quarta dissonantiis esset annumeranda, a Diapason subtracta, relinquat intervallum dissonum necesse est. Intervallum enim a Diapason subductum relinquit intervallum sibi homogeneum, quod vel consonum, si subductum fuerit consonum; vel dissonum, si dissonum

140 Ahtes Capitel. Vom Sertquartenaccord.

ermangelt, nicht sowohl das baryphonische Argument, welches er nie-
mahls mit gehöriger Aufmerksamkeit untersucht haben muß, als viel-
mehr einen Misverstand, zu welchem Baryphonus selbst mit seinem
Denario Gelegenheit gegeben hat, zum vermeinten Vorthail der Quar-
te anzuwenden. Der Herr Legationsrath von Mattheson hatte ge-
glaubt, daß Baryphonus in seinem Argument von der ordentlichen
Subtraction redete. Wider diesen Misverstand erboßet sich der Herr
Sorge in dem dritten Theile seines Borgemachs, wie schon gesagt,
und zeigt mit einer Menge von Rechenerempeln, da gleichwohl eins
oder zwey allenfals hinlänglich gewesen wären, wie man eine Secun-
de, Terz oder Quarte u. s. w. von der Octave subtrahiren müsse; und
darauf wird die Quarte für eine Consonanz erklärt; warum? weil
der Gegner des Baryphonus nicht recht subtrahiret hat.

§. 32.

Worinnen bestehet denn nun das Mechanische des baryphoni-
schen Arguments, und der sorgische Commentarius darüber? Darin-
nen, daß wenn man f. E. die Quinte von der Octave abziehet,
eine Quarte zurück bleibet, als:

$$\begin{array}{r} 1 \quad X \quad 2 \quad \text{Octave.} \\ 2 \quad \quad 3 \quad \text{Quinte.} \\ \hline \end{array}$$

Rest 3 : 4 Quarte.

oder, wenn man die Quarte von der Octave abziehet, eine
Quinte zurück bleibt, f. E.

$$\begin{array}{r} 1 \quad X \quad 2 \quad \text{Octave.} \\ 3 \quad \quad 4 \quad \text{Quarte.} \\ \hline \end{array}$$

$$4 : 6$$

$$2 \mid \underline{\quad}$$

Rest 2 : 3 Quinte.

und so weiter.

§. 33.

Alles dieses heißt in der Sprache der ausübenden Music nichts
anders als dieses:

Wenn

Achtes Capitel. Vom Sertquartenaccord. 141

Wenn die Quinte verkehrt wird, so wird sie zu einer Quarte; oder umgekehrt, wenn die Quarte verkehrt wird, so wird sie zu einer Quinte.

Ingleichen, wenn die Terz verkehrt wird, so wird sie zu einer Sexte; oder umgekehrt, wenn die Sexte verkehrt wird, so wird sie zu einer Terz, und so weiter.

Wer den Proceß der Umkehrung nicht weiß, der kann sich selbigen vermittelst folgender Tabelle bekannt machen, worinnen die Zahl 1 den Einklang, 2 die Secunde u. s. w. vorstellet.

1	diminutus	—————	8	superflua.
1	perfectus		8	perfecta.
1	superfluus		8	diminuta.
2	minor	—————	7	maior.
2	maior		7	minor.
2	superflua		7	diminuta.
3	diminuta	—————	6	superflua.
3	minor		6	maior.
3	maior		6	minor.
3	superflua		6	diminuta.
4	diminuta	—————	5	superflua.
4	perfecta		5	perfecta.
4	superflua		5	diminuta.
5	diminuta	—————	4	superflua.
5	perfecta		4	perfecta.
5	superflua		4	diminuta.
6	diminuta	—————	3	superflua.
6	minor		3	maior.
6	maior		3	minor.
6	superflua		3	diminuta.
7	diminuta	—————	2	superflua.
7	minor		2	maior.
7	maior		2	minor.
8	diminuta	—————	1	superfluus (vnisonus)
8	perfecta		1	perfectus.
8	superflua		1	diminutus.

§. 34.

Mit allen diesen Verkehrungen hat es seine Richtigkeit. Aber ich läugne, daß aus denselben gleichartige Intervallen entspringen. Gleichartige Intervallen sind, die aus gleichen Rationen bestehen. Zum Exempel, alle große Terzen sind gleichartige Intervalle, ingleichen alle kleine Terzen, u. s. w. Aber eine große und kleine Terz sind keine gleichartige Intervalle. Sie kommen im Geschlecht (*genere*) überein, nemlich alle beyde sind Terzen; aber sie sind in der Art (*specie*) verschieden. Die eine ist groß, die andere ist klein.

§. 35.

Oder soll durch *interuallum homogeneum*, ein Intervall von gleichem Geschlecht verstanden werden? Das ist auch falsch. Denn keine Terz bringet durch die Verkehrung eine Terz, sondern eine Sexte; und keine Quinte eine Quinte, sondern eine Quarte hervor.

§. 36.

Was will denn der Auctor mit seinem *Interuallo homogeneo* bezeichnen? Vielleicht ein Intervall von ähnlicher Wirkung. Das ist aber wieder falsch. Denn wenn gleichartige Intervallen, z. E. die zwei kleinen Sexten $h-g$, und $c-as$, nach dem Satze des nicht zu unterscheidenden, wegen ihrer verschiedenen Höhe und Tiefe eine ähnliche Wirkung hervorzubringen, nicht im Stande sind; ja wenn nicht einmahl aus einerley Intervallen, z. E. aus der großen Terz $c-e$, in versetzter Höhe oder Tiefe, eine ähnliche Wirkung entsteht: wie sollen da Intervalle von verschiedener Ausdehnung auf eine ähnliche Art in unsere Sinne wirken können?

§. 37.

Die Erfahrung bezeuget auch dieses zur Gnüge, und es ist ein anders, eine Composition mit der Terz $c-e$, ein anders selbige mit der Sexte $e-c$ trompetermäßig zu endigen. Offenbaret sich allhier eine verschiedene Wirkung bey einzelnen Intervallen, wo nur ein Ton, in Absicht auf den andern, verkehrt wird: um wie vielmehr muß solches in der Zusammensetzung mehrer Intervallen geschehen, wo die Merkmale

mahle der Verschiedenheit vermehret werden? Ich setze den Dreyklang c e g. Man stelle ihn auf den Kopf g c e. Werden hier nicht zwey Intervalle zu gleicher Zeit verkehret?

§. 38.

Ich schliesse aus allem diesem, daß das baryphonische Argument nichts tauget, und bin versichert, daß wenn der Auctor die Erfahrung zu Rathe gezogen hätte, er nicht einen Satz würde niedergeschrieben haben, der nicht a priori erwiesen werden kann; Herr Sorge müßte sich denn dieses zu thun, bey guter Laune, einfallen lassen.

§. 39.

Alle Wirkung steht mit ihrer Ursache im Verhältniß. Wenn nun die Ration 2 : 3 von ganz anderer Quantität ist, als die Ration 3 : 4: wie können da ähnliche Wirkungen aus zweyen so verschiedenen Intervallen erfolgen? Wer sich auf die Rationalzahlen beruft, der muß sich besinnen, daß 2 : 3 zuerst, und erst hernach 3 : 4 zum Vorschein kommt. Daß 3 : 4 eher als 4 : 5, oder 5 : 6 erscheint, beweiset nicht den Vorzug der ersten Ration vor den beyden letzten, in Absicht auf das, was man consoniren heißt. Denn 3 : 4 und 4 : 5, oder 3 : 4 und 5 : 6 sind keine, vermittelst der natürlichen Verkehrung, von einander abstammenden Intervalle, so wenig als 4 : 5 und 5 : 6. Die Ration 3 : 4 kann nur mit 2 : 3 in diesem Stücke verglichen werden, und da ist ihr Werth leicht aus der Wirkung entschieden. Wenn es hier auf die Priorität der Zahlen ankäme: so müßte die Ration 5 : 6 auch ein weniger consonirendes Intervall enthalten, als die Ration 4 : 5; und dieses ist falsch. Sie consoniren beyde gleich schön, aber auf verschiedne Art. Die große Terz hat einen lebhaft und schimmernd angenehmen Wohl laut. Sie greift mehr das Ohr an. Die kleine Terz hat einen sanft rührenden angenehmen Wohl laut. Sie greift mehr die Seele an. Der Rang der Geburt, wenn man diese Rangordnung aus den Zahlen entscheiden könnte, trägt nichts zur innern Beschaffenheit und Wirkung eines Intervalls bey. Die Zahlen zeigen die Quantität, oder die Höhe und Tiefe eines Intervalls, aber nicht ihre Qualität an. Diesen Unterscheid hat der Herr Legationsrath von Matheson schon vor langer

langer

144 Aechtes Capitel. Vom Sextquartenaccord.

langer Zeit wahrgenommen, Kurz, die Auctorität der Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. erstreckt sich nicht weiter, als bis auf die Quartam non fundatam, wovon im S. 23. gesagt ist.

§. 40.

Ich kann nicht umhin, das Zeugniß des gelehrten Tonkünstlers Artusi von der Quarte zu entlehnen, so wenig als ich sonst mit Zeugnissen zu streiten gewohnt bin. Der Herr von Mattheson theilt uns dasselbe im dritten Theile des Orchesters, Seite 642. in folgender Uebersetzung mit:

„Die Natur hat die Quarte nicht ohne Ursache in die Mitte der vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, 1. 2. 3. 4. 5. 6. gestellet, als welche die Eigenschaften besitzen, deren die Quarte beraubt ist. Da stehet sie denn wie ein Punct auf einer Linie, welcher zwar den einen Terminum mit dem andern zusammenfüget, aber doch selbst keine Linie ist; sondern auf beyden Seiten verschiedene Linien bildet. Und ob gleich die Linie selbst keine Fläche ist, so hänget sie doch zwey Flächen aneinander. Und wenn diese Fläche auch wiederum kein Körper ist: so füget sie doch zweyen verschiedene Körper zusammen. Also stehet auch die Quarte zwischen den Consonanzen mitten inne, daß man einigermaßen sagen möchte, sie verbinde solche. Aber daher folget nicht, daß die Quarte selbst eine Consonanz ist. So viel kann man endlich wohl sagen, daß, obgleich die Quarte dissoniret, sie dennoch übrigens nicht so scharf sey; sondern da sie mitten unter den Consonanzen steht, so hat sie gleichsam eine mittelmäßige Temperatur, so daß die Ohren nicht so sehr von ihr, als von andern Dissonanzen beleidigt werden.“

§. 41.

Ich komme, nach dieser Ausschweifung über die Eigenschaft der Quarte, nunmehr auf die Quarte im Terzquarten- und Secundensaccord. (*) Das sind die beyden einzigen Verbindungen, in welchen

(*) Man sehe den S. 25. und 26 zurück.

welchen die Quarte ihre Wirkung wenig empfinden läffet; und die Ursache ist, weil in dem erstern Sate der obere Terminus der Quarte, und in dem zweyten der untere mit einem andern Tone, nemlich jener mit der Terz, und dieser mit der Secunde, einen Verhalt formiret, der alle Aufmerksamkeit auf sich ziehet, und das Wesen der Quarte undeutlich macht. Dieser Verhalt ist die Septime, die schärfste unter allen Dissonanzen. So wie nemlich im Grundaccorde der Septime alle Aufmerksamkeit auf das Intervall der Septime gerichtet ist, und folglich der darinnen enthaltne Dreyklang die Sinne nur schwach beschäftigt: so hört man im Terzquarten- und Secundenaccord den darinnen enthaltnen Sertquartenaccord auch nur obenhin, und die Quarte behält sowohl im galanten, als gebundnen Styl, alle nur mögliche Freyheit, deren sie nach dem Fortgange der Harmonie, den die Septime oder Secunde veranlasset, fähig ist.

§. 42.

Von der Quarte im Quintquartenaccord, das ist von der Undecime ist wenig zu sagen. Sie stellet allhier, wie schon bekant ist, die Septime vor, und wer hat jemahls der Septime einen andern Platz, als unter den Dissonanzen, angewiesen?

§. 43.

Ich glaube, daß das gesagte hinlänglich seyn wird, 1) den Rang, den ich der Quarte gegeben habe, da ich sie unter die unvollkommenen Dissonanzen gestellet, die nur in gewissen Stellungen und Verbindungen die Wirkung einer Dissonanz äussern; und 2) den Unterscheid, den ich zwischen einer Quarte und Undecime mache, zu rechtfertigen. Wem dieserwegen noch ein Zweifel übrig bleiben sollte, dem steht es frey, 1) die Quarte für eine Consonanz zu erklären; jedoch mit der Bedingung, daß er sie regelmäsig, so wie es die gute Praxis erfordert, gebrauche. 2) die Quarte im so genannten Quintquartenaccord zc. nicht eine Undecime, sondern eine Quarte zu nennen; jedoch mit der Bedingung, daß er sie regelmäsig brauche, so wie es die gute Praxis erfordert.

§. 44.

Laßt uns sehen, wie der Herr Sorge und seine Jünger mit der Quarte im Sextquartenaccord praktisch wirthschaften (*). Nach seiner Lehre hievon kann man sich nichts anders, als die saubersten Exempel versprechen, und die Erfahrung stimmt mit der Erwartung völlig überein.

Erstes Exempel.

Es steht selbiges bey fig. 69. (a) und ist aus des Herrn Sorge Compendio, Tab. V. in den beyden obersten Notenzeilen, im fünften Tactraum, genommen. Dieser Sprung aus dem Sextquartensatz in seinen Grundaccord, ist einer der verbotenen Sätze, die nur seyn können, weil sich die Quarte nicht auflösen kann. Der Sextquartenaccord hat gar nicht das Privilegium des Sertensatzes, aus welchem man in seinen Stammaccord und wieder zurück springen kann. Der einzige Fall, wo der Sprung des Sextquartenaccordes geduldet werden kann, ist wenn der Satz mit dem Grund- oder Sertenaccorde anfängt, und der Bass die Töne desselben geschwinde durchläuft, oder bricht, z. E. wie bey fig. 69. (e) und (f). Dieser Fall existirt nicht in dem sorgischen Exempel bey (a). Sollen die Oberstimmen in selbigem erhalten werden: so muß der Bass stehen, wie bey (b); oder soll der Bass bleiben, so müssen die Oberstimmen geändert werden, wie bey (c); oder soll die Sextquarte bleiben, so muß die Folge eingerichtet werden, wie bey (d); und alsdann ist der Satz richtig.

Zweytes Exempel.

Selbiges stehet bey dem Herrn Sorge im Compendio, Tab. V. in der dritten und vierten Notenzeile, von oben an gerechnet, am Ende der Linien, und alhier bey fig. 70. (a). Dieses Exempel ließe sich aus dem vorhin angeführten erlaubten Sextquartensprung erklären, und einigermaßen rechtfertigen. Die Harmonie fängt nemlich mit dem Sertensatz an, und in Absicht darauf läßt sich eine Erklärung geben, die ich praktisch mit Noten bey (b) darlegen

(*) Ich habe mich im S. 3. hiezu anheißig gemacht.

Achtes Capitel. Vom Sextquartenaccord. 147

legen will. Aber weil dem Herrn Sorge alle nur mögliche Arten von Fortschreitungen mit umgekehrten Sätzen gleichgültig sind: so wird er nicht einmahl diese Erklärung verlangen, sondern die Fortschreitung bey (e) für vollkommen gültig erklären. Ist das nicht ein vortreflicher Satz?

c	c	d	d
g	a	a	h
e	f	f	g
g	f	a	g

Er ist des Herrn Sorge würdig. In dem Exempel bey (a) erblicket man zugleich eine liebliche Octave zwischen dem Tenor und Baß

e	—	f		f	—	g
e	c	f		f	d	g

Der Terzensprung, sagt Sax, hebt nicht die böse Octave oder Quintenfolge auf. Sollte das sorgische Exempel nicht auf die Art, wie bey (c), oder mit einem dissonirenden Zusatz, wie bey (d), verbessert werden müssen? Der Herr Hoforganist wundre sich nicht, daß man zu vier Sechzehnteilen, welche alle mit eben derselben Harmonie abgefertiget werden, die rechte Hand zweymahl, und zwar mit veränderter Lage des Accords, anschlagen läffet. Es ist dieses allemahl nöthig, wenn kein ander Mittel vorhanden ist, fehlerhafte Progressen zu vermeiden.

Drittes Exempel.

Man sehe das sorgische Compendium, Tab. V. Lin. 3. 4. 5. Allhier findet man es bey Fig. 71. abgedruckt. Wer Sorgium in nuce haben will, der hat ihn hier, in diesem allerliebsten Exempel, worinnen die Quintessenz seiner Lehren concentrirt ist. Ach! du niedlich galanter Zirkel! Wie froh muß Herr Sorge gewesen seyn, da er mit dir fertig war!

„Wer die Quartenaccorde (*), sagt der Herr Verfasser Cap. VIII. §. 5. Compendii, wohl in die Faust bringen will, der spiele das Exempel Linea 3. 4. 5. Tab. V. Compendii sechs-
2
„mahl

(*) Hier fehlt: nach ihrem unrichtigen Gebrauch.

148 Achtes Capitel. Vom Sertquartenaccord.

„mahl, und allemahl einen Ton höher: so wird er durch alle
 „zwölf Dur- und alle zwölf Molltonarten kommen, und kann
 „dabey den Sexten- und Hauptaccord brav (*) exerciren.
 „Will dir, geliebter Freund, nicht gleich gerathen, so nimm
 „dir die Mühe, und schreibe es noch fünfmahl hin, und alle-
 „mahl einen Ton höher. Das erstemahl ist dir vorgeschrie-
 „ben; das andremahl zeichne fis und cis, das drittemahl fis,
 „cis, gis, dis; das viertemahl b, es, as, des, ges, ces;
 „das fünftemahl b, es, as, des; das sechstemahl b, es, vor:
 „so wirst du mit dem sechstemahl glücklich wieder nach Hau-
 „se kommen. Glück auf die Reise.

Was für eine unbillige Anforderung, mein lieber Herr Sorge!
 Ich habe nur das Schema Ihres Zirkels abgeschrieben, um es
 allhier abdrucken zu lassen, und ich versichere Sie, daß mir die
 Haare zu Berge gestanden haben; und Sie verlangen, daß die
 Leute Ihren Zirkel ganz aussehnen sollen! Ich begreife Sie
 nicht. Um mich nach meiner verdrießlichen Mühe in etwas wie-
 der zu erquicken, erlauben Sie mir doch unstreitig, einige An-
 merkungen über Ihren Zirkel zu machen? Wie glücklich ist der
 Auctor, der schon bey seiner Lebenszeit das Vergnügen haben kann,
 mit Commentariis und Anmerkungen versehen zu werden!

Sogleich im ersten Tact machet der Sprung aus dem Sert-
 quartensatz in seinen Stammaccord c e g, keine geringe Parade.
 Ein weniger galanter Seher, als der Herr Sorge, würde die-
 sen ersten Tact und den andern so wie bey Fig. 72. bey (a) (b)
 oder (c) eingerichtet haben. In dieser Verbesserung wird man
 bey (a), den Terzquartenaccord über die Bassnote d zum Anfang
 des zwayten Tacts bemerken. „Was soll dieser Accord, wird
 „Herr Sorge ausrufen, welcher im Compendio noch nicht
 „vorgekommen ist! Der Zirkel soll aus nichts als Haupt- und
 „Nebenaccorden, und den davon abstammenden Sexten- und
 „Sertquartensätzen bestehen“. Gut, mein lieber Herr Sorge!
 Sie müssen also auch ihre Bassfortschreitungen und Modulatio-
 nen darnach einrichten, und nicht solche vorbringen, wo sich die
 Accor-

(*) Soll dieses brav, oder prave heißen? Ich glaube das letztere.

Accorde nicht hinschicken, die Sie dazu verlangen. Auf die Note d in der Folge c d e, gehört allhier entweder der bloße Sertenaccord d f h, oder der Terzquartenaccord d f g h, und kein anderer. Eine andere Beschaffenheit hat es mit Ihrem Sertquartenaccord über die Note d zum Anfange des dritten Tacts. Hier weichen Sie ins G dur aus, und die Quarte wird, wider Ihre Gewohnheit, ordentlich resolviret. Geschicht dieses zum Anfange des zweyten Tacts?

Da wo die Quarte aus dem Sertquartenaccorde nicht ihre Auflösung bekömmt, findet allezeit eine Verwirrung in der Modulation statt. Diese Verwirrung zeigt sich vom Ausgang des dritten Tacts bis zum Anfange des fünften, da man nicht weiß, ob man in G oder D dur ist. Der Terzquartenaccord a c d fis, gehört auf das wiederholte a im vierten Tact,

a | h a h a h a — a da | g g ec etc.

und die Folge muß darnach eingerichtet werden. Die Octaven in der ersten Hälfte des fünften Tacts, sind von der Beschaffenheit der oben bemerkten.

Damit man die Delicatesse, die in dem Sprunge aus einem Sertquartenaccord in den andern steckt, und womit der Herr Sorge zwischen dem vierten und fünften, und zwischen dem fünften und sechsten, und so weiter, seine Gäste regaliret, recht gründlich schmecken möge: so will ich einige Sprünge besonders auszeichnen. Man sehe also Fig. 73, 74 und 75. Unter den verschiedenen Sprüngen mit dem Sertquartenaccord, schimmert der im achten Tact von der Note fis zu h, nicht wenig hervor. Man sehe ihn bey Fig. 76. in puren Hauptnoten ausgefetzt. Die Octave, die gar abscheuliche Octave, zwischen dem Alt und Baß, macht nicht die allerschlechteste Figur dabey. Vermuthlich hatte Herr Sorge, bey der Verfertigung dieses Zirkels, sein viertes Capitel, wo er das Quinten- und Octavenverbot so gar sinnreich demonstrirret hat, nicht bey der Hand. Damit es diesem achten Tact übrigens an keinem Vorzug gebrechen möge: so wird in der andern Hälfte desselben ein neuer Sprung aus dem Sertquartenaccord in seinen Stammaccord angebracht.

150 Ahtes Capitel. Vom Sertquartenaccord.

„Nun wohl! (*) Wie halten denn Frau und Kinder Haus; wenn der alte Baas, oder sonus, ipfimus triadis nicht zu Hause ist, oder sich des Hausregiments auf eine kurze Zeit freywillig begiebt?

Erbärmlich, wie Hund und Kage. Dem Apollo seys geklagt! Vermuthlich aus Betrübniß über diese gottlose Wirthschaft, hat der Herr Sorge den kläglichen Accord der Serte mit der verminderten Quarte, zum Anfange des neunten Accords, angebracht. Die Resolution

h	a	
g	e	Fig. 77.
h		
dis		c

ist zwar in Deutschland nicht zu erkennen. Ey nun! Man kann sie in den Ländern gebrauchen, wo die Kennthiere, das Rhinoceros, u. s. w. geböhren werden.

In der Mitte dieses neunten Tacts, verdient der neue Schlußgang

dis	e	
h	h	Fig. 78.
f	e	
h		e

alle Aufmerksamkeit. Daß hier kein Druckfehler steckt, sondern die verminderte Quinte f zu h verlangt wird, siehet man aus dem folgenden Accorde, wo die Terz deswegen ausgelassen ist, damit die verminderte Quinte abwärts gehen könne. Der Herr Sorge häuft Schönheiten auf Schönheiten. Wo man nur das Auge hinwendet, findet man Stof zur Bewunderung. Zu viel auf einmahl, mein Herr! Theilen Sie doch Ihre Einfälle zwischen mehrere Aufsätze Ihrer gelehrten Feder — Es ist noch mehr Borrath da? Sie sind glücklich. Schade, daß Sie für eine so undankbare Welt arbeiten, die es nicht erkennen wird!

Ehe

(*) Man sehe den zweyten Theil des sorgischen Vorgemachs, S. 22. Seite 100.

Achtes Capitel. Vom Sextquartenaccord. 151

Ehe ich den Herrn Sorge verlasse, muß ich noch ein Exempel, welches im Compendio Tab. V. Lin. 2. in der Mitte steht, und allhier bey Fig. 79. abgedruckt ist, vorbringen. Wie schön muß sich der Bass *gis e e* nicht singen lassen; und die Harmonie dazu, und zur Folge, wie ist die? Vollkommen sorgigisch! Man bemerke doch die Fortbewegung des Alts aus dem *gis* in die absteigende übermäßige Secunde *f* (*). Der Bass octavirt mit diesen beyden Tönen. Wie weit ist es nicht, im Puncte der Kunst, mit dem Herrn Hoforganisten gekommen! Was für sinnreiche Folgen und unerwartete Auflösungen! Ora pro Sorgio nostro, Sancta Caecilia!

Da ich so weit bin, erinnere ich mich, daß ich den Tab. II. Fig. 4 Compendii befindlichen Zirkel, wo die Fortschreitung mit der übermäßigen Quarte *f — h*, diese Favoritfortschreitung des Herrn Sorge, aller Augen auf sich ziehet, und andere Sächelchen mehr in andern Exempeln, ganz und gar aus der Acht gelassen habe. Allein, wer kann alles mit einmahl untersuchen? Ein andermahl mehr. Es gehört ein Hercules dazu, dieses Stabulum Augiae so geschwinde zu reinigen.

Viertes Exempel.

Dieses ist nicht vom Herrn Sorge, aber vermuthlich von einem seiner Schüler, wie aus allem zu ersehen ist. Ich habe es in den lyrischen, elegischen und epischen Poesien, die im Jahre 1759. bey Carl Hermann Hemmerde in Halle, in groß 8. und sehr sauber gedruckt, herausgekommen sind, gefunden, und enthalte mich, es zu beurtheilen. Ich will dieses dem Herrn Sorge selbst überlassen. Sollte er nicht ein bischen eifersüchtig werden, daß sich jemand hat einkommen lassen, seinen völligen Geschmack in der Musik, seine Richtigkeit im Taste, seinen Fluß in der Melodie, u. s. w. anzunehmen? Das Exempel, wovon hier die Rede ist, findet man im gegenwärtigen Buche bey Fig. 80. völlig, ohne die geringste Veränderung, abgedruckt. Wem die Menuet:
König

(*) Man beliebe allhier den §. 6. Cap. V. dieses Buchs, Seite 50. zu rücke zu lesen.

152 Aechtes Capitel. Vom Sertquartenaccord.

König Friedrich lebe, die man in der matthesonischen großen Generalbasschule, angeführt findet, bekant ist, der kann selbige mit dieser Ode wechselsweise singen, und die Quartenboutade des Herrn Sorge darzwischen spielen lassen. Adieu.

P. S. Ich kann nicht umhin zu melden, daß alle Melodien und Harmonien zu den Oden, in den lyrischen 2c. Poesien, von einerley Gepräge sind, just wie diese, und hin und wieder noch ärger. Der Componist muß das Vorgemach 2c. des Herrn Sorge aus dem Grunde inne haben, und nichts wie sorgische Boutaden und Menuetten in seinem Leben studirt haben.



TAB. I

Fig. 1.

2 3 4 5

mit Klängen,
de Töne.

der anschla-
gende Haupt
ton.

erschittern =
de Sey =
ten.

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

20 21 22 it. 23 oder 24 it. f. 25

NB. NB.

26 27 28 oder 29 30

NB.

31 32 33 NB. 34 35

6 9 6 9 6 9

NB. NB.

36 37 NB. oder 38 39 und

NB.

v. General-Bafs.

TAB. I

The page contains a handwritten musical score consisting of approximately 14 staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. Some staves have handwritten text written above or below them, such as "mit Klavier" and "General-Bass". The paper is aged and shows some staining.

TAB. II.

Fig. 40.

40 41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

C dur A mol

G dur E mol D dur H mol A dur

Fis mol E dur Cis mol H dur

Gis mol Fis dur Des mol Des dur

B mol As dur F mol Es dur C mol Cete-
ra

TAB. II.

Musical staff with notes and bar lines.

TAB. III.

Fig. 57 58 59 60 61 62

This system contains six figures of music. Figures 57, 58, and 59 are in 3/4 time and feature a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Figures 60, 61, and 62 are in 3/4 time and feature a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

63 64 65 66 67 68

This system contains six figures of music. Figures 63, 64, 65, and 66 are in 3/4 time and feature a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Figures 67 and 68 are in 3/4 time and feature a bass clef with a key signature of one flat (Bb). Figure 68 includes the word "oder" and a 9/8 time signature.

69 (a) (b) (c) (d) (e) (f) 70 (a)

This system contains seven figures of music. Figures 69(a) through 69(f) are in 3/4 time and feature a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Figure 70(a) is in 3/4 time and features a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The word "male" is written below figures 69(a) and 70(a).

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

This system contains five figures of music, labeled (b) through (e). Figures (b) through (d) are in 3/4 time and feature a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Figure (e) is in 3/4 time and features a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The word "oder" is written below figure (b).

71 *Sorgius male, pesfine.*

This system contains one figure of music, labeled 71. It is in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The text "*Sorgius male, pesfine.*" is written above the staff.

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9)

This system contains nine figures of music, labeled (1) through (9). Figures (1) through (4) are in 3/4 time and feature a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Figures (5) through (9) are in 3/4 time and feature a bass clef with a key signature of one flat (Bb).

TAB III.

This page contains ten staves of handwritten musical notation. The notation is a mix of standard musical symbols and tablature-like markings. The first two staves feature rhythmic patterns with vertical stems and horizontal lines. The third staff has a series of numbers (1-5) above notes, characteristic of early guitar or lute tablature. The fourth staff contains a sequence of notes with stems. The fifth and sixth staves show more complex rhythmic and melodic lines. The seventh staff has a series of notes with stems and some circled numbers. The eighth and ninth staves are highly detailed, with many notes, stems, and some circled numbers. The tenth staff continues the notation with notes and stems. The handwriting is in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

TAB. IV.

72 (a) (b)

(10)

(c) 73 *Sorgins* 74 *male*

6⁴ *male* 6 6 6⁴ *

75 *male* 76 *male* 77 *male* 78 79 *male* *male*

6 6⁴ * 6 5 6⁴ * 6⁴ *male* 6

80 *Detestabile, monstrosum*

nicht dem feü rigen Gott wel-cher im Gla-se lacht, weü der perlen de Wein

ü - ber die Lip - pen fließt . nicht dem lächeln den Scher - re,

nicht dem Tan ze der Gra - zi en .

TAB. IV.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves and are mirrored across the page.

Lyrics (top section):
 nicht dem sein riper stet wol - der im gla-se lacht, was der poren de Wein
 in - da die lip - per flücht
 nicht dem lücher den hör - ce

Lyrics (bottom section):
 nicht dem Tanze der gra - ze en

7. Generaltheorie } H
8. Musiktheorie

MB 8° 409 (Rara)

~~Man A 245~~

